

# 3

janeiro / fevereiro 67

• A Obra de Humberto Mauro •  
Compreensão da Côr • Dupla  
Personalidade • Falstaff • Ci-  
nemas de Arte • La Guerre Est  
Finie • Pasolini ••••••••


# FILME CULTURA





FILME & CULTURA é editada com recursos originários de convênio celebrado entre o INCE, do Ministério da Educação e Cultura, e o GEICINE, do Ministério da Indústria e Comércio, pelos ministros Raymundo Moniz de Aragão e Paulo Egydio Martins.

Os artigos assinados não representam necessariamente o pensamento do Instituto Nacional de Cinema Educativo ou do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica.



*FILME & CULTURA* chega ao terceiro número: a sua continuidade começa a se estabelecer e, paralelamente, o que é mais importante, surge a experiência que irá permitir o seu encontro e a posse com uma personalidade própria, pois só assim poderá cumprir criadoramente a sua parte no grande esforço que o INC, já instalado, quer desenvolver também no setor dos problemas de cultura.

Flávio Tambellini

TRAJETÓRIA  
DE HUMBERTO MAURO

4

Paulo Perdigão reporta a carreira do cineasta brasileiro. Inédita a filmografia completa.

VELHAS  
FAZENDAS MINEIRAS

20

Roteiro completo (narração, música, ruídos) do filme de Humberto Mauro, em realização.

O CINEMA  
E SUA SOMBRA

24

Primeira parte do ensaio de Antonio Moniz Vianna sobre o fenômeno da dupla-personalidade.

FILMES DO MOMENTO

28

«Chimes at Midnight» / «Popiól» / «La Guerre est Finie» / «Uccellacci e Uccellini» / «Accident».

COMPREENSÃO DA COR

34

Valôres e evolução da côr cinematográfica, por William Johnson. Histórico de P. R. Browne.

SITUAÇÃO DOS  
CINEMAS DE ARTE

51

Ely Azeredo traça um panorama retrospectivo e atual do movimento de Cinemas de Arte.

A CRÍTICA E O  
CINEMA NOVO

52

Segunda parte da enquete com a crítica. Respostas de dois críticos do Rio e dois de São Paulo.

A ARTE DO TÍTULO

56

Milton Lando analisa a revolução, iniciada por Saul Bass, na técnica de apresentação de filmes.

INTERPRETAÇÃO  
E REPRESENTAÇÃO

59

O ator cinematográfico na definição de José Júlio Spiewak. Quem é o quê diante da câmara.

DIAFILMES

62

«Arte Primitiva e Mudança», diafilme de Maria Heloisa Fanelon Costa acerca da arte Carajá.

“BLE E O RABISCO”

65

Desenvolvimento do cinema de animação e informe sobre o curto realizado para o INCE.

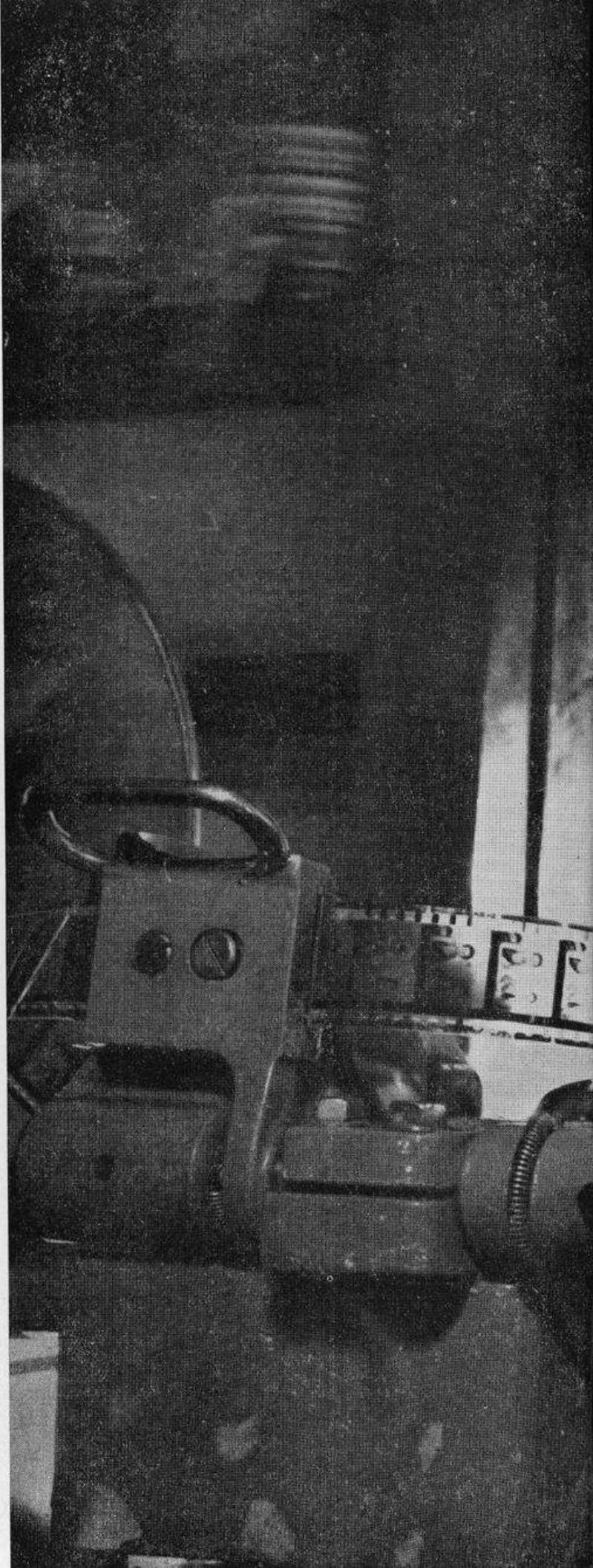
A transcrição de artigos de *FILME & CULTURA*, na íntegra ou em parte, só pode ser feita mediante autorização prévia, por escrito, da Direção da revista. Coordenador: Ely Azeredo. Redação: Paulo Perdigão. Fotografia da capa: Irene Stefania, protagonista de “O Mundo Alegre de Helô”, de Carlos Alberto de Souza Barros.

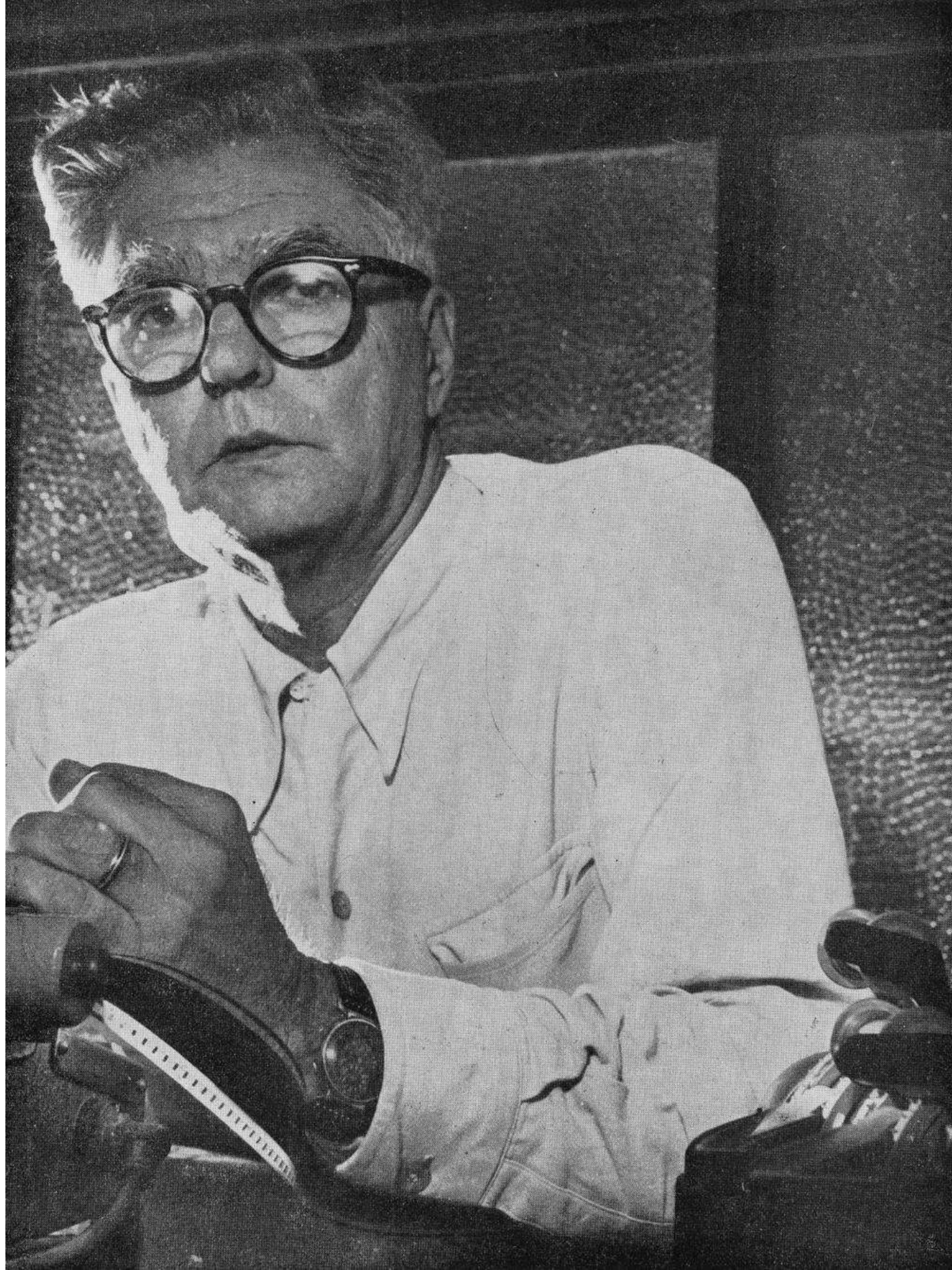
REDAÇÃO: Praça da República, 141-A, 2.º andar.

## Trajetória de Humberto Mauro

*Paulo Perdigão*

**H**umberto Duarte Mauro é de Volta Grande, cidade mineira. O pai, italiano, Caetano Mauro, natural de Marina di Camerota (Província de Salerno); a mãe, mineira, Tereza Duarte Mauro. O mais velho dos seis irmãos (Haroldo, Ofélia, Francisco, João e José), Humberto, nascido a 30 de abril de 1897, não tinha dois anos quando a família mudou-se para São José d'Além Paraíba, ainda em Minas: meio século mais tarde, voltaria à cidade-natal para fundar ali um pequeno estúdio de cinema, já célebre diretor de filmes brasileiros — muitos dos quais os mais brasileiros de quantos o País produziu. Humberto Mauro não aderiu logo a essa arte, tida, em seus tempos de formação, como uma atividade amadorística ou diletante, sobretudo no interior — paisagem rural que viu nascer, incrédula, o indômito cineasta, e da qual este arrancaria sua inspiração e poética. Autodidata, lutou muito o pioneiro Mauro contra tudo e todos para impor a vocação que, até a idade de 29 anos, foi obrigado a desviar, sem diluí-la com isso, para manifestações múltiplas de inequívoca engenhosidade. Depois dos estudos no Ginásio de Leopoldina, quase seguiu a profissão do pai, e, não houvesse perdido o emprego que exercia na Imprensa Oficial, em Belo Horizonte, teria completado o curso da Escola de Engenharia. Desistiu, também antes do diploma, de um curso de «Eletricidade e Bondes Elétricos» por correspondência. Tentou o Rio de Janeiro, onde trabalhou numa oficina de aparelhos elétricos, na Light e na Companhia Lloyd Nacional. Ao transferir-se para Cataguases, montou uma oficina eletromecânica — mas, embora em suas iniciativas se refletisse o talento herdado do pai, a carreira de Mauro custava a tomar o rumo definitivo. Foi suces-





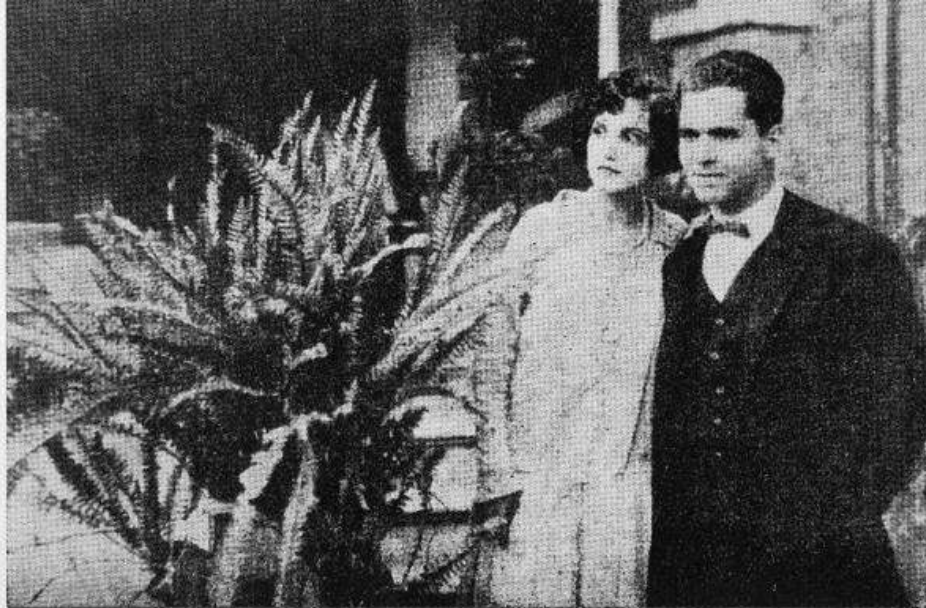


sivamente, ou ao mesmo tempo, rádio-amador e eletricitista (construiu aparelhos receptores de fone que vendeu a fazendeiros do lugar), campeão de xadrez, musicista — sobretudo um apaixonado da arte fotográfica: chegou a trocar, por uma máquina Kodak (com a qual entrou em concursos da imprensa), a sua coleção de selos raros. Mas o temperamento irrequieto de Humberto tinha encontro marcado com alguma coisa que ele próprio ignorava. Eram difusas as suas tendências, altas as suas responsabilidades: casado desde os 23 anos com Maria Villela de Almeida, três filhos em seis anos (José, Luiz, Vicente), a vida era ganha com dificuldade, às vezes empenhando-se, como ator, por levar adiante o teatro de amadores de Cataguases, dirigido por Cecília Coelho — como se despontasse aí uma solução. O teatro não era, ainda, o que o atraía — nem a literatura, na época muito agitado, na cidade, o movimento promovido pela revista *O Verde* sob o influxo da Semana de Arte Moderna de São Paulo (1922). Se chegou a escrever uma comédia (encenada em parques de variedades), Mauro não se achava um literato, sua imaginação era fértil e corajosa: com o amigo Homero Cortes, preferia idealizar planadores voando nos céus de Cataguases. O projeto estava tomando corpo quando Humberto «descobriu» o cinema.

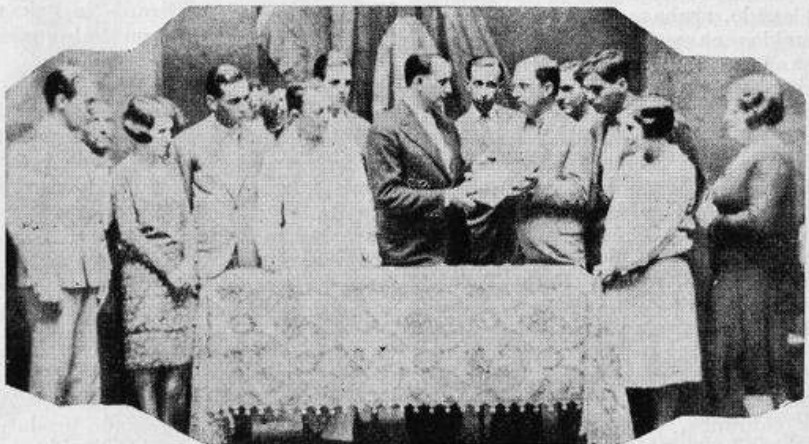
\* \* \*

No cine Recreio, único de Cataguases, exibiam-se fitas de Pearl White e William S. Hart. Mauro disse ao fotógrafo italiano Pedro Comello: «Então não podemos fazer o mesmo que esses filmes americanos? Não há segredo nenhum nisso». O amigo topou — restava convencer os capitalistas do lugar, e, para isso, Humberto tomou por empréstimo uma câmera Pathé Baby, andou filmando dentro de casa, o avô, os irmãos, a mulher e os filhos: a experiência não deu para convencer os outros a investir capital e prestígio numa aventura considerada, então, absurda. Foi mais longe: rodou um «curto» de ficção, *Valadião, o Cratera*, inspirado nos serials de Pearl White (*Os Perigos de Paulina*, *Os Mistérios de Nova York*) e nos westerns de Thomas H. Ince, e que servia para «assustar crianças e adolescentes». Isso, em fins de 1925. Bastou para entusiasmar Homero Côrtes e Agenor Côrtes de Barros, comerciantes de recursos que tinham em alta conta a capacidade inventiva de Mauro. Fundaram a Sul América Filme, sem dar ouvidos a toda a gente, que francamente duvidava da sanidade mental do grupo. E de fato, a teimosia do time liderado por Humberto Mauro parecia alucinação: fazer cinema sem atores, sem estúdio nem equipamento técnico, sem conhecer

«O Canto da Saudade» (1952), último longa-metragem de Mauro, cinema de evocações nostálgicas, com cheiro de terra e toda a alma sertaneja na imagem forte. Um itinerário sentimental em pouso no estúdio Rancho Alegre



«Tesouro Perdido», com Lola Lys (pseudônimo de Maria de Almeida Mauro) e Bruno Mauro (irmão do diretor), produção de estréia da Phebo Brasil Filme



Ademar Gonzaga entregou em 1927 o «Medalhão Cinearte» a «Tesouro Perdido». HM, o terceiro à direita. Quem recebe o prêmio é Homero Barros, produtor



Pedro Lima, crítico de «Cinearte», HM e Bruno Mauro. Nessa época, Humberto assistia no Rio, com Gonzaga, filmes de Griffith e Henry King

o mercado ou estar em dia com a produção cinematográfica, ignorando teorias estéticas, três ou quatro idealistas ilhados nos confins da província? A desconfiança, justificável, motivou a zombaria da cidade — nesse clima a Sul América iniciou o longa-metragem de estréia, *Os Dois Irmãos*, Comello dirigindo, Humberto galã — o filme ficou pela metade. Na *Primavera da Vida* seria a obra de estréia, primeira (em longa-metragem) na carreira de Humberto Mauro. Mais de 30 anos depois, a mesma cidade, o mesmo povo, receberia o diretor em triunfo — em 1961, o Festival de Cataguases, mais do que a consagração do artista pelos que nêle haviam desacreditado, representava enfim a reparação de um erro histórico.

\* \* \*

Em Valadião, o Cratera, Mauro levava sua câmera pelas montanhas mineiras no encalço de um bando de facinoras que, depois de raptarem uma jovem da cidade e serem perseguidos pelo delegado, acabavam atrás das grades, punidos os malfeteiros e salva a mocinha, no melhor estilo western. Para *Na Primavera da Vida*, a trama, mais intrincada, denunciava o contrabando de cachaça, realidade social. O filme custou 12 contos e sua consagração no Cine Recreio repercutiu no Rio, onde outro pioneiro, Ademar Gonzaga, surpreendeu-se com o fenômeno mineiro e prometeu publicar na seção «Cinema Nacional», que assinava na revista *Para Todos*, uma foto da equipe de realização. Cataguases «parou» algumas semanas à espera da reportagem, mas, como esta não saísse, Humberto arrumou as malas, foi falar com Ademar. O encontro, de simples cobrança, passou a ser ponto de partida de longa e nunca rompida amizade, encontrando Mauro em Gonzaga o teórico entusiasta que precisamente lhe faltava no interior. Ademar levou-o a assistir *Broken Blossoms* (Lírio partido/1919), de Griffith, e *Tol'able David* (David, o Caçula/1921), de Henry King — ambos impressionaram Mauro a ponto de, hoje, o diretor confessar a sua influência sobre o segundo filme do chamado Ciclo de Cataguases, *Tesouro Perdido*, produzido por 20 contos pela Phebo Brasil Filme, S. A., nova organização da Sul América, instalada com o capital de 150 contos. O contato de Mauro com Ademar Gonzaga e com exemplares da escola expressionista alemã, do cinema clássico americano e da primeira *avant-garde* francesa (Deluc, Epstein, Dulac), fez *Tesouro Perdido* distanciar consideravelmente, em estilo e técnica, de *Na Primavera da Vida*, êste executado «às cegas», penosamente desvendando os segredos de um cinema espontâneo e primitivo. Mauro, a esta altura, já não supunha ser o primeiro cineasta aparecido no Brasil — apurara, no Rio, o trabalho de José Medina, do italiano Paulo Benedetti, do português Antonio Leal e do incansável Luiz de Barros. Fôra informado, também, de que Almeida Fleming, outro mineiro autodidata, dirigira *Paulo e Virgínia* em Pouso Alegre e de que fervilhavam surtos em Campinas e Recife. Te-



HM, 30 anos, ao realizar «Na Primavera da Vida», estréia em Cataguases

souro *Perdido* colocou em cena tôda a família de Mauro (sua mulher, a estrêla, com o pseudônimo Lola Lys) e levou o primeiro prêmio de cinema concedido no Brasil — o «Medalhão Cinearte», atribuído por Gonzaga. Logo a seguir, *Brasa Dormida*, estréia, como *cameraman*, do falecido Edgar Brasil (três anos depois, íntimo colaborador de Mário Peixoto no lendário *Limite*), recebia elogios da crítica carioca, encabeçada por Octávio de Faria em «O Fã», e aproximava a associação de Humberto Mauro com o início da carreira de produtor de Ademar Gonzaga, que coincide com o fim do Ciclo de Cataguases — aliás, a filmagem de *Brasa Dormida* foi simultânea à de *Barro Humano*, primeiro ensaio de direção de Gonzaga, onde Mauro é visto numa cena. A Phebo dispendeu 36 contos, porém não alcançou nenhum êxito de arrecadação, ainda que a Universal se incumbisse de distribuir o filme — o mercado, já àquela ocasião, estava sufocado pela produção estrangeira.

Impressionado com *Berlim. Sinfonia de uma Metrópole*, de Walter Ruttmann, pôs-se Mauro a rodar um documentário de 12 minutos, com angulações expressionistas, *Cataguases*, para o qual contou com recursos financeiros de industriais e negociantes da cidade — filme totalmente ignorado, até aqui, pelas filmografias do autor. A *Cataguases* sucedeu, finalmente, *Sangue Mineiro* (48 contos), obra a assinalar o momento de transição entre o Ciclo de Cataguases e a fase carioca de Mauro. Não mais in totum as filmagens na cidade mineira: também cenas em Belo Horizonte, outras no Rio. A Phebo ligou-se na produção a Carmen Santos, que conhecera Mauro por intermédio de Gonzaga — e ambos interpretaram *Sangue Mineiro*, Carmen no papel protagonista, Ademar apenas uma «ponta». Outra vez a distribuição organizada (a cargo da Urânia) não traduziu sucesso comercial: Phebo encerrava assim a

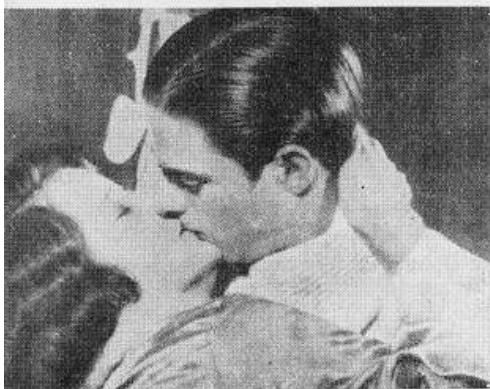
sua trajetória, Mauro (contratado por Gonzaga) rumava para o Rio — e Cataguases só voltaria a ser palco de mais um filme, em duas partes, que Pedro Comello dirigiu em 1928, *Senhorita Agora Mesmo*, com a atriz de *Na Primavera da Vida*, Eva Nil.

\* \* \*

De qualquer forma, *Sangue Mineiro* deu aceleração à carreira do diretor, com a oportunidade de associá-lo, ainda conservando a fibra mineira, a profissionais de prestígio na capital. A parceria com Ademar Gonzaga — curioso prólogo: HM numa «ponta» em *Barro Humano*, AG noutra em *Sangue Mineiro* — durou três filmes, um destes (*Ganga Bruta*) o mais célebre dos seus longa-metragens, porque o mais importante como revelação de uma linguagem pessoal e o mais intensificado de estilo, também uma obra que depura as informações cinematográficas do autor e serve para ilustrar alguns padrões estéticos encantadoramente marcados pela época. *Lábios Sem Beijos* precede *Ganga Bruta*: título de lançamento da Cinédia, empresa de Gonzaga, dissociava para sempre o produtor de Carmen Santos, que veio a fundar, logo em seguida, sua própria companhia, a Brasil Vita Filmes. Havia um primeiro *Lábios Sem Beijos*, Carmen produzindo e interpretando, Ademar como diretor e roteirista. Ficou inacabado, como, aliás, também incompleto ficara *Saudade*, que deveria constituir a segunda união Gonzaga & Benedetti, êste (com produtor) substituindo Carmen, e esta (como atriz) cedendo vaga a Lelita Rosa. *Lábios Sem Beijos* n° 2 resultou em comédia realista que denunciava, segundo alguns observadores, traços renéclairianos de *Paris Qui Dort e Entr'acte*. Da mesma forma, *Mulher* (Cinédia, 2° round) vinha de uma realização anterior, iniciada nos estúdios da United Artists em Hollywood (500 dólares por dia, o aluguel) e depois cancelada quando, desiludido, Gonzaga retornou ao Brasil. Em *Mulher*, quem dirige é Octávio Gabus Mendes — Mauro teve sua função momentaneamente deslocada para diretor de fotografia, funcionando ainda como ator ao lado de Máximo Serrano (protagonista em três filmes do Ciclo de Cataguases). *Ganga Bruta* reergue Mauro à direção. Sua significação é histórica — inclusive por ser a primeira, não obstante precária, experiência do artista com o som: diálogos e música sincronizados em discos (sistema «Vitaphone») pelo pioneiro Jorge Bichara. A mania do all-talkie começa a invadir o cinema brasileiro pouco anos antes — Enquanto São Paulo Dorme, de Francisco Madrigano (1929), e *Acabaram-se os Otários*, de Luiz de Barros (29), os títulos precursores — e, no entanto, somente no ano de *Ganga Bruta* (1933), surge um filme com a trilha sonora gravada na película (processo Movietone): *Como se Faz um Jornal Moderno*, produção Cinédia, ao qual se atribui, erroneamente, colaboração de Mauro. Dêste, o primeiro trabalho em Movietone seria *A Voz do Carnaval*, cine-estréia de Carmen Miranda, historicamente a comédia carnava-



O grupo literário da revista «O Verde», de Cataguases, comparece à filmagem de «Sangue Mineiro» (1928) como testemunho de adesão às idéias de Mauro, que muitos supunham um excêntrico



Nita Ney, Luiz Sorôa: «Brasa Dormida». Êxito de crítica no Rio aproximou HM de Gonzaga, que dirigia então «Barro Humano»



«Lábios Sem Beijos» (Tamar Moema, Paulo Morano) fecha a carreira da Phebo e leva Mauro a filmar no Rio e Belo Horizonte

lesca nº 1. A Cinédia daria impulso ao gênero com *Alô, Alô Brasil*, de Wallace Downey, e *Alô, Alô Carnaval*, de Gonzaga, Carmen Miranda duas vezes com Francisco Alves. E o próprio Humberto Mauro retomaria em *Cidade Mulher* a fórmula descoberta para assegurar continuidade de produção à Cinédia — antes que o tema se banalizasse ou se definisse como indesejável chanchada, mas depois da transferência do cineasta para a *Brasil Vita*, o que também representou a perda, pela empresa de Gonzaga, da exclusividade do gênero. Em 1934, Mauro estava fora da Cinédia.

\* \* \*

**P**aolo Benedetti, produtor e cinegrafista de *Barro Humano*, convidou Humberto Mauro para operar algumas filmagens de atualidades, no que o realizador, limitado a *cameraman*, ocupou-se alguns meses. Logo foi absorvido pela companhia de Carmen Santos, *Brasil Vita*, cuja produção inaugural, *Onde a Terra Acaba*, fora dirigida por Gabus Mendes. O curioso é que tanto Mauro e Carmen quanto Benedetti e Gabus Mendes haviam sido colaboradores de Gonzaga — e o fundador da Cinédia prosseguia, em solo, alcançando surpreendente êxito de bilheteria com *Bonequinha de Sêda*. Na *Brasil Vita* concluiu Mauro três longas-metragens — não chegando a assinar o quarto, *Inconfidência Mineira* (cuja rodagem foi de 1941 a 1948), porque Carmen Santos preferiu levar por conta própria um projeto carinhosamente guardado. Na versão do drama de Tiradentes, desempenhado o alferes pelo radiofônico Rodolfo Mayer, o papel de Mauro ficou restrito à continuidade e colaborações no roteiro e diálogos.

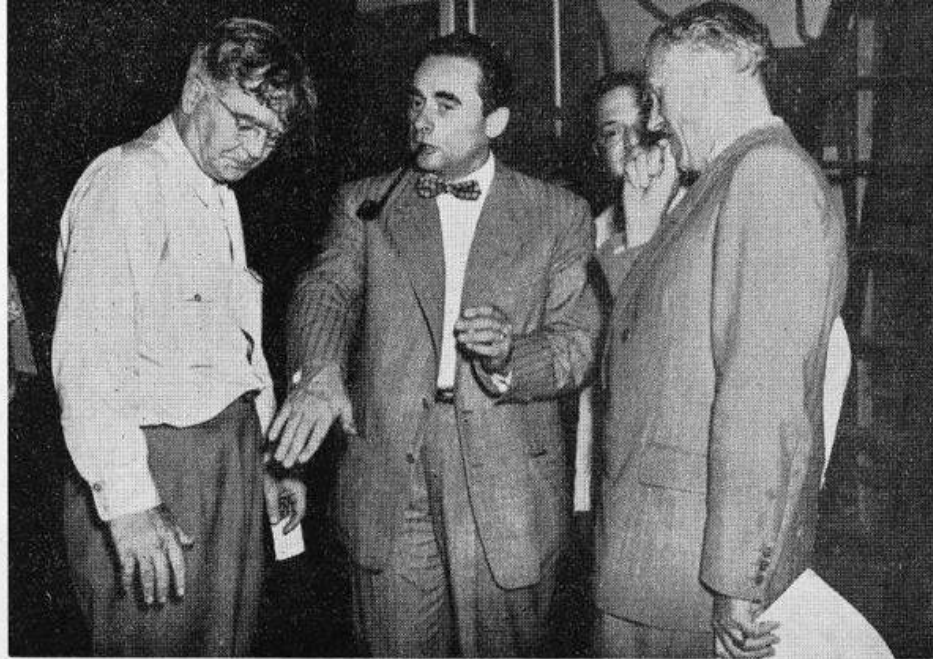
Mauro começou com Carmen Santos em três documentários hoje desaparecidos: *As Sete Maravilhas do Rio de Janeiro*, *Pedro II* e *General Osório*. Imediatamente depois, *Favela dos Meus Amores* — um relato realista (ou «neo-realista», se se puder perceber ali vestígios de uma estética cuja abordagem pelo cinema italiano seria adiada para o após-guerra: Mauro, assim, pode figurar, sem favor, entre Renoir e Visconti, precursores do movimento). É, dentre seus filmes, aquele de que mais gosta Humberto Mauro — tôdas as cópias, lamentavelmente, foram tragadas no incêndio que surpreendeu os laboratórios da *Brasil Vita*. Filmado no morro da Providência, *Favela* reflete o **apropach** romântico do cineasta em seu diálogo com a realidade, representando o modelo de narração popular em termos de fábula dramática. No argumento de Henrique Pongetti (o cronista deveria, a princípio, encarregar-se da direção), encaixam-se momentos clássicos da música popular da favela, trabalhada pela voz de Silvio Caldas, a melodia de Ary Barroso e Custódio Mesquita, a poesia de Orestes Barbosa. Mauro triplicou sua função nesse filme que o teve como diretor, roteirista, fotógrafo, montador e até engenheiro de som, eletricitista e maquinista. *Favela* foi seu único longa-metragem de ampla penetração popular, e não é fácil encontrar outro que, sociologicamente genuíno, abra tantas portas a uma arte brasileira de cinema, desi-

nibida e, como linguagem, caracterizada em traços fortes e angulosos, em que pese certa ingenuidade de concepção, evidenciada com o tempo. **Cidade Mulher**, o trio Mauro-Carmen-Pongetti reunido outra vez, mal reproduziu, sob pálida estruturação geral, a façanha da **Favela**: estendia apenas a linha de **A Voz do Carnaval**, sem enrijecê-la ou renová-la. **Argila** (1940) encerra a fase de Mauro, na qualidade de diretor, na **Brasil Vita**, cancelada sua responsabilidade na realização de **Inconfidência Mineira**.

\* \* \*

**E**ntre **Cidade Mulher** e **Argila**, alinhase **Descobrimto do Brasil**. Visão histórica da viagem de Cabral, seguindo *ipsis literis* a carta de Pero Vaz de Caminha, foi encomendada a Mauro pelo Instituto do Cacau da Bahia. Naturalmente, as dificuldades acarretadas pela natureza do assunto em face da escassez de recursos de ambientação cenográfica fazem discreta a imagem da obra, da qual ficou principalmente a partitura composta por Villa-Lobos, depois transformada em «Suite» sinfônica. Ao estreitar no Cine Teatro Palácio, a 6 de dezembro de 1937, já Humberto Mauro estava incorporado ao Instituto Nacional de Cinema Educativo. O convite para ser um dos fundadores do INCE (março de 1936) partiu do amigo Edgar Roquette Pinto quanto Mauro filmava na costa baiana. E no INCE o cineasta adequou a vocação artística e a personalidade poética ao regime elástico do filme-educativo: durante 30 anos realizaria documentários de Medicina, Documentação Rural, Reportagem, Música e Folclore, Dança, Canto, Indústria, Zoologia, Botânica, Geografia, Literatura, Educação Artística, História, Recreação Infantil, Geografia Econômica, Física, Astro-nomia, Tecnologia e Mecânica.

No prólogo do livro «Vocabulário dos Termos Tupis de O Selvagem», de Couto de Magalhães, escrito por Mauro em 1943, Roquette Pinto descreveu-o como «um grande artista que vem realizando obra notável no sentido de levar ao povo o melhor e o mais agradável ensino a respeito dos aspectos espirituais, científicos, artísticos, históricos, técnicos ou especializados da nossa terra». Ao morrer em 1955, Roquette Pinto ainda via Humberto Mauro, como hoje continua, em plena forma de criação: sua filmografia no INCE, além de representar uma fôlha de serviços, transpõe os limites da didática e põe à mostra todo o temperamento criativo observado no cinema de ficção. De **Lição Prática de Taxidermia** (maio de 1936) até **A Velha a Fiar** (dezembro de 1964), sem levar em conta **Velhas Fazendas Mineiras**, em curso de realização, somam 230 curtas ou médias-metragens, tão vasta produção que é impossível apreciá-la em conjunto. Nessa série, teve oportunidade Mauro de documentar episódios históricos (cf. a visita do presidente Roosevelt ao Brasil, inauguração da PRA-2, instalação elétrica da Central do Brasil, festividades cívicas do Estado Nôvo) e alguns filmes alçaram-se à categoria estilística mais representativa de sua vi-



HM, o cineasta francês Henri-Georges Clouzot (que veio filmar Brasil, inacabado, em 1950), o «cameraman» Armand Thirard e Pedro Gouveia Filho. Visita às instalações do INCE

são cinematográfica: **Um Apólogo: Machado de Assis** (1939), **Céu do Brasil** (1937), **Bandeirantes** (1940), **O Despertar da Redentora** (1942), **O Segrêdo das Asas** (1944), **Berço de Saudade** (1948), **Meus Oito Anos** (1956) e o «ciclo» **Brasilianas** (1945-1956) onde se encaixam **Manhã na Roça** e **Engenhos e Usinas**, nostálgicas reminiscências da vida rural, visualizadas com proverbial vivência e inopinado senso lírico.

O INCE proporcionou a Humberto Mauro dinamizar a sua personalidade artística em comunhão com protagonistas consumados de uma época da cultura brasileira: Roquette Pinto, Tasso da Silveira, Evandro Chagas, Bernardino de Souza, Affonso de Taunay, Carlos Chagas Filho, Américo Jacobina Lacombe, Miguel Osório de Almeida, Pedro Calmon, Venâncio Filho, maestros J. Otaviano, Hekel Tavares, Francisco Braga e Francisco Mignone, mestres das artes, letras e ciências que colaboraram com o cineasta, de quem se faz parecer também Villa-Lobos: além de **Descobrimto do Brasil**, cedeu a Mauro as partituras e canções de **Argila**, 1940, **Hino à Vitória**, 1938, **Euclides da Cunha**, 1944, e **Coreografia** (Posições Fundamentais da Dança Clássica), 1947. Com frequência, os filmes produzidos pelo INCE sob a responsabilidade de Mauro foram fotografados e editados por Manoel Pinto Ribeiro — o *cameraman* de **Cidade Mulher**. Posteriormente, o diretor contou com seus filhos José Almeida e Luiz Mauro, além de Genil Vasconcellos, e — na série **Brasilianas** — seu irmão José.

Enquanto funcionário do Instituto — onde sempre exerceu a função de Chefe do Serviço de Técnica Cinematográfica — Humberto Mauro só realizou dois longas-metragens para empresas comerciais: **Argila**, em 1940, para Carmen Santos, e **O Canto da Saudade**, em 1951-52. O segundo, produzido pelo próprio Mauro, rodado em Volta Grande, cidadenatal, ao custo de 500 mil cruzeiros, mo-

vimentou o estúdio Rancho Alegre, nome singelo com que o veterano artista batizou o palco de filmagem construído por 102 mil cruzeiros, uma espécie de «monumento», como êle mesmo define, à sua paixão pelo cinema. O filme subintitula-se **Lenda do Carreiro** (o enredo foi sugerido a Mauro por uma narrativa folclórica do sertão mineiro) e traz o diretor no papel do Coronel Januário, um dos tipos mais saborosamente autênticos e pitorescos deixados pelo cinema brasileiro.

● Livro publicado: «Vocabulário dos Termos Tupis de «O Selvagem», de Couto de Magalhães» (1943).

● Prêmios conquistados: «Medalhão Cinearte», para **Tesouro Perdido** (1927); «Medalha Rio Branco», conferida pelo Ministério das Relações Exteriores; «Medalha Ruy Barbosa», conferida pela Casa de Ruy Barbosa; «Saci» para **O Canto da Saudade**, conferido pelo jornal «O Estado de São Paulo»; «Tribunascope», conferido pelo jornal «A Tribuna», de Curitiba; «Prêmio do SODRE», conferido pela Cinemateca Universitária de Montevideu; «Fotograma de Ouro» para **A Velha a Fiar** (1965), conferido pelo I Festival de Cinema Amador da Bahia; «Medalha de Honra da Inconfidência», conferida pelo Governo de Minas Gerais; «Placa de Prata» de Cinema, conferida pelo jornal «O Globo» (40º aniversário); «Troféu Criança», conferido pela «Campanha Nacional da Criança» (1966).

● O cinema de Humberto Mauro começou a ser objeto de revisão crítica por ocasião da I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro, promovida pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo em setembro de 1952, quando foram exibidos alguns filmes do diretor. Mais tarde, em 1961, o Festival de Cataguases assinalou o conhecimento da obra pela crítica jovem, que passou a reconhecê-la como precursora do movimento do nôvo

cinema independente. Recentemente, Humberto Mauro teve seu nome e filmes registrados por Georges Sadoul (in «Dictionnaire des Cinéastes» e «Dictionnaire des Films»), tornou-se patrono de alguns cineclubes dos Estados, bem como de um troféu instituído pela Associação dos Profissionais da Indústria Cinematográfica, e mereceu uma cine-biografia (Mauro, Humberto) dirigida por David E. Neves, que abriu o II Festival de Cinema Amador do Rio. O crítico Paulo Emilio Sales Gomes prepara uma monografia bio-filmográfica e a Cinemateca de São Paulo organizou em 66 um ciclo de estudos com base em seus longas-metragens.

● Humberto Mauro ator: *Os Dois Irmãos* (1926), de Pedro Comello (inacabado); *Tesouro Perdido* (1927), de Mauro (como «Manuel Faca», bandido da Serra do Caparaó); *Barro Humano* (1928), de Ademar Gonzaga; *Mulher* (1932), de Octávio Gabus Mendes; *O Canto da Saudade* (1952), de Mauro (como o Coronel Januário). Deveria desempenhar o papel do «Juiz» no filme

de Silveira Sampaio, *As Sete Viúvas do Barba Azul*, inacabado.

● *Fotógrafo em Mulher* (1932), de Gabus Mendes. Continuidade e colaboração no roteiro e diálogos de *Inconfidência Mineira* (1948), de Carmen Santos, que, à princípio, iria dirigir. Outro projeto de Carmen Santos, *Inocência*, baseado no romance do Visconde de Taunay, seria realizado por Mauro mas acabou nas mãos de Luiz de Barros e Fernando de Barros (1944). Desde 1952, Humberto Mauro guarda, à espera de oportunidade, o roteiro de um longa-metragem, *A Noiva da Cidade*. Outro projeto: *Eclesiastes*, de inspiração bíblica.

● Humberto Mauro foi o primeiro delegado oficial do Brasil em festival internacional: o de Veneza, 1938, então chamado «Exposição de Arte Cinematográfica». Levou na bagagem *O Descobrimento do Brasil* e os documentários do INCE, *O Céu do Brasil* (II versão) e *Vitória Régia*. Aproveitou a viagem e realizou cinco filmes de curta-metragem na Itália e França.

Cinco filmes de Mauro no INCE representaram o Brasil no I Congresso Internacional de Filmes Científicos, à margem do Festival de Cannes de 1952: *O Cristal Oscilador*, *Convulsoterapia Elétrica*, *Coração Físico de Ostwald*, *Propriedades Elétricas do Puraquê* e *Fisiologia Geral*. Por proposta da Inglaterra e da Suíça, o diretor do INCE, Roquette Pinto, foi eleito na ocasião — por influência da impressão deixada pelas fitas de Mauro — vice-presidente do Instituto Internacional do Cinema Científico.

Mauro teve três filmes exibidos durante as solenidades comemorativas do centenário da Universidade de Santiago do Chile: *O Preparo da Vacina Contra a Febre Amarela*, *Carlos Gomes* («O Guarany») e *Lagoa Santa*.

Exibidos na Feira Mundial de Nova York, 1939: *Método Operatório do Dr. Gudín*, *Fisiologia Geral*, *Preparo da Vacina Contra a Febre Amarela*, *Fluorografia Coletiva*, *Leishmaniose Visceral Americana*, *Tripanosomiose Americana*, *Instituto Oswaldo Cruz* e *Propriedades Elétricas do Puraquê*.

## ● 1925

VALADIÃO, O CRATERA — Curta-metragem filmado em Pathé Baby, 9,5 mm. Mudo. Produção, roteiro, argumento e fotografia: Humberto Mauro. (Cataguases, Minas Gerais). (\*)

## ● 1926

3 de março:

NA PRIMAVERA DA VIDA — Longa-metragem. Mudo. Produção: Homero Côrtes. Roteiro e argumento: Humberto Mauro. Fotografia: Pedro Comello. Elenco: Eva Nil, Bruno Mauro, Júlio Ruffo. (Sul América Filme, Cataguases, Minas Gerais). (\*)

## ● 1927

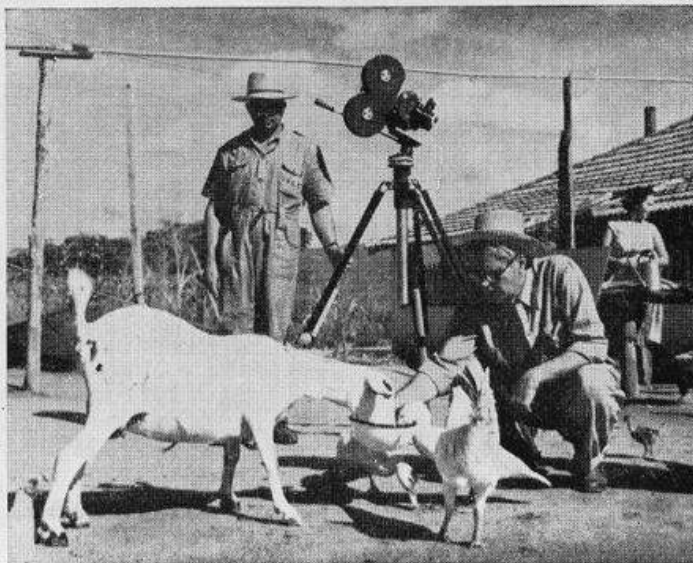
13 de agosto:

TESOURO PERDIDO — Longa-metragem. Mudo. Roteiro e argumento: Humberto Mauro. Fotografia: Humberto Mauro, Pedro Comello e Bruno Mauro. Elenco: Lola Lys (Maria de Almeida Mauro), Bruno Mauro, Máximo Serrano, Alzir Arruda, Pedro Fantel, Humberto Mauro, J. Magno, Pascoal Ciodaro, Been Nil. (Phebo Brasil Filme, Cataguases, Minas Gerais, 56 minutos).

# Mauro, diretor: filmografia

Paulo Perdigão

«Manhã na Roça», produzido pelo INCE em 1956, no ciclo «Brasileiras», é um dos curta-metragens mais representativos da poética rural do cineasta



## ● 1928

29 de fevereiro:

BRASA DORMIDA — Longa-metragem. Mudo. Roteiro e argumento: Humberto Mauro. Fotografia: Edgar Brasil. Elenco: Nita Ney, Luiz Soroa, Máximo Serrano, Pedro Fantel, Rozendo Franco, Côrtes Real, Pascoal Ciodaro. (Phebo Brasil Filme, Cataguases, Minas Gerais; Distribuição Universal).

## ● 1929

CATAGUASES — Curta-metragem. Mudo. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (12 minutos). Produzido por indústrias de Cataguases.

## ● 1930

27 de janeiro:

SANGUE MINEIRO — Longa-metragem. Mudo. Roteiro e argumento: Humberto Mauro. Fotografia: Edgar Brasil. Elenco: Carmen Santos, Maury Bueno, Luiz Soroa, Nita Ney, Pedro Fantel, Máximo Serrano, Eli Sone, Augusta Leal, Rozendo Franco, Ademar Gonzaga. (Phebo Brasil Filme, Cataguases, Minas Gerais; Distribuição Urânia/82 minutos).

**LÁBIOS SEM BEIJOS** — Longa-metragem. Mudo. Produção, roteiro e argumento: Ademar Gonzaga. Fotografia: Paulo Morano e Humberto Mauro. Elenco: Lelita Rosa, Paulo Morano, Marisa Torá, Alfredo Rosário, Tamar Moema, Didi Viana, Gina Cavalieri, Augusta Guimarães, Décio Murilo, Celso Montenegro, Carmen Violeta, Máximo Serrano, Lêda Léa Ivan Vilar, Renato Oliveira. (Cinédia, D.F.).

### ● 1933

**GANGA BRUTA** — Longa-metragem. Sincronizado (Processo Vitaphone). Produção: Ademar Gonzaga. Roteiro: Humberto Mauro, baseado em argumento de Otávio Gabus Mendes. Fotografia: Afrodísio de Castro e Humberto Mauro. Música: Radamés Gnattali. Sonografia: Jorge Bichara. Elenco: Durval Bellini, Lu Marival, Carlos Eugênio, Déa Selva, Décio Murilo, Andréa Duarte, Alfredo Nunes, Ivan Vilar, Francisco Bevilacqua, João Baldi, Renato Oliveira, João Cardoso, Edson Chagas, Elza Moreno, Mário Moreno, Pery Ribas. (Cinédia, D.F./65 minutos).

**A VOZ DO CARNAVAL** — Longa-metragem. Sonoro. Co-direção e produção: Ademar Gonzaga. Roteiro: Joracy Camargo. Fotografia: Afrodísio de Castro e Humberto Mauro. Elenco: Palitos, Carmen Miranda, Aracy Côrtes. (Cinédia, D.F.).

### ● 1934

**AS SETE MARAVILHAS DO RIO DE JANEIRO** — Curta-metragem. Mudo. 35 mm. Produção: Carmen Santos. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (Brasil Vita Filmes, D.F. 27 minutos). (\*)

**PEDRO II** — Curta-metragem. Sonoro. 35 mm. Produção: Carmen Santos. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (Brasil Vita Filmes, D.F.). (\*)

**GENERAL OSÓRIO** — Curta-metragem. Sonoro. 35 mm. Produção: Carmen Santos. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (Brasil Vita Filmes, D.F.). (\*)

**FAVELA DE MEUS AMORES** — Longa-metragem. Sonoro. Produção: Carmen

Santos. Roteiro: Humberto Mauro, baseado em argumento de Henrique Pongetti. Fotografia: Humberto Mauro. Música: Ary Barroso, Custódio Mesquita, Silvío Caldas e Orestes Barbosa. Elenco: Carmen Santos, Armando Louzada, Silvío Caldas, Rodolfo Mayer, Jaime Costa, Belmira de Almeida. (Brasil Vita Filmes, D.F.). (\*)

**FEIRA DE AMOSTRAS DO RIO DE JANEIRO** — Média-metragem. Sonoro. Produção: Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (22 minutos). (\*)

**CIDADE MULHER** — Longa-metragem. Sonoro. Produção: Carmen Santos. Roteiro: Humberto Mauro, baseado em argumento de Henrique Pongetti. Fotografia: Manoel P. Ribeiro. Música: Noel Rosa e Assis Valente. Elenco: Carmen Santos, Jaime Costa, Mario Salaberry, Bandeira Duarte, Bibi Ferreira, Sara Nobre. (Brasil Vita Filmes, D.F.). (\*)

### ● 1936

28 de maio:

**LIÇÃO PRÁTICA DE TAXIDERMIA** — Documentário do Instituto Nacional de Cinema Educativo: Zoológica. Sonoro. 16 milímetros. Co-direção: Paulo Roquette Pinto. Narração: Edgar Roquette Pinto. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (8 minutos).

**O PREPARO DA VACINA CONTRA A RAIVA** — Doc. INCE: Medicina. Sonoro. 16 mm. Orientação: Agnaldo Alves Filho e Américo Braga. Narração: Edgar Roquette Pinto. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (6 minutos). (\*)

30 de maio:

**OS MÚSCULOS SUPERFICIAIS DO CORPO HUMANO** — Doc. INCE: Medicina. Sonoro. 16 mm. Roteiro: Bastos D'Ávila. Narração: Sérgio de Vasconcelos. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (5 minutos). (\*)

**EXERCÍCIOS DE ELEVAÇÃO** — Doc. INCE: Dança. Mudo, 16 mm. Orientação: Vera Grabinka e Pierre Michailowsky. Fotografia e

Montagem: Humberto Mauro. (3 minutos).

**O CISNE** — Doc. INCE: Dança. 16 mm. Coreografia: Vera Grabinka e Pierre Michailowsky. Música: Saint-Saëns. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (3 minutos).

2 de junho:

**MEDIDA DO TEMPO** — Doc. INCE: Física. Mudo. 16 mm. Orientação: Alínio de Mattos. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (4 minutos).

7 de julho:

**MÁQUINAS SIMPLES (ALAVANCAS)** — Doc. INCE: Mecânica. Mudo. 16 mm. Orientação: Francisco Gomes Maciel Pinheiro. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (5 minutos).

**MÁQUINAS SIMPLES (ROLDANAS, PLANO INCLINADO E CUNHA)** Doc. INCE: Mecânica. Mudo. 16 mm. Orientação: Francisco Gomes Maciel Pinheiro. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (3 minutos).

11 de agosto

**UM PARAFUSO** — Doc. INCE: Indústria. Sonoro. 16 mm. Orientação: Theodoro R. Pereira. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (7 minutos).

7 de setembro:

**ENTREGA DAS INSTALAÇÕES DA PRA-2** — Doc. INCE: Reportagem. Sonoro. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (2 minutos).

10 de setembro:

**O TELÉGRAFO** — Doc. INCE: Tecnologia. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (5 minutos).

2 de outubro:

**MEDIDA DE MASSA (BALANÇAS)** — Doc. INCE: Mecânica. Mudo. 16 mm. Orientação: Francisco Gomes Maciel Pinheiro. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (4 minutos).

7 de outubro:

**DIA DA PÁTRIA DE 1936** Doc. INCE: Reportagem.

Sonoro. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (12 minutos). (\*)

5 de novembro:

**O CÉU DO BRASIL (I)** — Doc. INCE: Astronomia. Mudo. 16 mm. Baseado no mapa de Pereira Reis. Narração: Alínio de Mattos. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (7 minutos).

19 de novembro:

**DIA DA BANDEIRA DE 1936** — Doc. INCE: Reportagem. Sonoro. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (7 minutos). (\*)

**BENJAMIN CONSTANT** Doc. INCE: História. Sonoro. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (6 minutos). (\*)

**BARÔMETROS** — Doc. INCE: Física. Mudo. 16 mm. Orientação: Francisco Gomes Maciel Pinheiro. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (5 minutos).

**MANÔMETROS** — Doc. INCE: Física. Mudo. 16 mm. Orientação: Francisco Gomes Maciel Pinheiro. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (3 minutos).

27 de novembro:

**FRANKLIN ROOSEVELT** — Doc. INCE: Reportagem. Sonoro. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (7 minutos).

2 de dezembro:

**AR ATMOSFÉRICO** — Doc. INCE: Física. Mudo. 16 mm. Orientação: Francisco Gomes Maciel Pinheiro. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (6 minutos).

5 de dezembro:

**RIBEIRÃO DAS LAGES** — Doc. INCE: Geografia Econômica. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (4 minutos). (\*)

**CORRIDA DE AUTOMÓVEIS** — Doc. INCE: Reportagem. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (5 minutos).

12 de dezembro:

**OS LUZÍADAS** — Doc. INCE: Literatura. Declama-

ção: Judith Andrade Corrêa («Canto V»). Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. Desenhos: Oswaldo Teixeira. (7 minutos). (\*)

13 de dezembro:

COLÔNIA DE PSICOPATAS DE JACAREPAGUÁ — Doc. INCE: Medicina. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (6 minutos). (\*)

O DIA DO MARINHEIRO DE 1936 — Doc. INCE: Reportagem. Sonoro. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (5 minutos).

OS INCONFIDENTES — Doc. INCE: Reportagem. Sonoro. 35 mm. Narração: Sérgio de Vasconcellos e Humberto Mauro. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (4 minutos).

O MICROSCÓPIO COMPOSTO — Doc. INCE: Física. Sonoro. 16 mm. Orientação: Francisco Gomes Maciel Pinheiro. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (3 minutos).

26 de dezembro:

UM APÓLOGO (MACHADO DE ASSIS) — Doc. INCE: Literatura. Sonoro. 16 mm. Co-direção: Lúcia Miguel Pereira. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. Música: João Otaviano Gonçalves. (7 minutos).

## ● 1937

4 de janeiro:

O CÉU DO BRASIL (II) — Doc. INCE: Astronomia. Sonoro. 35 mm. Baseado no mapa de Pereira Reis. Narração: Sérgio de Vasconcellos. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro e Manoel P. Ribeiro. (6 minutos). (\*)

5 de janeiro:

HIDROSTÁTICA (PROPORÇÃO E EQUILÍBRIO LÍQUIDOS) — Doc. INCE: Física. Mudo. 16 mm. Orientação: Francisco Gomes Maciel Pinheiro. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (5 minutos).

MEDIDA DO COMPRIMENTO — Doc. INCE: Física. Mudo. 16 mm. Orientação: Francisco Gomes Maciel Pinheiro. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (5 minutos). (\*)

7 de janeiro:

MAGNETISMO — Doc. INCE: Física. Mudo. 16 mm. Orientação: Francisco Gomes Maciel Pinheiro. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (7 minutos).

28 de janeiro:

CENTRO DE SAÚDE DO RIO DE JANEIRO — Doc. INCE: Medicina. Sonoro. 35 mm. Texto: Decio Parreiras. Narração: Sérgio de Vasconcellos. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (8 minutos). (\*)

24 de março:

DANÇA REGIONAL ARGENTINA (ESCOLA SARMIENTO) — Doc. INCE: Música e Folclore. Sonoro. 16 mm. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (5 minutos).

30 de março:

PLANETÁRIO — Doc. INCE: Astronomia. Mudo. 16 mm. Orientação: Francisco Gomes Maciel Pinheiro. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (2 minutos).

4 de abril:

PAPAGAIO — Doc. INCE: Recreação Infantil. Parcialmente em côres. Sonoro. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (5 minutos).

6 de abril:

TELÚRIO — Doc. INCE: Física. Mudo. 16 mm. Orientação: Francisco Gomes Maciel Pinheiro. Fotografia e

Montagem: Humberto Mauro. (3 minutos).

6 de junho:

LANÇAMENTO DA PEDRA FUNDAMENTAL DO MEC — Doc. INCE: Reportagem. Sonoro. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (6 minutos).

9 de junho:

CORPO DE BOMBEIROS DO DISTRITO FEDERAL — Doc. INCE: Reportagem. Em côres. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro (9 minutos).

7 de julho:

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS — Doc. INCE: Literatura. Sonoro. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (9 minutos).

A LUTA CONTRA O OFIDISMO — Doc. INCE: Medicina. Sonoro. 16 mm. Texto: Vital Brasil. Narração: Roberto Assumpção de Araujo. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (5 minutos).

8 de julho

PEIXES DO RIO DE JANEIRO — Doc. INCE: Zoologia. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (6 minutos).

LOTUS DO EGITO — Doc. INCE: Botânica. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (2 minutos).

9 de julho:

ORQUÍDEAS — Doc. INCE: Botânica. Em côres.



Mauro, ao centro, o presidente de Minas, Antônio Carlos, o prêmio conquistado por «Tesouro Perdido»

Sonoro. 16 mm. Narração: Roberto Assumpção Araujo. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (2 minutos).

UNIVERSIDADE DO BRASIL — Doc. INCE: Reportagem. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (4 minutos).

10 de julho:

ELETRIFICAÇÃO DA E. F. CENTRAL DO BRASIL — Doc. INCE: Reportagem. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (3 minutos).

20 de julho:

JURAMENTO À BANDEIRA (BATALHÃO DE GUARDAS) — Doc. INCE: Reportagem. Sonoro. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (6 minutos). (\*)

5 de agosto:

EQUINODERMOS — Doc. INCE: Zoologia. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (6 minutos). (\*)

2 de setembro:

JOGOS E DANÇAS REGIONAIS (ESCOLAS PRIMÁRIAS) — Doc. INCE: Música e Folclore. Sonoro. 16 mm. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (4 minutos).

12 de setembro:

CIRCULAÇÃO DO SANGUE NA CAUDA DE GERINO — Doc. INCE: Medicina. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (2 minutos). (\*)

VITÓRIA RÉGIA — Doc. INCE: Botânica. Mudo. 35 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro (7 minutos).

7 de outubro:

DIA DA PÁTRIA DE 1937 — Doc. INCE: Reportagem. Sonoro. 16 mm. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro e Humberto Mauro. (14 minutos).

20 de outubro:

OUTONO — Doc. INCE: Conto. Sonoro. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (2 minutos).

6 de dezembro:

DESCOBRIMENTO DO BRASIL — Longa-metragem. Sonoro. Roteiro: Humberto Mauro, baseado na carta de Pero Vaz de Caminha. Fotografia: Manoel P. Ribeiro, Alberto Botelho, Alberto Campilla e Humberto Mauro. Música: Heitor Villa-Lobos. Elenco: Alvaro Costa, Manoel Rocha, Alfredo Silva, Reginaldo Calmon, João de Deus. (Instituto do Cacau, Bahia. (83 minutos).

## ● 1938

23 de janeiro:

HÉRNIA INGUINAL — Doc. INCE: Medicina. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (2 minutos).

APENDICITE — Doc. INCE: Medicina. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (2 minutos).

24 de janeiro:

ENGENHOCA E SOVACA — Doc. INCE: Documentação Rural. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (4 minutos). (Filmado em Cataguases).

JOÃO DE BARRO (I) — Doc. INCE: Zoologia. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (5 minutos). (Filmado em Cataguases).

ARANHAS — Doc. INCE: Zoologia. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (3 minutos). (Filmado em Cataguases).

MOINHO DE FUBÁ — Doc. INCE: Documentação Rural. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (3 minutos). (Filmado em Cataguases).

COMBATE À PRAGA DO ALGODOEIRO EM MINAS GERAIS — Doc. INCE: Documentação Rural. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (5 minutos). (Filmado em Cataguases).

EXTIRPAÇÃO DO ESTÔMAGO — Doc. INCE: Medicina. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (4 minutos).

MÉTODO OPERATÓRIO DO DR. GUDIN — Doc. INCE: Medicina. Sonoro. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (3 minutos).

10 de maio:

A MOEDA — Doc. INCE: Indústria. Mudo. 16 mm. Texto: Tasso da Silveira. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (11 minutos).

BRONZE ARTÍSTICO — Doc. INCE: Indústria. Mudo. 16 mm. Texto: Tasso da Silveira. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (7 minutos).

TALHA (ESCULTURA EM MADEIRA) — Doc. INCE: Indústria. Mudo. 16 mm. Texto: Tasso da Silveira. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (5 minutos).

18 de maio:

TOQUE E REFINAÇÃO DO OURO — Doc. INCE: Indústria. Mudo. 16 mm. Texto: Tasso da Silveira. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (6 minutos).

10 de julho:

MORFOGÊNESE DAS BACTÉRIAS — Doc. INCE: Medicina. Sonoro. 16 mm. Co-direção: A. C. Fontes. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (23 minutos).

27 de julho:

SERVIÇO DE SAÚDE PÚBLICA DO DISTRITO FEDERAL — Doc. INCE: Medicina. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (20 minutos).

5 de agosto:

MONITOR PARNAÍBA — Doc. INCE: Reportagem. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (10 minutos).

7 de setembro:

DIA DA PÁTRIA DE 1938 — Doc. INCE: Reportagem. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (12 minutos).

1 de outubro:

MÉTODO OPERATÓRIO DO PROFESSOR MAURÍ-

CIO GUDIN — Doc. INCE: Medicina. Sonoro. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro e Manoel P. Ribeiro. (33 minutos). (Documentário reunindo quatro curtos anteriores).

16 de novembro:

POMPÉIA — Doc. INCE: Geografia. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (4 minutos). (Filmado na Itália).

ROMA — Doc. INCE: Geografia. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (6 minutos). (Filmado na Itália).

ENEIDA — Doc. INCE: Geografia. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (5 minutos). (Filmado na Itália).

MILÃO — Doc. INCE: Geografia. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (2 minutos). (Filmado na Itália).

PARIS — Doc. INCE: Geografia. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (4 minutos). (Filmado na França). (\*)

19 de novembro:

DIA DA BANDEIRA DE 1938 — Doc. INCE: Reportagem. Em côres. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (6 minutos).

20 de novembro:

EXPOSIÇÃO JOSÉ BONIFÁCIO — Doc. INCE: Reportagem. Sonoro. 16 mm. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (7 minutos).

24 de dezembro:

O PREPARO DA VACINA CONTRA A FEBRE AMARELA — Doc. INCE: Medicina. Sonoro. 16 mm. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (13 minutos).

FISIOLOGIA GERAL — Doc. INCE: Medicina. Mudo. 16 mm. Co-direção: Miguel Osório Pereira. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (7 minutos).

28 de dezembro:

HINO À VITÓRIA — Doc. INCE: Música e Folclore. Sonoro. 35 mm. Música: Heitor Villa-Lobos. Letra: Gustavo Capanema. Foto-

grafia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (. minutos). (\*)

## ● 1939

5 de janeiro:

FLUOROGRAFIA COLETIVA (MÉTODO DO DR. MANOEL DE ABREU) — Doc. INCE: Medicina. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (7 minutos).

ESTUDOS DAS GRANDES ENDEMIAS — Doc. INCE: Medicina. Sonoro. 16 mm. Co-produção: Instituto Oswaldo Cruz. Co-direção: Evandro Chagas. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (4 minutos).

LEISCHMANIOSE VISCERAL AMERICANA — Doc. INCE: Medicina. Sonoro. 16 mm. Co-produção: Instituto Oswaldo Cruz. Co-direção: Evandro Chagas. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (8 minutos).

TRIPANOSOMIASE AMERICANA — Doc. INCE: Medicina. Sonoro. 16 mm. Co-produção: Instituto Oswaldo Cruz. Co-direção: Evandro Chagas. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (3 minutos).

JARDIM ZOOLOGICO DO RIO DE JANEIRO — Doc. INCE: Zoologia. Em côres. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (2 minutos).

8 de janeiro:

COPA ROCA DE 1939 (1º JÓGO) — Doc. INCE: Reportagem. Sonoro. 16 mm. Fotografia, Montagem e Narração: Humberto Mauro. (10 minutos).

15 de janeiro:

COPA ROCA DE 1939 (2º JÓGO) — Doc. INCE: Reportagem. Sonoro. 16 mm. Fotografia, Montagem e Narração: Humberto Mauro. (8 minutos).

20 de março:

INSTITUTO OSWALDO CRUZ (MANGUINHOS) — Doc. INCE: Medicina. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (10 minutos).

25 de março:

PROPRIEDADES ELÉTRICAS DO PURAQUE — Doc. INCE: Medicina. Sono-

ro. 16 mm. Co-direção: Carlos Chagas. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (11 minutos).

5 de abril:

ESTERILIZAÇÃO TOTAL DO MEIO OPERÁRIO — Doc. INCE: Documentação Rural. Sonoro. 35 mm. Orientação: Maurício Gudín. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (10 minutos).

2 de junho:

CORRIDA RÚSTICA DE REVEZAMENTO — Doc. INCE: Reportagem. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (10 minutos).

6 de junho:

ACAMPAMENTO DE ESCOTEIROS — Doc. INCE: Reportagem. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Ruy Guedes de Mello. (7 minutos).

8 de junho:

UM APÓLOGO (MACHADO DE ASSIS) — Doc. INCE: Literatura. Sonoro. 35 mm. Co-direção: Roquette Pinto. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. Música: João Otaviano Gonçalves. Cenografia: Colomb. Comentário: Lúcia Miguel Pereira. Vestuário: Beatriz Roquette Pinto Bojunga. Desenhos: Santa Rosa. Declamação: Judith A. Corrêa. Elenco: Dea Selva, Nelma Costa, Grace Moema, Darcy Cazarré. (15 minutos).

14 de junho:

TIPOS DE CERÂMICA DE MARAJÓ — Doc. INCE: Educação Artística. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro (6 minutos).

3 de setembro:

PARADA DA MOCIDADE — Doc. INCE: Reportagem. Em côres. Sonoro. 16 mm. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (11 minutos).

7 de setembro:

DIA DA PÁTRIA DE 1939 (I) — Doc. INCE: Em côres. Sonoro. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (13 minutos). (\*)



HM, na câmera; elenco de «Sangue Mineiro»

19 de setembro:

ABASTECIMENTO D'ÁGUA DO RIO DE JANEIRO — Doc. INCE: Reportagem. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (34 minutos).

21 de setembro:

DIA DA PÁTRIA DE 1939 (II) — Doc. INCE: Reportagem. Em côres. Sonoro. 16 mm. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (16 minutos).

22 de setembro:

SERVIÇO DE ESGOTOS DO RIO DE JANEIRO — Doc. INCE: Reportagem. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (6 minutos).

20 de outubro:

O PURAQUE — Doc. INCE: Medicina. Sonoro. 35 mm. Co-direção: Carlos Chagas Filho. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (13 minutos).

22 de outubro:

DANÇA CLÁSSICA — Doc. INCE: Dança. Sonoro. 35 mm. Orientação: Vera Grabinka e Pierre Michailowsky. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (9 minutos).

19 de novembro:

DIA DA BANDEIRA DE 1939 — Doc. INCE: Reportagem. Em côres. Sonoro. 16 mm. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (12 minutos).

22 de novembro:

CERÂMICA DE MARAJÓ — Doc. INCE: Educação

Artística. Mudo. 35 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (8 minutos).

27 de novembro:

LAGOA SANTA — Doc. INCE: Geografia. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (12 minutos).

HOSPITAL DE CURUPAITÍ — Doc. INCE: Medicina. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (5 minutos).

## ● 1940

ARGILA — Longa-metragem. Produção: Carmen Santos. Roteiro e argumento: Humberto Mauro. Fotografia: Manoel P. Ribeiro e Humberto Mauro. Música: Heitor Villa-Lobos. Participação especial de Roquette Pinto. Elenco: Carmen Santos, Celso Guimarães, Floriano Faissal, Bandeira Duarte, J. Silveira, Lídia Matos, Pérola Negra, Saint Clair Lopes, Mauro de Oliveira, Roberto Rocha, Chaby Pinheiro, Anita Otero. (Brasil Vita Filmes, D.F.; Distribuição DFB).

1 de janeiro:

ARARAS — Doc. INCE: Zoologia. Em côres. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (2 minutos).

20 de janeiro:

PROVAS DE SALTO DE PROFESSOR JAPONÊS — Doc. INCE: Reportagem. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (7 minutos). (\*)

8 de julho:

DIA DA BANDEIRA DE 1940 — Doc. INCE: Repor-

tagem: Em côres. Sonoro. 16 mm. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (12 minutos).

31 de agosto:

BANDEIRANTES — Média-metragem. INCE: História. Sonoro. 35 mm. Co-direção: Roquette Pinto. Roteiro: Humberto Mauro, baseado em documentos do Museu Nacional, Museu Paulista e Comissão Rondon. Assessoria de Affonso de Taunay. Fotografia: Manoel P. Ribeiro, Erich Walder, Matheus Collaço, Iracy Cnaves e Ruy Guedes de Mello. Música: Francisco Braga. Desenhos: Oscar C. de Meira. Diretor de Produção: Manuel Rocha. Elenco: J. Silveira, Alvaro Pires, Judith de Andrade, Fialho de Almeida, José Wandek, Hilson Maciel, Ruy Guedes de Mello. (45 minutos).

1 de outubro:

ARREMESSO DO MARTELO — Doc. INCE: Reportagem. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (5 minutos). (\*)

2 de outubro:

PEIXES LARVÓFAGOS — Doc. INCE: Zoologia. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (7 minutos).

PARADA DA JUVENTUDE — Doc. INCE: Reportagem. Em côres. Sonoro. 16 mm. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (13 minutos).

4 de outubro:

COREOGRAFIA POPULAR NO BRASIL — Doc. INCE: Música e Folclore. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (10 minutos).

27 de outubro:

O CRISTAL — Doc. INCE: Indústria. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (11 minutos).

13 de dezembro:

PAVILHÃO DO DASP NA FEIRA DE AMOSTRAS DE 1940 — Doc. INCE: Reportagem. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (8 minutos). (\*)

## ● 1941

9 de outubro:

PONTEIO (2º CONCERTO PARA PIANO E ORQUESTRA DE HEKEL TAVARES) — Doc. INCE: Música e Folclore. Fotografia: Manoel P. Ribeiro. Montagem: Humberto Mauro. (10 minutos).

24 de novembro:

FAISCADORES DE OURO — Doc. INCE: Educação Artística. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (8 minutos). (\*)

LAPIDADAÇÃO DE DIAMANTES — Doc. INCE: Educação Artística. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (10 minutos).

CERÂMICA ARTÍSTICA NO BRASIL (ITAIPAVA) — Doc. INCE: Educação Artística. Mudo. 35 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (8 minutos). (\*)

## ● 1942

12 de maio:

O DRAGÃOZINHO MANSO — Doc. INCE: Recreação Infantil. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro e Humberto Mauro. (18 minutos).

SERVIÇO DE SALVAMENTO — Doc. INCE: Reportagem. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro e Humberto Mauro. (8 minutos). (\*)

EXPOSIÇÃO DE BRINQUEDOS EDUCATIVOS — Doc. INCE: Reportagem. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (8 minutos). (\*)

23 de maio:

CARLOS GOMES («O GUARANI») — Doc. INCE: Música e Folclore. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro e Humberto Mauro. (11 minutos).

CIDADES DE MINAS (CATAGUASES) — Doc. INCE: Geografia. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (8 minutos). (\*)

10 de setembro:

HENRIQUE OSWALD («BERCEUSE») — Doc. INCE: Música e Folclore. Sonoro. 35 mm. Fotografia: Manoel P. Ribeiro. Montagem: Humberto Mauro. (6 minutos).

26 de outubro:

CORAÇÃO FÍSICO DE OSTWALD — Doc. INCE: Física. Sonoro. 16 mm. Codireção: Roquette Pinto. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (3 minutos).

26 de novembro:

MIOCÁRDIO EM CULTURA (I) — Doc. INCE: Medicina. Mudo. 16 mm. Codireção: Carlos Chagas Filho. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (10 minutos).

2 de dezembro:

O DESPERTAR DA RESENTORA — Doc. INCE: História. Sonoro. 35 mm. Roteiro: Humberto Mauro, baseado no conto de Maria Eugênia Celso. Fotografia: Manoel P. Ribeiro. Montagem: Humberto Mauro. Música: Hekel Tavares. (21 minutos). (Filmado em Petrópolis).

19 de dezembro:

RELIQUIAS DO IMPÉRIO — Doc. INCE: História. Mudo. 35 mm. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (8 minutos). (Filmado em Petrópolis).

21 de dezembro:

MUSEU IMPERIAL — Doc. INCE: História. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (3 minutos). (Filmado em Petrópolis).

AVENIDA TIJUCA — Doc. INCE: Reportagem. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (4 minutos).

## ● 1943

14 de abril:

FANTASIA BRASILEIRA (CONCERTO PARA PIANO E ORQUESTRA DE J. OTAVIANO) — Doc. INCE: Música e Folclore. Sonoro. 35 mm. Fotografia: Manoel P. Ribeiro. Montagem: Humberto Mauro. Música: João Otaviano Gonçalves. (12 minutos). (Inclui trechos dos filmes «Riquezas

do Brasil» e «Aspectos do Nordeste do Brasil»).

7 de junho:

JARDIM BOTÂNICO DO RIO DE JANEIRO (I) — Doc. INCE: Botânica. Coprodução: Brasil Vita Filmes. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (9 minutos). (\*)

ASPECTOS DE MINAS — Doc. INCE: Geografia. Mudo. 35 mm. Coprodução: Brasil Vita Filmes. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (10 minutos).

FONTES ORNAMENTAIS CARIOCAS — Doc. INCE: Reportagem. Mudo. 35 mm. Coprodução: Brasil Vita Filmes. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (10 minutos). (\*)

17 de julho:

CONVULSOTERAPIA ELÉTRICA — Doc. INCE: Física. Sonoro. 16 mm. Codireção: Oscar D'Utra e Silva. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro e Manoel P. Ribeiro. (15 minutos).

15 de dezembro:

GRAFITE — Doc. INCE: Indústria. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro e José A. Mauro. (8 minutos). (\*)

MANGANÊS — Doc. INCE: Indústria. Sonoro. 35 mm. Coprodução: Brasil Vita Filmes. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro e José A. Mauro. (9 minutos).

FLORES DO CAMPO — Doc. INCE: Botânica. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro e José A. Mauro. (14 minutos).

## ● 1944

13 de junho:

O SEGREDO DAS ASAS — Média-metragem. INCE: Sonoro. 35 mm. Roteiro: Humberto Mauro, baseado em conto de Maria Eugênia Celso. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro e Humberto Mauro. Elenco: Celso Guimarães, Lídia Matos, Lígia Sarmiento. (45 minutos).

21 de junho:

EXPOSIÇÃO DO DASP — Doc. INCE: Reportagem.

Mudo. 35 mm. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (9 minutos). (\*)

19 de julho:

MELROS DE CANTAGALO — Doc. INCE: Zoologia. Sonoro. 35 mm. Coprodução: Brasil Vita Filmes. Fotografia: Luiz Mauro. Montagem: José A. Mauro. (9 minutos). (\*)

8 de agosto:

CRISTAL DE ROCHA — Doc. INCE: Indústria. Sonoro. 35 mm. Coprodução: Aurora Filmes. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (2 minutos). (\*)

9 de agosto:

MICA — Doc. INCE: Indústria. Sonoro. 35 mm. Coprodução: Brasil Vita Filmes. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (10 minutos).

15 de agosto:

EUCLIDES DA CUNHA — Doc. INCE: Literatura. Sonoro. 35 mm. Comentários: F. Venâncio Filho. Quadros: Portinari. Esculturas: Correia Lima. Fotografia: Luiz Mauro. Música: Heitor Villa-Lobos. Montagem: José A. Mauro. (14 minutos).

20 de outubro:

ASPECTOS DE REZENDE — Doc. INCE: Geografia. Mudo. 16 mm. Fotografias e Montagem: Humberto Mauro. (3 minutos).

30 de outubro:

CARLOS GOMES («O ESCRAVO») — Doc. INCE: Música e Folclore. Sonoro. 35 mm. Cantor: barítono Silvío Vieira. Maestro: Santiago Guerra. Fotografia: Manoel P. Ribeiro. Montagem: Humberto Mauro. (8 minutos).

6 de dezembro

PÓLVORA NEGRA — Doc. INCE: Indústria. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (11 minutos).

19 de dezembro:

BARÃO DO RIO BRANCO — Doc. INCE: História. Sonoro. 35 mm. Fotografia: Manoel P. Ribeiro. Montagem: Humberto Mauro. (30 minutos).

«Descobrimiento do Brasil», 1937: a primeira missa. Ficou célebre a partitura de Villa-Lobos, convertida em suite sinfônica.

● 1945

8 de janeiro:

CARRO DE BOIS — Doc. INCE: Documentação Rural. Mudo. 35 mm. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (12 minutos). (\*)

23 de julho:

BRASILIANAS N° 1 («CHUÁ, CHUÁ» E «CASINHA PEQUENINA») — Doc. INCE: Música e Folclore. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (7 minutos).

SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO — Doc. INCE: Reportagem. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (30 minutos). (\*)

SERVIÇO NACIONAL DE TUBERCULOSE — Doc. INCE: Medicina. Mudo. 35 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro e Manoel P. Ribeiro. (16 minutos).

SERVIÇO DE FEBRE AMARELA — Doc. INCE: Medicina. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (16 minutos). (\*)

O ENSINO INDUSTRIAL NO BRASIL — Doc. INCE: Indústria. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (11 minutos).

VICENTE DE CARVALHO («PALAVRAS AO MAR») — Doc. INCE: Literatura. Sonoro. 35 mm. Narração: Roquette Pinto. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (9 minutos).

13 de dezembro:

ESCOLA TÉCNICA DE PESCA DE MARAMBAIA — Doc. INCE: Indústria. Sonoro. 16 mm. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (20 minutos). (\*)



● 1946

13 de fevereiro:

FABRICAÇÃO DE AMPOLAS — Doc. INCE: Indústria. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (6 minutos).

20 de maio:

LEOPOLDO MIGUEZ («HINO À REPÚBLICA», «PELO AMOR» E «POEMA SINFÔNICO PROMETEU») — Doc. INCE: Música e Folclore. Sonoro. 35 mm. Canto: Nair Duarte Nunes. Maestro: Francisco Mignone. Fotografia: Manoel P. Ribeiro. Montagem: Humberto Mauro. (7 minutos).

25 de junho:

JARDIM ZOOLOGICO — Doc. INCE: Zoologia. Mudo. 35 mm. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro e José A. Mauro. (22 minutos).

● 1947

27 de março:

MARTINS PENA («JUDAS NO SÁBADO DE ALELÚIA») — Doc. INCE: Literatura. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (34 minutos).

12 de maio:

O CRISTAL OSCILADOR — Doc. INCE: Indústria. Sonoro. 35 mm. Orientação: Armando S. Barros. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (42 minutos).

12 de junho:

GRAMÍNEAS E FLÓRES SILVESTRES — Doc. INCE: Botânica. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (10 minutos).

7 de novembro:

FABRICAÇÃO DO QUELJO — Doc. INCE: Indústria. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: Nelson Hatem e José A. Mauro. (8 minutos). (\*)

FABRICAÇÃO DE MANTEIGA — Doc. INCE: Indústria. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: Nelson Hatem e José A. Mauro. (8 minutos). (\*)

PASTEURIZAÇÃO — Doc. INCE: Indústria. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: Nelson Hatem e José A. Mauro. (8 minutos). (\*)

COREOGRAFIA (POSIÇÕES FUNDAMENTAIS DA DANÇA CLÁSSICA) — Doc. INCE: Dança. Sonoro. 35 mm. Bailarina: Maria Edith Cornelius. Música: Heitor Villa-Lobos («O Can-

to do Cisne Negro») e Humberto Mauro («Adágio»). Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (8 minutos). (\*)

HELIOTIPIA — Doc. INCE: Indústria. Mudo. 16 mm. Co-direção: Roquette Pinto. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (10 minutos).

10 de dezembro:

CAMPOS DE JORDÃO (I) — Doc. INCE: Geografia. Sonoro. 16 mm. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (15 minutos).

● 1948

12 de março:

CIDADE DO RIO DE JANEIRO — Doc. INCE: Geografia. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: José A. Mauro e Manoel P. Ribeiro. (32 minutos).

BRASILIANAS N° 2 («AZULÃO» E «PINHAL») — Doc. INCE: Música e Folclore. Sonoro. 35 mm. Canto: Paulo Tapajós. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (8 minutos). (Filmado em Volta Grande e Campos de Jordão).

16 de março:

CASTRO ALVES — Doc. INCE: Literatura. Sonoro. 35 mm. Co-direção: Pedro

Calmon. Narração: Jorge da Silva. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro, Humberto Mauro e José A. Mauro. (22 minutos).

20 de março:

BERÇO DE SAUDADE — Doc. INCE: Ficção. Sonoro. 35 mm. Roteiro: Humberto Mauro, baseado no conto de Roquette Pinto. Música: Hekel Tavares. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro e José A. Mauro. (15 minutos). (\*)

20 de abril:

JARDIM BOTÂNICO DO RIO DE JANEIRO (II) — Doc. INCE: Botânica. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: Nelson Hatem e José A. Mauro. (9 minutos).

12 de agosto:

INDÚSTRIA FARMACÊUTICA NO BRASIL — Doc. INCE: Indústria. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: José A. Mauro e Jurandyr Passos Noronha. Narração: Lima Barreto. (28 minutos).

1 de dezembro:

FABRICAÇÃO DA PENICILINA NO BRASIL — Doc. INCE: Indústria. Sonoro. 16 mm. Fotografia e Montagem: José A. Mauro e Humberto Mauro. (5 minutos). (\*)

## ● 1949

8 de junho:

RUY BARBOSA — Doc. INCE: História. Sonoro. 35 mm. Texto: Pascoal Lemme. Fotografia: Manoel P. Ribeiro. Montagem: Humberto Mauro. (25 minutos).

5 de dezembro:

ALBERTO NEPOMUCENO — Doc. INCE: Música e Folclore. Sonoro. 35 mm. Maestro: João Otaviano Gonçalves. Fotografia: José A. Mauro. Montagem: Humberto Mauro. (12 minutos).

## ● 1950

3 de maio:

TRATAMENTO CIRÚRGICO DA SINUSITE — Doc. INCE: Medicina. Sonoro. 35 mm. Co-produção: Brasil Vita Filmes. Fotografia

Montagem: José A. Mauro. (6 minutos). (\*)

23 de novembro:

ECLIPSE — Doc. INCE: Astronomia. Sonoro. 35 mm. Desenho Animado: João Rabong. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (13 minutos). (\*)

## ● 1951

13 de setembro:

CULTURA MUSICAL — Doc. INCE: Música e Folclore. Sonoro. 35 mm. Co-produção: Brasil Vita Filmes. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (26 minutos). (\*)

## ● 1952

12 de janeiro:

CERÂMICA (ESCOLA TÉCNICA NACIONAL) — Doc. INCE: Educação Artística. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (15 minutos).

23 de maio:

A CIRURGIA DOS SEIOS DA FACE (VIA TRANSMAXILAR) — Doc. INCE: Medicina. Mudo. 35 mm. Orientação: Ermiro Lima. Fotografia e Montagem: João Rabong. (25 minutos).

18 de agosto:

O CANTO DA SAUDADE (LENDA DO CARREIRO) — Longa-metragem. Produção, roteiro, argumento e música: Humberto Mauro. Fotografia: José A. Mauro. Elenco: Cláudia Montenegro, Mário Mascarenhas, Humberto Mauro, Alfredo de Almeida, Lourival Coutinho, Zizinha Macedo, Bandeira Duarte, Silveira Sampaio, Nicete Bruno, Luis Delfino, Flávio Cordeiro, Elizabeth Hodos. (Estúdios Rancho Alegre. Volta Grande, Minas Gerais 120 minutos).

22 de outubro:

GRAVURAS (ÁGUA FORTE) — Doc. INCE: Educação Artística. Sonoro. 35 mm. Orientação: Henrique B. Oswald Neto. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (11 minutos).

GRAVURAS (PONTA SECA, BURIL E ÁGUA TINTA) — Doc. INCE: Educa-

ção Artística. Sonoro. 35 mm. Orientação: Henrique B. Oswald Neto. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (11 minutos).

1 de outubro

A CIDADE DO AÇO (COQUERIA, ALTO FORNO E ACIARIA) — Doc. INCE: Indústria. Mudo. 16 mm. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (13 minutos). (\*)

## ● 1953

18 de junho:

LENTEZ OFTÁLMICAS — Doc. INCE: Indústria. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (11 minutos).

19 de junho:

REFRAÇÃO OCULAR — Doc. INCE: Indústria. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: Luiz Mauro. (11 minutos).

17 de julho:

O MINÉRIO E O CARVÃO — Doc. INCE: Indústria. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (11 minutos).

11 de dezembro:

CULTURA FÍSICA (SAÚDE E ENERGIA) — Doc. INCE: Medicina. Sonoro. 35 mm. Orientação: Gil Colmenares. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (8 minutos). (\*)

## ● 1954

5 de julho:

HIGIENE RURAL (FOSSA SÉCA) — Doc. INCE: Documentação Rural. Sonoro. 35 mm. Orientação: Chiralla Haidar. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (11 minutos).

10 de julho:

NEM TUDO É AÇO EM VOLTA REDONDA — Doc. INCE: Indústria. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: Luiz Mauro. (10 minutos). (\*)

15 de julho:

EXPANÇÃO DE VOLTA REDONDA — Doc. INCE: Indústria. Sonoro. 35 mm.

Fotografia e Montagem: Luiz Mauro. (\*)

23 de novembro:

MOLÉSTIA DE CHAGAS — Doc. INCE: Medicina. Sonoro. 16 mm. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (3 minutos). (\*)

24 de novembro:

VOLTA RENDODA COMO É HOJE — Doc. INCE: Indústria. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: Luiz Mauro. (12 minutos).

BRASILIANAS Nº 3 («ABOIO» E «CANTIGAS») — Doc. INCE: Folclore. Sonoro. 35 mm. Música: Aldo Taranto. Roteiro Musical: José Mauro. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (9 minutos). (Filmado em Volta Grande).

30 de novembro:

A CAPTAÇÃO DA ÁGUA — Doc. INCE: Documentação Rural. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: Luiz Mauro e José A. Mauro. (11 minutos).

31 de dezembro:

ESCORPIONISMO — Doc. INCE: Sonoro. 16 mm. Orientação: Otávio de Magalhães. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro e José A. Mauro. (18 minutos).

## ● 1955

23 de abril:

PREPARO E CONSERVAÇÃO DOS ALIMENTOS — Doc. INCE: Documentação Rural. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: Luiz Mauro. (11 minutos).

27 de abril:

BRASILIANAS Nº 4 (ENGENHOS E USINAS) — Doc. INCE: Documentação Rural. Sonoro. 35 mm. Roteiro musical: José Mauro. Fotografia e Montagem: Luiz Mauro. (8 minutos). (Filmado em Volta Grande).

18 de setembro:

HIGIENE DOMÉSTICA — Doc. INCE: Documentação Rural. Sonoro. 35 mm. Orientação: Maria Cathalá Chaves. Fotografia e Montagem: José A. Mauro e Matheus Collaço. (9 minutos).

24 de setembro:

SILVIO TRINCHEIRA — Doc. INCE: Documentação Rural. Sonoro. 35 mm. Coordenação: Chicrala Haidar. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (11 minutos).

5 de outubro:

BRASILIANAS Nº 5 (CANTOS DE TRABALHO) — Doc. INCE: Folclore. Sonoro. 35 mm. Roteiro Musical: José Mauro. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (10 minutos). (Filmado em Volta Grande).

● 1956

24 de setembro:

JOÃO DE BARRO (II) — Doc. INCE: Zoologia. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (22 minutos).

27 de setembro:

BIBLIOTECA DEMONSTRATIVA «CASTRO ALVES» — Doc. INCE: Reportagem. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (11 minutos).

28 de outubro:

MEUS OITO ANOS — Doc. INCE: Música e Folclore. Sonoro. 35 mm. Fotografia: José A. Mauro. Montagem: Humberto Mauro. (11 minutos).

31 de outubro:

CONSTRUÇÕES RURAIS — Doc. INCE: Documentação Rural. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (11 minutos).

12 de dezembro:

BRASILIANAS Nº 6 (MANHÃ NA ROÇA) — Doc. INCE: Documentação Rural. Sonoro. 35 mm. Roteiro Musical: José Mauro. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (8 minutos).

● 1957

26 de junho:

CIDADE DE BELO HORIZONTE — Doc. INCE: Geografia. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: Luiz Mauro. (19 minutos).

4 de julho:

CONGONHAS DO CAMPO — Doc. INCE: Geografia. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (16 minutos).

1 de outubro:

JARDIM ZOOLOGICO DO RIO DE JANEIRO — Doc. INCE: Zoologia. Sonoro. 35 mm. Orientação: Mello Barreto. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (20 minutos).

7 de outubro:

PEDRA SABÃO — Doc. INCE: Indústria. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (10 minutos).

28 de outubro:

ESCOLA CAIO MARTINS — Doc. INCE: Reportagem. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (2 minutos). (\*)

● 1958

7 de julho:

OXIGÊNIO — Doc. INCE: Física. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro e José A. Mauro. (18 minutos).

22 de agosto:

O CAFÉ — Doc. INCE: Geografia Econômica. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (30 minutos).

28 de dezembro:

FABRICAÇÃO DA RAPADURA — Doc. INCE: Indústria. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (8 minutos).

30 de dezembro:

CIDADE DE CAETÉ — Doc. INCE: Geografia. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: Luiz Mauro. (8 minutos).

SÃO JOÃO DEL REI — Doc. INCE: Geografia. Sonoro. 16 mm. Fotografia e Montagem: Luiz Mauro. (12 minutos).

● 1959

4 de março:

CAMPOS DE JORDÃO (II) — Doc. INCE: Geografia.

Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro. (11 minutos).

21 de julho:

CIDADE DE MARIANA — Doc. INCE: Geografia. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: Luiz Mauro. (10 minutos).

23 de julho:

POÇOS RURAIS (ÁGUA SUBTERRÂNEA) — Doc. INCE: Documentação Rural. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (13 minutos).

6 de agosto:

LIÇÕES DE QUÍMICA Nº 1 (MISTURA E COMBINAÇÕES QUÍMICAS) — Doc. INCE: Química. Sonoro. 35 mm. Co-direção: Alcides Silva Jardim. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (11 minutos).

10 de agosto:

LIÇÕES DE QUÍMICA Nº 2 (PROCESSOS INDUSTRIAIS PARA SEPARAÇÃO DAS MISTURAS) — Doc. INCE: Química. Sonoro. 35 mm. Co-direção: Alcides Silva Jardim. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (11 minutos).

3 de dezembro:

LIÇÕES DE QUÍMICA Nº 3 (PROCESSO DE SEPARAÇÃO DAS MISTURAS E COMBINAÇÕES) — Doc. INCE: Química. Sonoro. 35 mm. Co-direção: Alcides Silva Jardim. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro e José A. Mauro. (11 minutos).

4 de dezembro:

SERVIÇOS DE PRODUTOS PROFILÁTICOS (COMBATE ÀS ENDEMIAS RURAIS) — Doc. INCE: Documentação Rural. Sonoro. 35 mm. Orientação: Geraldo Magella Bijos. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (14 minutos).

● 1960

3 de agosto:

HEMOSTASE CUTÂNEA — Doc. INCE: Medicina. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (26 minutos).

26 de dezembro:

TÉCNICAS ESTEREOTÁXICAS NO ESTUDO DAS REGIÕES SUBCORTICAIS — Doc. INCE: Medicina. Sonoro. 16 mm. Co-direção: Eduardo Oswald Cruz e Rocha. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. (18 minutos).

● 1962

13 de abril:

O PAPEL — Doc. INCE: Indústria. Sonoro. 35 mm. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. (14 minutos).

● 1964

3 de dezembro:

A VELHA A FIAR — Doc. INCE: Música e Folclore. Sonoro. 35 mm. Música: Aldo Taranto, cantada pelo Trio Irakitan. Fotografia e Montagem: José A. Mauro. Interpretação: Matheus Collaço. (6 minutos).

● 1966/67

Em realização:

VELHAS FAZENDAS MINEIRAS (TEORIA GERAL DA FAZENDA CLÁSSICA) — Doc. INCE: Documentação Rural. Sonoro. 35 mm. Fotografia: José A. Mauro. Roteiro musical: José Mauro. Baseado em crônica de Cyro dos Anjos.

(Filmografia levantada por Paulo Perdígão e conferida por Humberto Mauro, Ladislau Collaço, José A. Mauro, Jurandyr Passos Noronha e Manoel P. Ribeiro).

NOTA — Esta é a primeira vez que se publica a filmografia integral de Humberto Mauro, incluindo a relação completa dos curta-metragens produzidos, a partir de 1936, pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo. As fichas técnicas indicam a classificação desses documentários por assunto, sua natureza (sonoro/mudo, 35/16 mm) e, sempre que possível, os principais elementos da realização. A ordem é cronológica — via de regra obedecendo à data de estréia do filme ou de registro no INCE, que é a de conclusão do filme. (No caso das reportagens diretas, a data é a de filmagem). Os asteriscos (\*) indicam filmes não produzidos pelo INCE que já desapareceram ou aqueles do INCE que foram retirados de distribuição. (P.P.)

# Velhas fazendas mineiras

## imagem

LETREIROS (título, colaboradores, direção, etc.)

EM SUPERPOSIÇÃO A GRANDE VISTA PANORÂMICA DE VELHA FAZENDA MINEIRA, ÂNGULO E COMPOSIÇÃO ALTAMENTE POÉTICOS:

«Quando o progresso avança pelos campos e modernas propriedades agrícolas se erguem por toda parte, é nos antigos solares da zona rural de Minas Gerais que se aninha um pouco dos costumes, dos gostos, da vida mesma de nossos bisavós lavradores! E no bucolismo dêsses casarões e de tudo o que os rodeia, a geração que passa encontra refúgio e um mundo de poesia!

É ali, nas clássicas fazendas de Minas, que ela surpreende, intactos, os cenários das aventuras e dos sonhos da infância ...»

SEQUÊNCIA DE VISTAS PANORÂMICAS E MEIA DISTÂNCIA DE TRÊS OU QUATRO FAZENDAS MINEIRAS TÍPICAS, ÂNGULOS FASCINANTES, SEMPRE UM MOVIMENTO EM PLANO, O VELHO DE BALAÍO CLÁSSICO, A JUNTA DE BOIS QUE PASSA, FLORES CAINDO DE FRONDOSO ARVOREDO, UM CAVALO COM O CAMPEIRO DESCENDO A ENCOSTA, ETC.

CÂMERA FIXA A ÚLTIMA DAS FAZENDAS EXIBIDAS, E QUE É JUSTAMENTE O MODELO E ESTRELA DO SHORT. SEQUÊNCIA POR EX. DE TRÊS TAKES, LONGE, MEIA DISTÂNCIA, E PERTO, DETALHANDO 12 OU VINTE JANELAS NA FACHADA. (SUPONDO TRATAR-SE DA FAZENDA «PIEIDADE», SEGUIE-SE A ENQUADRAÇÃO SEMPRE PENSANDO EM TERMOS DESSA FAZENDA TÍPICA, O QUE ENTRETANTO COMPORTA TÓDAS AS FLEXIBILIDADES).

RAPARIGA TÍPICA, EM SUCESSÃO DE SHOTS, ABRE UMA A UMA, ÂNGULOS DIFERENTES, RÁPIDOS, NA FAINA FAXINEIRA DIÁRIA, O SOL INVADE AS SALAS. CANARINHOS EM GAIOLAS VÃO AOS PREGOS DO LADO DE FORA. HÁ MUITOS MOTIVOS. VIDRAÇAS SOBEM, ETC.

CÂMERA PASSEIA PELOS BAIXOS DA CASA GRANDE, DETALHANDO PESADAS COLUNAS DE BRAUNA QUE SUSTENTAM A CONSTRUÇÃO. COMO MOVIMENTO, QUE ESTARÁ SEMPRE PRESENTE A TUDO, CRIANÇAS BRINCAM DE PIQUE POR TRÁS DELAS, NEGRO AMARRA CAVALO PACHORRENTAMENTE, OUTRO ENCOSTA UMA ENXADA OU FERRAMENTA, PENDURA ARREIO, ETC. ETC.

SEQUÊNCIA RÁPIDA. ASSOALHO, LARGAS TÁBOAS. PASSEIO PELO CHÃO; RAPARIGAS JOGAM O BALDE D'ÁGUA. PINGA EM BAIXO, CORRE O ESCOVÃO, ESFREGA.

## som

ABERTURA MUSICAL

(tema do folk mineiro)

(fragmento cantado, dentro da abertura)

«no terreiro da fazenda  
tôda gente vai cantar  
cada um por sua vez  
tem uma história a contar ...»

(desenvolvimento poético muito sugestivo)

MUDA O TEMA DA MÚSICA. REABRE COM NOVA FRASE POÉTICA, SEGUINDO ...  
LOCUTOR (VOICE OVER)

«Sólidamente erguidas pela rústica arquitetura de então, velhas fazendas mineiras têm desafiado o tempo.

São inconfundíveis, e quem passou dias da infância em seu regaço ou as visitou alguma vez, ou ali cresceu, sabe quais são as autênticas, as que ciumentamente guardaram intocadas as características de outrora ... de clássica fazenda!

... Um casarão com pelo menos 12 janelas na fachada ...»

MÚSICA SEMPRE EM CLIMA POÉTICO, MAS FUNCIONANDO. AQUI BULICIO, APÓS FRASE DE BELEZA MELÓDICA, ALEGRO, TALVEZ COMPASSO E RITMO DE UM DOS TEMAS.

LOC.: (V.O.) Nada de concreto armado! Tudo em cima de brauna ...

MÚSICA SEGUIE EM RITMO CADENCIADO, SEMPRE DENTRO DA TEMÁTICA DE FUNDO FOLKLÓRICO, MARCANDO AQUI EM PESADOS EFEITOS DISTINTOS A SUGESTÃO GRAVE DAS TREMENDAS BRAUNAS... HÁ CONTRASTES.

LOC. (V.O) Assoalho de largas táboas com frestas refrescantes e laváveis ... MÚSICA DE VIVACIDADE, OUVINDO-SE POR VOZ FEMININA UMA TOADA TÍPICA DE TRABALHO

---

*imagem*


---

MENINO QUER ENTRAR, PRETA SIMPÁTICA ZANGA. MENINO ENTRANDO PELOS FUNDOS, LIMPA PÉS NA PORTA.

---

GRANDE ABERTURA DO PORÃO, VENDENDO AS MESAS DE CARRO DE BOIS E CARRETÃO, COM OS CABEÇALHOS NO CHÃO. DEITADO SOBRE UMA DELAS, PACHORRENTE E SONHADORAMENTE, MOLEQUE DE CHAPÉU DE PALHA CHUPA CANA. DETALHE PITORESCO QUE LEMBRA O BICHO DE PÉ, MOLEQUE SUBITAMENTE SE ERGUE E COÇA O PÉ, ETC.

CÂMERA MOSTRA O QUARTO DE ARREIOS, MENINOS ARREANDO A CHARRETE, ETC. LOGO APÓS CHARRETE DESCENDO RAMPA, ETC. GAROTOS FELIZES. (ASSIM SE VAI AMBIENTANDO SEMPRE O REGALO, A DOÇURA DA FAZENDA CLÁSSICA).

---

SEQUÊNCIA DINÂMICA, GENTE VARRENDO, PRETA MOENDO MIÚDOS, ENCHENDO LINGUIÇA, TORRANDO CAFÉ, O MENINO VAI MEXER NO FORNO E DESCOBRE GATA COM GATINHOS. HÁ MIL E UM MOTIVOS NA VARANDA, PARA FIXAR E DEPOIS SELECIONAR NO CORTE E EDIÇÃO FINAL.

COMPORTA UMA ESPLÉNDIDA COMPOSIÇÃO.

---

CÂMERA EM: (SEMPRE GENTE FAZENDO ALGO) RÁPIDOS SHOTS QUE CONDUZEM AO QUARTO ESCURO, COMPRIMENTO, PÉ DIREITO, DISTÂNCIA, PROFUNDIDADE, CONTRASTE DE LUZ E SOMBRA, HÁ MIL SUGESTÕES DA GRANDEZA DA FAZENDA. CHEGA AO QUARTO ESCURO PARA O QUE CONTARÁ COM AMPLA COBERTURA MUSICAL, DE VOZES E EFEITOS.

SÓ NO QUARTO ESCURO, MUITOS DETALHES. O OLHO DE LUZ NO ESCURO. A CANASTRA MISTERIOSA, ALFARRÁBIOS UM CHICOTE DE MISTERIOSO ANTEPASSADO, TEIAS, ETC. MENINO PASSA NO CORREDOR E DÁ UMA VOLTINHA DE MEDO ...

CÂMERA DESCE A ESCADA ABANDONADA. SOMBRAS DE MORCEGOS PERPASSAM...

---

CÂMERA DÁ UM SALÃO, MOBÍLIA SIMÉTRICA, VELHOS CALDEIRÕES E SOFÁ. UMA BAITA PÊNDULA. COMO CONTRASTE, PARA ALIGEIRAR E DESANUVIAR AMBIENTE, QUASE IRREVERENTE, GAROTA ATUAL LÊ ROMANCE ESPICHADA NO SOFÁ, PÉS PRÁ CIMA.

CÂMERA CAMINHA E FIXA RETRATO DE AVÔ PATRIARCA NA PAREDE. SEQUÊNCIA DE SHOTS DO VELHO OLHANDO IMPRESSIONANTEMENTE DE VÁRIOS ÂNGULOS, SEMPRE PRÁ OBJETIVA. PODE-SE CRIAR RÁPIDAMENTE IMPRESSÃO SEVERA E ALGO AMEDRONTADORA.

---

*som*


---

«ó sincerinha ó sincerá  
Maria não morre sem casá ...»

---

LOC. (V.O.) Amplos porões, para os carros e carroções ...

SEGUE MÚSICA ADEQUADA, DENTRO DA TEMÁTICA, MAS NO CLIMA «L'APRÉS MIDI D'UN FAUNE» ...

LOC. (V.O.) ... e o indispensável quarto de arreios ...

MÚSICA ILUSTRA, INCIDENTALMENTE O TROTAR. SEMPRE TEMÁTICA.

---

LOC. (V.O.) Atraz, a varanda de terra batidinha, a mesa de preparar o porco, o grande forno das quitandas ...

MÚSICA INCIDENTAL. SCHERZO DENTRO DA TEMÁTICA.

OUVE-SE UM MOTIVO NEGRO TRAUTEADO POR VOZES.

---

LOC. (V.O.) Atraz, a varanda de terra batidinha ... e o indispensável quarto escuro, sem janela, donde surgem lendas e se anunciam assombrações...

MÚSICA INCIDENTAL, COM TONS SINISTROS. ILUSTRAÇÃO VOCAL SEM PALAVRAS, COM TEMA DE CANTIGA DE ASSOMBRAÇÃO. (CURURÚ OU MARAMBÁ).

LOC. (V.O.) do quarto escuro sempre desce uma escada abandonada ...

MÚSICA FAZ COMENTÁRIO EM PASSOS DESCENDENTES, ECOANTES, ÓCOS DENTRO DA TEMÁTICA.

---

LOC. (V.O.) Um grande salão com velha mobília lembrará saraus de outros tempos ...

MÚSICA INCIDENTAL, NA TEMÁTICA. FRASES DENSAS, VIOLONCELO, FAGOTE. ATMOSFERA PESADA.

LOC. (V.O.) Um óleo de pintor desconhecido retrata um severo bisavô ...

MÚSICA COM TIMBRES ESPECIAIS, EM ESTRANHA SEQUÊNCIA, COMENTA O RETRATO.

---

## imagem

---

JUNTO A ESCRIVANINHA DUAS PESSOAS VÊM E COMENTAM VELHO ÁLBUM, REMEXEM PAPÉIS, ETC. SHOTS RÁPIDOS DE VARIADOS OBJETOS, ETC.

CÂMERA DETALHA TELHADO, AS ANDORINHAS REVOAM, BRINCAM, E ÂNGULOS VÁRIOS MOSTRAM TORTURA DA CUMIEIRA.

UM GATO CIRCULA POR UMA MEIA ÁGUA. POMBAS REVOAM. DA CHAMINÉ TÍPICA SAI O CLASSICO RÔLO DE FUMAÇA.

CÂMERA DESCE HORTA-JARDIM, ATÉ REPOLHOS EM PROMISCUIDADE COM DALIAS, HORTÊNCIAS, ETC., O VELHO JARDINEIRO ENCHE REGADOR, ETC. DETALHE DA RAPARIGA COLHENDO FLORES PARA A MESA.

CÂMERA MOSTRA ARVOREDO DO POMAR, GAROTO EM CIMA DE JABOTICABEIRA CHUPANDO, OUTRO TREPANDO EM MANGUEIRA, REVOA UM SABIÁ, GALINHAS CORREM CROTA ABAIXO A UM CHAMADO DE LONGE, O REGUINHO SERPEIA, PASSA O HOMEM BRANCO NA PINGUELA VELHA QUE QUEBRA AO PESO, E ADIANTE SE VE AO QUE CORRE A GALINHADA, AO CHAMADO DE VELHA TÍPICA QUE DE GAMELA NA MÃO REUNE A CRIAÇÃO.

É MEIO DIA. QUEIMA-SE ALGO NO CURRAL. BEZERRADA NO CÔCHO, E MUARES PENSATIVOS BEBEM ÁGUA OU SE COÇAM, AO FUNDO PASSA O PRETO VELHO DO BALÃO.

(TUDO O QUE EVENTUALMENTE SE CONSEGUIR, NO GÊNERO, CABE AQUI, INCLUSIVE O CELEBRE VÔO DO GAVIÃO, COM ALARMA DA CRIAÇÃO).

NA COBERTA, PITANDO CACHIMBO, UM PRETO RACHA LENHA.

SHOW DE PASSARADA:  
SHOTS ORIGINAIS, MOSTRANDO O BENTEVI, JOÃO DE BARRO, TIZÍUS, CONCERTO DE CANARINHOS NUMA PAINEIRA PELADA.

CIRCULA O BANDO DE ANÚS, GAVIÃO SOBRE O BOI, O BANDO DE ROLINHAS NUMEROSO CISCANDO EM TERRA CAPINADA, TENDO EM PLANO SEMPRE ALGO QUE IDENTIFIQUE A FAZENDA OU ANEXOS. ENTRARÁ AQUI TAMBÉM O INESPERADO QUE SE OBTIVER NAS TENTATIVAS DE FILMAGEM DOCUMENTAL.

---

## som

---

LOC. (V.O.) E, na velha escrivaninha, álbuns de fotos ancestrais de remota identidade, objetos, completarão o interior da fazenda clássica!

LOC. (V.O.) Velhas telhas musgosas das boas olarias a burro, com recanto para as andorinhas são nota obrigatória ...

A MÚSICA FAZ ALGO COMO UMA ALEGRE CANTATA PRIMAVERIL.

LOC. (V.O.) ... e uma horta que também é jardim garante ao lado fartura e beleza!

MOTIVOS MUSICAIS DE FLAUTA, COM VOLATAS BUCÓLICAS.

CANTO: «Aqui na horta tem cravos, rosas e jasmims ...»

LOC. (V.O.) Ao redor da clássica fada, tudo é e há de ser poesia e doçura ... Pomar frondoso, na gróta...

MÚSICA, EM SEQUÊNCIA, COMENTA TODAS AS IMAGENS, IDILICAMENTE. E SEMPRE DENTRO DOS TEMAS.

LOC. (V.O.) Tudo é idílico, e quase primitivo! Ah! A velha e capitosa fazenda mineira!!! ...

FRASEADO LÍRICO, DE BELEZA E DOÇURA.

LOC. (V.O.) As cercanias do casarão hão de hospedar toda a passarada da zona...

TRINADOS. MÚSICA DE INSTRUMENTINOS E CORDAS RENDILHADAS.

CURTO POT-POURRI DE CANTIGAS:

«Sabiá cantou — é dia  
ciê zumbá

La - ra - ra - ra - ra  
Ramallete é de Sinhá»

«Olha a rolinha, sindô, sindô caiu caiu no laço,  
ô ô ô ...»

«Pinião pinião pinião  
ô! pinto correu com medo do gavião»

«Ai canário  
Meu canário gaturamo  
Si meu canário morrer  
Tôda menina me chama ...»

---

*imagem*


---

CÂMERA DETALHA RIACHO POR ENTRE BANANEIRAS. PATINHOS EM FORMAÇÃO, PATA COM PATINHOS NOVINHOS, DESLISA, SOME DEBAIXO DA PONTE, SURGE DO OUTRO LADO.

CÂMERA DÁ SEQUÊNCIA DE BANQUETA, ÁGUA, COMPORTA, CANOS, MENINO EQUILIBRANDO EM CIMA, BANHO DE GAROTOS NO TANQUE VELHO. ESGUICHOS DIVERSOS, E FINALIZA COM MOINHO TOCADO A ESGUICHO, COM POSSÍVEIS PRESENCAS HUMANAS, CAPIAU COM SACO DE MILHO, MOLECOTES EM BANHO, ETC.

CÂMERA DÁ SHOTS DO AÇUDE, MARRECADADA, GANSOS, CRIAÇÃO BEBE ÁGUA, REVOAM AVES, RODA D'ÁGUA.

SHOT DA VARANDA DA FAZENDA PARA O CURRAL DOCUMENTANDO PROXIMIDADE. APARATO LEITEIRO.

POEMA RELÂMPAGO DO VELHO PAIOL. PRETO DEBULHANDO. GALINHA ESVOACANDO POR TER ACABADO DE BOTAR. BOI COÇA CABEÇA EM BAIXO DA VIGA. ETC.

PAISAGEM DA ESTRADA COM A FAZENDA NUM PLANO QUALQUER. RODA O CARRINHO. POESIA.

APARATO DA DESPENSA. ENTRA GENTE, ABRE LATA, GAROTO METE O DEDO NA GOIABADA, PRETA DÁ-LHE TAPA NA MÃO. SEQUÊNCIA DE LATAS, ABRINDO, BISCOITOS, DOCES, ROSCAS DA RAINHA, ETC. ETC. GUARDA-COMIDA COM ISOLADORES, ETC.

SUGERE-SE UMA SEQUÊNCIA FINAL, ASSIM: ALGUÉM, MEIA IDADE, RECOSTA-SE NO GRANDE BANCO DA VARANDA. A TARDE CAI. MÚSICA BACKGROUND CRESCE A BELEZA DA CENA, VEM NUANCES DEGRADÉ DE LUZ. ERMIDA, SINO, NOTAS DE ANGELUS, PAZ. ANOITECE, DETALHE DE LÂMPIÃO QUE BAIXA E SUSPENDE. LUA, PASSEIO, CISMAR.

SEQUÊNCIA DE SHOTS PANORÂMICOS, OS MAIS FASCINANTES, EM ÂNGULOS ALTAMENTE POÉTICOS

COM PLANOS QUE VÃO DE ARVOREDO E FLORES ATÉ GENTE, ANIMAIS,

HORAS DIFERENTES, LUZES DIFERENTES,

PELO MENOS UMAS DEZ FAZENDAS

DOS ARREDORES DE VOLTA GRANDE, LEOPOLDINA, ESTRELA, PROVIDÊNCIA, ABAIBA, ETC.

UM GRANDE PANORÂMICO FINAL

---

*som*


---

LOC. (V.O.) À frente da casa grande e acolhedora, riachinho com ponte e marrequinhos ...

HARPEJOS AQUÁTICOS, SONS DE PALHETA GRASNADOS.

LOC. (V.O.) E a um canto, velho tanque de lavar café abandonado, e todo o aparato das águas domesticadas ...

A Q U A T I C A	M U S I C A L
--------------------------------------	---------------------------------

LOC. (V.O.) Nenhuma fazenda autêntica de Minas Gerais o será sem ainda: o indispensável açude e se possível roda d'água ...

MÚSICA INCIDENTAL, TEMAS AUTÊNTICOS.

LOC. (V.O.) Curral pertinho...

MÚSICA INCIDENTAL

LOC. (V.O.) Um paiol bem carcomido ...

MÚSICA ADEQUADA

LOC. (V.O.) Estradinha serpenteando no morro, ao lado, pro carrinho de bois ...

RODAR DE CARRO MUSICAL, C/CHIADO TÍPICO PERDENDO-SE LONGE.

LOC. (V.O.) Uma despensa com muitas latas de tudo ...

PIZZICATOS, AMBIENTANDO ... e tudo muito gostoso!

LOC. (V.O.) No mais, o grande banco da varanda para refestelar à tardinha ... o lampião ... o grande terreiro de café para passeios ao luar ...

MÚSICA IPSIS LITERIS

MÚSICA: GRANDE GUINADA DE AMBIENTAÇÃO, MODULA, GANHA NOVO ESTILO. INTENSA POESIA, EM MELODIA SOBRE UM DOS TEMAS USADOS, DESENVOLVIDA COM FORTE LIRISMO E ARREBATAMENTO ...

VOZES CORAIS — (SEGUE EM TÔDA A CENA FINAL).

LOC. (V.O.) Velhas fazendas brasileiras de Minas Gerais! Existem... São centenas, por tôda parte! Últimos redutos da beleza, dos costumes de uma época! Poesia para gente de hoje... Como disse o poeta, só os seus nomes conduzem ao sonho: Pombal ... Glória ... Cachoeirinha ... Piedade ... Paiolino ... Pedra Branca... Destino ... Bela Vista ... Paraizo ... Retiro ... Barrinha... Triunfo!...

SEQUÊNCIA FINAL DE MÚSICA  
Colaboração e Roteiro musical de José Mauro.

*dupla personalidade: variações (I)*

## O Cinema e sua sombra

*Antonio Moniz Vianna*



John Barrymore, Hyde em «Dr. Jekyll and Mr. Hyde», versão silenciosa

---

*“Não consigo mais me encontrar... sou o que pareço e não pareço o que sou. Problema inexplicável: meu eu está dividido em dois”.*

*Hoffmann, O Elixir do Diabo*

---

○ fenômeno da dupla personalidade expande-se no cinema assim como se apresenta no teatro e no romance. Não é difícil a sua verificação, desde que a análise da obra seja feita em relação à personalidade individual que, fragmentada ou dissolvida, lhe transfere inconscientemente o autor. Um crítico ilustre — o que também era Sigmund Freud — assinalou que «o romance psicológico, de um modo geral, deve provavelmente suas características à tendência dos escritores modernos a dispersarem seu ego, num processo de auto-observação, em vários egos componentes, assim projetando nos diversos personagens as tensões de sua própria vida mental». Em outras palavras, e como numa desesperada confissão, já havia dito Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: «Vejo-me dentro de um prisma; todos os personagens que giram ao redor de mim são as minhas personalidades, que me torturam com as suas intrigas».

A aplicação desse conceito ao cinema exige prévio esclarecimento da questão: quem é o autor do filme? Antiga, já acadêmica, a discussão deve ser evitada, fixando-se apenas alguns pontos fundamentais. Cada filme tem aspectos particulares e inestensíveis a outro filme no que diz respeito à sua autoria. A idéia geral e simplificadora reconhece o diretor como autor principal, quando não o único; e, para ser o único, não



O verdadeiro Jeckyll & Hyde: 1932, de Rouben Mamoulian, com Fredric March

é imprescindível que tenha engendrado a história (como habitualmente o fazem Fellini, Antonioni ou Bergman), pois não vem a ser menos nítida a autoria de filmes daqueles diretores (Ford, Hitchcock, Renoir) que se baseiam — ou apenas se inspiram? —, em obras preexistentes, mas sabem filtrá-las através de sua personalidade dominante.

A partir do ato inicial que preside à escolha ou aceitação do assunto já está em marcha o processo inconsciente da auto-observação a que Freud fez referência. Da palavra à imagem, é transfigurador o trânsito. O cineasta substitui inevitavelmente o autor original mesmo nos casos em que parece solidarizar-se com êle. E mais do que a trama ou a cronologia dos incidentes, têm significação os detalhes de cada situação, o timbre conferido a um episódio, o ritmo que é capaz de dar à mesma história nova palpação; e tem importância diagnóstica tanto o que é omitido como o que é realçado pela câmera. Com frequência, são mais reveladores os indícios mais tênues.

Nem sempre a verdadeira autoria é discernível. Muitos filmes têm vários autores no mesmo plano. Geralmente, um deles é o produtor — se êste é um interventor compulsivo como Hughes e Goldwyn; ou, em caso mais expressivo e menos comum, se tem o ímpeto cria-



A falsa descendência do monstro: «Daughter of Dr. Jeckyll» ( Filha do Médico e o Monstro), de Edgar G. Ulmer, com Gloria Talbott e John Agar.

dor de um Val Lewton ou a habilidade do primeiro Stanley Kramer. Mas também pode ser um ator de extraordinária e irreprimível presença (Orson Welles, John Wayne, Laurence Olivier, Cary Grant). E ainda: o montador (de quem, em última instância, o ritmo depende e que, sobretudo no cinema americano, pode agir à revelia do diretor), e até o romancista ou teatrólogo, se é rigorosamente fiel, servil, a adaptação. É aconselhável distinguir essa soma de interferências, que caracteriza o caso de autoria múltipla ou coletiva (e não raro é impessoal a obra resultante), dos casos em que o fenômeno da dupla personalidade encontra-se especificamente atuante.

Ainda a registrar: a personalidade absorvente do gênero. Alguns dos gêneros tradicionais do cinema se mostram capazes de abafar e até suprimir a auto-determinação do diretor. Assim têm agido, impondo a muitos sua filosofia ou suas leis, o melodrama de gangsters e o western — e o último, especialmente, poderia suscitar a investigação da possível existência de um inconsciente coletivo próprio do cinema. Interessa-nos mais, agora, o gênero gótico, que reúne os chamados filmes terríficos, ou simplesmente filmes de horror. Nenhum outro ilustra tão bem a amplitude e a incidência da dupla persona-

lidade — quase se poderá dizer que todo filme de horror a apresenta. E a exemplifica tanto ao justapor-se à personalidade manifesta do realizador, muitas vezes absorvendo-a (não estaria o cineasta, no que talvez seja mais complicidade do que submissão, descobrindo outra face de si mesmo?), quanto através de certas linhas e temas constantes ou recorrentes. Nestas, a rota seguida pelo cinema é a que a literatura abriu na floresta de mitos do folk-lore e das variadas formas de superstição.

É importante assinalar a influência do cinema na gênese do livro de Otto Rank, *A Dupla Personalidade*. Este, conquanto não tão profundo ou ortodoxo como certos artigos esparsos de outros analistas, certamente é um dos mais interessantes entre os poucos estudos globais que o assunto inspirou. O discípulo de Freud — e um dos que ousaram divergir do mestre ao edificar a teoria do «trauma do nascimento» — dedica o primeiro capítulo de seu livro à discussão detalhada da primeira versão de *Der Student von Prag*, dirigido por Stellan Rye em 1913, e cuja autoria Rank prefere atribuir a Hanns Heinz Ewers, co-argumentista (com Paul Wegener, o grande ator). Faz questão de assinalar ter sido «precisamente essa obra-prima da arte cinematográfica, apresentada há alguns anos, que inspirou esse estudo».

Embora menos divulgada do que a versão realizada por Henrik Galeen com Conrad Veidt em 1926 (a terceira versão foi feita em pleno apogeu nazista, 1936-37, sob a direção de Arthur Robison, o admirável cineasta de *Schatten/Sombras*), foi aquela fita que moveu Rank ao reconhecimento da importância e das possibilidades ilimitadas do cinema numa época em que várias camadas intelectuais insistiam em desconhecer a nova arte, quando não a menosprezavam. (Note-se, de passagem: entre os primeiros que se interessaram pela então discutível sétima Arte, assim chamada por alguns «fanáticos» como Delluc, L'Herbier, Gance, figuravam vários elementos do círculo de Freud — não só Rank, mas diretamente Karl Abraham e Hans Sachs, colaboradores de G. W. Pabst na concepção de *Geheimnisse einer Seele/Segredos de uma Alma*, 1926, análise da importância psicogênica). Observou Rank: «Através da técnica cinematográfica, que permite a representação visual dos processos mentais num alto grau, percebemos claramente que nos foi apresentado de uma forma extraordinariamente dramática o trágico problema de um indivíduo em luta com sua própria personalidade».

Ressaltando a atmosfera hoffmannesca de *O Estudante de Praga*, não ocorreu a Rank, todavia, identificar a perfeita integração efetuada por Hanns Heinz Ewers de elementos diversos, não apenas captados no universo gótico de E. T. A. Hoffmann, mas resultantes também da influência da legenda de Fausto e da inspiração de Poe quando o protagonista

Baldwin repete, no final, o gesto auto-destruidor de William Wilson. Rank partiu de *Der Student von Prag* para percorrer as diversas manifestações da dupla personalidade na órbita da literatura germânica (o inesgotável Hoffmann, Jean Paul, Ferdinand Raimond, Goethe) ou de outros países (Poe, Maupassant, Stevenson, Wilde), e tanto em prosa, gótica ou não, como na poesia (Chamisso, Lenau, Musset) — ou, ainda, na própria vida desses e outros artistas. Acerca de *Der Student von Prag*, não discorda do psicólogo-crítico o crítico-sociopsicológico. Para Siegfried Kraacauer, foi o filme de Ewert-Wegener-Rye que «introduziu no cinema um tema que viria a constituir uma obsessão do cinema germânico: um profundo e ansioso interesse pelos fundamentos do eu. Ao separar Baldwin de seu reflexo e fazendo com que ambos se encarem, o filme simboliza uma forma específica de personalidade dissociada (*split personality*). Em vez de permanecer desatento à sua dualidade, o alucinado Baldwin percebe que se encontra nas garras de um adversário que não é outro senão ele mesmo». (in «From Caligari to Hitler»).

Um fundamental problema do homem, essa luta pode exprimir-se de diversos modos, estando em foco desde os tempos mais remotos. É uma luta sem fim — e um mistério que não acaba, a despeito de a dupla personalidade já haver transposto a fronteira do mito com a ciência, com vários casos clinicamente examinados. Durante muitos séculos, ainda nas palavras de Rank, «só encontrou em alguns poetas inspirados a fiel expressão de seu incompreensível significado primitivo que, analisando, nada mais é do que o problema da morte que ameaça constantemente a personalidade».

Na rota da dupla personalidade, da literatura ao cinema, o exemplo indispensável é «The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde». Ao surgir a novela em 1886, Robert Louis Stevenson já havia escrito «Treasure Island», «Prince Otto» e acabava de editar «Kidnaped». Essas obras — e muitos de seus contos, sobretudo «Markheim», e outro romance, «Weir of Hermiston» — passam por ter maiores qualidades literárias. Mas «Dr. Jekyll and Mr. Hyde», ultrapassando os limites da alegoria nos quais foi concebida, revelou extraordinária e crescente expressão. Além disso, conquistou uma popularidade só igualada pela de «A Ilha do Tesouro». Pela primeira vez, a questão do dualismo ético era desviada da atmosfera romântica a fim de assumir uma feição quase cientí-

fica, sem prejuízo da complexidade dramática exigida pela trama num plano psicologicamente dinâmico. Antecipava-se R. L. Stevenson a seu contemporâneo Sigmund Freud, que não havia iniciado, naquela data, a marcha revolucionária da psicanálise, que criou a psicologia moderna e, de certa forma, uma nova civilização.

Era a época das teorias pré-freudianas de Charcot e Janet e das especulações de William James (tão famoso em sua área quanto o irmão, Henry, no conto ou no romance). E essa «nova psicologia» ainda era mais stevensoniana do que freudiana quando o Dr. Morton Prince, em 1906, popularizou alguns de seus principais conceitos com a publicação de «The Dissociation of a Personality». O hipnotismo, um elemento-chave, fora recém-promovido ao plano da ciência, mas muitos não o admitiam, persistindo em relacioná-lo entre as manifestações de magia, ocultismo e prestidigitação: fraude ou espetáculo. Nessa linha, o maior sucesso foi o alcançado por «Trilby», embora George Du Maurier tivesse visto o fenômeno do hipnotismo através de uma de suas interpretações mais arcaicas. Hipnotizada por Svengali, Trilby abandona o pintor que amava e se torna uma cantora famosa; mas, ao morrer Svengali, não pode mais cantar. Trata-se de um caso de nova personalidade por indução — uma das múltiplas variantes do fenômeno.

Quase todas essas variantes passam por «Dr. Jekyll and Mr. Hyde», mas vêm de mais longe, do romantismo germânico ou, mais precisamente, do melodrama gótico que viveu seus instantes mais tensos na primeira metade do século XIX — e que explorava o tema do *doppelgaenger* (o «outro») em ansiosa indagação. Na necrofilia dos vampiros, na predatória ação dos lobisomens, dos monstros artificiais (como depois e mais aguda nos *zombies* ou mortos-vivos: a contribuição da América ao pesadêlo europeu, se o exame do *voodoo* não ficar restrito ao terreno religioso), ainda no caso dos gêmeos univitelinos ou nos exemplos de metempsicose — em todos, um dualismo de base, sempre. O dia e a noite, o homem e o lobo (do homem), dois corpos e uma só alma, duas almas no mesmo corpo, o Bem e o Mal.

Mas expandiram-se os temas góticos. Vamos encontrá-los em Byron (teria escrito um «Vampiro», antes do clássico «Dracula» de Bram Stoker), em Mary Shelley, mulher do poeta e autora do indestrutível «Frankenstein», mais tarde em Sheridan Le Fanu, em Lovecraft. A obsessão do «outro» invade a obra de Poe, de Maupassant, de Dostoievsky. O «outro» ou, então, o reflexo no espelho ou na água, ou ainda a sombra. «Será a sombra esse sócio singular que, como um vampiro, devora as energias e os desejos de quem a possui e do qual usurpa a identidade jurídica se a ele ocorre, como ao Peter Schlemihl de Chamisso, vender sua ténue superfície?» (Lotte H. Eisner, in «L'Écran Démonia-



Ingrid Bergman, Spencer Tracy/Jekyll — «O Médico e o Monstro» de 1941, dirigido por Victor Fleming

que»). Desde que separada de seu dono, transforma-se num inimigo implacável. A sombra será, assim, o «outro», e êsse sinistro alter ego uma das formas que revelam o *doppelgaenger*.

A muitos dos autores referidos ou aos temas por eles propostos o cinema tem recorrido com significativa insistência. Se começa em *Der Student von Prag* a obsessão da dupla personalidade no cinema alemão, alguns anos antes se iniciara no cinema americano a saga de «Dr. Jekyll and Mr. Hyde». A primeira adaptação é a realizada em 1908 pela Selig. Stevenson, portanto, antecipou-se a Poe — que o precedera, mais do que êle a Freud, com um estudo já organizado da matéria, em «William Wilson» (1840), em que se baseou, como vimos, parte (sobretudo o epílogo de *Der Student von Prag*. (Recentemente, também nas últimas cenas de *The Masque of the Red Death*, em que o conto-título e «Hop-Frog» foram ajustados por Roger Corman, vestígios de «William Wilson» podiam ser verificáveis).

O conto de Poe progride em suspense quase clínico, mas ainda é uma obses-

são avançando como num delírio no rumo de uma confissão. A dupla personalidade de William Wilson é, por assim dizer, auto-biográfica. Ao analisar o conto, diz Marie Bonaparte: «vemos claramente como o próprio Poe aparece nos dois William Wilsons; um personificando seus mais profundos instintos, o *id*; outro, sua consciência ou super-ego; o último deriva da inserção de John Allan, o pai». A conceituação de Stevenson é mais completa. Mr. Hyde é a personificação do *id* do Dr. Jekyll, a transposição até o plano físico e material dos instintos irracionais. Os dois Wilsons são praticamente idênticos — o narrador será assim o *id* conscientizado de Poe, o seu reflexo no espelho; o Mal, em consequência, é a personalidade primária. Já em Stevenson, ao contrário, quem

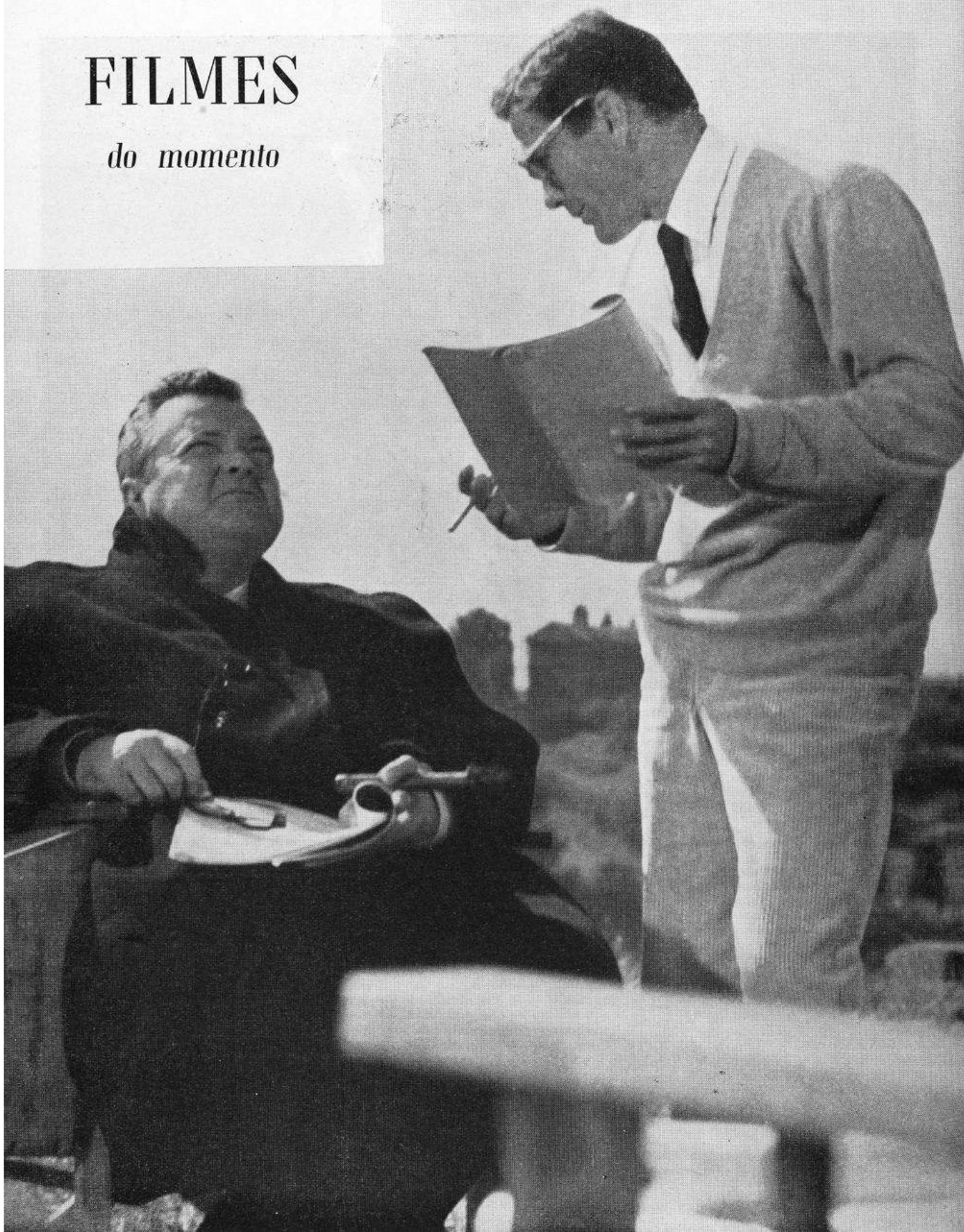
está no primeiro plano é Jekyll, esta a personalidade primária — mas gradativamente acuada pela de Hyde, a ponto da substituição parecer irrevogável. O *id* predomina na concepção de Poe, enquanto na de Stevenson quem toma a última decisão é Jekyll, o super-ego: no suicídio, Jekyll mata Hyde. Em ambos os casos, o resultado é a morte do protagonista, portanto a da personalidade cuja duplicidade, para vários psicólogos, constitui um desesperado-e-inseguro sistema de defesa.

Em todos os casos, uma personalidade acaba por eliminar a outra, diretamente ou não — quase a confirmação do significado que a essa luta atribuiu Otto Rank. O problema incontornável da morte, da qual o Outro (o sócia, a sombra — o *doppelgaenger*) vem a ser o terrível mensageiro, está na origem do fenômeno, criando os mitos, as superstições, tôda a série de alucinações que, exprimindo uma trágica realidade, tem atravessado larga faixa da literatura e do cinema.

(A prosseguir)

# FILMES

*do momento*



## 1

Welles

## "FALSTAFF"

*Chimes at Midnight* é o título do último filme de Orson Welles — quatro anos depois do kafkaniano *The Trial*, novamente Shakespeare. Em 1948, *Macbeth*; já na Europa (Itália) a filmagem de *Othello*, 1952: as relações do cineasta com o teatrólogo estavam, até aqui, restritas e essas duas versões — por sinal as mais dignas (além das de Olivier) que o cinema consentiu à dramaturgia shakespeariana. Ambas reconstituindo o texto da peça, por isso uma verdadeira adaptação em seu caráter reestruturador, cine-dinâmico. Não é o caso de *Chimes at Midnight*. Na teatrografia do poeta de Stratford-on-Avon não encontramos uma peça com esse título — e o personagem Falstaff só figura aí de passagem (uma cena, uma referência verbal). O filme difere do que seria a versão de um texto, é precisamente o desenvolvimento dramático de uma situação secundária — uma figura que atravessa, sempre ao fundo ou invisível, quatro peças (*Henry IV*, *The Merry Wives of Windsor*, *Henry IV* e *Richard II*), mas deixando perturbadora impressão, a ponto de Welles a considerar «o melhor papel escrito por Shakespeare (...), um personagem tão grande quanto Don Quixote, só ele suficiente para tornar Shakespeare imortal».

Assim como *Der Prozess* de Kafka não era o *Le Procès* de Welles, *Chimes at Midnight* é uma criação por excelência welllesiana. O diretor, que guardava há vinte anos o projeto — e, mesmo na Europa, só encontrou um produtor interessado: Emiliano Pledra, espanhol — inspirou-se no Falstaff aludido nas quatro peças enunciadas e ainda em *Chronicles* de Holinshed, operação laboriosa mas autorizada a quem, como Welles

(que escreveu um roteiro de *Henry IV* baseado em Pirandello), adaptou *Macbeth*, no teatro, para elenco todo negro, e fez com *The Five Kings* uma síntese de várias tragédias), conhece Shakespeare de trás para frente. Antes de levá-lo à tela, Welles montou o espetáculo em Dublin (1960), onde também personificava o cínico, ladrão e mentiroso Falstaff, «a companhia mais jovial e simpática do mundo».

Início das filmagens a 30 km de Madrid, 12 de outubro de 1964. Em maio de 66, *Chimes at Midnight* seria exibido no Festival de Cannes, representando a Espanha. No meio tempo, interpretou Welles, em filme dirigido por seu assistente Jesus Franco, a versão que adaptara de *The Treasure Island*, e adiantou o inacabável *Don Quixote* com o ator mexicano Francisco Regueira — cuja produção se desdobra, intermitente, há mais de dez anos. Como observou Juan Cobos, Welles realizou *Chimes at Midnight* «num clima de improvisação particularmente favorável a seu temperamento». À princípio, o cineasta previa «uma história humana, muito modesta do ponto de vista visual (...), um filme de atôres, a importância recaindo sobre os rostos». E mais: «Imagino que venha a ser o filme em *close-ups* da minha vida. Um filme anti-barroco. (...) É uma história muito real, muito comunicativa e adaptável à tragédia moderna. Decididamente sou contra os *close-ups*, mas estou convencido de que esse tema os exige. Também me surpreende o fato de, sendo em geral tão desinteressado na interpretação de cinema, o papel me atrair sobretudo como ator».

Em contato com as colinas e os vilarejos de Castela, as intenções de Welles se modificaram e o filme adquiriu majestosa plasticidade que evoca, segundo testemunho de críticos, perspectivas e contrastes pictóricos de Eisenstein e, naturalmente, o mais incisivo *Welles touch*. Pierre Billard disse que «essa verve e esse apetite voraz pelos efeitos caracterizam Welles à medida que ele redescobre as delícias da criação». Tudo no filme é seu — a cenografia, o vestuário, a montagem, até, durante um impedimento temporário de E. Richmond, a direção de fotografia. O cast, em torno de Welles-Falstaff, reúne Sir John Gielgud (*Henry IV*), Keith Baxter (*Hal*), Joanne Moreau (*Dolly*), Norman Rodway (*Hotspur*), Margaret Rutherford (*Mistress Quickly*), Tony Beckley (*Poins*), Fernando Rey (*Worcester*), Alan Webb (*Shattow*), Walter Chiari (*Silence*), Michael Aldrige (*Pistol*).

Declarou Welles à revista espanhola *Griffith*, em entrevista a Juan Cobos e Miguel Rubio: «Meu personagem é menos cômico do que esperava. Quanto mais eu estudava o papel, menos me parecia engraçado. Isso me preocupou durante toda a filmagem. Interpretei o papel três vezes no teatro antes do filme, e Falstaff me pareceu mais espiritual do que um clown. Dirigi tudo em função da última cena. De sorte que as relações entre Falstaff e o príncipe deixaram de ser aquelas que encontramos na

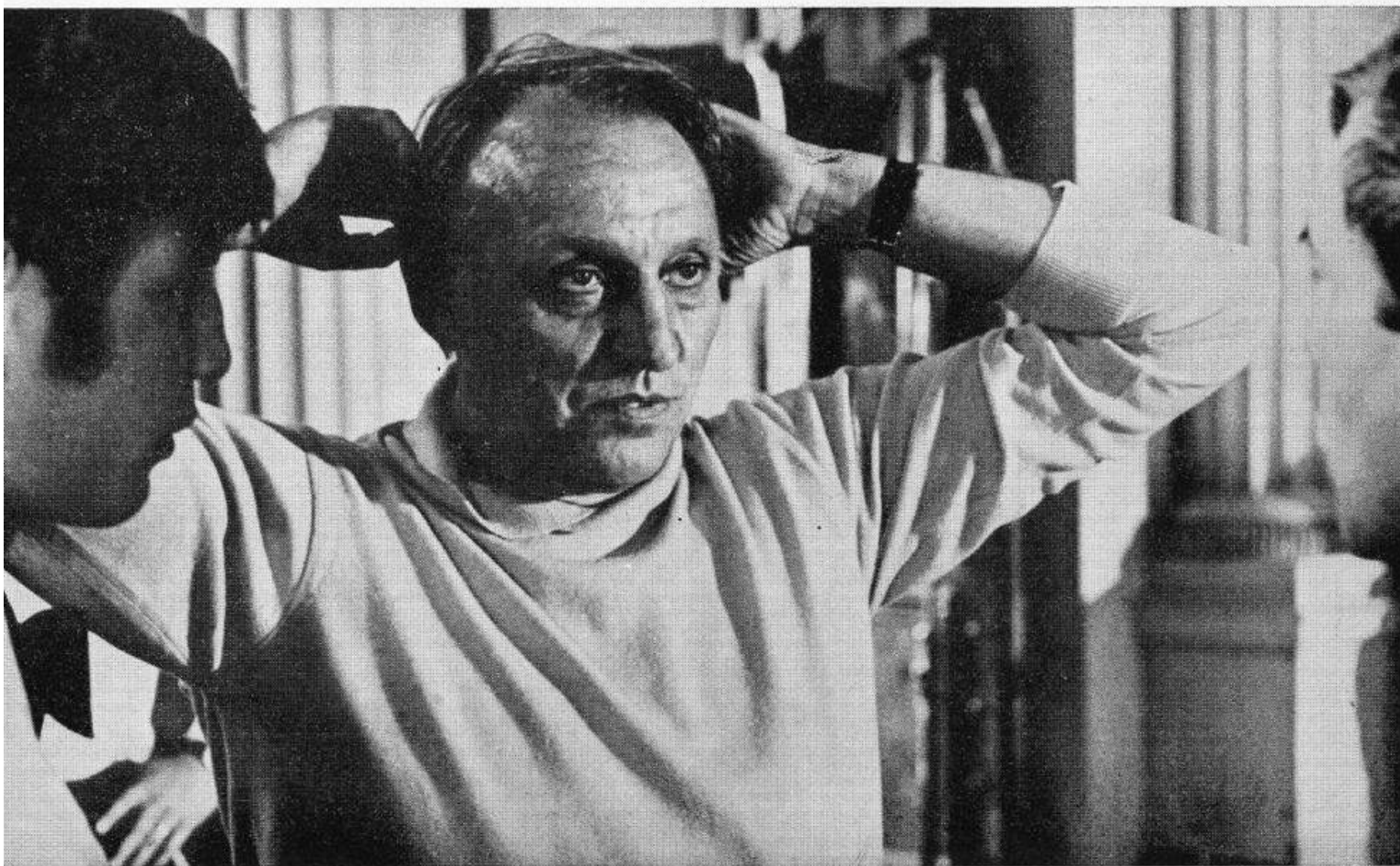
primeira parte de *Henry IV* de Shakespeare. Passaram a representar um presságio, uma preparação do trágico desfecho. A cena de despedida é profetizada quatro vezes no filme. A morte do Príncipe, o Rei em seu castelo, a morte de Hotspur, que representa a morte da Cavalaria, a miséria e a doença de Falstaff são apresentadas no transcurso da fita e devem densificá-lo. Não creio que a comédia deva predominar num filme a esses. Assim, Falstaff representa um espírito afirmativo, sob vários aspectos corajoso, mesmo quando ele ri da sua covardia. É um homem que representa a virtude no limiar de sua desapareição, ele lidera uma luta perdida a priori. Não acho que ele almeje qualquer coisa. Representa um valor, Falstaff é a bondade. É o personagem em que acredito mais, o homem mais bondoso de todos os dramas. Seus defeitos são mínimos, e ele os converte em graças. Sua bondade é como o pão, o vinho. Eis porque dispersei um pouco o lado cômico de seu personagem: à medida que o interpretava sentia representar a bondade, a pureza».

«O filme também fala do terrível preço que o Príncipe deve pagar trocando de poder — prossegue Welles. Nos textos históricos, há esse equilíbrio entre o triângulo (o rei, seu filho, e Falstaff que é uma espécie de pai adotivo) e a outra intriga, a de Hotspur, que é mais longa e mais construída, muito interessante. Ela impede o triângulo de dominar a situação. Mas no filme, que foi feito essencialmente para contar a história desse triângulo, há necessariamente elementos que não podem ter a mesma existência nas obras originais. Diante de Falstaff, o Rei simboliza a responsabilidade. A coisa interessante da história é que o velho rei é um assassino, usurpou o trono e no entanto representa a legitimidade. A história é extraordinária porque Hal, príncipe legítimo, deve trair o homem bom para se tornar um herói, um inglês heróico e célebre...»

«O filme é talvez uma espécie de lamentação sobre Falstaff, embora não fosse realizado com esse único propósito, mas também o de ser uma lamentação sobre a morte da *Jovial Inglaterra*, que é um conceito, um mito que se fez muito real para os que falam inglês, e que, em certa medida, esteve presente em outros países na Idade Média. De modo geral, era a época da Cavalaria, da simplicidade. O que morre é, mais do que Falstaff, a velha Inglaterra, traída.»

«Falstaff é o papel mais difícil que já interpretei e não estou ainda convencido de tê-lo desempenhado bem.» — e conclui: «Hoje, tento trabalhar meus filmes não em função das surpresas técnicas, dos choques, mas por uma maior unidade de forma: a verdadeira forma do cinema, a forma interior, a forma musical. Não sei se consegui isso em Falstaff, se atingi minha maturidade artística. Se não consegui, estou em decadência, acreditem».

O título espanhol é *Campanadas a Medianoche*. — (P.P.)



Joseph Losey — um estilo mais simples

2

Losey

## "ACCIDENT"

Screen-play do teatrólogo Harold Pinter, novela de Nicholas Mosley, direção de Joseph Losey — *Accident*, com Dirk Bogarde, Michael York, Stanley Baker, Delphine Seyrig, foi rodado em Oxford, Cobham, Syon House e nos estúdios de Twickenham, Inglaterra. «Um filme despido da habitual estilização visual de Losey», observou o desenhista de produção Carmen Dillon, ou «um filme de realismo didático, mais em monocromado que em cores», como prefere o cameraman Gerry Fisher, acrescentando que *Accident* prossegue *The Servant* e

*King and Country*, mas «com maior concentração sobre os caracteres e pouca extravagância na imagem». Stanley Baker, que interpretou anteriormente três filmes de Losey, considera seu papel em *Accident* «bastante introvertido, intelectual, enquanto *The Criminal* e *Blind Date* exigiam fisionomias pitorescas e fascinantes. (...) e isso porque o roteiro é extraordinário: ao ler os diálogos supomos que tudo é desconexo e obscuro, mas ao ganhar jogo cênico, súbitamente êles se tornam expressivos. Creio que será o melhor de Losey». Pinter, autor de «*The Caretaker*» e do script de *The Pumpkin Eater* (Crescei e Multiplicai-vos), de Jack Clayton, concedeu ao crítico John Russell Taylor informações sobre êsse trabalho:

«Eu e Losey, juntos, procuramos obter o equivalente fílmico do estilo da novela, uma espécie de associação-livre ou *stream-of-consciousness* como em Joyce. Mas o que é inconsciente na narração verbal se transforma em super-elaborado, preciosista e consciente na tela. Utilizam-se meios complexos para se atingir um alvo muito simples. Parece-me que *Marienbad* vai muito bem no terreno da fantasia. Porém há outra modalidade de explorá-lo, e é a que considero mais interessante. Na fita de *Resnais* as situações são ainda mais estranhas e misteriosas porque, talvez, os personagens sejam comuns e sua aparência normal. Em *Accident* tentamos a mes-

ma impressão. Por exemplo, no livro há uma cena na qual Stephen, voltando para casa, vê um automóvel à porta com Charlie sentado. Para mostrar o efeito mental sobre Stephen dêsse episódio, a novela consome algumas páginas de livre-associação. No filme, basta exprimir essa sensação pelo plano do que Stephen vê, o ângulo da tomada e o tempo da montagem. O novelista, igualmente, precisa de muitos parágrafos para introduzir um caráter, dizer o necessário sobre sua aparência, idade, educação, situação social, e a câmara apenas acompanha o ator entrando numa sala, tudo está à mostra.»

Losey nega que a côr, em *Accident*, seja realista. «Não creio que o filme contenha realismo — diz o diretor. O colorido se assemelha ao de *Muriel*, é usado sem prévio cálculo, aparentemente, mas o usamos de modo a agir subliminarmente sobre a platéia. Creio que o estilo da fita é simples, o mais simples dentre os de meus últimos trabalhos — é um estilo impôsto pelo assunto e pelo roteiro.» A fim de traduzir o sentido penetrante do tema, Losey lê para Taylor o seguinte trecho da novela: «Pudesse eu dizer o que penso de tudo isso. Há duas coisas: primeiro, que as pessoas não são caracteres, mas coisas se movendo ocasionalmente aos pulos ou vagarosamente; segundo, o oposto, que cada um de nós tem por meta conseguir o que deseja». — P.R.B.

## 3

Resnais

# “LA GUERRE EST FINIE”

O longa-metragem n.º 4 de Alain Resnais, *La Guerre est Finie*, tem sido saudado pela crítica estrangeira como o primeiro a revelar o cineasta acima do assunto, ou de como este foi articulado pelo cenarista — sendo *Hiroshima Mon Amour*, *Marienbad* e *Muriel* produtos de sua colaboração com Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet e Jean Cayrol. Nesses três filmes, a estrutura dramática deriva de uma operação literária — Resnais quase o executante de uma decupagem minuciosamente pré-fixada. Em *La Guerre est Finie* o diretor já parece realizar um filme, em vez de filmar um script. A guerra a que alude o título é a da Espanha, seu protagonista um exilado político — no espaço de três dias, o que faz ou mais frequentemente pensa esse revolucionário de 40 anos, Diego Mora, em trânsito por Paris no enalço do companheiro Juan, que, se atravessar a fronteira espanhola, será preso. «Ao passo que *Muriel* era um filme de tons mutáveis destinados a sugerir a sutil interação do passado e do presente, com seus cortes agudos e diálogos confusos tão giratórios quanto a própria memória — afirma Tom Milne em «Sight and Sound» — *La Guerre est Finie* avança reto, alternando cortes rispidos e afiados, e com os flashes premonitórios de Diego — uma prisão, uma morte, um trem perdido — proporcionando estímulos de pavor. Não quer dizer que o tempo e a memória não tenham importância. Ao contrário, Diego

Alain Resnais



é um homem entre dois mundos, em vários sentidos: entre a Espanha e a França, entre a juventude e a idade, entre a velha Espanha da Brigada Internacional e a Espanha dos paraísos turísticos, entre seu amor por Marianne e a juventude de Nadine. Mas enquanto os antigos filmes de Resnais parecem ser sintetizados como uma reconciliação do passado e do presente na mente, aqui a reconciliação é meramente física. Diego é um homem encurralado entre seu passado de defensor ardente da libertação espanhola e seu futuro de um aprisionamento inevitável. Tanto o passado como o futuro garantirão sua adesão a uma causa na qual já começa a perder a fé? A resposta de Diego é não, e Resnais processa brilhante dissecação da sua impossibilidade de escolha».

Em «Films and Filming», Raymond Durnat diz que o filme «repete a pergunta de *Marienbad*: o que é a realidade? Serão as impressões «subjetivas» de Diego acêrca de seu envolvimento político em Madrid? Será a visão remota, genérica, de seus superiores? Ou a visão brutalmente «objetiva» dos jovens terroristas? (...) Da mesma maneira que se trata de um filme sobre a não-civilização, também é um filme sobre não-acontecimentos, mais do que um estudo sobre o tédio que se faz brilhantemente tedioso. Gradualmente o não-sentimento, o não-acontecimento assumem o impacto surdo da tragédia — talvez a forma mais dominante de tragédia na vida moderna». O ponto de vista de Pierre Billard («Cinéma 66») é de que *La Guerre est Finie* diz o contrário de *Muriel*: «a consciência, a lucidez, a ação em vez da mensagem, da languidez, do não-existir». «Os heróis de *Hiroshima* eram alienados, condicionados pelo horror histórico da colaboração, a guerra, a bomba. Os de *Marienbad* viviam em função de um passado que se mostraria apenas condicional. Em *Muriel*, o destino de Bernard é bloqueado pela lembrança de *Muriel*. Em *La Guerre est Finie* também está ali o passado, gigantesco e pesado: é a Espanha, seu drama e seus mitos. Mas pela primeira vez um homem se desfaz das pegadas esmagadoras da História e, sem renunciar nada de sua lucidez, assume ao mesmo tempo seu próprio destino e o do porvir do mundo. É um lento retorno das trevas, da asfixia e da alienação para a luminosidade da ação justa, eficaz e consciente que caracteriza a trajetória de Resnais».

Resnais, normalmente avêso a entrevistas, declarou no Festival de Karlovy Vary que «a significação do título de *La Guerre est Finie* é a de que uma certa forma de luta termina, mas a luta continua. Os problemas se oferecem diferentes de 1936: talvez ainda seja necessário morrer, mas se impõem outros métodos de combate. Meu filme não propõe um programa positivo? Diego não é um herói exemplar e o filme o expõe num momento de crise onde as perguntas ficam às vezes sem resposta. A ação de Diego é baseada no fato de a situação espanhola modi-

ficar-se rapidamente e de só podermos alterar aquilo que conhecemos sem ilusões estereis. As cenas de amor são inutilmente eróticas? Mas sem amor, Diego não poderia tornar-se um herói, por que, depois de tudo, o que teria ele a defender? Quis mostrar que um casal pode ainda ser feliz depois de uma longa vida em comum e não vejo nessas seqüências senão a exaltação de sentimentos muito bons».

«Acusam-me — continua Resnais — de fazer exibicionismo e afirmam que o filme seria um fracasso comercial se tais seqüências não existissem. Mas o exibicionismo começa onde termina o bom gosto e a publicidade do filme não é feita em torno do erotismo, ao contrário de certos filmes onde tais cenas na verdade não existem. Os produtores não fazem filmes para ganhar dinheiro, mas por paixão criadora, e seu *métier* exige bastante coragem.»

«Não posso assegurar que exista um recrudescimento atual do filme político. Se fôr verdade, participamos disso sem perceber: talvez depois de ter realizado quinze ou vinte filmes possa responder à pergunta; hoje, relembro as palavras de Cocteau: «Quando pintamos uma tela branca ela indaga o que lhe aconteceu». *La Guerre est Finie* é um filme sobre as relações entre a vida cívica e a vida sentimental. Diego e Marianne são ambos exilados e é no estrangeiro que eles se reencontram. É também um filme sobre a escolha: o personagem central é forçado a tomar



Ingrid Thulin, Yves Montand

perpétuamente decisões importantes, e isso é estafante».

Resnais conclui frisando que «em *Marienbad* a câmera ficava na mente dos personagens: era um filme no condicional. Em *La Guerre est Finie*, há flash-backs e imagens do futuro, mas 90% da imaginação do protagonista são dirigidos para o futuro: é um filme no futuro. Um filme sobre a condição humana». — A. Sd.

## 4

Wajda

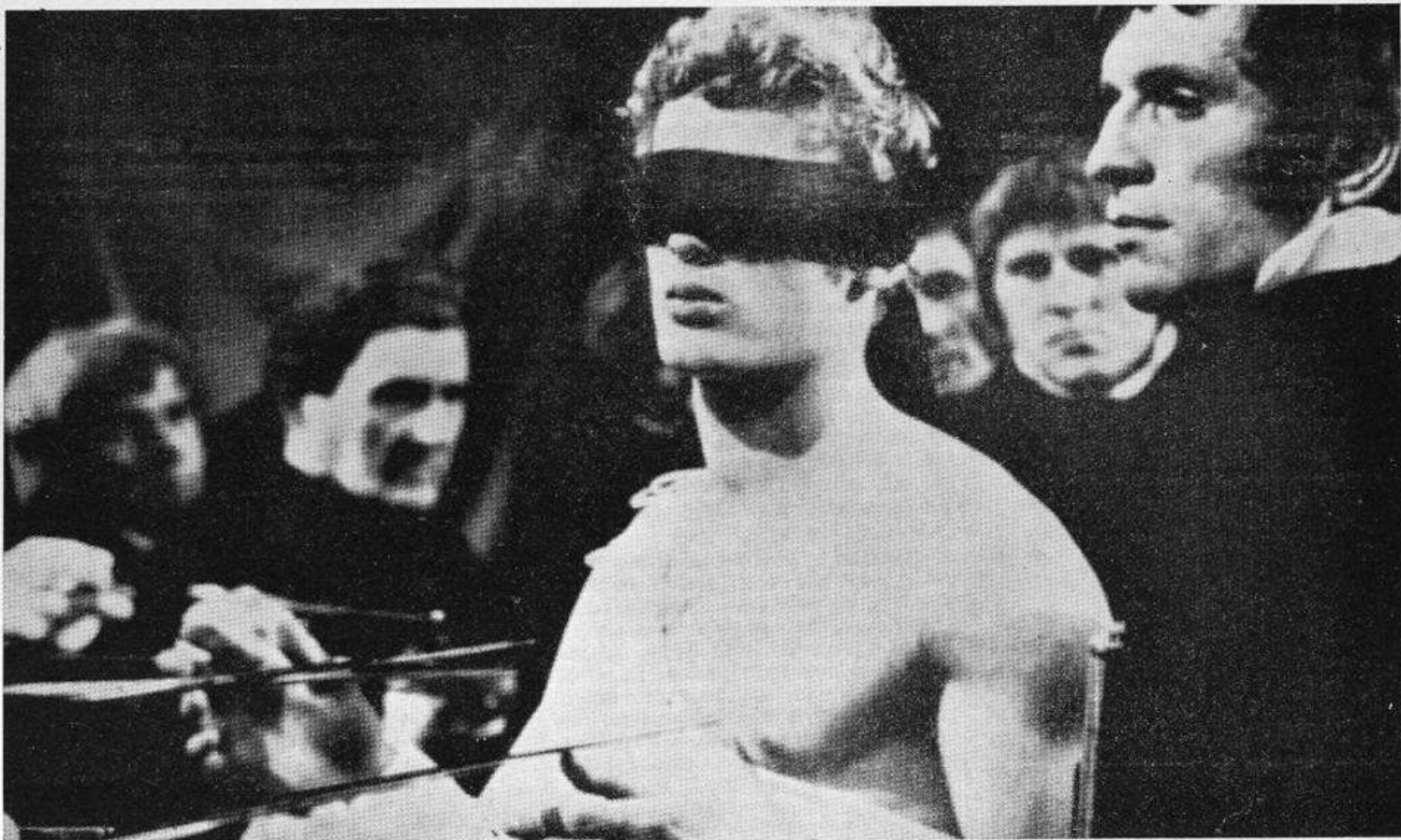
## "POPIÓL"

Andrzej Wajda apresentou em Cannes-66 um super-espetáculo histórico, **Popiół** (Cinzas) — não confundir com outro filme de Wajda, **Popiół i Diament** (Cinzas e Diamantes), de 1958 — que, dentro da política dramática do moderno cinema polonês, enquadra a revisão histórica em um contexto dialético onde se defrontam e rivalizam os destinos e valores individuais e da coletividade nacional. É uma versão do livro célebre de Stefan Zeromski, e exemplifica — depois de **Manuscrito de Saragoça**, de Has, e **Pharaon**, de Kawalerowicz — a tendência da geração de Wajda para o filme de época, diluída já a tendência quase exclusiva para a reconstituição de

guerra. «Nosso principal propósito — declara Wajda — foi encontrar a melhor construção cinematográfica possível, sem por isso trair o livro de Zeromski. Nunca havia feito nenhum filme semelhante — pela grandiosidade e pela duração — e me achei diante de duas possibilidades: optar por uma obra colossal, espetacular, ou por um filme normal. Como o cinema polonês ignora a noção de produtor, sendo essa função mais ou menos assumida pelo próprio diretor, que se beneficia paradoxalmente assim de uma liberdade de ação praticamente sem limites, não havia ninguém que controlasse meu trabalho. Ora, «Cinzas» é um livro extremamente popular na Polônia, tão popular quanto o «Guerra e Paz», e minha intenção básica foi a de oferecer desse livro uma certa visão destinada aos jovens que não o leram. Quis que meu filme resumisse para eles, fazendo-os encontrar na imagem a essência da obra de Zeromski, toda uma tradição literária, ideológica e artística especificamente polonesa. O livro se organiza a partir do destino paralelo de três heróis de classe e condição diversas: um jovem livre, um camponês, um aristocrata. O livro propõe então uma certa idéia de evolução da condição individual de cada um deles para chegar a uma visão de conjunto que retrata a nação polonesa em sua totalidade. No livro como no filme o destino desses heróis não é conjugado, tudo se passa diferentemente a cada um. A principal

dificuldade — além de sermos forçados a ilustrar em quatro horas de projeção um romance de milhares de páginas que transcorre no espaço de 12 anos — deriva, no que se refere à arquitetura da fita, do fato de ser necessário passar de um a outro personagem quando começamos a nos interessar por um deles».

Segundo Wajda, «a Polônia é um pequeno país que possui muito poucas obras literárias de valor, e, por outro lado, quase nenhum livro contemporâneo pode servir a uma cine-adaptação interessante. Na Polônia não existem roteiristas profissionais. Para nós é, portanto, muito difícil encontrar cenários originais, e não podemos, por causa dos direitos autorais muito caros, adaptar obras estrangeiras, nem mesmo as de Joseph Conrad, embora fosse polonês. É essa situação paradoxal que nos leva cada vez mais a rodar filmes históricos adaptados de nosso patrimônio literário clássico. Pode parecer estranho que Has, Kawalerowicz e eu mesmo façamos hoje filmes históricos: na verdade, somos guiados pelo desejo permanente de estabelecer contato com o público do nosso país, e cremos nessa possibilidade através da nossa literatura clássica. Nossa geração sempre tratou, em seus filmes, de temas idênticos. Hoje, o tema da guerra nos parece esgotado, e nos voltamos para a história mais antiga na esperança de descobrir ali novos temas, novas formas e novos motivos de reflexão — eis porque filmei **Popiół**.» — F. L.



«Cinzas», literatura clássica inspira o cinema polonês



«Uccellacci e Uccellini», a antevisão de uma nova poética cinematográfica

«Jamais publiquei de modo tão vulnerável, tão gelicado e tão reservado, um filme como *Uccellacci e Uccellini*. Não apenas êle não se parece com meus filmes precedentes como também não se assemelha a nenhum outro filme». Pier Paolo Pasolini, discutido poeta, cenarista e realizador de *Accafone*, *Mamma Roma* e *Il Vangelo Secondo Matteo*, um marxista que vê no futuro imediato do cinema uma linguagem de poesia, que romperá com a narração teatral clássica, «inaugura com êste filme um gênero sem precedentes», na exclamação de Jacques Bontemps. Se as ressonâncias das obras anteriores são inumeráveis, *Uccellacci* vai mais longe, na direção mais perigosa talvez, também a mais bela: a de um cinema de idéias. (...) O admirável na tentativa de Pasolini é que, graças à força poética de suas imagens, êle consegue comunicar uma vida real à natureza na qual se desdobra o filme e aos personagens que, a princípio, só tinham a existência dissecada dos conceitos.

Com a palavra Pasolini: «Não digo que *Uccellacci* seja diferente devido à sua originalidade — seria presunção minha — mas por causa de sua fórmula, que é a de uma fábula, com seu sentido secreto. Um conto que, como todos, consiste em uma série de provas que os heróis devem vencer. Meus heróis, não obstante, nada têm a receber como

## 5

Pasolini

### “UCCELLACCI E UCCELLINI”

recompensa depois de tê-las vencido: nem rainha, nem princesa. Só lhe resta enfrentar outras provas. Nenhuma fábula propriamente dita termina assim! Por outro lado, quanto ao ambiente e aos personagens, trata-se de um conto picaresco: as experiências «ao nível da rua» de dois pobres diabos. Mas o picaresco é, em si, uma ideologia. Em troca, minha fábula encontra sua ideologia fora do picaresco e precisamente em alguma coisa que contradiz pro-

fundamente toda a poética picaresca. A fábula que termina como não deve terminar, o picaresco que não diz o que deve dizer: eis aí dois motivos de decepção».

«Pietro Bianchi, acerca de meu livro «*Uccellacci e Uccellini*» falou de uma densidade interior do autor, da queda do vento impetuoso da minha juventude. Talvez o vento tenha deixado de soprar, mas o que lhe aconteceu, não foi certamente uma calmaria. Jamais me expus tanto ao risco quanto nesse filme. Nunca abordei um tema tão explicitamente difícil: a crise do marxismo da Resistência e dos anos 50 — poeticamente situados antes da morte de Togliatti — vista de seu interior por um marxista; mas um marxista que não está totalmente disposto a acreditar que o marxismo se transfigurou. (O bom corvo diz: «Não choro pela morte das minhas idéias porque certamente alguém virá erguer a minha bandeira e levá-la adiante. E por mim mesmo que choro».) Acredito, com muita fé, que o meu filme é puro, mesmo que me aborreça com os críticos e os amigos quando afirmam ser o melhor que já realizei».

— P. R. B.

(Notas redigidas por Paulo PERDIGÃO, P. R. BROWNE, Alfredo STODHART e Felipe LEVY).



«II Deserto Rosso» (1965), de Michelangelo Antonioni: Carlo de Pra, Richard Harris & Monica Vitti.

## Compreensão da Côr

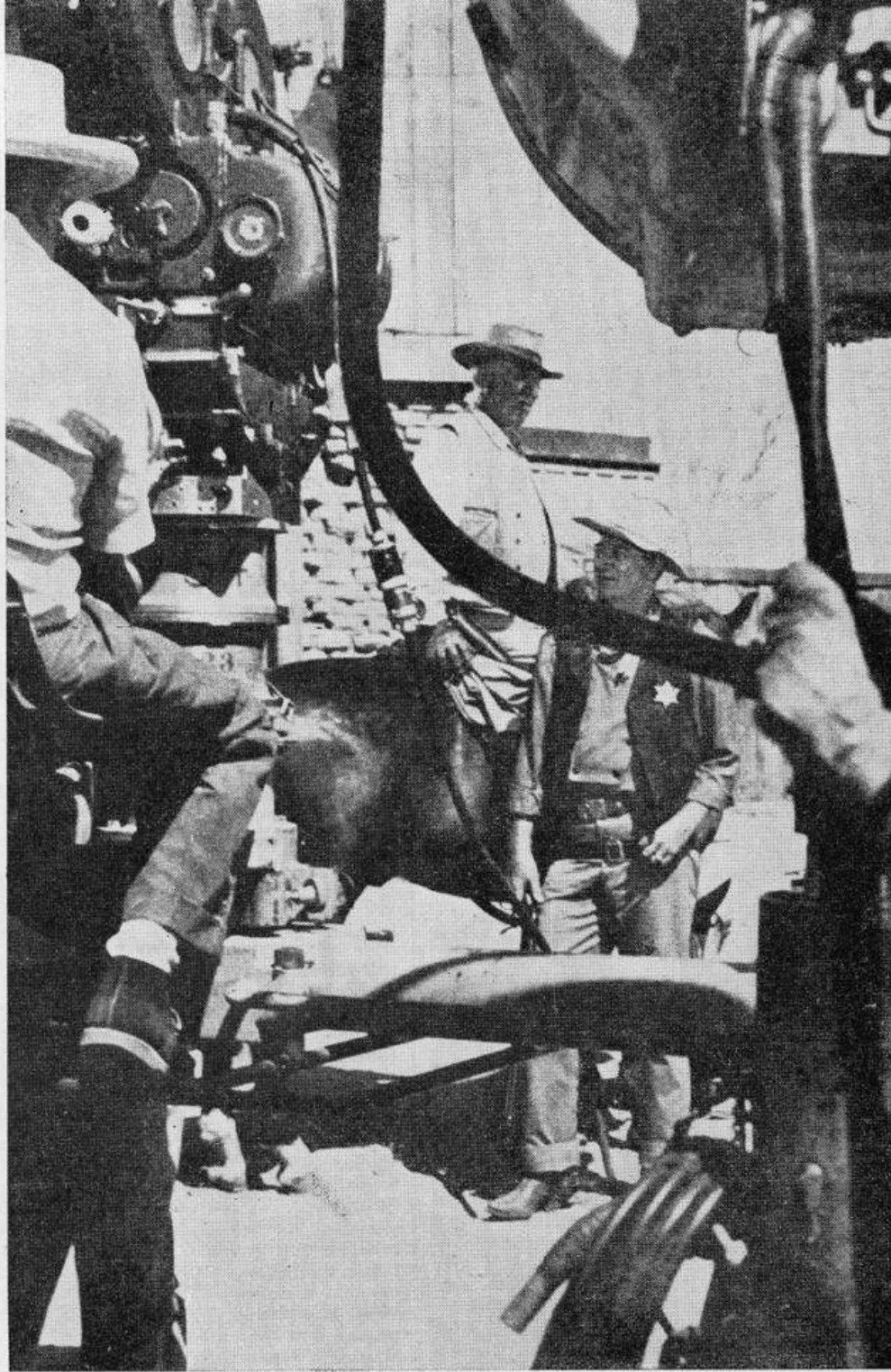
*William Johnson*

O papel da côr no cinema tem sido causador de intensas demarches desde que os modernos alquimistas descobriram como alterar o comprimento das ondas luminosas numa imagem de filme composta de tintas equivalentes. Até princípios da década de 50, a principal desavença se fazia entre o público — que em geral manifestava preferência pelos filmes coloridos — e os críticos — que freqüentemente os repeliam como se fôssem extravagantes, «água

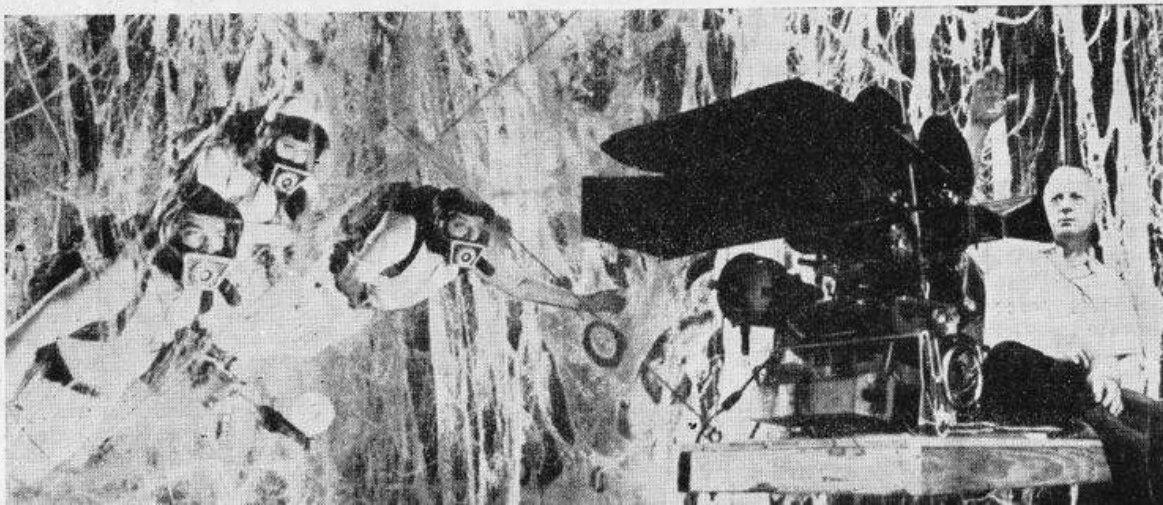
com açúcar», ou de alguma forma anti-artísticos. Durante aquele período, não resta dúvida, somente uns poucos cineastas respeitados pela crítica — Ford, Hitchcock, Olivier, entre outros — realizaram filmes em côr (1).

Porém mais ou menos nos últimos dez anos modificaram-se os filmes. Não apenas aumentou a proporção de fitas coloridas — na América, até assustadoramente demais —, mas também o número de realizadores prestigiados pelos

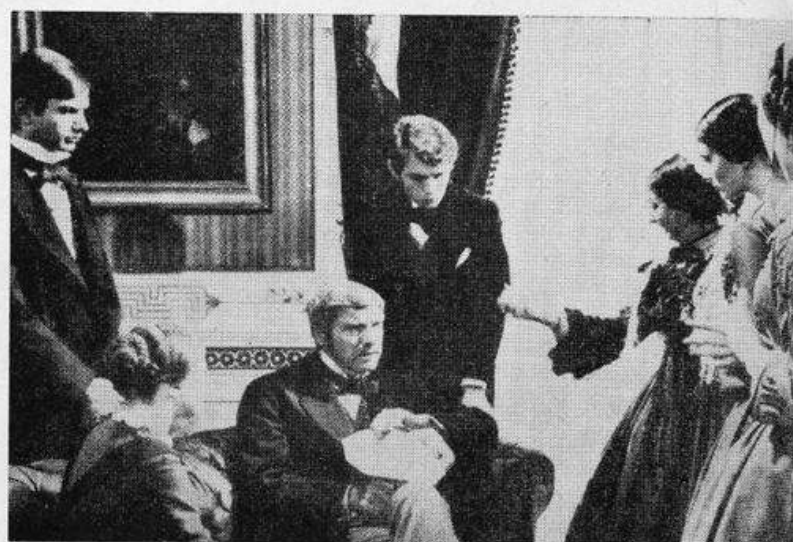
críticos que trabalham ou estão trabalhando com o colorido veio a formar a maioria. A relação inclui: Antonioni, Bergman, Lañuel, Chabrol, Chaplin, Demy, Fellini, Godard, Huston, Ichikawa, Kazan, Kozintsev, Kubrick, Kurosawa, Lean, Losey, Malle, Renoir, Resnais, Richardson, Rosi, Truffaut, Varda, Visconti, Wajda, Welles e Zinnemann, assim como o falecido Max Ophuls e Ozu. Nenhum crítico pode recusar todo o grupo tomando partido de uma ironia



Ward Bond, John Wayne, filmagem de «Rio Bravo» (Onde Começa o Inferno/1958), de Howard Hawks WarnerColor.



O diretor de fotografia Ernest Laszlo capta a jornada dos cientistas, minimizados, através do cérebro humano. Aspecto de «Fantastic Voyage», de Richard Fleisher (1966).



O cinema japonês detém o «segrêdo» da nuance cromática: «Kaji» (Alucinação Sensual/1959), de Ichikawa.

«Il Gattopardo» (O Leopardo/1963) — Burt Lancaster, Rina Morelli e a família aristocrata de Salina.

crítica típica dos anos 40 («Glorioso Technicolor!») ou afirmar que tais nomes constituam exceções que provam a regra.

Assim, as discussões atuais acêrca da cor no cinema surgem entre os críticos sobretudo quando tentam julgar os filmes coloridos desse grupo de diretores. (O público, por certo, deixou de preferir a cor como fazia no passado; hoje, apenas é mais desinteressado com relação ao preto-e-branco). O debate deriva, em parte, da perplexidade. Alguns filmes recentes enfraqueceram certos «fatos» aceitos sobre a questão: que a cor é mais realista que o preto-e-branco (Giulietta Degli Spiriti parece mais real que Otto e Mezzo?), mais lógico (Muriel é mais racional do que L'Année Dernière à Marienbad?) e mais lento (será Help! menos rápido que A Hard Day's Night?). E não é fácil identificar pontos equivalentes sobre a cor nos filmes recentes. Que denominador comum apresenta a cor em Muriel, Les Parapluies de Cherbourg, Il Deserto Rosso e Giulietta Degli Spiriti? Não causa espécie que os críticos, apreciando o uso da cor nesses novos filmes, tendam a refugirse em generalidades, aceitando ou rejeitando a cor em conjunto.

Um obstáculo para qualquer estudo aprofundado do assunto é o absoluto caráter ilusório da cor cinematográfica. Não há uma captação duradoura das imagens em cores a não ser a impressão na película propriamente dita. Enquanto o preto-e-branco tem condições de registrar com exatidão suficiente as imagens na tela, a cor ainda é obrigada a distorcer as tonalidades originais, e não apenas por causa da diferença física entre a imagem projetada e as tintas impressas. A memória pode não merecer sempre crédito: eu claramente me «lembra» de cores que a revisão do filme mostrou serem inexistentes. Porisso, limito os exemplos àqueles que anotei ao rever o filme, e na maioria dos casos

confirmei minhas anotações numa visão posterior.

A dificuldade de se atacar ou aplaudir o emprêgo das cores no cinema é o segundo obstáculo ao estudo crítico. Se um diretor pinta a grama, por exemplo, os críticos sabem o que dizer: mas, se isso não acontece, deve-se aplaudir a atmosfera local, os técnicos do laboratório fotográfico — elogiar quem? ou o quê? Dúvida semelhante existe nos efeitos dos filmes em preto-e-branco, contudo surge mais aguda quando diz respeito ao fenômeno frágil e enganoso da cor.

Provavelmente o pior problema encontrado pelo exame crítico da cor em cinema repousa no fato de a história da fotografia ter evoluído erroneamente. Se Niépce, Talbot, Daguerre e outros pioneiros da fotografia houvessem descoberto um produto químico capaz de fazer distinção entre os diversos comprimentos de ondas luminosas, sem dúvida não iriam optar pelos sais de prata que unicamente distinguem o claro e o escuro. E nesse caso o preto-e-branco teria sofrido um desenvolvimento mais demorado e sofisticado — tanto na fotografia fixa quanto na fotografia animada — como ocorre nas demais artes visuais. Mas por ter vindo mais tarde, a cor foi considerada por muitos um complemento do preto-e-branco ao invés de uma atmosfera com perspectivas próprias. Os que eram a favor da cor no cinema receberam-na atraídos pelo seu valor decorativo; os que se opunham condenaram-na por falsificar a realidade.

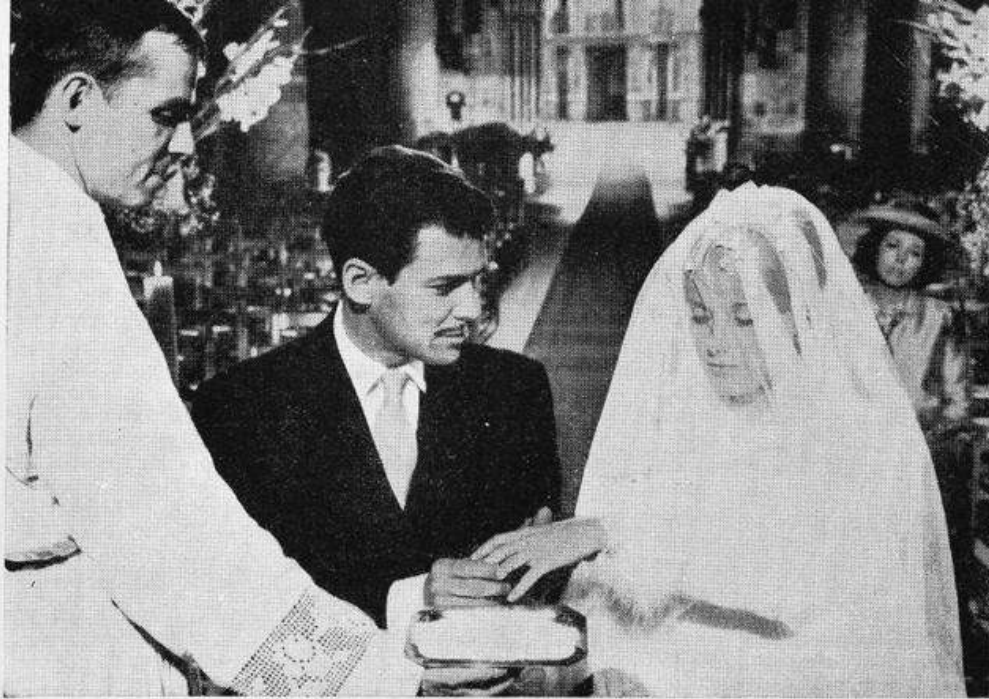
Tais pontos de vista foram sustentados durante as primeiras tentativas de se introduzir colorido nos filmes. Antes do fim do século XIX, os filmes coloridos eram produzidos por dois processos, ambos consistindo em adicionar cor ao preto-e-branco. Certos realizadores quase que literalmente «pintavam a natureza», colorindo seus filmes a mão, de

ponta a ponta. Método mais usado e lento era tingir seqüências inteiras de uma só cor. Em geral, a tintura era um pouco mais que funcional: amarela para o sol, azul para o luar. As vezes, servia a efeitos dramáticos e expressionistas, como o plano avermelhado de brilhantes espadas exprimindo o ciúme violento do marido, na fita de Arthur Robinson Warning Shadows. Outras vezes, o funcional e o dramático se combinavam, como na impressionante cena noturna do ataque a Babilônia, tinta de escarlate, em Intolerance (1916), de Griffith. Embora a tintura fosse mais estética — e certamente mais prática — que o colorido a mão, sua expressividade tinha limitações óbvias: tudo em cena era forçosamente de uma só cor.

Tentativas de se chegar à cor «natural» datam de pouco mais de meio século. Porém, o primeiro bem sucedido processo em cor foi o Technicolor tricromático (2), utilizado inicialmente em 1935 (Becky Sharp, de Mamoulian). Este sistema dominou a cor cinematográfica até princípios dos anos 50 (3).

Naturalmente, para efeito de se definir o êxito nas pesquisas dos filmes coloridos, media-se a habilidade de reproduzir as cores com maior exatidão possível. Nisso há certa analogia com a pintura, seja visto que, antes de alcançar independência, os estudantes devem habitualmente aprender a imitar a natureza. Contudo, alongaram-se os anos de aprendizado da cor, ocupando, na pequena História do Cinema, um período mais vasto do que o tempo consumido pelo som e pela tela larga para se consolidarem.

Uma razão era técnica. Não sendo um suplemento (como o som) ou uma simples modificação (como a projeção anamórfica), teria de ser clara e legível a cor das imagens, sob pena de todo o filme entrar em colapso. O Technicolor mostrou-se um sistema menos flexível do que os filmes em preto-e-branco



«Les Parapluies de Cherbourg» (Os Guarda-Chuvas do Amor/1964), de Jacques Demy — Marc Michel, Catherine Deneuve



«Major Dundee» (Juramento de Vingança/1965), de Sam Peckinpah, trouxe de volta à geografia luminosa do Oeste, em Panavision & Technicolor, a classe de William Clothier

com os quais os cineastas se habituaram: mais lento (necessitando assim maior iluminação) e de latitude mais estreita (exigindo maior exposição das áreas de sombras à escuridão e das zonas iluminadas à claridade). Além disso, a côr era relativamente menos econômica do que seria mais tarde. Os diretores, assim, não se encorajavam a experiências.

Na realidade, eram vivamente desencorajados. A Technicolor Corporation exercia duro contrôle sobre a forma como deveriam ser empregados os seus filmes. Culpou os diretores pela seleção de côres quando o antigo **two-strip film** foi objeto de críticas e taxado de imaturo e exibicionista. Agora, a Corporation insiste em alugar (vender não) as câmeras especiais necessárias, fazer a revelação e — mais importante de tudo — supervisionar côres dos sets, costumes, etc. O Technicolor queria dominar o mercado e obter a padronização do sistema. Mas ao fazê-lo caiu em outra armadilha: muitos dos primeiros filmes continham cena após cena de uma harmonia sutilmente modulada, de extremo bom gosto. Exemplo típico é **Words and Music** (Minha Vida é uma Canção), 1948, de Norman Taurog, cujos interiores são distintos contrastes de bejes, castanhos, azeitonas, lavandas e outras côres suaves. Não com surpresa, encontramos alguns dos mais excitantes efeitos de Technicolor na fita de John Huston, **Moulin Rouge** (1953), que infringiu, usando filtros, a proibição da Corporation.

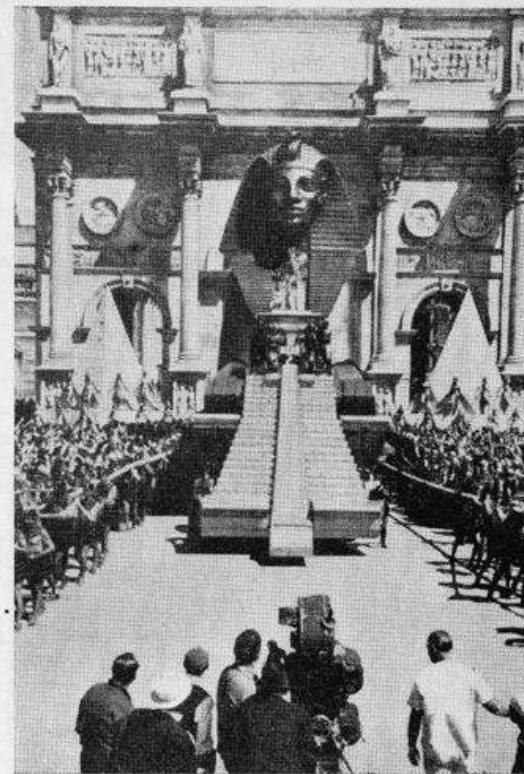
À época em que foi produzido **Moulin Rouge**, todavia, a proeminência do Technicolor no mundo ocidental já estava sendo desafiada por novos processos, dos quais o mais importante era — e é — o Eastmancolor. (4). Diferindo do Technicolor, o Eastmancolor podia ser utilizado numa câmara convencional e a Eastman Kodak não impôs contrôle nem ao seu emprego nem

à sua revelação (5). Em breve o Technicolor seria destronado.

Os filmes Eastmancolor, a princípio, foram em geral inferiores qualitativamente aos Technicolor. **To Catch a Thief** (Ladrão de Casaca), de Hitchcock, que foi rodado em Eastmancolor em 1954 — e conquistou um Oscar pela cinegrafia em côres — contém cenas da Riviera que parecem grosseiras e desagradáveis em comparação com as delicadas nuances das cenas da Riviera de **The Red Shoes** (Os Sapatinhos Vermelhos), de Pressburger, feito com Technicolor em 1948. Claro, o Eastmancolor era produto novo, partindo do rascunho, e a ausência de qualquer contrôle sobre os trabalhos de laboratório significava o não aproveitamento de tôdas as possibilidades do filme. Estas levaram anos sendo aperfeiçoadas pela própria Eastmancolor e pela corrida geral do cinema colorido, até os anos 40, para elevar a qualidade de revelação.

Explica isso, em parte, o fato de poucos realizadores na década de 50 terem aproveitado com imaginação a liberdade que lhes proporcionou o Eastmancolor. A primeira e quase a única exceção foi **Jigoku-Mon** (A Porta do Inferno/1953), de Kinugasa (6). Em geral, o antigo costume da côr decorativa permaneceu, e ainda persiste em muitos realizadores de hoje. Combinações cromáticas espetacularmente idealizadas, «saborosas» a ponto de causar náusea, são esbanjadas mesmo em filmes coloridos e sonoros como **The Pleasure Seekers** e **How to Murder Your Wife**. (Como Mator Sua Espôsa/1965).

A difusão da filmagem *in location* foi um estímulo ao uso mais livre do colorido. Até mesmo as mais sofisticadas produções de Hollywood, da mesma forma que um modelo da moda a revelar um defeito humano, admite cenas sombrias, silhuetas, crespúculo, névoa e outras condições «imperfeitas» de iluminação. Teoricamente, claro está, tais condições



Leon Shamroy dramatizou as possibilidades do Todd-AO no super-exaustivo «Cleopatra»: filmagem da seqüência da entrada de Cleopatra em Roma, realizada sem prévia planificação

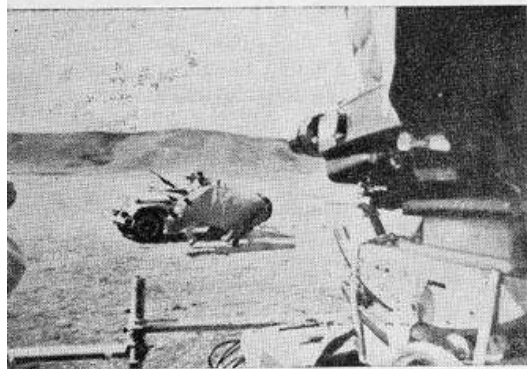
provocam um mais amplo naturalismo; mas, na verdade, elas apresentaram às platéias algo desconhecido, algo como se fossem efeitos de distorção de côres (como explicarei depois). O irrealismo desse «naturalismo» se mostra evidente em *Les Parapluies de Cherbourg* (Os Guarda-Chuvas do Amor/1964) e *Le Mépris*, de Godard, no qual a luz do dia é misturada na mesma cena com a luz artificial, surgindo daí um azul irreal (7).

Enquanto isso, a despesa extra no emprêgo da côr em lugar do preto-e-branco não era suficientemente pesada que ficasse fora do alcance dos diretores habituados a lidar com orçamento modesto e público limitado. Não era importante o uso correto da côr por êsses cineastas (e muitos não a usaram: *La Poupée*, de Baratier, bastante confuso, *Zazie dans le Métro*, de Malle, incoerente, e *För Att Inte Tala Om Alla Dessa Kvinnor*, de Bergman, insípido, entre outros) — mas significativo, sim, era o emprêgo da côr basicamente por questões estéticas, e não porque o preto-e-branco fosse contraindicado para efeitos de bilheteria.

Desde o primeiro filme em Technicolor, alguns diretores tentaram aplicar a côr além dos limites do simples deleite para os olhos (8). Porém, somente nos anos 60 êsses «alguns» se tornaram «muitos».

O que estão tentando obter, exatamente, êsses cineastas? Para responder à pergunta com certa clareza, devo me referir (o mais brevemente possível) a três outras questões básicas:

1. Como as côres nos afetam na vida real?
2. Como as côres nos afetam esteticamente?
3. Como as côres nos afetam na tela, na qual se combinam a experiência estética e a representação da vida real?



A caça do rinoceronte em «Hatari!», de Hawks - duas câmeras (Arriflex e Mitchell) conduzidas a alta velocidade por Russell Harlan, proeza em côr e movimento, reproduzindo as emoções do safari.

1. Ao contrário da imagem ou da massa, ou mesmo do som, a côr não é atributo do objeto (9), mas uma experiência subjetiva. A côr é a reação da mente a determinado comprimento de onda luminosa, emitida, refletida ou refratada pelo objeto.

Por razões físicas e psicológicas, as côres formam complementos, contrastes, harmonias e conflitos. Tanto assim que elas atuam umas sobre as outras a fim de realçar ou abrandar uma realidade, com resultados que impressionam de modo favorável ou não aquele que vê.

As côres estimulam várias reações psicológicas. Tentativas têm sido operadas para codificar essas reações, e as máximas dos engenheiros e teóricos da côr exercem hoje em dia considerável influência nas perspectivas abertas para êsse fim. Recente estudo da côr (10), no entanto, demonstra o pouco que foi possível conseguir na investigação científica da reação da mente à côr. Há dúvidas mesmo nas reações mais simples. Por exemplo, o vermelho é geralmente considerada uma côr «avançada», e o azul uma côr «atrasada», estando a razão física disso em que êsses comprimentos de ondas luminosas refratam diferentemente na retina dos olhos e não emitem focos no mesmo instante. Mas certos cientistas supõem que uma côr brilhante «avançada» mais do que uma côr fôsa, independente de seu matiz (11).

Provaram algumas séries de testes científicos que adultos tendem a gostar mais da côr azul, e a gostar menos do amarelo. Todavia, a preferência manifestada por amostras de côres simples exibidas contra um fundo neutro é pe-

«A Countess From Hong Kong» assinala o retorno de Chaplin (em silêncio desde «A King in New York») e é a primeira experiência do artista com a côr. Sophia Loren, Saul Chaplin, Marlon Brando, Michael Medwin



quena no rol de influência das côres na vida real — ou não existiriam muitas mulheres usando sempre vestidos amarelos.

Na vida real, as reações emocionais a determinadas côres dependem provavelmente de associações. Assim, o vermelho é sentido como uma côr quente e o azul como uma côr fria por causa da associação com o fogo e o sangue, no caso do vermelho, e com a água e o gelo, no caso do azul. Não é necessariamente que tais reações lidam com abstrações, e é possível até que elas não o façam se as côres já estão ligadas aos objetos em associação própria. O verde pode ser repoussante enquanto fôr associado na imaginação à folhagem do verão, contudo não o será caso sugira pão mofado ou o leão de Ben Johnson!

2. Tôdas as artes visuais que envolvem a côr fazem uso das relações e associações descritas acima. A despeito da arquitetura e da escultura não manipularem usualmente tal variedade de côres, como o fazem as artes encenadas e, sobretudo, a pintura, em cada um desses meios o artista goza extrema autonomia na escolha das côres e nos modos de aplicá-las. Mesmo numa pintura estritamente figurativa pode o artista modificar o colorido de todo e qualquer objeto dentro de largos limites.

O contrôle que o pintor exerce sobre os efeitos de sua paleta pode ser, realmente, bastante preciso. Pode selecionar côres tendo em vista a sua harmonia apenas, ou somente pelo seu valor impressionista, ou variando combinações das duas opções. Ao mesmo tempo, pode determinar a força de qualquer associação de côr pelo índice de realismo da sua pintura. Dêsse modo, é cabível que determinadas côres na pintura Op-Art não evoquem virtualmente quaisquer associações; as mesmas côres numa pintura expressionista abstrata, cujas formas se acham no limiar da identificação, podem trazer à imaginação uma reação emocional através da associação da côr com a forma; enquanto as mesmas côres, na pintura Pop-Art, podem evocar reação emocional totalmente diversa, visto não se associarem, comumente, a formas bem reconhecíveis.

3. O cineasta está em equívoca posição. Por um lado, êle exerce vigilância maior do que se imagina sobre as côres de seus filmes. No que diz respeito aos interiores, o colorido virtual de tudo que surge defronte da câmera — sets, costumes, make-up — é modificado ou escolhido à vontade. Reconhecemos isso prontamente nos musicais de Hollywood, especialmente no sets coloridos com uma paleta surrealista — a seqüência do sonho em *Singin' in the Rain* (Cantando na Chuva/1952), na qual a longa estola de gaze branca de Cyd Charisse flutua no vácuo côr de lavanda, e na cena de *Band Wagon* (A Roda da Fortuna/1953), de Minnelli, onde uma estação de subway de Nova York é metamorfoseada num verde clínico pálido, um bar envolto em nebuloso rosa e azul salpicado, etc.

Mas é um êrro presumir que a côr cinematográfica deve começar e termi-



Tomada de cena exterior de «How the West Was Won» (A Conquista do Oeste/1962), episódio de Hathaway. William Daniels incumbiu-se de dirigir a fotografia do primeiro filme de ficção em Cinerama, ao lado de outros veteranos, Charles Lang Jr. e Joseph LaShelle

nar com a fantasia. Em exteriores naturais, pode ainda o cineasta escolher os sets — e por conseguinte as cores que quiser. Soubesse disso ou não Terence Young, o fato é que as filmagens submarinas de *Thunderball* (007 Contra a Chantagem Atômica/1965) tinham tons verde-azulados idênticos aos da seqüência do pesadêlo de *The Premature Burial* (Obsessão Macabra/1961), que foram utilizados deliberadamente por Roger Corman.

O contrôlo da cor de uma cena exterior que dependa da estação do ano, da hora do dia ou da condição do tempo para a filmagem também é acessível ao diretor. Tanto para os exteriores quanto para os interiores, êle intensifica seu contrôlo por intermédio da iluminação, exposição, filtros e adaptações na revelação da fita.

Talvez o mais importante — e o mais facilmente esquecido — dentre os instrumentos de que dispõe o realizador, nessa operação, venha a ser a própria câmera. Modificando o ângulo da to-

mada, é fácil integrar ou excluir do decôr uma certa cor. Movendo a câmera até um *long-shot* ou um *close-up*, estará minimizando ou enfatizando qualquer cor no quadro cênico — assim faz Hitchcock ao destacar misteriosos spots de luz vermelha que perturbam Marnie até o delírio, quando então a câmera avança para grande *close* de sangue.

Devem os cineastas manter considerável domínio sobre a cor; mas, por outro lado, torna-se impraticável determinar todo o colorido de uma cena independentemente de outra, o que só o pintor consegue. Ao oposto da pintura, a imagem da tela não é completamente autônoma, depende estreitamente dos objetos filmados. Exceção feita ao caso extremo do *trompe-l'oeil*, a pintura é vista e aceita como uma imagem bidimensional, distinta da realidade; o filme, outrossim, é apreciado em parte (ou talvez sobretudo) como uma janela aberta para uma realidade de três dimensões «atrás da tela». Assim, pode ser mistificador um leão verde numa pintura figurativa, porém o espectador não

procura explicação física para esse verde. Já na tela ninguém aceita um leão verde colocado em set realístico, pois o espectador imagina consciente ou inconscientemente como e porque o leão tornou-se verde. Espera-se que as cores da tela obedeçam às mesmas regras de causa e efeito da vida real.

Ainda apesar disso, as cores do cinema são sempre diferentes das cores da realidade. Por um motivo: a natureza dos processos de filmagem (13). Mais importante é a natureza ambígua da imagem cinematográfica: embora o espectador a veja preliminarmente como representação de objetos reais, ela é também um objeto próprio — um objeto unificado pelo seu isolamento na escuridão e pela dependência a uma simples fonte luminosa, o projetor.

Na vida real, o mecanismo de percepção de cada pessoa toma toda sorte de liberdade com referência às cores. Comumente êle se abstém: ninguém presta normalmente atenção a cores, salvo se forem estranhas ou inesperadas. Inclui-se aquelas que precisam ser notadas

— côres funcionais como as do trânsito — são vistas genericamente: não se percebe se o vermelho tende para o laranja, ou o verde para o limão ou turquesa, apenas registramos vermelho e verde. Às vezes o cérebro altera a cor captada pelos olhos, até forja cores que não foram vistas. Por exemplo, um objeto assume coloração diferente ao ser submetido à luz do dia ou artificial, à luz solar entrevistada em folhagens, etc., mas o cérebro o vê em sua cor «normal» o tempo quase todo. Além disso, o cérebro capta uma imagem preto-e-branco de um objeto familiar como se fosse colorida; assim, mesmo com muita força de vontade é difícil ver um retrato preto-e-branco tal qual a gravação fiel de uma face pálida! Na vida real se vê quase sempre a cor que se espera ver.

Mas os filmes coloridos não oferecem perspectiva a essa visão subjetiva. O brilho e o isolamento da imagem na tela atraem a atenção; e, por ser um único objeto, a imagem exige a observação de todas as cores nas mesmas condições. Em suma, o espectador é dado a ver as cores específicas com as quais ele não está acostumado.

Tornando objetiva a profundamente subjetiva experiência da visão da cor, os filmes coloridos vêm trabalhando a favor (ou contra) os realizadores em três vastos terrenos:

A cor aguça a percepção da imagem na tela — ou, simplificando, ela destaca os pormenores.

Explicando como fez *Neighbours*, disse Norman McLaren (14): «Selecionamos a cor: haveria ação rápida e momentos de cortes ligeiríssimos e achei que a imagem seria mais rapidamente captada em cor, sobretudo se ela fosse complexa e o movimento rápido».

É óbvio que pode haver maior variedade de contrastes visuais entre cores do que entre variações de preto e de branco. Trata-se de um efeito funcional — pode ainda realçar algum conteúdo dramático ou emocional do filme. Em *Piatka Z Ulicy Barskiej* (1954), de Aleksander Ford, por exemplo, há *long-shots* da heroína brincando de esconde-esconde com o namorado, no crepúsculo, entre as ruínas de Varsóvia, e seus brilhantes cabelos louros surgem fulgurantemente mesmo à distância, contra os dominantes arredores azulados. O contraste visual, mais intenso do que o possível em preto-e-branco, ativa o contraste emocional entre o amor e a destruição.

A cor, todavia, não é um maravilhoso detergente, capaz de tornar qualquer situação do *script* mais clara do que com *Brand X*. No filme de Ford citado, o cabelo da jovem é um ponto luminoso contra o fundo de tons quase suplementares. Em *Neighbours*, o *décor* — grama e arbustos — compõe um fundo verde que contrasta bem com as cores «quentes» dos vizinhos e com o branco de suas casas. Se um cineasta deixa a ênfase do colorido ao acúmulo de detalhes pode levar, não à clareza, mas à confusão. Há notável exemplo em *Meet Me in Saint Louis* (Agora Seremos Felizes/1944), de Minnelli — notável devido

à cor, que nesse filme é tratada com cuidado e inventividade, mas decai literalmente na cena do salão de baile, próxima do epílogo, onde os vestidos muito enfeitados das dançarinas e o *décor* de Natal formam não contida balbúrdia.

Outra desvantagem trazida pela habilidade da cor em destacar pormenores é a de que, mais do que no caso do preto-e-branco, o espectador percebe disfarces e falhas com facilidade. *Décors* pintados e maquetes não têm a minúcia de detalhes que o filme colorido pode revelar com objetos de grande escala; na *back-projection* e nos efeitos especiais, as cores em uma faixa da imagem podem diferir das tonalidades de outra faixa.

A maioria dos primeiros filmes coloridos não ostentavam falhas desse tipo, tratando-se de filmes de aventuras rodados em exteriores e musicais artificiosos. Contudo, os diretores que experimentaram o colorido depois de se dedicarem anos ao preto-e-branco não levaram em conta essa diferença — em consequência, o deslumbramento fabricado dos filmes coloridos de Hitchcock, a pobreza das tomadas de *Ben-Hur*, de Wyler, e o mau jeito com que De Mille divide o Mar Vermelho em *The Ten Commandments* (Os Dez Mandamentos/1956) e põe por terra o templo de *Samsón and Delilah* (Sansão e Dalila/1949).

Assistindo a um filme colorido, o espectador tem aperfeiçoada não apenas a sua compreensão dos detalhes, mas a compreensão da cor de modo geral.

Isso se deve, provavelmente, ao fato de muitos considerarem os primeiros filmes em *Technicolor* berrantes. (Alguns filmes atuais são assim, é claro, mas a maioria apresenta cores suaves). Os espectadores simplesmente não estavam acostumados a ver as cores da maneira como a imagem da tela lhes mostrava. Agora que as platéias estão se habituado a acusação de exibicionismo é rara — tendo em vista que fitas recentes como *Les Parapluies de Cherbourg* e *Giulietta Degli Spiriti* manejam cores brilhantes mais livremente que a maior parte dos filmes da era *Technicolor*.

Ao invés de negar essa conscientização no uso da cor, muitos espectadores delectam-se com ela deliberadamente. E se devemos dar crédito aos proprietários das salas exibidoras (15), a maioria dos frequentadores de cinema da América vêm hoje a cor como elemento decorativo que torna agradável qualquer filme.

Sem dúvida, um cineasta que não deseje colorido meramente decorativo pode suavizá-lo. Exemplo dos mais rigorosos de cor pastel é *Il Deserto Rosso*: na maior parte das cenas, Antonioni escolhe decorados e iluminação capacitados a levar todas as cores para a tonalidade cinza. Outro caso, este menos estridente, é *La Bibbia*, onde Huston evita a mínima equivalência cromática com outros filmes baseados no mesmo livro.

Seria porém um risco eliminar todas as cores sensíveis — nem Antonioni tentou isso. Também despropositado a um filme musical seria não carregar de

sensibilidade algumas de suas cores como na referida seqüência de *Band Wagon*, toda em cintilante rosa. E recentemente observou-se tentativas no sentido de se empregar a cor sensível como base dramática do filme inteiro. Falarei mais sobre isso, adiante, ao discutir *Les Parapluies de Cherbourg* e *Le Bonheur*.

O espectador reage com maior intensidade às cores específicas da tela do que na vida real.

Vejamos de perto o caso do «repoussante verde». Na vida real, as pessoas estão bem a par, é claro, da diferença entre o oliva sujo e o *chartreuse* brilhante, e ninguém diria que ambos são repoussantes: mas entre esses extremos não se costuma notar as gradações particulares do verde (ou outro matiz qualquer), o que deveria se fazer conforme as circunstâncias (c.f., estando num quarto todo decorado dentro daquela gradação). Normalmente é possível desviar os olhos. Mas a imagem hipnótica da tela, abastecida por cores objetivas e incomuns, constrange o espectador a perceber as variações específicas do verde, suas relações com as demais tonalidades em torno e sua proeminência, se a tiver, no contexto dramático.

Em condições tais, um verde pode ser repoussante, como no *Muriel*, de Resnais: a folhagem vista através da janela quando Hélène visita seus tranqüilos amigos, Antoine e Angèle, e se integra nesse céu de felicidade. Todavia, o verde pode ser ainda:

Opressivo — *Dial M for Murder* (Disque M Para Matar/1954), de Hitchcock: a cortina verde-escuro da janela onde o assassino se esconde.

Nauseante — *Il Deserto Rosso*: a parede manchada que surge depois que Giuliana aceita relutantemente o abraço do marido.

Nostálgico — *Il Momento Della Verità*, de Rosi: o verde-acre das oliveiras e campos quando Miguelin retorna à cidade-natal.

Estimulante — *Singin' in the Rain*: o luminoso vestido de verde-limão que Cyd Charisse usa em seu primeiro número de *ballet*.

Tenso — *Rancho Notorious* (O Diabo Feito Mulher/1951), de Fritz Lang: o abajur verde-ervilha do escritório do *sheriff* quando Arthur Kennedy e Mel Ferrer fogem da cadeia — um verde de perigo!

Que eu saiba nenhum desses efeitos foi intencional. De qualquer modo, não pretendo afirmar que cada variação do verde denote o estado mental correspondente. Trabalhando com as relações e associações supracitadas, a cor atua primeiramente como uma espécie de amplificador, densificando uma atmosfera que já existiria sem a cor. O «verde de perigo» de *Rancho Notorious*, por exemplo, decorre em parte do fato de ser o verde uma cor que atrai atenção (quanto mais sendo a mais brilhante e pura das cores em cena), e em parte pela impressão que os espectadores têm de que a luz denunciará os furtivos. Se fosse em preto-e-branco essa cena, só a luminosidade da lâmpada diluiria a tensão. Assim como a variação da cor

elucida mais os detalhes que o preto-e-branco, tem ela a qualidade de aguçar a atmosfera e as reações emocionais.

Só que a côr não é apenas um aperfeiçoamento do preto-e-branco, como alguns exemplos hão de mostrar. Em *Les Parapluies de Cherbourg*, enriquece diretamente o clima dramático na cena em que Guy decide pedir em casamento a doce Madeleine. O *décor* é um café pintado com uma côr alaranjada clara — um colorido vibrante, êle só capaz de gerar energia e radiossidade.

Nas cenas de colação de grau em *Peyton Place* (A Caldeira do Diabo/1957), de Robson, a côr reforça a atmosfera pelo contraste. Em meio ao otimismo e excitação geral, Hope Lange está acabrunhada com seus pensamentos pessimistas. As alegres capas e vestidos avermelhados que enchem a tela constituem contraste destoante com a sua fisionomia depressiva.

Exemplo mais sutil dêsse tipo de contraste encontramos no filme de Peckinpah, *Ride the High Country* (ou *Guns in the Afternoon*/Pistoleiros do Entardecer/1962), onde a coloração da face dos intérpretes se faz tão importante quanto a tonalidade do *décor*. Durante a cerimônia de casamento numa cantina, o rosto manchado de Elsa e seus cabelos dourados destacam-se do *décor* sombrio e viscoso. O preto-e-branco poderia facilmente proporcionar o contraste visual entre a luz e a escuridão, mas não entre o frescor da inocência e a rudeza da referida cena.

O choque entre côres é, por sí, uma modalidade de contraste que não tem paralelo no preto-e-branco. Normalmente, tenta-se evitar êsse efeito, é claro, pois os cineastas o vêm como uma das possibilidades a mais de êrro dentre as que terão de arriscar ao distender a expressividade do colorido. Contudo, isso também pode ser uma virtude. No episódio intermediário de *The yellow Rolls-Royce* (O Rolls-Royce Amarelo/1964), de Asquith (um filme que, aliás, não se distingue pelo uso da côr) a incontinência da namorada do gangster (Shirley Mac Laine) é sugerida nitidamente pela justaposição de seu vestido rosa-shocking e o próprio Rolls amarelo.

E em *The Battle of the Villa Fiorita* (Vila Fiorita/1965), Delmer Daves toma partido do choque de côres para grifar a decisão de Moira de deixar seu marido e ir viver com Lorenzo: para filmar os dois descansando inocentemente na vila, Daves adapta o *décor* e a iluminação a fim de produzir um tom nada sereno de verdes e azuis.

O tipo de contraste de longe o mais comum é o que se verifica em *long-shots* exteriores — entre o azul do céu e as côres geralmente mais quentes da paisagem ou dos prédios. Tanto por causa do próprio contraste isolado, quanto porque o azul regride e as côres quentes avançam, essas tomadas exteriores oferecem uma impressão de amplitude mais acentuada que com o preto-e-branco. O cineasta é livre para alterar tal sensação de espaço filmando sob condições atmosféricas variadas. Um exemplo (que pode ser intencional ou não) ocorre nas cenas iniciais de *Nevada*

*Smith*, de Hathaway, quando o inexperienced e jovem herói vai no enalço dos assassinos de seu pai: o céu aqui é particularmente límpido, a distância é azul, e essa idéia extra de vastidão indica a longa jornada que Nevada tem pela frente.

A melhor utilização dêsse contraste em exteriores que já vi continua sendo uma das mais antigas. No *Jesse James* (Jesses James, Lenda de uma Era sem Lei/1939), de Henry King, a turma de James assalta um trem ao anoitecer. Jesse pula no teto do trem em alta velocidade: sua silhueta aparece contra o profundo azul do céu enquanto as janelas do vagão iluminam-se com lâmpadas alaranjadas. Devido ao predomínio das silhuetas, que elimina virtualmente tôdas as côres exceto as do céu e das janelas, a cena expressa admirável e econômico contraste entre o mundo frio e perigoso dos *out-laws* e o cálido e confortável dos cidadãos de bem.

Os exemplos que citei, sem exceção, são superficiais, pôsto que não envolvem um dos atributos preponderantes do cinema — o ritmo.

Um bom filme colorido contém mais do que seqüências individualmente vistosas. O insucesso de se combinar a côr ao ritmo se mostra parcialmente no frustado *Kanchenjunga*, primeiro filme de Satyajit Ray em côres. Ainda que muitas imagens isoladas revelem racional emprêgo da côr, o efeito é com freqüência anulado pelo movimento dentro da cena ou pela transição entre uma cena e a seguinte. Essas contínuas alterações na côr são especialmente infelizes porque a ação da fita salta de um lado para outro, entre os seis ou sete membros da família: ao invés de dar a coerência entre os quadros, a côr acaba somente agravando a disparidade entre êles.

Assim, todo um conjunto de possibilidades — por bem ou por mal — se abre pelo fato de que **todos os efeitos da côr cinematográfica trabalham tanto com o tempo como com o espaço, e inclinam-se a se produzir mais poderosamente no tempo que no espaço.**

Semelhanças óbvias se estabelecem entre cinema e teatro. Nas peças, especialmente nos seus figurinos, as côres são escolhidas pelo que podemos chamar de seus objetivos simbólicos: os caracteres se identificam facilmente ao se mistura rem entre sí. O vestuário de *Henry V*, (Henrique V/1945), de Olivier, é figurativo da seguinte forma: vermelhos quentes e dourados para os inglesês, azuis frios e prateados para os francêsês. Por ter sido adaptado de texto teatral não significa que o filme se valha de efeitos de côr não cinematográficos. Tais efeitos cabem inclusive bem em fitas que nada têm a ver com teatro, como *Horror of Dracula* (O Vampiro da Noite/1958), de Terence Fisher, onde o castelo de Drácula e todos os vampiros aparecem em tonalidades azuladas, ao passo que os seres humanos em côres quentes. Não obstante, a flexibilidade dos recursos do cinema — seu poder de mostrar juntos o supérfluo e o essencial, o de controlar as transições entre as cenas — o permite

ir além do uso puro e simples da côr, no que o teatro suporta fundas limitações. Na realidade, como dissemos antes ao discutir as reações a côres específicas, essa flexibilidade até mesmo possibilita aos filmes subverter ou inverter as associações simbólicas. Azul e prateado podem figurar indiferença e falta de fibra em *Henry V*: mas no contexto de *Le Bonheur* (As Duas Faces da Felicidade/1965), de Varda, uma estátua prateada num *back-ground* nublado pode parecer viva; e, por serem pardas tôdas as demais côres de *Ben-Hur*, a manta azul que Charlton Heston usa na corrida de bigas pode ser vibrante e excitante.

Outro recurso do teatro destinado a dispôr as côres no tempo é modificar a iluminação. Nesse caso o cinema volta a ser mais maleável, uma vez que pode mover-se à vontade do dia para a noite, do sol para a neblina e para qualquer tipo de luz artificial. Embora naturais essas condições, existem meios de controlar os efeitos de côr assim como os próprios efeitos naturais. Mas a luz artificial no palco é por vêzes simbólica no matiz, recurso que quase nenhum filme adotou.

Quando a situação é tão artificial quanto a iluminação — como na seqüência de ballet de *An American in Paris* (Sinfonia de Paris/1951) — o expediente pode ser bem sucedido na tela. Porém, as tentativas de envolver cenas de natureza com colorido climático — como a seqüência rosa entre o cavaleiro normando e a camponês de *The War Lord* (O Senhor da Guerra/1965), de Schaffner, ou a variação de tonalidades pastéis em *För Att Inte Tala Om Alla Dessa Kvinnor*, de Bergman — afiguram-se insatisfatórias. A mistura de naturalismo e artifício em um elemento de tal modo fundamental para a imagem como é a iluminação se mostra prejudicial; e como no caso do nosso amigo, o leão verde, o espectador se distrai imaginando o como e o porquê da côr (16).

Se, no palco, as côres variam à vontade no tempo, mas oferecem pouca flexibilidade, as côres da pintura têm grande maleabilidade mas são atemporais. Como escreve Egbert Jackson em seu livro *«Basic Color»*: «Embora as variações sejam freqüentes na música, não são comuns na pintura, na qual não existe o elemento tempo para permití-las; a justaposição de côres na tela, uma vez fixada, permanece». No lugar de «música» leia-se «cinema».

Argumentam alguns pintores que o elemento tempo existe na pintura, pois o observador raramente olha um quadro inteiro de relance, mas deixa que seus olhos deslizem sobre êle. Só que a pintura não é, como o filme, **organizada** no tempo. Séries de pinturas — como os estudos de Monet da Catedral de Rouen — podem ser bem livremente arrumadas no tempo se as colocamos umas ao lado das outras; mas unicamente quando a pintura se torna assunto de um filme tem condições de ser temporalizada plenamente. O realizador então coloca o espaço dentro do tempo através de *close-ups*, *long-shots*, movimentos, etc., — ou, em raro exemplo como

o de *Le Mystère Picasso*, de Clouzot, captando a criação em seu exato instante de processamento.

As tentativas feitas no sentido de conferir às cores isoladas dos filmes o equilibrado toque dos pintores só obtêm êxito no que tange à obediência ao elemento tempo — isto é, enquanto se adequam à sucessão das cenas. Em *Meet Me in Saint Louis*, as duas irmãs mais velhas surgem cantando ao piano, em seqüência que lembra, na sua composição de tons suaves, a pintura de Renoir «*Jeunes Filles au Piano*». A comparação se justifica, pois a cena se adapta visual e dramaticamente às que a precedem e a prolongam; de outra maneira, teria funcionado apenas como artifício. Irônicamente, Jean Renoir se embarça com o fator tempo em *French Can-Can*, no qual ele procura introduzir a sensibilidade dos quadros de seu pai pela aplicação sistemática de tênues tonalidades pastel, repetido cena após cena, o dispositivo cansa. Minnelli evita essa armadilha (senão outras) em *Lust For Life* (Sêde de Viver/1955). Aqui, as cores — predominando amarelo-alaranjado-vermelho-marron-prêto — são reminiscências da paleta sombria e ensolarada de Van Gogh; mas, no lugar de reproduzi-la seguidamente, Minnelli as estende através do tempo. Assim que Van Gogh está à morte, por exemplo, as cores vão sendo progressivamente excluídas até que nada virtualmente reste a não ser o prêto dos corvos e o amarelo-palha do campo de trigo onde ele expira.

O princípio segundo o qual os efeitos temporais da cor são mais significantes na tela de cinema do que os efeitos estáticos se aplica bem quando não subsiste qualquer referência à pintura. No filme de Corman, *The Masque of the Red Death* (Orgia da Morte/1964), as cenas demoníacas no santuário do príncipe Prospero — iluminado em sua extensão pelo brilho da janela vermelha — são muito menos notáveis do que a seqüência onde as vítimas da morte vermelha pululam em tórno do príncipe, cobrindo cada vez mais a tela de escarlate. A relativa eficácia de ambas as cenas de modo algum é modificada pelo fato de ser o set do santuário desenhado meticulosamente, enquanto a atmosférica morte vermelha procede, diretamente, é óbvio, da caixa de *make-up*.

Todos os efeitos de cor descritos anteriormente podem ser desenvolvidos no tempo como no espaço. Por conveniência, irei debater as formas de seu desenvolvimento sob três classificações:

**1. Movimento da cor dentro da cena.** Objetos móveis chamam mais atenção do que objetos estáticos; mover objetos coloridos, ou mover a câmera entre êsses objetos coloridos estáticos, pode armar a base de extraordinários efeitos de cor.

Em *Funny Face* (Cinderela em Paris/1958), de Donen, quando o pessoal de uma revista de modas deixa a sombria livreria, que havia invadido para bater fotografias, a jovem vendedora encontra um chapéu que eles esqueceram. Ela começa a cantar «*How Long Has*

*This Been Going On?*» E ao mesmo tempo começa a esvoaçar o véu de gaze do chapéu, o qual gradativamente ilumina a cena com seu colorido romântico — um equivalente visual ao romântico despertar da própria jovem.

Em *Le Bonheur*, François e sua mulher fazem piquenique em um campo de trigo quando êle confessa ter uma amante, assegurando-lhe que isso não diminui, mas intensifica, o amor conjugal. Quando a mulher, submissa, diz que ela também agora o ama mais do que antes, François se levanta e a puxa pelos pés. Ao seguí-los, a câmera registra um *background* que vai mudando da cor amarela pálida do trigo para um luminoso verde das árvores distantes. A mudança da cor é ambígua: apreende a visão que François tem da reação (alegre?) da esposa e prenuncia a paisagem verde na qual ela se afoga.

**2. Movimento da cor de cena para cena.** O climax de *The Masque of the Red Death*, descrito acima, é um exemplo simples e dramático. Exemplo de atmosfera ocorre nas seqüências da *Semana Santa* em Sevilha, que preludiam *Il Momento Della Verità*: silhuetas azul escuro contra o céu pálido; depois, o amarelo de velas acesas; e finalmente a luminosa coloração do altar em precisão.

O *Bracelete Grená*, de Abram Room, faz uso mais sutil do movimento de cor. A ação da fita decorre na Rússia czarista: a princesa Vera é amada a distância por um membro do governo que lhe envia cartas e um bracelete sem esperar nada em troca. Numa cena, Vera entrega-se a seus pensamentos em um aposento ricamente mobiliado de vermelho mogno. Na cena seguinte, o admirador entra numa adega de paredes verde pálido. A extrema mudança — entre cores complementares — sugere evidentemente o abismo que separa a

princesa de seu admirador. Room adiciona outros tons ao contraste através da trilha sonora, que passa do silencioso quarto para a vigorosa *saltarella* executada pelo violinista do café. Dessa forma, o *décor* verde cria uma impressão não somente de pobreza após o luxo, mas ainda de vida após a melancolia.

*Les Parapluies de Cherbourg* estabelece movimento mais complexo ainda. Na cena em que Guy ama Geneviève pela primeira e última vez, Demy os mostra juntos no quarto e depois insere quatro cenas de transição montadas ritmicamente numa cadência musical que traduz a rotina da vida de Geneviève. As cenas conseguem mais do que isso. Cada qual possui diferentes tonalidades — e êsses rápidos contrastes assinalam o momento de Guy; o cartaz vermelho, rosa e amarelo do outro lado da rua; o azul cintilante que banha essa rua; o verde e rosa pálidos do papel listrado que cobre a parede do living de Geneviève — e esses rápidos contrastes assinalam a jornada íntima da heroína através de emoções tumultuosas, até o fim da quarta cena, Geneviève descansando a cabeça no colo de sua mãe (17).

Esse tipo de transição é ainda mais abstrato em *Le Bonheur*, de Agnès Varda (mulher de Demy). Separadas do contexto, as rápidas seqüências de fachadas coloridas, por-de-sol, *fade-outs* desbotados, parecem coisa de pouca importância. Discutirei êsse contexto depois; menciono-o aqui para lembrar que um bom filme colorido não apresenta apenas uma série de efeitos de cor, mas uma intrincada meada, e mesmo uma seqüência inteira pode não fazer sentido se o restante do filme é ignorado. Eis porque a terceira forma básica de desenvolvimento da cor no tempo é explicada assim:

**3. A combinação de movimentos de**



Em «*West Side Story*» (Amor, Sublime Amor/1961), de Robert Wise e Jerome Robbins, o «cameraman» Daniel L. Fapp sofisticou as perspectivas da composição visual mediante lentes semi-telefotográficas, mesclando à coreográfica «*mise-en-scène*» cores tão bizarras quanto impressionistas

côr dentro da cena e de uma cena para outra. Há um interminável número de variações possíveis e seria absurdo tentar dar exemplos representativos. Basta um para mostrar como as côres da tela podem valorizar um filme ramificando-o e entrelaçando-o no tempo.

No primeiro episódio do filme de Kobayashi, *Kwaidan*, o samurai ambicioso deixa a humilde esposa fiandeira e casa com outra mulher, rica, porém egoísta. Os recém-casados vagam pelas ruas do mercado, onde a mulher vê um tecido azul violeta que lhe agrada. Segura-o como se o abraçasse, e, vendo isso, o samurai se recorda de sua primeira mulher em seu tear. O tempo passa e o casamento se desfaz. Uma tarde, quando o samurai dorme, sua mulher entra no quarto com um vestido azul violeta que, na semi-obscuridade do aposento, parece mais sombrio. Irritada com o sono do marido, ela o esbofeteia com o leque e os dois acabam brigando. Quando ela se volta, há um ligeiro brilho branco em sua anágua, sob o vestido. Aqui, a mudança da côr do vestido entre as duas cenas reflete a mudança na situação conjugal; o ponto branco bilhante no meio de tons mais escuros cria uma sensação visual de amargura.

Nas tentativas que fiz para descrever o complexo uso das côres o mais sucintamente possível, pode parecer que afirmei que determinada côr só pode possuir um significado absolutamente específico. Permitam-me repetir que o contexto assume a maior importância. Como afirma Eisenstein em *«The Film Sense»*: «Em geral a interpretação psicológica da côr é uma coisa muito complexa. (...) Na arte não são as relações (associações) absolutas que são decisivas, mas as relações arbitrárias dentro de um sistema de imagens ditadas pela obra de arte em particular».

Considerando essas obras de arte do cinema no seu conjunto, o mais fácil é começar pelas modalidades de processos da côr mais elementares — a inserção de uma ligeira passagem colorida num filme preto-e-branco. O *Phantom of the Opera* de 1925, e *The Picture of Dorian Gray* (O Retrato de Dorian Gray/1945), de Lewin, reservam a côr para os climaxes dramáticos: no primeiro, o desmascaramento do fantasma; no segundo, o retrato e o cadáver carcomido de Dorian Gray (18). As «relações arbitrárias», nesse caso, se produzem entre o preto-e-branco de um lado e a totalidade das côres de outro — forte contraste no qual as côres individuais desempenham papel sem importância.

Tais exemplos são rudimentares, mas bem sucedidos. O recurso que consiste em interpolar côr no preto-e-branco, originário de uma época em que os próprios sistemas cinematográficos utilizados eram rudimentares, desde então tem se aperfeiçoado. Hoje ainda, quando aqueles sistemas já transfiguram as Eliza Doolittles em *My Fair Ladies*, a côr e o preto-e-branco continuam sendo reunidos de tempos em tempos.

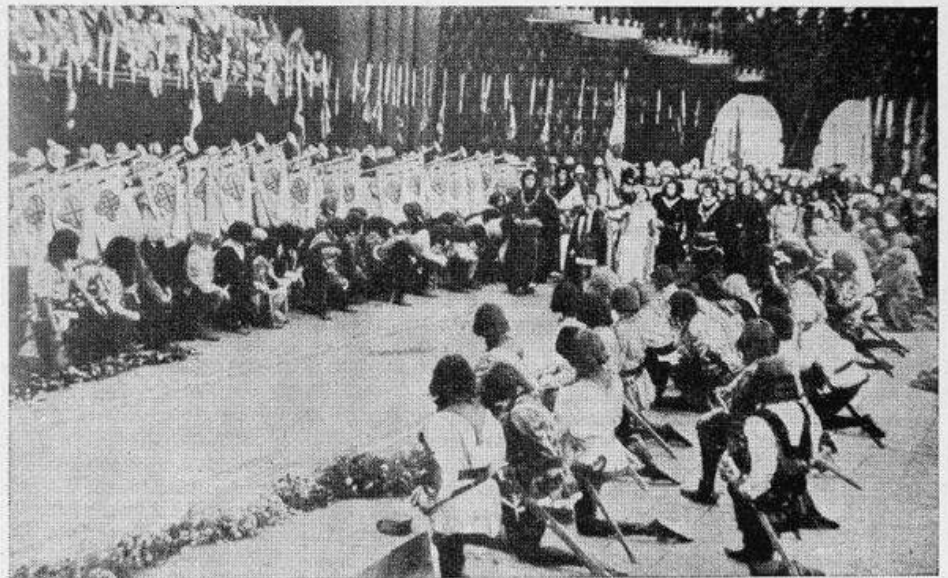
Irônicamente, o contraste que valorizou a côr rudimentar dos anos vinte



«Accident» último filme de Joseph Losey, as possibilidades de expressão realista da côr



As mais remotas «vidas de Cristo» do cinema eram, invariavelmente, coloridas a mão. Cena de «From the Manger to the Cross» (1911), produção Sidney Olcott.



Max Hendschiegl, antes da era Technicolor, induziu De Mille a colorir «Joan the Woman», em 1917, por um processo que patenteara

pode facilmente degenerar a côr sutil de hoje. Isso depende de qual a dominante no filme, a côr ou o prêto-e-branco. Em todos os exemplos que posso citar entre os que se seguiram à experiência de *The Phantom of the Opera* a intromissão do colorido é um artifício melodramático e estridente. Até num documentário como *A Valparaíso*, de Joris Ivens, que lança a côr para retratar a violência dos habitantes do lugar. O colorido, embora a seqüência tencione conter obviamente algum melodrama, só faz por agravá-lo — como se o violão de Segovia se tornasse elétrico no meio da performance.

Por outro lado, nada há de intrinsecamente melodramático na injeção de cenas em prêto-e-branco num filme colorido. Os exemplos que posso lembrar são sutis e efeitos (19). Alguns deles mostram como a côr e o prêto-e-branco podem compensar-se mutuamente com vantagens visuais e dramáticas.

O papel do prêto-e-branco em *Meet Me in Saint Louis* é breve, porém típico. O filme é dividido em partes referentes às estações do ano, cada uma vem precedida por fotografias fixas em prêto-e-branco da residência dos Smith na correspondente estação. A fotografia estática, então, ganha vida em côr. Esses toques de prêto-e-branco acrescentam angústia à delicada nostalgia do filme, lembrando ao espectador que a ação se passa no passado, que foi registrado há muito na fotografia já desbotada. Fica-se mais encantado quando, num casual milagre cinematográfico, a côr e o movimento voltam e o passado revive.

O prêto-e-branco pode conferir amargura até a um filme tão rude como *Peeping Tom* (A Tortura do Médico/1959) — a história de um fotógrafo que assassina mulheres com o tripé laminado de sua câmera, porque êle era utilizado por seu pai psicólogo como cobaia para o estudo do medo. Se Michael Powell tivesse seguido a experiência de *The Phantom of the Opera* neste filme, reservando as côres para os crimes e o prêto-e-branco para o restante, o resultado seria provavelmente tão melodramático como a breve descrição da trama faz crer. Ao invés disso, tudo é colorido, salvo os filmes projetados por Mark Lewis: filmes tirados de Mark menino por seu pai, e filmes tomados pelo próprio Mark no ato de matar. Os primeiros são angustiantes porque justapõem a condenada inocência do passado à terrível experiência do presente. Noutro ponto, por exemplo, o filme-dentro-do-filme mostra o pai dando a Mark sua primeira câmera; a cena é interrompida por breve *shot* colorido, no presente da fita, da mesma câmera colocada numa prateleira acima do projetor. Como uma centelha pulando entre eletrodos, esta alternância de prêto-e-branco e côr ilumina a passagem da maravilhosa novidade à obsessão mortal em que se converteu. Quando Mark exhibe seus próprios filmes, a tela fortemente delimitada da projeção em prêto-e-branco dentro da moldura colorida atrai a atenção da platéia e de Mark, e o especta-

dor partilha do desapontamento de Mark pelo fato da imagem (prêto-e-branco) de cada vítima ser inferior à «atualidade» (côr). Aqui o prêto-e-branco representa o passado — mesmo que um passado mais recente — e sublinha o fato de Mark se encontrar por demasiado preso ao passado para viver o presente. De tôdas as maneiras, o uso do prêto-e-branco contribui para que o espectador simpatize com Mark, e também para



A primeira versão de «The Ten Commandments» (Os Dez Mandamentos), de De Mille, trazia seqüência em côres, em 1923. No papel de Moisés, Theodore Roberts

e elevar o filme do *grand-guignol* a algo próximo da tragédia.

Provavelmente o tratamento mais simples e poderoso dado a êsse tipo de contraste se ache em *Nuit et Brouillard*, documentário de Resnais sobre um campo de concentração nazista. É o reverso completo da experiência de *The Phantom of the Opera*. O prêto-e-branco é empregado nos *flash-backs* dos horrores do campo durante a guerra e na libertação (20), enquanto a côr entra nas visões posteriores do campo, agora em ruínas e parecendo sereno à luz do dia. O contraste fortalece o filme de várias maneiras. Serve ao propósito de distinguir o passado do presente. (Um dos erros do documentário prêto-e-branco de Frédéric Rossif sobre a Guerra Civil espanhola, *Mourir à Madrid*, é que não se pode ficar certo de quando as cenas de arquivo terminam e as cenas especialmente filmadas começam — dúvida que tende a comprometer todo o filme). Em segundo lugar, as transições entre a côr e o prêto-e-branco destacam os horrores concentracionários. Mais importante ainda é que elas enfatizam o caráter remoto desses horrores, invadidos que são pelos detalhes coloridos das cenas de após-guerra. O referido contraste demonstra como o tempo rapidamente enterra todos os acontecimentos, não importa quão terríveis sejam ou se devam ser rememorados.

Os exemplos citados provam com clareza que só existe uma diferença fundamental entre a côr e o prêto-e-branco quando colocados lado a lado. Nenhum é necessariamente mais realista, mais dramático ou sensível. Mas a côr, sendo mais específica, tem mais imediatismo que o prêto-e-branco — as cenas coloridas estão mais próximas no tempo e no espaço. Não queremos dizer que o prêto-e-branco deva sempre representar o passado. Em *Un Homme et une*

*Femme*, Lelouch o emprega nas cenas do «presente», onde Jean-Louis Duroc conhece Anne Gauthier e a leva para casa. Então, quando Anne fala sobre o marido morto, há uma breve inserção de côr na sua lembrança da vida conjugal. A questão é que Anne acha difícil aceitar o amor de Jean-Louis porque seu marido ainda está vivo dentro de si, tão próximo dela quanto a realidade de sua morte.

Sözinho, é claro, o prêto-e-branco não mais carece de imediatismo. Na verdade, pode adotar tôdas as qualidades da côr. Essa adaptabilidade é um dos motivos pelo qual o prêto-e-branco pode surgir num filme colorido sem o risco de ser um artifício destoante. Há, todavia, maior perigo quando uma tinteura ou filtragem monocromática (21) entra num filme totalmente colorido. Quanto mais forte e afirmativo o monocromo, tanto mais agradável será o seu choque com as cenas multicoloridas que o ladeiam — não interessa o quanto a tinteura ou a filtragem possam ser «realistas». Exemplificando, o vermelho e o azul no filme de Bert Stern, *Jazz on a Summer's Day*, pretendendo representar o crepúsculo e o nascer do sol, são exatamente tão chocantes quanto os simbólicos verde e azul no início de *Le Mépris*, de Godard. Por outro lado, um colorido pálido ou neutro pode alcançar o alvo mesmo sendo «irrealista», como o pesadêlo verde azulado de *The Premature Burial*. As cenas amarelo-laranja de *Une Homme et une Femme* em que Jean-Louis procura amar Anne e ela fica recordando o marido (em côres), embora não tão berrantes a ponto de prejudicar as transições, são suficientemente fortes para se tornarem visualmente irritantes.

Emprego sutil de tinteura neutra se registra em *Lotna* (1959), de Andrzej Wajda, a côr reservada para as cenas diurnas, e o sépia para as noturnas. À primeira vista a distinção parece puramente prática: o monocromo exige menos iluminação que a côr, e capta a neutralização das côres à noite, como ocorre na vida real, de uma forma impraticável ao filme multicolorido. Não é assim o uso do sépia em *Lotna*. O filme diz respeito às experiências da cavalaria polonesa durante a invasão nazista de 1939, e o contraste entre a côr e o sépia reflete o contraste entre as tra-



«The Glorious Adventure» (1924), rodado na Inglaterra pelo processo «Prizma». Diana Manners e Victor McLaglen, num de seus primeiros desempenhos, como o rei Charles II

dições românticas da cavalaria e a sombria realidade da guerra mecanizada. O filme termina à noite com a morte de Lotna, os sobreviventes se dispersando pela desolada paisagem que parece mais lúgubre por ser tingida de sépia.

Quando os filmes são coloridos in totum, a chance do que Eisenstein chama «relações arbitrárias dentro de um sistema de imagens» se multiplica tremendamente. Nos últimos anos, maior número de cineastas que lidaram com a cor ultrapassaram a simples decoração ou os efeitos desconexos e tentaram, bem ou mal, criar um sistema coerente de cor para o conjunto do filme.

Esses ensaios só exploram até o momento uma pequena fração de todos os mundos de cor possíveis, seria irrisório classificá-los de maneira rígida. Apenas por conveniência eu os divido em quatro grupos principais rigorosamente arrumados pela ordem de complexidade crescente. Mas os grupos se superpõem e as diferenças entre os filmes de um mesmo grupo são freqüentemente maiores que as diferenças entre filmes de grupos diversos. Estes são de fato mundos de cor, pertencendo a um universo que ainda precisa ser cosmografado.

1. O esquema mais simples de cor é aquele onde um só matiz ou paleta domina todo o filme. No mínimo, tal esquema contribui para a unidade do filme e o exime de uma sucessão de harmonias «saborosas». Geralmente, a cor dominante é determinada pela escolha de um décor natural. Por exemplo, o Ártico de *The Savage Innocents* (Sangue Sobre a Neve/1960), de Nicholas Ray, fixa um incomum leit-motiv de branco: ainda que o uso de outras cores seja mediocre, a fita contém méritos visuais. Igualmente o décor da Antártida onde *Quick Before It Melts!* se desenvolve em grande parte, favorece essa comédia vulgar. Lean aplica o branco azulado da neve e do gelo como o leit-motiv de *Doctor Zhivago* (Doutor Jivago/1966), como já usara os amarelos alaranjados do deserto de *Lawrence of Arabia* (Laurence da Arábia/1963) e os amarelos esverdeados da floresta em *The Bridge on the River Kwai* (A Ponte do Rio Kwai/1957) — o que em parte explica porque os espetáculos de Lean são mais atraentes do que a maioria.

Em *The Trouble With Harry* (O Terceiro Tiro/1957), Hitchcock acrescenta amargura a esse tipo de leit-motiv escolhendo paisagem — Vermont no outono — cujo caráter pitoresco contrasta de modo agudo com a macabra comédia. Clément vale-se de contraste parecido em *Plein Soleil* (O Sol Por Testemunha/1959), onde um crime quase perfeito é situado no deslumbrante set do Mediterrâneo — décor branco, aguamarinho e laranja, cores cuidadosamente refletidas também nos sets interiores.

Poucos são os filmes em que o décor determina a cor dominante na atmosfera geral: em outros termos, o cineasta toma partido de um leit-motiv artificial. O primeiro que vi a experimentar isso foi *Mon Oncle* (Meu Tio/1958), onde Tati faz uso de tons pastéis suaves no am-



«Ben-Hur», 1926, primeira versão, realizada por Fred Niblo parcialmente em Technicolor bi-cromático. A célebre seqüência da corrida de quadrigas — Francis Bushman, Ramon Novarro. W. Howard Greene foi o operador das cenas coloridas

biente do tio e brancos ascéticos na casa moderna. Mediante exigua série de cores pálidas, Tati cria uma espécie de realidade despojada que se ajusta à sua fábula. Infelizmente, as cores in loco falham ao captar esse esquema de cor, da mesma maneira que a comédia, em si mesma, freqüentemente passa da tranquila sutileza para a franca monotonia. Melhor exemplo de leit-motiv artificial da cor figura em *La Decima Vittima* (1965), história de uma sociedade futura onde as pessoas têm o direito de se matarem umas às outras. Aqui os sets são predominantemente neutros ou azulados, e as cenas em locação foram escolhidas e filmadas nas condições exatas para se combinarem. Toques de cores mais quentes, sobretudo marrons dourados, irrompem em lugares inesperados e às vezes com combinações surpreendentes, como quando a «caçadora» americana veste um traje rosa-shocking num décor dourado. A mistura do desumanizado e do casualmente bizarro instala convincente im-

«The Adventures of Robin Hood», filmagem (1938): à esquerda, o «cameraman» Sol Polito e o diretor Michael Curtiz; em cena, Olivia de Havilland, Errol Flynn; à direita, uma câmara Technicolor, que foi operada pelo especialista W. Howard Greene

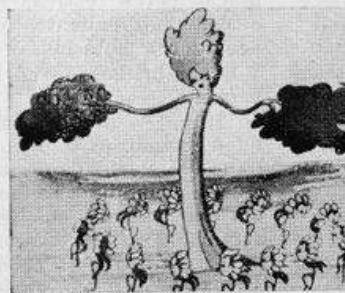


pressão de como o mundo poderá ser no futuro.

2. Talvez o tipo mais comum de dispositivo de cor seja o que pode ser chamado de realismo organizado: o colorido em cada cena parece natural, mas as seqüências são arrumadas de forma a contrastarem umas com as outras e criarem uma progressão dramática.

Simplemas efetivo exemplo: *Loss of Innocence*, de Gilbert, melodrama romântico sobre as colegiais inglesas numa estalagem de campo na França. Os exteriores são arejados pela luz do sol, a claridade do céu azul e a luminosa folhagem verde; os interiores são constituídos por cores quentes — ricos caixilhos de madeira, filas de garrafas de vinho e close-ups dos cabelos dourados de Susanna York e dos cabelos vermelhos de Jane Asher. Como o filme se alterna dos exteriores para os interiores, essas duas paletas complementares continuamente estão se realçando uma a outra. Assim, as cores assumem um brilho aparente que reflete a visão amo-

De Walt Disney «Flowers and Tress» (1931) — foi o primeiro filme em Technicolor pelo sistema de três cores.



rosa que as colegiais têm de tudo que as cerca.

Hitchcock emprega contraste básico semelhante em *Vertigo* (Um Corpo Que Cai/1958) criando porém extraordinárias variantes. Exteriores em dominadores verdes e azuis, interiores — como o apartamento de Scottie e Midge — sublinhados por suaves tons marrons, laranjas e amarelos. Nos pontos altos do filme, Hitch intensifica o contraste modulando cores brilhantes. Nos interiores, por exemplo, há as brilhantes paredes vermelhas do restaurante de Ernie, onde Scottie vê Madeleine pela primeira vez, e o laranja cor de fogo do apartamento do herói quando ele a traz de volta após sua tentativa de «suicídio» por afogamento. Nos exteriores, há o verde brilhante da relva em frente ao museu de arte onde Madeleine vai olhar o retrato de Carlota Valdés, sua «primeira encarnação», e os pomposos azuis e verdes luminosos na floresta de madeira vermelha onde Madeleine envolve Scottie com sua mistificação romântica. No clímax do filme, no quarto de hotel de «Judy», quando Scottie afinal a converteu em «Madeleine», Hitchcock reverte seu mundo de cor — ilumina o abraço com o sombrio verde do gás neon que vem da janela. A cor ajuda a elevar o que poderia ter sido apenas um melodrama de truques e a transfigurá-lo em assombroso estudo de obsessão e ilusão.

É difícil afirmar se *Il Deserto Rosso*, de Antonioni, é favorecido ou prejudicado por sua cor. A evidência da grama pintada, da parede que muda de cor de

cena para cena, o zelo prodigalizado às cópias etc., tendem a desviar a atenção do conjunto do filme para a «côr pela côr». Sem dúvida, este colorido é o mais meticulosamente planejado dos filmes até aqui discutidos. Mas apesar de todo o artifício, a côr é articulada quase integralmente nos limites do naturalismo; mais importante ainda, ela sugere o significado da cena direta e discretamente. (O que marca uma vantagem sobre os filmes em preto-e-branco de Antonioni, nos quais os signos visuais parecem pesados ou obscuros). Quando Corrado leva Giuliana para Ferrara, os raios amarelos e verdes-limão do sol que invadem a cena, exprimem imediatamente que Giuliana corresponde ao interesse de Corrado. Mais tarde, ao se encontrarem na tórre de atracação no mar, os toques de vermelho fazem-nos sentir novamente que o mêdo neurótico de Giuliana está se abrandando em suas relações com Corrado. Em ambos os casos, os signos funcionam porque não são ambíguos — sendo virtualmente as únicas côres festivas que aparecem — e nem tão salientes que forcem o espectador a notá-los.

Esses brilhos da côr são reflexos em pequena escala do esquema geral do filme — um contraste entre os pálidos e sombrios tons que circundam Giuliana e a claridade de sua ilha de sonho. Quando ela diz «Tenho mêdo de tudo», um dos itens de sua relação é a côr; e através do filme Antonioni engenhosamente utiliza colorações para externar o fluxo e o refluxo de seus temores. Assim, os ocres cintilantes e os amarelos-creme dos rochedos de sua ilha de sonho reportam-se aos amarelos de Ferrara, quando ela começou a confiar em Corrado; mas depois que êle trai essa confiança, tudo que Giuliana pode ver é o venenoso amarelo da fumaça da fábrica, que «os pássaros aprenderam a não atravessar».

Antonioni, lastimavelmente, desperdiça todo esse zelo em um assunto maçante. Como base da história, Giuliana é ao mesmo tempo uma personagem muito trivial e extremada para despertar interesse profundo, e interpretada (mal) por Monica Vitti, falta-lhe certa universalidade. Enfim, a côr é divorciada do filme como conjunto, não por ser inadequada ou decorativa, mas porque ela exprime inteligentemente coisas que não convém expressar.

3. Os filmes nos dois primeiros grupos são seletivos no uso da côr, eliminando ou destacando muitas partes das côres reais. No terceiro grupo vêm o que podemos chamar de filmes caleidoscôpicos, que possuem poder de variação e versatilidade. Para conseguir isso, a maioria confia demasiado nas côres postizas, como as do vestuário de *Giulietta Degli Spiriti* e o papel de parede de *Les Parapluies de Cherbourg*.

Nos melhores filmes caleidoscôpicos, o colorido intenso e disperso fazia parte de um conjunto orgânico. Não é fácil conseguir isso. «Caleidoscôpio» é mais correntemente um eufemismo de «confusão», como em *Modesty Blaise* (1966), de Joseph Losey. Neste filme, quase a

totalidade das cenas se empenha por tirar seu rendimento às custas dos efeitos de choque: os exteriores do Mediterrâneo em face do *décor* Op-Art; sets abarrotados esmagam composições estilizadas; o delicado e o extravagante continuamente em conflito.

Pode-se argumentar que *Modesty Blaise* não é um filme a ser levado a sério. Mas é este precisamente o problema: a côr não diverte. Se a côr caleidoscópica existe para agradar, não pode ser tão disparatada quanto parece. Em *Help* (Socorro/1965), de Lester, por exemplo, cada seqüência, não importa se breve ou deslocada, tem sempre a sua paleta própria — as sombras brancas e escuras dos Alpes, os verdes e os cáquis da manobra do exército, os marrons claros, brancos e amarelos do bar.

A côr caleidoscópica é ainda mais difícil de manejar nos filmes sérios, em parte porque ela provoca uma frívola aparência exterior. *Giulietta Degli Spiriti*, de Fellini, por exemplo, é bem organizado visualmente: ricas e variadas, as côres se beneficiam entre si ao invés de se prejudicarem. Mas elas rapidamente exprimem a bombástica tendência felliniana em apresentar o bizarro e o orgiaco. Encarado sob esse aspecto bombástico no terreno do preto-e-branco, *Otto e Mezzo* (Oito e Meio/1963) e *La Dolce Vita* (A Doce Vida/1959) nos deixam na expectativa dos acontecimentos da tela; mas no terreno da côr fragmentada de *Giulietta Degli Spiriti*, a seqüência de Bishma e a festa de Suzy se tornam insípidas e irritantes.

Há ainda armadilha mais profunda. Não estou certo se, no fim, *Giulietta* supõe estar se reconciliando com sua situação porque ela aceita a realidade, ou porque se refugia em suas visões; mas de qualquer forma o epílogo é hermético. O colorido esplêndidamente detalhado que Fellini acumula ao descrever o problema de *Giulietta* simplesmente impede a clareza da conclusão. Embora *Otto e Mezzo* tenha um desfecho igualmente descuidado — o desfile circense — este não parece tão hermético porque o restante do filme teve boa comunicação em preto-e-branco.

No entretanto, Fellini faz excelente uso da côr para mostrar a integração da fantasia e da realidade. A princípio, as duas são distintas: as visões de *Giulietta* são sombrias (verdes nevoados para a lembrança do avô, a visão do Senhor da Justiça, o sonho do barco escuro na praia) ao passo que mantém-se iluminado e colorido tudo o que a rodeia na realidade. Então as visões se tornam sempre mais luminosas até mergulharem na realidade (a aparição de uma criança no jardim, a aparição de Suzy no banheiro). Essa transformação abrange muitas sutilezas. Para dar só um exemplo, as tomadas das chamas alaranjadas que representam o incêndio são repetidas sempre com maior rapidez: uma vez que tenhamos reagido de saída à côr, as chamas parecerão mais reais à proporção que as tomadas vão se fazendo mais velozes.

O exemplo mais nobre de côr caleidoscópica — talvez de qualquer tipo de

côr — é de longe *Les Parapluies de Cherbourg*, de Demy. Como *Giulietta Degli Spiriti*, o filme toma por norma as côres brilhantes e artificiais. Até mesmo as cenas *in loco* são dominadas por cartazes, papéis pintados e iluminação colorida. Porém, ao oposto de *Giulietta*, o colorido nada tem a ver com fantasia. Os papéis de parede, os guarda-chuvas e o restante formam um *background* multicolorido para os incidentes mais banais, tais como o trabalho de Mme. Emery em sua loja ou a longa espera durante a ausência de Guy. A vida, diz Demy em suas imagens, não necessita de «espíritos» que a façam suportável; até no fato mais trivial subsiste uma textura colorida de encanto e esperança (22). Assim, a convencional Mme. Emery pode demonstrar *joie de vivre* mesmo quando Geneviève está grávida, Guy longe dali, e o pretendente Roland ainda ignorando seu estado.

Mediante côres variadas formando a trama e a moralidade desses personagens, Demy apresenta tonalidades simples para as cenas de emoções insólitas ou de profundidade intelectual. Forte coloração é associada à figura reta e não sofisticada de Guy. O bar pintado de laranja onde êle pede Madeleine em casamento já foi citado. O vermelho e o alaranjado também marcam os pontos altos de sua relação com Geneviève: o vermelho-damasco da parede do salão de dança onde êles se amam pela primeira vez; os reflexos avermelhados da garagem quando Guy diz a Madeleine que recebeu sua convocação; e, em seu último encontro, o sinal vermelho de trânsito por trás da cabeça de Guy quando Geneviève o vê. Mas Demy não tenta dar qualquer aplicação rígida e alegórica ao vermelho: o azul claro também se presta ao romance quando Guy e Geneviève entram no quarto de paredes azuladas. Mais adiante, ao regressar da Argélia para encontrar Geneviève casada, Guy volta ao quarto onde se amaram o seu sofrimento é evidenciado com a repentina reaparição do azul: a sua inalterada vivacidade, no momento em que a mais importante coisa de sua vida foi modificada para sempre, equivale a uma bofetada.

Para as cenas cruciais que envolvem o genti e sofisticado Roland, as côres dominantes tendem à neutralidade, à escuridão (como o casaco que êle usa ao encontrar Geneviève pela primeira vez) ou à claridade (o terno de verão que veste ao aceitar Geneviève apesar da gravidez). Esses tons neutros não traduzem somente a confiança do personagem: o contraste agudo com a textura muito matizada do resto do filme revela que suas emoções são tão poderosas como as de Guy, embora mais controladas. Assim, uma das cenas mais admiráveis do ângulo visual é a primeira impressão que Guy tem de Geneviève ao vê-la entrar numa joalheria. Vestida de branco ao lado de sua mãe, que está com um traje amarelo, rodeada por janelas emolduradas de branco através das quais a rua é entrevista em azul pálido, Geneviève parece estar flutuando na luz.



Olivia de Havilland, Leslie Howard, Vivien Leigh — «Gone With the Wind» (E o Vento Levou), recordista de bilheteria em todos os tempos, arrebatou em 1939 o primeiro Oscar para a «melhor fotografia em cores» (Technicolor), assinada por Ernest Haller e Ray Rennahan.

Os graus que ritmizam a separação do casal e a aceitação de Roland são marcados por cores progressivamente mais neutras. Até pouco antes da partida de Guy, a delirante seqüência na qual eles caminham pelas ruas azuladas na direção da casa de Guy desliza para uma palidez lúgubre e profética, quando êle afirma: «Eu a amarei até o fim de minha vida». Mais tarde, ao confessar a sua mãe que já não é fácil lembrar-se de Guy como êle realmente é, Geneviève vai à janela da loja de guarda-chuvas e olha com tristeza as festividades do carnaval: ao acompanhar Geneviève, destacando-a do colorido festivo da loja, a câmara fixa o seu vestido azul e o azul fôcco da cena da rua. E em tôda a seqüência do desfecho, no instante em que Guy e Geneviève chegam a um acôrdo sôbre sua separação, há a resolução de todo o colorido da fita num firme e simples equilíbrio — o preto da noite e o branco da neve. Kenneth Tynan estava totalmente errado acêrca de *Les Parapluies de Cherbourg*: poucos filmes utilizaram a cor com tal relevância do princípio ao fim.

4. Meu último grupo consiste nos filmes que se prevaleceram do uso artificial do naturalismo. É um grupo de vasto campo de ação, sem dúvida, com a deliberada segurança de *Muriel*, de Resnais, num extremo, e, no outro, o deliberado fascínio de *Le Bonheur*, de Varda.

No meio dos dois está *Un Homme et une Femme*, talvez o mais eclético dos filmes coloridos jamais realizados. Atravessa quase tôdas as cores já ensaiadas; e Lelouch parece tão preocupado com isso que às vezes deixa o filme escorregar para a banalidade (algumas das cenas entre Anne e Jean-Louis) ou para o exagêro (muitos dos trechos envolvendo o marido morto de Anne e a mulher morta de Jean-Louis). Também, a maneira artificial como Lelouch filma a

realidade — não há cenas em estúdio — sempre a situa numa perspectiva significativa.

Irônicamente, quando Anne e Jean-Louis concordam que a Vida é mais valiosa que a Arte, o filme demonstra como as Annes e os Jean-Louis de hoje convertem sua vida em arte — ou pelo menos em artifício. Em inúmeras seqüências os faróis amarelos do carro de Jean-Louis são comparados ao sol nascente, a manufatura suplantando a natureza; em outras passagens, o espectador fica em dúvida momentaneamente sôbre Anne, se ela está sonhando com seu passado ou dando continuidade ao seu trabalho em um *décor* colorido de cinema. Pelo uso sistemático de lentes teleobjetivas e pelo contínuo emprêgo da *zoom* que leva do *close-up* ao *long-shot*, Lelouch comprime e alarga o espaço visual como se fôsse de plástico; e faz o mesmo com o tempo mediante cortes rápidos e longas tomadas. Em muitos trechos, tais como o crepúsculo em Deauville, essa compressão do tempo e do espaço transforma um episódio banal numa série de colorações exóticas.

Em *Muriel* as cores naturais não são exóticas, porém desconcertantes. Os matizes entre diversas cenas à nas transições entre elas agradam à vista como a composição preta-e-branca de *L'Année Dernière à Marienbad* (O Ano Passado em Marienbad/1962), pois Resnais revela com a cor um aspecto temporal inédito. Seus personagens tentam de tôdas as formas compreender o passado. No transcurso do filme, êles são forçados a admitir que a passagem do tempo não é um fluxo como o de um rio, que uma obra de engenharia pode desviar, mas uma contínua decomposição do presente em fragmentos que nunca mais poderão ser reatados. Resnais obtém êsse efeito, em parte, pela seleção de cores e também por uma montagem suave. Há uma quantidade de gra-

dações intermediárias — azul-aço, beje, marrom-terra — e os interiores têm sempre uma tranqüila mistura de meios tons, com uma côr de brilho chocante aqui e ali, como a cozinha amarela de *Hélène*. O esquema básico da côr é, de fato, outonal, só tomando de *The Trouble With Harry* as aparências, nas raras cenas marítimas em exterior. De outra parte, saltando essa paleta para a frente e para trás — por vêzes entre o dia e a noite — Resnais neutraliza sua morbidez, mais ou menos como o canto ofegante de Ernest com a música de Déjà neutraliza a sua nostalgia. Uma visão direta do passado do filme — os planos que Bernard rodou na Algéria — refere-se a incidentes triviais que nada revelam da experiência que afetou Bernard profundamente: a tortura da moça argelina que êle chamou de *Muriel*. Resnais pinta a cena com verde pálido e ocre — o óxido de cobre — a fim de estampar êsses fragmentos do passado como inadapáveis ao presente.

Resnais corre um risco por tirar deliberadamente a sensibilidade das cores, porque muitos espectadores não perceberão a superfície vanguardista do filme. Varda corre o risco inverso em *Le Bonheur*, uma vez que a platéia pode supor que a maravilhosa côr representa a felicidade de François, mesmo diante do suicídio de sua mulher! Neste caso, as tonalidades claras demonstram o quanto intensamente vive François o momento presente: está por demais arrebatado pela *joie de vivre* para ver que o próximo necessita, para existir, de uma base mais sólida e menos colorida. Eis porque Varda dissolve as cores entre as seqüências, em fades escuros: para transmitir a invulnerabilidade do momento atual de François, o seu perigosamente belo presente.

Os exemplos sugerem certas limitações impostas pelo emprêgo da cor. Existe um paralelo com a evolução da música de cinema, que passa de simples efeito de eco a uma associação mais livre com a imagem. Na música, é claro, essa evolução é mais fácil de entender porque ela não está tão intimamente ligada à imagem como a cor.

Ainda com freqüência, a cor é divorciada da imagem, quer pelo cineasta, quando seu propósito é dar essa impressão, quer pelo espectador, quando êsse divórcio parece uma idiossincrasia. Os filmes coloridos de hoje estão em situação similar (embora em outro plano) aos dos primeiros Technicolors de 30 anos atrás. Alimentados pelo preto-e-branco, os cineastas daquela era pareciam atraídos pela extravagância, e os espectadores viam tal extravagância mesmo onde ela não existia. Hoje, os cineastas e o público, familiarizados com os filmes coloridos e com aqueles onde a cor é apenas um detalhe, ainda não se acostumaram ao emprêgo correto da cor para encarar o filme como um todo. O aumento do número de filmes que têm a cor nessa conta dá a entender, contudo, que a situação há de mudar. Enquanto isso, podemos antever a consolidação das experiências recentes e muitas surpresas fascinantes.

## Notas

(1) — Este artigo concerne ao cinema fotografado e não aos filmes de animação. Ambos diferem bastante no que tange à cor e nos problemas que enfrentam, e seria confuso lidar concomitantemente com os dois. É claro que muitas das assertivas sobre a cor cinematográfica se aplicam aos filmes de animação.

(2) — O Technicolor tricromático, com efeito, anula todos os tons pela combinação de três cores primárias que são impressas em três negativos diferentes. A versão primitiva do Technicolor empregava apenas duas cores e duas películas: grande número de filmes foi feito com esse processo entre os anos 20 e 30.

(3) — O segundo sistema que obteve êxito foi o Agfacolor, desenvolvido na Alemanha durante a II Guerra Mundial e posteriormente pelos russos. Também emprega o processo de três cores primárias, porém combinando-as num único negativo.

(4) — Todos os novos processos usam um negativo simples e o sistema de três cores. Hoje, o maior número de filmes produzidos atrás da Cortina de Ferro é realizado em Eastmancolor.

(5) — O Eastmancolor toma nomes diferentes segundo o estúdio ou laboratório que controla a filmagem e a revelação. Exemplo: Warnercolor, De Luxe, e Technicolor (que ainda prossegue com o sistema de revelação distinta).

(6) — Não revi o filme desde sua estréia, mas se posso confiar na memória, havia um rompimento com a «tradição» das paisagens víçosas e dos interiores multicôres, e as diversas seqüências se ligavam a cores dominantes.

(7) — A vista se adapta facilmente à diferença entre o azul do dia e a luz amarela de tungstênio, mas o cinema não.

(8) — Não vi Becky Sharp, mas de acordo com declarações de Mamoulian, ele tentou usar a cor simbólica e dramaticamente em certas passagens.

(9) — Se, por exemplo, a grama possui cor, esta poderia ser a combinação de todo o espectro, com exceção do verde, que é a única cor que a grama não absorve.

(10) — «Color: A Guide to Basic Facts and Concepts», por Robert W. Burn-

ham, Randall M. Hanes e C. James Bartelson. (Wiley, 1963).

(11) — Op.cit.

(12) — Não estou sugerindo que a regra geral seja este controle absoluto. Problemas de orçamento não de impedir muitos ensaios e erros. E em qualquer caso, o cineasta (diretor ou produtor) pode não estar interessado em exercitar sua liberdade de escolha, a qual pode ser delegada em parte a qualquer um, e em parte ao acaso.

(13) — O filme colorido contém o equivalente a três excertos de preto-e-branco, o qual impressiona grande quantidade de vermelho, azul e verde em cada cor de objeto. Na revelação final, os tons monocromáticos de cada excerto são substituídos por tintas vermelha, verde e azul. Há portanto a mais indireta relação entre a cor dos objetos e a cor da impressão.

(14) — Em entrevista divulgada em «Film: Book Two», ed. Robert Hughes (Grove, 1963).

(15) — Vide os depoimentos dos exibidores em quase todas as edições do «Box Office».

(16) — Este artigo não pretende ser prescritivo. O fracasso da iluminação colorida de *The War Lord* e *För Att Inte Tala Om Alla Dessa Kvinnor* se deve ao fato de serem grandes filmes de modo geral. Num filme realmente inventivo, o emprêgo parecido de iluminação colorida — ou qualquer outro efeito considerado insatisfatório neste artigo — pode ser plenamente justificado. Dificilmente é possível apontar um recurso que o cinema não possa usar bem.

(17) — É também possível interpretar essa seqüência como se sugerisse modulações do próprio romancé.

(18) — Essas cenas coloridas pertencem ao primitivo Technicolor bicromático. A cópia que vi era totalmente em preto-e-branco, e não sei se alguma cópia manteve a cor original.

(19) — Única exceção: *Et Mourir de Plaisir* (Rosas de Sangue/1962), de Vadim, onde as cenas em preto-e-branco contêm cores.

(20) — Não desmerece o trabalho de Resnais saber que teve de usar monocromo nessas passagens, desde que nenhum material dos arquivos era colorido. É praticamente impossível determinar nos filmes o que é intencional, o que é acidental e o que foi inevitável; mas o bom diretor se empenha por trabalhar esses elementos que fogem ao seu controle.

(21) — A tintura era a princípio executada mediante a passagem do filme preto-e-branco por um banho de tinta. As variações do cinza pareciam se transformar nas variações da tinta; as áreas que eram brancas no original assumiriam também a cor da tintura. Na filtragem, geralmente obtida pela impressão do preto-e-branco em cores, através de filtros, as graduações do cinza são substituídas pelas tonalidades variadas da cor, e as áreas brancas permanecem brancas. A filtragem tem em geral efeito mais delicado que a tintura.

(22) — A música, é claro, traz a mesma idéia — todas as palavras são cantadas, façam parte de um bate-papo na garagem ou de uma declaração de amor.

# Cronologia essencial da côr no cinema

1895 - 1956

P. R. Browne

1895 — Primeiro filme colorido a mão para projeção cinematográfica: «Anabel the Dancer», de Charles Francis Jenkins, americano.

1896 — Robert William Paul, inventor americano, colore a mão «The Derby» e «Train Crash in a Tunnel».

1897 — A primeira patente de filme em côres é registrada em Berlim por H. Isensee («Three-Colour Additive Projection»).

1898 — William Friese-Greene, inglês, lança o **Cinechrome**, método impraticável que emprega uma lente rotativa dividida em três setores de côres diversas. O

capitão William Norman Lascelles-Davison aperfeiçoa, na Inglaterra, o primeiro sistema prático de projeção a côr, também com câmera de três lentes. O mesmo processo é desenvolvido por Frederick Marshall Lee e Edward Raymond Turner, ingleses.

1900 — Patente de Friese-Greene. Apresentação dos processos de McDonough e Lippman e do **Cromoscope** de F. E. Ives.

1905 — Thomas A. Edison ultima um sistema de stencil a côres, a mão livre.

1906 — O inglês George Albert Smith patenteia o **Kinemacolor** e a primeira

exibição privada é promovida por Charles Urban. Seria o primeiro processo a obter rendimento comercial.

1908 — O processo de coloração manual da Pathé francesa é introduzido na América.

1911 — Patente do **Kinmacolor** e primeira exibição pública do processo em Londres, com o filme «The Durbar of Delhi». O **Cinechrome** de Friese-Greene é aperfeiçoado por Colin Bennett e usado na filmagem da visita do Príncipe de Gales à Índia.

1913 — Patente do **Gaumontcolor** pela firma francesa Gaumont, que exhibe os primeiros filmes em Paris e Nova York com som sincronizado em discos.

1915 — Griffith colore cenas de «The Birth of a Nation».

1915 — O original processo **Kodachrome** é patenteado por seu inventor, o inglês J. G. Capstaff e os laboratórios Kodak. Invenção do **Technicolor** pelos engenheiros de Boston, Herbert Kalms, Daniel Frost Comstock e W. B. Westcott.

1917 — O filme de Cecil B. de Mille, «Joan the Woman», é colorido pelo sistema **Color Inhibition**, de Max Hendschiegl. Patente da **Technicolor** verde-vermelho e primeiro filme: «The Gulf Between». Primeiro curta-metragem no processo **Prizma**, «Our Navy».

1918 — Sucessão de processos cromáticos que surgem e desaparecem rapidamente, logo após a I Guerra Mundial: **Douglas Color**, **Kesdacolor**, **Harriscolor**, **Zoehochrome** e **Polychromide**, em

sua maioria derivando do **Technicolor** e do **Prizma**.

1920 — Sequência em **Technicolor** no filme de Griffith, «Way Down East». Processo **Prizma** em «Heidi of the Alps», «Bali the Unknown» e «The Virgin Queen», de Stuart Blackton. 80% da produção de Hollywood são coloridos em uma ou mais côres.

1921 — «Rêve D'Opium», curta-metragem, primeiro ensaio em 3 dimensões, colorida a mão pelo sistema de César Parolini.

1922 — Segunda produção em **Technicolor** de duas côres: «The Toll of the Sea», de Chester Franklin.

1923 — Sequência colorida em «The Ten Commandments», de De Mille. Patente do **Dufaycolor** por Louis Dufay.

1924 — **Technicolor** em «Wanderer of the Wasteland», e «Cytherea», primeiro a experimentar iluminação artificial. Em **Prizma**: «The Glorious Adventure». Claude Friese-Greene funda sociedade anglo-americana para exploração comercial do processo de seu pai. William Van Doren Kelley opera com o **Kelleycolor**.

1928 — A Eastman Kodak lança o **Kodacolor** em 16 mm.

1929 — «On With the Show», de Alan Crosland, primeiro **all-talkie**, em **Technicolor**. «The Viking», de William Neil, último filme mudo em **Technicolor**. O **Multicolor** é empregado em «Fox Movietone Follies» e «The Great Gabbo».

1930 — Aparecem e se extinguem rapidamente os **Chemicolor**, **Coloratura**, **Chimicolor**, **Colorcraft Colorfilm**, **Dascolor**, **Fox Color**, **Gasparecolor**, **Harmonicolor**, **Omnicolor**, **Opticolor**, **Pgotocolor**, **Sennett Color**, **Spectracolor**, **Splerdicolor** e **Ufacolor**.

1931 — Primeiro filme em **Technicolor** de três côres: «Flowers and Trees», desenho de Walt Disney.

1933 — É exibida em Londres a película «The Skipper of the Osprey», lançando o sistema **Raycol**.

1934 — «Radio Parade of 1935» traz as primeiras seqüências em **Dufaycolor**.

1935 — Primeiro longa-metragem em **Technicolor** de três côres: «Becky Sharp», de Mamoulian. Na Itália, «Il Museo Dell'Amore» é a primeira produção em côres (processo de Emi-



lio Roncarolo). Na Rússia, o primeiro em cores: «Ganja Kornskova».

1936 — «Captain Calamity» e «Bold Caballero» são rodados em Hircolor (mais tarde Magnacolor), e «Lure of the Wasteland» em Telcicolor. «Wings of the Morning», primeiro filme inglês em Technicolor.

1937 — A MGM volta a usar o sépia, de 37 a 42, em películas como «Bad Man of Brimstone», «Stand Up and Fight», «Ziegfeld Girl». A coroação do Rei George VI, no sistema francês Francita. Vários «shorts» em Dufaycolor, inclusive «Old Soldiers Never Die». Primeiro desenho em longa-metragem: «Snow White and the Seven Dwarfs», de Disney. Primeiro filme brasileiro com seqüência colorida: «João Ninguém», de Mesquitinha.

1939 — A Academia de Hollywood inaugura o prêmio para melhor fotografia e cenografia em cores. «Gone With the Wind», o primeiro laureado. O Cinecolor aparece com «The Gentleman From Arizona».

1940 — O Agfacolor, na Alemanha, surge em fitas destinadas ao mercado europeu. A primeira: «Fraue Sind Doch Bessere Diplomaten». O Cosmocolor é usado em «Isle of Destiny».

1942 — O Technicolor introduz o processo de filme simples (Monopack) nos exteriores de «Lassie Come Home».

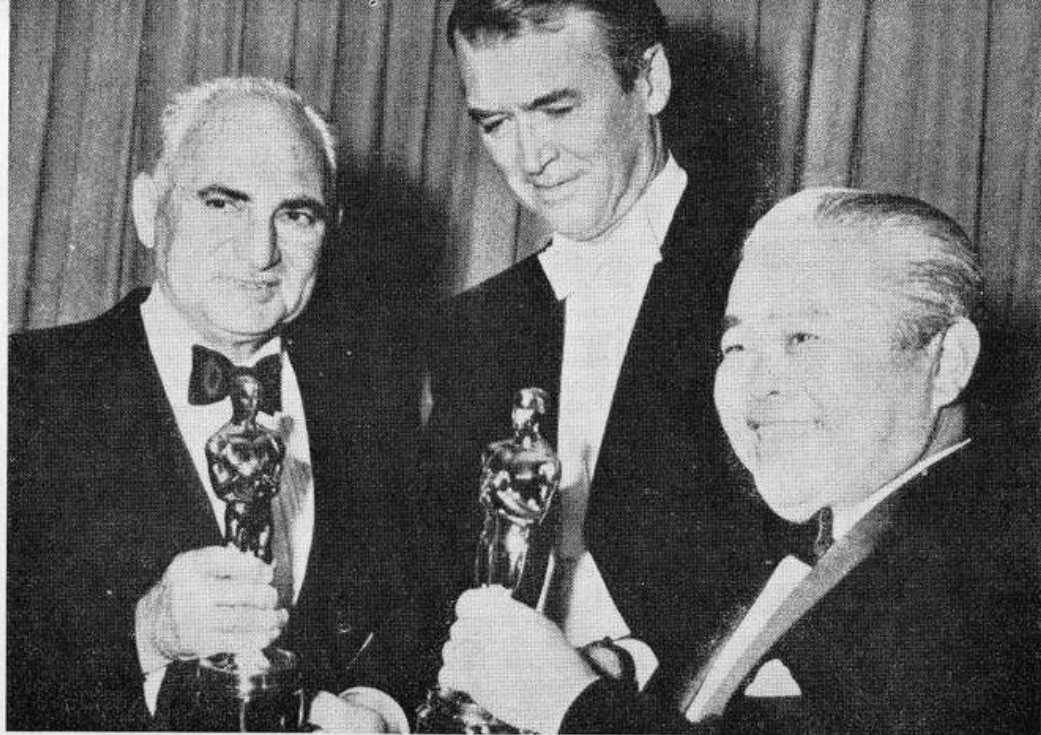
1945 — O Monopack é aplicado em cenas interiores: «Thunderhead, Son of Flicka». O Magnacolor muda o nome para Trucolor, e passa a ser explorado em westerns da Republic.

1947 — Desenhos animados em Polacolor.

1948 — O Fullcolor é visto nas reedições de «The Goldwyn Follies» e «The Angry God». O sépia volta em «Deep Waters», «The Jungle», «Lust for God» e «Song of India». O filme francês «La Belle Meunière», de Marcel Pagnol, introduz o Rouxcolor.

1949 — Primeiro filme em Anso Color: «Sixteen Fathoms Deep», seguido de «The Man of the Eiffel Tower». Primeiro filme em Gevacolor: «La Maison du Printemps».

1951 — O Supercinecolor (Cinecolor de três cores) é empregado em «Sword of Monte Cristo» e «Drums of



A fotografia em côr tem sido um dos departamentos mais prestigiados pela Indústria americana de cinema. A Academia de Hollywood distribui anualmente estatuetas ao melhor trabalho da temporada: Leon Shamroy ("melhor côr", por "Cleopatra") e James Wong Howe ("melhor preto-e-branco", por "Hud"/O Indomado) ladeiam James Stewart na premiação de 63.

Deep South». Aparece o Naturalcolor em «Three For Bedroom C.». «Totò à Colori», primeiro em Ferrnialcolor.

1952 — Estréia do Eastmancolor em «Royal Journey». A Warner batiza o Eastmancolor de Warnercolor, e os laboratórios Pathé de Pathécocolor. Aparecem na Europa: Konicolor e Magicolor. Primeiro filme em cores e 3 dimensões: «Bwana Devil».

1953 — Novos processos: Art Chrome Color, Cinefotocolor, Diaco Color, Ingicolor e Sovcolor. O Eastmancolor torna-se o maior rival do Technicolor. A Radio Corporation of America faz demonstrações de filmes gravados sobre fita magnética, em substituição à película comum, em preto-e-branco e a cores. Primeiro filme em CinemaScope e cores: «The Robe». Primeiro filme brasileiro integralmente em cores (Anso Color), revelado nos Estados Unidos: «O Destino em Apuros».

1956 — A MGM batiza o Anso Color de Metrocolor, Primeiro filme: «Lust for Life» (Sêde de Viver), de Minnelli.

## Côr em sistemas

### Por síntese aditiva

Essa técnica cromática está em desuso, sendo preterida por métodos menos onerosos e improdutivos. Marcou a aparição e os primeiros tempos da côr cinematográfica. Em linhas gerais, a síntese aditiva se processa pela soma de focos luminosos. A câmera, munida de filtros monocromáticos, capta a imagem em negativos diferentes, fazendo-a atravessar isoladamente filtros de côr azul, vermelha e verde. Combinadas as três cores primárias, obtidas pela luz, resultam as cores secundárias no negativo único: azul + vermelho = púrpura; azul + verde = azul/verde; verde + vermelho = amarelo. A côr branca deriva da soma das seis cores. No sistema de síntese aditiva, a película positiva é, a olho nú, preta-e-branca. Ao ser projetada na tela, adquire côr, porque

o aparelho projetor deve estar dotado de filtros azul, vermelho e verde. Completa engrenagem, que exige adaptação de câmera e projetor.

### Por síntese subtrativa

Sistema prático e usual. Faz-se pela soma de pigmentos coloridos. Não exige câmera especial nem projetores complexos. Baseia-se na combinação dos pigmentos de cores secundárias: azul-verde, amarelo e púrpura, com os quais se obtém azul-verde + amarelo = verde; azul-verde + púrpura = azul; púrpura + amarelo = vermelho. Negativo e positivo únicos. As seis cores reunidas dão o preto. A película já é colorida a olho nú, e funciona à maneira de um filtro no projetor: através dela passa o foco de luz branca.

### Por síntese mista

É o caso do Agfa-Bipack Lenticolare (alemão), denominado também Pantachrom) e do Technicolor tricromático (americano), cuja câmera seleciona sucessivamente imagens seletivas de azul e vermelho — sistema Bipack — e imagens múltiplas de verde.

## Situação dos cinemas de arte

Ely Azeredo

pouco depois, cedeu para uma experiência — a «Temporada Cinema de Arte» — pequena casa exibidora da Zona Sul, então fechada por falta de um tipo de programação adequado. Apesar do compreensível pessimismo reinante em torno da iniciativa dos críticos, a «temporada» não teve fim: até hoje o Alvorada funciona como cinema de arte.

Nos primeiros anos, a idéia parecia condenada a berço único. O êxito de elite do Alvorada — lançamento efetivo de Ingmar Bergman no Rio, apresentação de obras consideradas «não-comerciais» pelos distribuidores, mas assinadas pelos nomes ilustres de um Alf Sjöberg e um Akira Kurosawa — não animou outros exibidores. Nos últimos três anos, porém, houve uma impressionante inversão no panorama, que começava a afigurar-se desanimador até aos lançadores da idéia. Ao realizar-se no Rio, de 24 a 27 de novembro último, o primeiro Encontro Nacional de Cinemas de Arte, foi possível relacionar — levando em conta salas inteira ou parcialmente dedicadas a êsse tipo de programação — dezesseis (16) cinemas de arte.

Sob os rótulos *cinéma d'art* e *cinéma d'essai*, nasceram na França os primeiros cinemas de arte, como alternativa para exibição de filmes de difícil aceitação pelo mercado tradicional e que, não existindo salas especializadas, permaneceriam inacessíveis ao público. Seus animadores, em geral ligados à crítica ou ao movimento cineclubista, colocavam ao alcance dos freqüentadores comuns as tentativas mais arrojadas da arte cinematográfica. Hoje, tanto na Europa como nos Estados Unidos, os cinemas de arte se contam por centenas. A universalização dos cinemas especializados deu origem à Confederação Internacional de Cinemas de Arte, que, ao realizar em maio de 1966, em Hyères (França), sua Décima Conferência Internacional, contava mais de trezentos associados de quatro países. A Conferência edita em Paris um *bulletim* de informações sobre os programas de melhor nível e o mercado exibidor. Os filmes premiados — um por ano — em suas Conferências contam com garantia de exibição em muitos dos países representados. O grande projeto da Confederação é garantir, no futuro, ampla distribuição internacional dos mais expressivos filmes independentes produzidos fora do status industrial-comercial.

O surto brasileiro de cinemas de arte pode ser atribuído a muitas razões, mas as decisivas são: (a) o aperfeiçoamento do gosto do público pela crescente efervescência crítica que data de meados da década de 40; (b) a crise de freqüência, que levou alguns exibidores ao risco — outrora considerado risível na Exibição — de programações entregues a críticos e entusiastas do cinema-arte ou norteadas por suas opiniões; (c) o fim da Era dos Cineclubes como veículos mais eficientes de difusão da cultura cinematográfica. Preços altos de aluguel de filmes, dificuldades em obtê-los

para fins não-comerciais junto a certas emprêsas, e sobretudo a instabilidade crônica dos quadros sociais, levaram a um impasse os cineclubes. Hoje, êsse tipo de agremiação só se justifica como forma de aferição de afinidades em relação ao cinema, e, a meu ver, só deve ser utilizado em áreas que, por qualquer motivo, não reúnem condições para projeções destinadas a público amplo.

A maioria das salas sintonizadas com o movimento Cinema de Arte ainda limita sua ligação a uma (no máximo duas ou três) sessões por semana, sob patrocínio de entidades culturais. Mas estas sessões avulsas já representam um progresso: enquanto no antigo padrão de atividade «fechada» dos cineclubes aglutinam-se pessoas de uma certa elite cultural, as projeções de cinema de arte atraem platéias heterogêneas, aproximam cineastas amadores e profissionais, estudantes e empresários, críticos e aficionados não-sintonizados com o exercício da crítica. Quando, paralelamente às sessões avulsas, fôrem realizados debates, palestras, cursos de iniciação cultural (de preferência com o objetivo de situar o cinema no contexto global dos conhecimentos), a atividade de cinema de arte constituirá incomparável usina de energia cultural no organismo da sociedade.

A discussão de bases para o «Estatuto do Cinema de Arte» no primeiro Encontro Nacional não hostilizou a motivação comercial que se pode constatar em algumas salas especializadas. O plenário, reunindo quatorze representantes de treze cinemas de arte, concluiu que êsses podem assumir «formas diferenciadas em seu funcionamento, dentro das peculiaridades regionais», desde que caracterizada pelo programa a «destinação rigorosamente cultural do espetáculo». Assim, ficou aberto o caminho para expansão do mercado especializado através do ingresso de exibidores movidos pelas convidativas possibilidades de lucro. O não isolamento entre os líderes do movimento cultural-cinematográfico e os setores de exibição e distribuição é importante para que a ação dos cinemas de arte exerça uma influência sobre o nível geral da programação. Reconheceu-se, assim, um fato incontestável que certa tendência cineclubista preferiria ignorar: como arte-indústria o cinema exerce — para o melhor ou para o pior — a grande força de sua ação cultural no encontro diário com a massa.

Com o Encontro, o movimento de cinemas de arte adquiriu articulação nacional, forma associativa, objetivos concretos, e formulou os primeiros passos para uma atuação produtiva em larga escala. O lançamento das bases do «Estatuto» e da Associação Brasileira de Cinemas de Arte, a criação de um dispositivo programador e a formulação de diretrizes práticas para um «Plano de Fomento ao Mercado de Cinemas de Arte» foram os grandes frutos do conclave patrocinado pelo Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Em janeiro de 1959 surgiu no Rio de Janeiro, sob patrocínio de críticos ligados à Sociedade Teatro de Arte, o primeiro cinema de arte do Brasil, inicialmente funcionando em um auditório-teatro da Cinelândia. A idéia contava também com o apoio de um exibidor que,

# A crítica e o cinema nôvo

[II]

*Prosseguindo a enquête iniciada no último número, os pontos de vista de dois críticos de São Paulo e dois do Rio, que se manifestam sobre o Cinema Nôvo brasileiro, suas características e valores, sua natureza e suas dimensões. O confronto de depoimentos — já publicados os de Salvyano Cavalcanti de Paiva, Antonio Moniz Vianna e José Lino Grunewald — tende a equacionar uma questão sempre colocada em termos controversos e polêmicos.*

1. Como explica o nascimento do Cinema Nôvo?
2. Considera o Cinema Nôvo uma escola ou um movimento?
3. Quais os filmes que, a seu ver, melhor exemplificam as tendências do Cinema Nôvo?
4. Considera o Cinema Nôvo 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 Nôvo?
6. Como vê o diálogo entre o público e os realizadores do Cinema Nôvo?
7. Cite nomes do Cinema Nôvo que mais valorizaram os quadros técnicos e artísticos do cinema brasileiro.

**Alberto  
Shatovsky**

**1** A denominação não importa. O fato é que uma geração despertou para o cinema, inquieta e inconformada, petulante até. Foi forjada na crítica e na militância cineclubística, tendo sentido, num determinado momento, a necessidade de assumir o instrumental fílmico. O cinema brasileiro seguia seu curso rotineiramente, desprezado pelas elites, desmoralizado, sem nada ser além de entretenimento destinado às platéias fáceis. Uma jovem geração de cineastas veio romper com essa insuficiência integrando o cinema brasileiro à nossa cultura. A ruptura foi violenta e o público sentiu a transformação. Demorará algum tempo até que as platéias se convençam de que há uma inteligência cinematográfica brasileira, como na França, Itália e nos Estados Unidos. Essa inteligência é sensível ao homem brasileiro, aos seus problemas, dúvidas e incertezas, e a ela cabe trazer à tela nossa problemática, como um espelho da vida social do país, servindo-se de uma linguagem compatível com o espírito nôvo desses cineastas recém-chegados.

**2** Encaro o Cinema Nôvo como um movimento revisionista, com o papel básico de trazer uma modificação de conceitos. Uma escola implica em postulados, e o Cinema Nôvo vive muito de intuição, de diversidade criadora, ainda sob um clima de fermentação. O tempo virá trazer a consistência e a segurança indispensáveis aos cineastas que ainda carecem de convivência maior com o instrumental que tão cedo lhes foi pôsto nas mãos.

**3** Em 1955, *Rio, Quarenta Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, foi novíssimo. Agora, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, faz

História. E porque não citar *Menino de Engenho*, de Walter Lima e *Vidas Sêcas*, de Nelson Pereira dos Santos? E há muitas experiências bem intencionadas e mal sucedidas nesses tão úteis quanto agitados anos em que se procura consolidar um aspecto da produção brasileira, sem negar outras tendências igualmente válidas e importantes.

**4** Michel Audiard, o conhecido dialoguista francês, que vai agora dirigir o seu primeiro filme, declarou, em recente entrevista, que o único filme nôvo que ele conhecia é *Cidadão Kane*, de 1941. Há um exagêro evidente do Sr. Audiard. O filme de Orson Welles permanece nôvo até hoje, mas o cinema registra, em momentos históricos diferentes, as mais diversas contribuições. Quem irá negar a validade do neo-realismo italiano do pós-guerra? E quem recusará encarar a contribuição de Renais com *Hirosuima*, *Meu Amor*, ou a intervenção de Kurosawa e de outros japoneses, as de Munk, Wajda, Weiss, Polanski, Rouch, Rogosin, Reichenbach? Particularmente em relação ao Brasil, o chamado Cinema Nôvo é uma contribuição decisiva para a revelação de uma consciência de cinema que tardava a chegar. Mas, em última análise, nôvo será todo aquele cinema nacional que entre em conflito com o velho e o vazio.

**5** A crítica é cada vez mais atuante na medida em que mantém aceso o diálogo com os realizadores e produtores. E nunca, como agora, observou-se uma participação tão intensa da crítica na discussão dos problemas do filme brasileiro, especialmente em relação ao trabalho dos jovens cineastas.

**6** O diálogo ainda é feito em surdina. O público custa a crer no cinema brasileiro, e vai comparecendo aos poucos. É indispensável que se criem circuitos de exibição especializados e se torne mais sistemático e organizado o encontro do público com o Cinema Nôvo. Digo isso porque é preciso partir para a conquista, primeiro, das melhores categorias de público. Acredito na necessida-

de de concentrar as platéias melhores, através de lançamentos mais sistematizados.

**7** Cineastas: Glauber Rocha, Néson Pereira dos Santos, Walter Lima Jr., Joaquim Pedro, Ricardo Aronovich, Gustavo Dahl, Arnaldo Jabôr, Paulo Gil Soares, entre outros. São nomes que vêm se juntar às expressões mais categorizadas do filme brasileiro, como Walter Hugo Khouri, Roberto Santos, Roberto Farias, para citar apenas três cineastas de bom *métier*.

## Alfredo Sternheim

**1** Cinema Novo é o rótulo que deram a um grupo de filmes e elementos surgidos por volta de 1958/59. Nasceu tendo em vista uma necessidade de brilho que seria difícil de ser obtido individualmente, mas fácil num agrupamento como o que surgiu, e que entre 1960 e 1964, principalmente, encontrou vasto apadrinhamento em entidades oficiais (o Itamarati, a Cinemateca Brasileira), em detrimento das reais necessidades do cinema brasileiro.

Cinema Novo é também consequência da mania de nacionalismo que sempre assolou a cultura no Brasil. O exotismo do tipo *Caçara*, *O Canto do Mar*, *O Cangaceiro*, foi revestido de novas fórmulas folclóricas bem mais astutas, que se utilizavam de jargões pseudo-socialistas. Essa insistência numa coloração ideológica e num falso populismo-nacionalista se fazia presente também numa ampla atividade teórica que se processava paralelamente e que, entre outras coisas, apregoava o desprezo pelo artesanato.

**2** Trata-se de um movimento que também teve como modelo a *Nouvelle Vague*. Seria uma escola se houvesse, em meio disso tudo, um sentido de pesquisa estética ou a aplicação de novas formas cinematográficas, como ocorreu no Expressionismo.

**3** Até 1964, o Cinema Novo tendia para o falso esquerdismo-nacionalista e o desmazelo fílmico. Nesse sentido, os exemplos mais marcantes são *Cinco Vêzes Favela*, *Barravento*, *Canalha em Crise*, *Garrincha e Sol Sôbre a Lama*. As exceções são *Os Cafajestes* e *Pôrto das Caixas*. Outras fitas apresentavam alguns valores isolados, mas comprometiam-se em conjunto diante do teor panfletário.

Posteriormente, os diretores do movimento pareceram denotar coragem de se manifestarem individualmente, sem nenhum apêgo a orientação comunizante. Assim surgiram filmes auspiciosos

como *O Padre e a Moça*, *A Hora e Vez de Augusto Matraga* e *Menino de Engenho*, embora não estivessem isentos de defeitos. É o caso, ainda, de São Paulo *Sociedade Anônima*, que acabou sendo encampado pelos teóricos do movimento e de *O Desafio* que resultou numa crônica-crítica, numa espécie de *Vie Privée* do peculiar clima de frases feitas e falsas preocupações sociais criado pelo Cinema Novo.

**4** Sua significação se restringe somente ao campo cinematográfico do Brasil, embora tenha havido êxitos no Exterior. Mas quanto à nossa produção, essa mesma significação não foi das mais positivas. A agressividade, o clima de terror cultural criado pela maioria dos teóricos e ensaístas desse movimento — e como exemplo temos certos críticos que convidavam determinados diretores a desistir de fazer cinema, pelo fato de seus filmes não refletirem de maneira evidentemente regionalista a realidade social do Brasil — o protecionismo que funcionou e ainda funciona nas organizações de retrospectivas e em outros setôres, os degladamentos provocados, apenas favoreceram um ambiente desanimador, sobretudo para artistas mais sensíveis ou artistas em formação, dotados de forte individualidade.

**5** Não, na maioria das vezes, já que obedece a um nocivo espírito gregário, presente nos setôres responsáveis pela difusão da cultura cinematográfica brasileira. Essa *cumpinchagem*, esse processo de envolvimento pessoal — que chega a ser a única atividade de certos elementos que com esse fito vão para o Exterior sob as expensas do Governo Federal — acabaram por fazer com que muitos críticos deixassem de lado o ecletismo necessário a tal função, a coerência que apregoavam e que tinham obtido em vários anos, para deixarem-se levar pela simpatia pessoal dos realizadores. Nesse setor de crítica, só houve algumas exceções que sempre analisaram as películas com profundidade e empenho.

**6** Nulo, se levarmos em conta as rendas. Embora apregoassem fazer filmes para despertar a consciência social do povo — fato que até agora não se deu — o caso é que salvo *Os Cafajestes* e *Menino de Engenho*, nenhuma produção «cinemanovista» obteve bom êxito comercial. Isso também se deve à falta de acabamento técnico-artístico que predominava na maioria dessas fitas. E são poucos os diretores que sabem contar história. Carecem de clareza. Por isso, a comunicabilidade almejada ainda não foi conseguida.

**7** Ruy Guerra, Paulo Cesar Saraceni e Walter Lima Junior, entre os diretores. Antônio Sampaio, Lídio Silva, Leônidas Bayer, Anecy Rocha e Paulo José, entre os intérpretes. Se levarmos em conta fitas e elementos surgidos antes ou à margem do movimento, mas depois encampados, merecem referência *Trigueirinho Neto*, Roberto Santos e Luiz Sérgio Person.

## José Júlio Spiewak

**1** No Rio de Janeiro só se faziam então chanchadas. Em São Paulo, já se havia desenvolvido um movimento cinematográfico mais sério, mas, ao mesmo tempo, também se continuava ainda a fazer chanchadas ou semi-chanchadas e, na esteira do inoportuno êxito de *O Cangaceiro*, desenvolvia-se toda uma série de imitações deste filme, o que implicava num extremado provincianismo para tudo o que viesse a ser feito sob essa diretriz. A êsse provincianismo, incrivelmente, havia pretensos intelectuais que apoiavam, referindo-se a êle como «descoberta de caminhos para o cinema nacional». Alegavam batalhar por «um cinema genuinamente brasileiro». Os que fizessem ou pensassem em fazer um filme em dimensão universal, eram alvo de despeitos, e êstes vieram a ser causa em comum para os que julgavam que só com chanchadas obteriam compensação financeira e os pseudo-nacionalistas que defendiam *cangaceirismos*. A êsses juntaram-se alguns cineclubistas da velha guarda de São Paulo, que tinham em mãos uma Cinemateca que havia, em má hora, conseguido ser reconhecida oficialmente como «entidade cultural», e que, por nunca terem conseguido êles mesmos fazer cinema, tinham todo um mórbido ciúme de quem o fizesse em São Paulo, principalmente se fôsse cinema de qualidade que pudesse vir a ser reconhecido como tal. Uma simples recapitulação de diversos dos seus atos mostra que êles queriam que não mais houvesse cinema em São Paulo, para que a única importante instituição cinematográfica dessa cidade fôsse a sua Cinemateca, à custa da qual êles pudessem passar pelas mais importantes pessoas do ambiente cinematográfico.

Todos êsses rancores, ressentimentos e complexos de inferioridade acumularam-se contra os três filmes brasileiros mais adultos dos fins da década de 50 — *Estranho Encontro*, *Ravina* e *Na Garganta do Diabo* — contra os quais as mais desenfreadas campanhas passaram a ser desencadeadas, todas elas com objeções as mais primárias.

Era a época em que começava a se alastrar o processo de **peleguização** e **fidelização** de nosso País, que iria ser erradicado a 31 de março de 1964. E, de orientação esquerdista, ou mais certamente festivo-esquerdista, eram alguns oportunistas que queriam se fazer cineastas a qualquer custo, em média, como se pôde ver aos poucos, elementos que não tinham muito a dizer para sentirem necessidade de o porem em imagem cinematográfica, mas tinham simplesmente a veleidade de estar no cinema. O pseudo-nacionalista em moda se tornando instrumento das esquerdas. Para os despeitados **cinematecários** paulistanos, era oportunidade única para dar vazão aos seus despeitos. Ao apoiar candidatos a cineastas que viessem a se promover fora de São Paulo, que além do mais fariam campanha contra o cinema de São Paulo, afirmariam sua pretensa posição de autoridade suprema em questões cinematográficas de São Paulo e, sendo em média muito jovens os novatos que a apoiariam, também com muita facilidade se afirmariam como mentores intelectuais destes, com o que compensariam sua frustração por nunca terem sido eles capazes de sequer tentar fazer seus filmes.

No Itamarati, elementos esquerdizantes se achavam infiltrados em alta escala.

Foi assim que vários filmes (**A Grande Feira**, **Barravento**, **Cinco Vêzes Favela**, **Gimba**, **Garrincha**, **Vidas Sêcas**, **Deus e o Diabo na Terra do Sol**) puderam ser feitos, já sabendo de antemão seus realizadores que, com alguma dose de provincialismo, e ao incluir alguns sovados chavões esquerdistas, automaticamente teriam prioridade no Itamarati para serem enviados a qualquer festival cinematográfico no estrangeiro, uma certa cinemateca paulistana iria lhes dar toda a cobertura, cinéfilos esquerdistas e **festivo-esquerdistas** iriam fazer-lhes côro, e outros cinéfilos ainda receariam apontar os eventuais defeitos de seus filmes, assim como, no conto de Andersen «**A Roupas Nova do Imperador**», a multidão não teve coragem de dizer como o monarca se encontrava realmente trajado.

**2** Creio que não chega a ser nem uma coisa nem outra.

**3** Na sua pretensão improcedente — **Vidas Sêcas e Deus e o Diabo na Terra do Sol**. No seu primarismo de idéias — **Canalha em Crise**. No que esse slogan poderia insinuar de verdadeiro — **Os Cafajestes**, **Pôrto das Caixas e O Desafio**.

**4** Não tem significação sequer na produção nacional. Só tem servido para espalhar princípios errados pelo nosso cinema e para mover acirradas campanhas de depreciação e até de insultos contra quem não siga esses princípios. Naturalmente que, entre os pretensos «gênios» do «cinema nôvo», aca-

baram se revelando alguns que, apesar dos princípios errados de que partiam em teoria, revelaram-se na prática cineastas de valor. Exceções que confirmam a regra.

**5** Infelizmente, uma boa parte da crítica apoiou indevidamente o «cinema nôvo» justamente nos seus filmes em relação aos quais menos deveria tê-lo feito — **Vidas Sêcas e Deus e o Diabo na Terra do Sol** — que foram unicamente os mais habilidosos para fazer seu alarde.

**6** Todo e qualquer diálogo entre cinema nôvo e público praticamente não existe. Todos os filmes do cinema nôvo, sem uma única exceção, tem sido os mais redundantes fracassos de bilheteria.

**7** As exceções que confirmam a regra: Ruy Guerra e Paulo Cesar Saraceni.

## Ely Azeredo

**1** Em **O Nôvo Cinema Brasileiro (Filme & Cultura nº 1)** respondo com vagar a esta pergunta. Desde então, porém, encontrei motivos para delimitar com maior rigor — para análise crítica — o Cinema Nôvo. As fronteiras do cinemanovismo serão naturalmente imprecisas durante muito tempo. Só as próximas realizações de Luiz Sérgio Person, por exemplo, dirão se êste realizador paulista, que se iniciou na longa-metragem com **São Paulo Sociedade Anônima** (filme no qual alienação social e alienação existencial se interpenetram em um personagem concebido e interpretado lúcidamente) é um artista não-comprometido com **fôrmas** ideológicas e estéticas ou se, não resistindo à gravitação dominante no cinema brasileiro mais empenhado, aderirá às coordenadas do Cinema Nôvo.

Já seria impossível arrancar o marco inicial do Cinema Nôvo, que se enraizou em **Rio 40 Graus**, tósca e primitiva ressonância do neo-realismo italiano. O Cinema Nôvo nasceu com a obra de Nelson Pereira dos Santos, de um impulso principalmente político, esquerdista; de uma esquerda que se revelava tão

radical no repúdio à estrutura social vigente, quanto na ingenuidade de uma poesia identificada a priori com os personagens marcados pela miséria ou, simplesmente, por dificuldades de vida (que, aliás, também afetam terrivelmente a classe média) na megálope carioca. NPS insistiu (até as vésperas do surpreendente **Vidas Sêcas**) na herança mais bitolada do neo-realismo: miraculosamente, a competição burguesa não se reflete em seus personagens-vítimas, como se burguesia e camadas menos favorecidas vivessem em planetas diversos.

Sem negar personalidade brasileira ao Cinema Nôvo, vale dizer que alguns fatores de seu aparecimento são comuns a vários movimentos estrangeiros, como o **Free Cinema** inglês e a **Nouvelle Vague** francesa: fuga do público à produção corrente, em virtude da oferta gratuita de espetáculos do mesmo nível ou superiores na televisão; pressão dos elementos originários da crítica, da curtagem e dos cineclubes, em demanda de postos na direção de longa metragem; trabalho sistemático da crítica por uma renovação radical nos temas e na forma de abordá-los.

Fatores característicos da situação brasileira: (a) a crescente efervescência cultural, que atingiu o teatro antes de chocar-se contra a ignorância e o conformismo da maior parte dos elementos dos antigos quadros profissionais de cinema; (b) o interesse das novas gerações pelos problemas culturais e políticos, manifestando-se principalmente pelo caminho nacionalista, e revoltando-se, muitas vezes de maneira obscurantista, contra a exígua substância nacional da produção cinematográfica — marcada, na maioria das tentativas sérias, por saudosismo do silencioso ou excessiva adesão a recursos formais importados sem reelaboração.

**2** O Cinema Nôvo é um movimento. Os cineastas sob o rótulo defenderam em inúmeras oportunidades a validade de sua **indefinição**, o «flou» de suas fronteiras. Na verdade, quem aceitasse as marchas e contramarchas de seus chefes-de-fila em relação a um Ruy Guerra, a um Roberto Farias, a um Anselmo Duarte, não conseguiria delimitar os objetivos, as linhas mestras e as tendências dominantes do Cinema Nôvo. Sempre vi o Cinema Nôvo como um movimento. A certa altura, pareciam enquadrar-se nesse movimento autores de filmes dotados de reivindicação social e/ou espírito de revolta, e empenhados em inovar os métodos de produção e/ou a linguagem. Mas Roberto Farias satisfazia o requisito social com **Assalto ao Trem Pagador** e **Selva Trágica**, sem fugir a uma linguagem estabelecida, às normas básicas do cinema à americana. E Anselmo Duarte, também abordando temas de reivindicação social, era francamente acadêmico em **O Pagador de Promessas** e fazia teatro filmado com certas doses de sofisticação formal em

**Vereda da Salvação.** Recusamos, em consequência, a natureza cinemanovista de Duarte, defendida por alguns críticos, e a integração de Farias, apoiada também, por motivos extra-críticos, por vários animadores do movimento.

Discordo de José Lino Grunewald quando diz que o Cinema Novo não pode ser classificado de movimento por falta de proposição (ou «plataforma») à sua raiz. Pelo contrário, vejo excesso de proposições (basta consultar os arquivos de *O Metropolitano*, *Suplemento Literário do Jornal do Brasil*, revista *Senhor*, revista *Civilização Brasileira*) e sustento que as contradições e o confucionismo não anulam a validade de certas constantes. Se procurarmos as constantes dos melhores filmes de Glauber Rocha, Leon Hirzman, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Roberto Santos, Joaquim Pedro de Andrade, veremos que não é gratuito definir linhas mestras que situam (ainda que insuficientes como definição) um movimento.

**3** Os melhores exemplares do que considero essencial no Cinema Novo: *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, *A Hora e Vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos, *A Grande Cidade*, de Carlos Diegues. Não me refiro ao panorama da curtagem porque não o conheço bem — os filmes curtos ainda não saíram do marginalismo no mercado brasileiro. Mas Arnaldo Jabor merece citação como uma possível alternativa de amadurecimento na área do cinema direto. Seu *O Circo* é um documentário que não esconde o autor.

Ainda muito exemplares do movimento, mas representando suas faces menos realizadas: *O Desafio*, de Paulo Cesar Saraceni; *O Padre e a Moça*, de Joaquim Pedro de Andrade; *A Falecida*, de Leon Hirzman. *O Desafio* representa quase tudo o que existe de pior no movimento: o cinema direto pretendido como uma verdade estabelecida a priori (como *Memórias do Cangaco*, de Paulo Gil Soares, reportagem cujas conclusões o repórter já levou no bolso ao sair da Redação); a tentativa de impor uma pequena visão particular como panorama documentário de uma conjuntura social; a câmera-na-mão arbitrariamente utilizada como «prova» de estilo e não como consequência natural da conquista de um estilo; a submissão — à guisa de *engagement* — às modas e injunções políticas do momento; certo desprezo à fotogenia (em seu sentido mais amplo), paralelamente a preciosismos que acusam como atitude este desprezo. Mas *O Desafio* vai refletir, naturalmente, as preocupações e o pensamento-clichê de vasta parcela de opinião sensibilizada pela política, e recebe «consagração» de consideráveis áreas cuja coloração é inconfundível. Como nos casos de *Barravento*, *Pôrto das Caixas*, *Cinco Vêzes Favela*, a «consagração» deriva mais de imantação política e aliciamento tribal — ou mesmo de *wishful thinking* — do que de real sintonia com preocupações

renovadoras. Aliás, não se pode imaginar muitos títulos sérios mais velhos do que *Pôrto das Caixas*, a fotogenia folclórica e semi-avant garde de *Barravento* ou o episódio *A Pedreira de Cinco Vêzes Favela*.

Fala Glauber Rocha numa «estética da fome», a propósito do Cinema Novo. Sua teorização não ajuda a explicar o cinemanovismo. Mas, inegavelmente, no que tem de mais legítimo, o Cinema Novo nasce da consciência da fragilidade da criatura humana em um contexto infra-humano como o brasileiro, e essa consciência marca profundamente o olhar cinemanovista: é a morte iminente, também imanente, roubando a cada momento um pouco da vida humana. O homem minimizado por seu abandono ante a natureza, em *Vidas Secas*. O homem se conformando à abdicção de todos os sonhos ou arriscando a vida e matando para conservar um pouco de sua ilusão de realização vital, em *A Grande Cidade*. O permanente diálogo com a morte que é *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. A procura da vez de ser gente, sob a consciência da hora de morrer, em *Augusto Matraga*. Cabe também lembrar também como, de toda a obra de Nelson Rodrigues, *A Falecida* (direção: Leon Hirzman) é a única que se insere organicamente no Cinema Novo. E que *Menino de Engenho*, de Walter Lima Junior, bom filme não muito característico do cinemanovismo, é todo debruçado sobre a morte do momento, o efêmero de tudo.

Em seus melhores momentos, o cinemanovismo conseguiu assimilar ou refletir o comportamento brasileiro, inclusive no que tem de menos apreciável. A «sobrevivência» é um alibi para o perfeito malandro brasileiro de *A Grande Cidade* (Antônio Pitanga). À falta de enraizamento social, o assassinato (com nomes de desforra, justiça, etc) encontra grandeza no Joãozinho Bem-Bem de *Matraga*, no assaltante nordestino de *A Grande Cidade*, no Corisco de *Deus e o Diabo*. Descendo na escala cinemanovista, o crime premeditado de *Pôrto das Caixas* pretende significar valores humanos e espírito de legítima revolta; a promiscuidade é uma forma de agarrar-se à vida e às chances de libertação em *O Padre e a Moça*. Às margens do cinemanovismo, *Assalto ao Trem Pagador*, de Roberto Farias, mostra o crime como forma de manifestação da solidariedade e inventiva dos deserdados. São situações insólitas e suas implicações dentro do Cinema Novo exigiriam mais do que as linhas de uma entrevista.

**4** Em filmes como os que destaco favoravelmente na última resposta, observa-se uma adesão entre o autor

e personagens representativos de uma sociedade, e uma efervescência artística, que não são facilmente assinaláveis no cinema de hoje. Esses filmes foram realizados contra uma conjuntura econômico-profissional extremamente adversa. Acredito que o tipo de esforço que está sendo empreendido no Brasil, independentemente, poderá ter influências em outros centros produtores, se houver amadurecimento e continuidade de trabalho. No momento, há justa «consagração» de certos filmes no Exterior (*Vidas Secas*, *Deus e o Diabo*) e «consagração» leviana, ou desavisada, por desconhecimento de nossa realidade, em muitos outros casos (*Pôrto das Caixas*, *Barravento*, etc — principalmente nas áreas de crítica italiana e francesa). Alguns êxitos de festival foram mais nocivos do que úteis ao cinema brasileiro. Formalmente, alguns cineastas estão assimilando bem as influências estrangeiras mais ousadas, mas não seria uma coisa séria falar agora em contribuição brasileira à estética do cinema.

**5** Uma área muito caracterizada do cinema brasileiro procura apresentar a crítica mais exigente como portavoza de interesses anti-nacionais. O absurdo da alegação dispensa comentários. A crítica, em sua maioria, empresta a contribuição que está apta a dar: tanto aparando as hostilidades da platéia, como exorcizando o espírito messiânico que caracteriza vários cineastas, dentro e fora do cinemanovismo. E já é capítulo histórico a contribuição indireta da crítica brasileira (através de cinematecas, cineclubes, etc.) à formação dos quadros do Cinema Novo.

**6** Encaminho o leitor ao artigo já citado (*Filme & Cultura* n° 1). A dificuldade de diálogo Cinema Novo-público é grande e problemática. Mas diminuiu um pouco, nos últimos doze meses, graças a empreendimentos mais profissionais como *A Hora e Vez de Augusto Matraga* e *Menino de Engenho*.

**7** As características do Cinema Novo são pouco estimulantes para a formação de equipes. Como não incluo Ruy Guerra no movimento cinemanovista (e Norma Bengell, em *Os Cafajestes*, foi a grande revelação de atriz do moderno cinema brasileiro) acho que as figuras mais representativas do ator cinemanovista são Antônio Pitanga (ex-Antônio Sampaio) e o impecável Jofre Soares (o fazendeiro de *Vidas Secas*, o Joãozinho Bem-Bem de *Matraga*). Naturalmente não cabe inventariar intérpretes que se revelaram e aperfeiçoaram fora do Cinema Novo, como Fernanda Montenegro e Leonardo Vilar. E vale citar alguns fotógrafos: Luiz Carlos Barreto e José Rosa (*Vidas Secas*), Afonso Beato (*O Circo*), o Mário Carneiro de *O Padre e a Moça* e *Arraial do Cabo*, Fernando Duarte (*A Grande Cidade*), Dib Lufti (câmera de *O Desafio*).

# A arte do título

Milton Lando

O porte de documentos é obrigatório. Livro também usa **identidade**. Suas primeiras fôlhas sempre se referem às suas origens: título, autor, traduções, data e local de impressão; sem falar no conteúdo de suas orelhas, prefácios, contracapa. No automóvel, procurando no bloco do motor, no assento, no painel, encontramos sempre placas com letras e números. Resumindo: tudo o que o homem produz deve levar etiqueta, classificação, ficha.

Em termos de cinema, os dados sobre a produção do filme, seu nome, os da equipe, estão incluídos no setor chamado titulação. Que já foi coisa muito simples, como se pode ver nos filmes antigos.

Na década de 50, porém, agravou-se a concorrência da televisão e, daí, a virada para a superprodução, técnicas complexas, sofisticação geral. Os títulos cresceram muito em duração e importância: há muito mais gente a ser citada, tanto no setor do coadjuvantes como na área do som e da técnica fotográfica — a estereofonia de múltiplas faixas, os processos panorâmicos, os inúmeros **scopes**.

Há uma razão mais forte e — **pour cause** — mais marota, que é a necessidade de sofisticação como fator de **showbusiness**. Oferecer algo mais pelo mesmo preço, com aditivos coreográficos, hipnóticos, **tom-e-jérricos**, a acompanhar as letrinhas dos títulos. Os minutos do **mal necessário** são, então, esticados e valorizados, deixando entrever incontrolável tendência paricida em relação ao filme.

Gratuitamente. É muito gozado ver a Pantera Côr de Rosa brincando com as letrinhas, mas qual a ligação com a trama, com a linguagem do filme? Trata-se de uma pantera alienada... Apesar de sua personalidade. Seus criadores, De Patie & Freelang a tornaram mais tarde personagem permanente de desenhos animados, sem muito sucesso.

Na maioria dos casos, os títulos são tratados como um mal necessário. Antes, o Leão. Ou aquela senhora segurando a tocha. Ou o atleta batendo o gongo. Lento **fade-out**. Plano geral: cidadezinha pacata. Vemos o sujeito sair de



Arte de Saul Bass: 1. «Anatomia de um Crime» (Anatomy of a Murder), 1959. 2. «O Homem do Braço de Ouro» (The Man With the Golden Arm), 1956. As formas gráficas dos créditos convertidas em símbolo e expressão

casa, tirar o carro da garagem. Sobre essa imagem, o título do filme. Acorde dramático. Aí, ele sai chiando os pneus pelas esquinas, entra desenfreado na estrada, agora vista através do parabrisa. Começam a aparecer as letrinhas. Quanto mais coadjuvantes, eletricitas, cabeleireiros, maior o caminho. Mais nomes, e ele continua firme no volante. Lá pelas tantas, as palavras vão ficando miudinhas, arranjadas em listões enormes, de vida breve. O motorista muda de marcha, surgem algumas casas. A música, que, depois do acorde ficou ainda mais neutra do que a imagem, começa a arregaçar as manguinhas. Comparece o nome do diretor, em letras garrafais. Este sim, fica empertigado até o sujeito estacionar, saltar, bater a porta. Só então começa o filme.

Sabemos que o cinema tem meios de mostrar essa viagem (caso necessário) da maneira mais concisa e imaginativa. Assim, esta seqüência trai logo sua finalidade: encher linguíça. Fazer com que algo importante aconteça, também não resolve: por convenção, há um espectador lendo os títulos e não deve ser dispersado.

O primeiro contato com o filme é importante. O espectador ainda não foi envolvido pela narrativa, ainda não se identificou, pode ainda abarcar o filme como um todo, com isenção. Os títulos podem funcionar, então, como «ouverture», devem ser a preparação e o símbolo do que está para vir, e, naturalmente, conter clara e ordenadamente os nomes da equipe.

A criação do conceito de titulação perfeita e imaginativa se deve a Saul Bass, artista gráfico de Hollywood, colaborador infalível de Otto Preminger. Entre outras produções, beneficiaram-se de seu talento *Carmen Jones*, *Man With the Golden Arm* (O Homem do Braço de Ouro), *Vertigo* (Um Corpo que Cai), *Saint Joan* (Santa Joana), *Spartacus*, *Advise and Consent* (Tempestade Sobre Washington), *The Cardinal* (O Cardeal), *The Big Country* (Da Terra Nascem os Homens), *Storm Center* (Quando Passa a Tormenta), *Walk on the Wild Side* (Pelos Bairros



A revolução dos títulos de apresentação dos filmes começa com esse desenhista de 46 anos e se propaga por todo o cinema - já são inúmeros os imitadores de Saul Bass.

«A Grande Chantagem», de Aldrich (1955). Com Saul Bass, levaram a pior os técnicos e artistas: o espectador deixa de ler nomes quando a imagem gráfica lhe antecipa imaginativamente a história



do Vício), *Nine Hours to Rama* (Nove Horas Para a Eternidade), *West Side Story* (Amor, Sublime Amor), *In Harm's Way* (Primeira Vitória), *Around the World in Eighty Days* (A Volta ao Mundo em 80 Dias), *Bonjour Tristesse* (Bom Dia, Tristeza).

Para cada um desses filmes, Saul Bass usou a técnica mais adequada, num ecletismo característico de seu trabalho como artista gráfico. Pois, assim como os outros cobras, não veio do cinema e não faz cinema. Seu trabalho é pura arte gráfica. Mantém um grande escritório, projetando cartazes, logotipos, anúncios em revistas, ilustrações de livros para crianças, desenho industrial (embalagens, cerâmica, brinquedos). Continuando, alcançará a arquitetura (pois tem feito stands, exposições, playground), em trajetória inversa à dos arquitetos brasileiros, que, devido à enorme incompreensão, tem sobrevivido à custa de trabalhos aleatórios.

Assim, nos deparamos com o aparente paradoxo de serem os títulos produto do mesmo mecanismo capaz de idealizar capas de discos, cartazes, marcas. O que é marca? Um símbolo gráfico. Deve ser plásticamente bela, mas simples, quase primária, e conter algo de vital e intrínseco à natureza de uma determinada realidade — uma firma, uma cidade, uma comemoração, um serviço público. São entes complexos, por vezes abstratos, que, por meio de uma inocente marquinha vem ganhar nosso mundo visível.

É portanto, em termos de mecanismo de invenção, em tudo semelhante à moderna apresentação de filmes, que procura, como vimos, cristalizar visualmente sua atmosfera. Em termos de recursos, porém, o cinema leva sobre a marca, o cartaz, a ilustração, uma enorme vantagem: uma dimensão a mais, o tempo. É um cartaz — digamos assim — no qual tanto as palavras como as formas podem

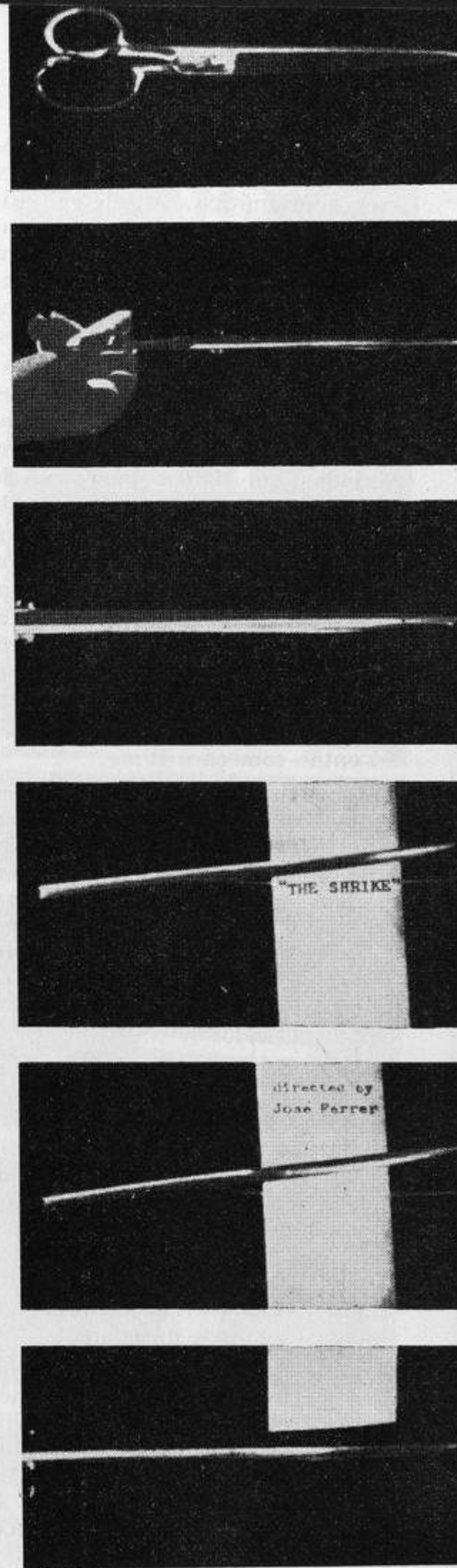
movimentar-se livremente, mudar de luz e cor, aparecer e sumir rápida ou lentamente. Se não fôsse a necessidade de palavras, estariam em plena pintura cinética...

A narrativa dos filmes se arma sempre de situações simbólicas em que, superpostos ao seu significado imediato, encontramos valores mais amplos, definitivos. Esse simbolismo tanto é verbal, herança do teatro e da literatura, quanto puramente visual, filho dileto do cinema: os mendigos da Ópera dos Três Vintens, que, em seu desfile, passam alternadamente entre a luz e a sombra; os dedos do Terceiro Homem forçando inutilmente o boeiro; a ponte destruída de *Jules et Jim*... Há objetos de eloquência imanente, prestando-se a infinitas variações: gaiolas, armas, berços, camas, flôres.

Assim, a apresentação de filmes faz pleno uso dessa linguagem, como a gráfica usa a pintura, a tipografia, a fotografia. Para *O Cardeal*, que relata muitos anos de uma vida, Saul Bass colocou os títulos sobre diversos plongés do personagem percorrendo grandes escadarias, espaços vazios calçados com materiais diversos, em seu caminho para o local da primeira cena. O símbolo não aparece apoiando parte da narrativa, exprimindo-a por inteiro. Essa apresentação, (assim como o filme) não é das mais brilhantes, porém há uma evidente diferença de conteúdo entre esta solução e a supracitada fórmula do automóvel.

Foi desenvolvida uma linguagem completa unicamente pela titulação, que começa, como veremos, a extravazar para outros campos. Resulta da convergência da tipografia e do cinema. Apareceu na tela um elemento novo, a palavra escrita, que deve ser legível e coerente com a imagem que a apoia. Como ambas, palavra e imagem, atuam no tempo, nasce o contraponto, o *pas de deux*, o dueto. Em *West Side Story*, por exemplo, um lento *travelling* desvenda os nomes rabiscados a giz e prego sobre placas, portas, paredes gastas e sofridas. Harmonia.

E chegamos a Mr. Brownjohn, que provavelmente ninguém conhece. Antes do cinema, ele era ainda



«Almas em Desespêro» (The Shrike), de José Ferrer (1955). Em geral, a inventiva plástica e cromática de Bass produz um curta-metragem autônomo, que sintetiza o drama e lhe atribui um clima próprio.

menos conhecido: na surdina, andava fazendo anúncios de revista à base de pernas, joelhos e outros setôres da anatomia humana. Nisto foi descoberto pelo vivíssimo produtor Harry Saltzman, que favorejava e reunia para o lançamento da série James Bond, pessoas aptas, mas obscuras, como o herói, Sean Connery. Brownjohn se pôs a fazer os títulos. Essa equipe vai de vento em popa. Depois de um **Dr. No** (Satânico Dr. No) apenas correto, nosso amigo inventou para **From Russia With Love** (Moscou Contra 007) aquela apresentação mediante slides com os nomes dos técnicos e atores projetados sobre o corpo da dançarina. Nesse caso, o encontro da tipografia com o cinema resultou em algo inesperado e original. Nem desenhos animados, nem símbolos visuais veiculando palavras, nem solos de tipografia, mas uma quarta e bizarra linguagem.

Em **Goldfinger** (007 Contra Goldfinger) Brownjohn foi mais adiante, projetando seqüências coloridas de filmes anteriores da série (**closes**, explosões), inclusive do próprio **Goldfinger**, sobre o corpo de mulher mortalmente pintado de ouro. Tais soluções tiveram a melhor repercussão e proporcionaram ao titular o primeiro lugar na premiação anual dos artistas gráficos ingleses. Porque sintetizam perfeitamente as coordenadas — sexo, ouro, violência — do filme em questão.

Os louvores dos colegas de Brownjohn não ficaram só nos prêmios. Agora, basta folhear uma revista européia de publicidade e damos com lindas mulheres cheias de letras nas costas nuas, fotografias projetadas em metais... A quem quiser aderir, vai aqui uma advertência: para Brownjohn a mágica não foi fácil — teve que usar um projetor de 500 watts superventilado para proteger os slides em uso contínuo nas tomadas. Seu maior problema foi evitar o desfoque das letras, fazer a tela **compreender** o que é dançar conservando as grandes superfícies sempre coincidentes com um plano imaginário perpendicular ao eixo geométrico de um duplo sistema ótico.

## Interpretação e representação

José Júlio  
Spiewak

**A** té hoje, muitos equívocos vem havendo ainda em tórno do que seja o ator cinematográfico. Muito ainda se confunde a interpretação propriamente dita com conhecimentos de arte dramática, prática de interpretação e habilidade histriônica. Vários atores pouco expressivos vêm ainda sendo levados em conta além do devido só porque sabem pronunciar um texto com eloqüência, movem-se em cena àgilmente ou são ricos de gestos. Tudo isso, entretanto, não faz o verdadeiro ator cinematográfico. Só o é realmente aquele que é humano e espontâneo em suas atitudes e, na verdade, ser humano e espontâneo num ator cinematográfico é mais importante do que todas as habilidades que pode adquirir com um aprendizado. O verdadeiro ator cinematográfico não representa, ou melhor, nunca dá a impressão de estar representando. Simplesmente coloca-se pessoa humana em tôdas as situações e as vive. Assim, entre os mais conhecidos hoje, não vemos atores cinematográficos em Marlon Brando, Toshiro Mifune, Hardy Kruger, Kirk Douglas, Jean-Paul Belmondo, Vincent Price, Max Von Sydow, etc. Estes só possuem a habilidade de mostrar que estão representando. Quem o são realmente: Edmond O'Brien, Raymond Burr, Ake Gronberg, Klausjürgen Wussow, Joachim Fuchsberger, Wolfgang Preiss, Renato Salvatori, Marcelo Mastroianni, Maurice Ronet, Jean Sorel, Eiji Okada, Tatsuya Mihashi, Tetsuro Tamba, etc.

**F**oi por volta de 1941 que começou a constatação, entre a crítica mais evoluída de então, do que faz o verdadeiro ator em cinema. Antes, já haviam sido reconhecidos vários grandes intérpretes do cinema alemão — Conrad Veidt, Werner Kraus, Elizabeth Bergner, Fritz Kortner, Heinrich George — sobre os quais o tempo mostrou não terem sido meros **monstros-sagrados** de uma época. Mas era quando se encontrava em plena hegemonia o cinema norte-americano. Neste, a começar pela extraordinária Greta Garbo, já havia um sem-número de grandes atrizes de méritos universalmente

constatados — Katharine Hepburn, Barbara Stanwyck, Marlene Dietrich, Jean Arthur, Rosalind Russell, Constance Bennett, Kay Francis, Bette Davis. Já quanto aos atores, a situação era muito diferente. Excelentes, já existiam vários — William Powell, Paul Lukas, Gary Cooper, Joel Mc Crea, Robert Montgomery, Franchot Tone, Fred Mac Murray. Não estavam, porém, reconhecidos pela crítica como deviam e, contra vários deles, existia inclusive grande preconceito, tidos como eram como meros produtos de promoção perante o público. Os mitos que havia eram de **monstros-sagrados** que, com o tempo, à medida que se fôsem depurando os conceitos sobre o verdadeiro ator cinematográfico, um por um cairiam por terra, da importância que a eles se atribuía, porque acabaria-se verificando não passarem de superficiais histriões — Paul Muni, Claude Rains, Spencer Tracy, Basil Rathbone, John Carradine, Edward G. Robinson, Joseph Schildkraut.

Foi, se não nos enganamos, em 1940, quando Paul Muni era dogmáticamente tido por muitos como o maior ator do mundo, que Guilherme de Almeida, então crítico cinematográfico, escreveu, ainda com grande timidez: «Pode Paul Muni ser um grande ator, mas já está representando muito». Daí, até seu mito cair de vez, até se concluir definitivamente que **representar muito** equivale a **não ser ator**, ainda levaria algum tempo. Mas, foi nessa ocasião que começou a se descobrir quem eram os verdadeiros grandes atores norte-americanos, diante dos quais mitos como os de

Paul Muni, Spencer Tracy ou Edward G. Robinson não mais poderiam substituir.

Como já nos referimos, havia na época grande preconceito contra quem tivesse sido promovido ou tentando se promover à custa do magnetismo que tivesse exercido ou pudesse vir a exercer sobre o público feminino. Motivos para tal preconceito podia, na verdade, haver. Duas das maiores bilheterias de então eram Robert Taylor e Tyrone Power, promovidos popularmente por esse processo e que eram, de fato, dois atores dos mais precários. Começou, porém, a se constatar, em alguns que haviam se lançado ou tentavam se lançar como simples «galãs» ou «mocinhos», como eram capazes, com toda a espontaneidade, sem precisarem praticamente esboçar atitudes, de **viver** e não **representar** as situações dramaticamente mais intensas. Eram, entre outros, Ronald Reagan, Glenn Ford, Kent Smith, Edmond O'Brien, Dean Jagger, Philip Terry, Barry Nelson. Foram então classificados, pelos que viram seu valor, de atores **puros**. Em nome dessa **pureza** de interpretação, cometeram-se alguns enganos, incluindo no mesmo rol Henry Fonda, William Holden, Arthur Kennedy, que o tempo mostraria não serem tão **puros**. Mas, naquele momento, eram importantes Fonda, Holden e Kennedy, mesmo sendo afinal posados em sua pretensa **pureza**, serem basicamente atores do padrão de Ford, Reagan ou O'Brien e não mais histriões do tipo de Muni, Tracy ou Robinson.

○ preconceito contra o ator lançado com base na simpatia que pudesse vir a exercer sobre o público começou a cair e, dentro de pouco tempo, não mais houve dúvida em reconhecer quão excelentes atores eram, desde a sua primeira apari-

ção, Dana Andrews, William Eythe e Mark Stevens. Ao mesmo tempo, no setor feminino, constatou-se grandes atrizes em várias lançadas como se fossem simplesmente «beldades» — Gene Tierney, Ella Raines, Marguerite Chapman. Mas, com vários outros, foi ainda preciso tempo para se vencer preconceitos e ver que também eram excelentes atores, do mesmo padrão de espontaneidade interpretativa de Ford e O'Brien. Foi como, só aos poucos, se reconheceu Dennis O'Keefe, William Lundigan, Rod Cameron, Van Johnson, Robert Hutton, Richard Martin, Eddie Albert, David Bruce, Larry Parks, James Craig, John Carroll, etc., alguns tardiamente. Preconceito maior ainda podia se ter contra intérpretes de filmes musicais, entre os que tivessem entrado no cinema a princípio apenas como cantores ou dançarinos. Mas, também entre estes, vencidos os preconceitos, alguns vieram a se revelar dos mais espontâneos e **puros** como intérpretes — Judy Garland, Frank Sinatra, Ray MacDonald, Esther Williams, Kathryn Grayson, Cyd Charisse, Jane Powell.

Essa conclusão do que é o ator cinematográfico **puro**, não que dizer que não mais possa existir ator de padrão de interpretação mais clássico, mais tradicional ou mais grandiloquente, desde que o mesmo, dentro desse padrão seja, ao mesmo tempo, tão humano e tão espontâneo quanto todos os referidos e tantos outros equivalentes que aparentemente **não representam**. Foi, por sinal, ao mesmo tempo que se verificava o grande valor de todos estes, que também se comprovava a grandeza de Orson Welles, Van Heflin, George Sanders, Walter Slezak, Joseph Cotten, George Macready, Raymond Burr, Wendel Corey, William Bishop, Robert Douglas, John Dehner, James Mason, etc., afinal tão espontâneos, humanos e **puros** em sua grandiloquência, quanto, por exemplo, Ronald Reagan, Kent Smith ou Van Johnson em sua simplicidade. E, na verdade já existia antes deles, no cinema norte-americano, pelo menos um famoso

ator legitimamente grandiloquente no tempo em que se cultuava tantos mitos im procedentes — Charles Laughton.

**N**a década dos 50, quando todos os conceitos do que é verdadeiramente o ator cinematográfico já se encontravam mais do que depurados — e fôra pelo cinema norte-americano que se pudera processar tal depuramento —, começou o declínio artístico de Hollywood e ali mesmo o padrão de interpretação dos seus atores começou a se desvirtuar. Alguns excelentes, produtos da excelente escola que ali havia se constituído, — Robert Wagner, Cameron Mitchell, Ernest Borgnine, Sean McClory — continuaram a se revelar. Mas, concepções errôneas de interpretação passaram a se infiltrar em Hollywood com insistência cada vez maior e veio novamente tôda uma enxurrada de intérpretes dos mais viciosos, hábeis para enganar — Kirk Douglas, Montgomery Clift, Marlon Brando, José Ferrer, Jack Palance, Richard Basehart, James Dean, Paul Newman, Jack Lemmon. A outrora grande escola de atores de Hollywood agora está desmantelada, mas, assim mesmo, isso não impede que, em sua **nova geração**, existam agora também vários intérpretes do mesmo alto padrão doutros tempos — Carol Lynley, Glenn Corbett, Michael Callan, Suzanne Pleshette, Troy Donahue, Tuesday Weld, Harvey Presnell, Chad Everett. E curiosamente, na época em que tão absurdamente se tentava endeusar Marlon Brando e Jack Palance, apareceram alguns lançados como se também fôssem do seu «estilo», mas que acabaram se revelando excelentes — Charlton Heston, Neville Brand.

Se não há mais em Hollywood sua outrora grande escola, esta, entretanto acha-se agora transplantada para a França e a Itália. E, nesses dois países, em cujos cinemas o padrão geral de interpretação era o mais precário até há alguns anos, não faltam agora intérpretes excelentes, no melhor estilo da fase áurea de Hollywood. Na

França — Jeanne Moreau, Brigitte Bardot, Françoise Dorléac, Françoise Arnoul, Catherine Spaak, Maurice Ronet, Delphine Seyrig, Pascale Petit, Jean Sorel, Anna Karina, Simone Signoret, Raymond Pellegrin, Jean Servais, Jean Desailly, Annie Girardot, Maurice Biraud, Marie Laforêt. Na Itália — Marcello Mastroianni, Eleonora Rossi Drago, Claudia Cardinale, Virna Lisi, Gabrielle Ferzetti, Renato Salvatori, Renato Baldini, Antonella Lualdi, Enrico Maria Salerno, Anna Maria Ferrero, Lea Massari, Franco Fabrizi, Giorgio Albertazzi, Giulia Rubini, Giorgia Moll.

Na Alemanha, onde revelaram-se, na década dos 20, muito antes, pois, do depuramento que só mais tarde iria se processar em Hollywood, os primeiros grandes atores cinematográficos, continuam surgindo, a todo momento, talentos e personalidades do mesmo porte — Nadja Tiller, Klausjürgen Wussow, Wolfgang Preiss, Hildegard Kneff, Barbara Ruetting, Johanna Von Koczan, Joachim Fuchsberger, Marianne Koch, Claus Biederstaedt, Elke Sommer, Heinz Drache, Werner Peters, Ruth Leuwerick, Fritz Tillmann, Gert Froebe, Hannes Messemer, Goetz George, Senta Berger, Christine Gorner, Renate Ewert.

O cinema sueco, que já dera ao mundo Greta Garbo, Ingrid Bergman e Viveca Lindfors, continua repleto de figuras extraordinárias — Harriett Andersson, Ingrid Thulin, Ake Gronberg, Ulf Palme, Ulla Jacobsson, Eva Dahlbeck, Gunnel Lindblom, Birger Malmsten, Bibi Andersson.

**J**á proverbial igualmente é a grande escola de intérpretes do cinema japonês, cujos grandes expoentes são hoje incontáveis, dos veteranos aos novos, dos tradicionais aos «modernos», dos mais grandiloquentes aos mais simples — Tetsuro Tamba, Mariko Okada, Chiezo Kataoka, Michiyo Kogure,

Ryunosuke Tsukigata, Jushiro Konoe, Tatsuya Mihashi, Yoko Tsukasa, Hisaya Morishige, Mitsuko Kusabue, Keiju Kobayashi, Chishu Ryu, Reiko Dan, Koji Tsuruta, Yoshiko Sakuma, Somegoro Ichikawa, Seisaburo Kawazu, Shima Iwashita, Haruko Sugimura, Misako Watanabe, Shinichiro Mikani, Miyuki Kuwano, Eiji Okada, Chikage Awashima, Ruriko Asakawa, Yujiro Ishihara, Sachiko Hidarai, Susumu Fujita, Mieko Takamine, Hiroshi Koizumi e tantos outros.

E no cinema nacional? Este, como se sabe tão bem, anda repleto de intérpretes os mais viciosos, aos quais há sempre quem queira justificar em seus maneirismos como sendo «autênticos». Mas, assim mesmo, de vários anos para cá, desde a época da fundação da Vera Cruz, não têm cessado de surgir em nosso cinema intérpretes do mais alto padrão, dos mais diversificados tipos e estilos — Eliane Lage, Mário Sérgio, Alberto Ruschel, Sérgio de Oliveira, Luigi Picchi, Carlos Alberto, Eva Wilma, Waldemar Wey, Gilda Nery, Lola Brah, Maria Fernanda, Sérgio Hingst, Gilberto Martinho, Aurélio Teixeira, Fernando Baleroni, Bárbara Fázio, Nelí Martins, Norma Blum, Odete Lara, Cavagnoli Neto, Douglas de Oliveira, Beyla Genauer, Pedro Paulo Hatheyer, Randal Juliano, Moacir Deriquem, André Dobroy, Mário Benvenuto, Norma Bengell, Glória Menezes, Joana Fomm, Marisa Woodward, Teresinha Mendes. E, pelo visto, as coisas não irão parar por aí. Eis novos talentos a despontar, prometendo alcançar o mesmo padrão — Paulo José, Lillian Lemmertz, Dina Sfat, Francisco de Sousa, Sônia Clara, Lineu Dias, Leônidas Bayer, Newton Prado, Jacqueline Myrna, Vera Barreto Leite.

Do diafilme produzido pelo INCE e realizado por

Maria Heloisa Fenelon Costa

**E'** consenso geral que as artes primitivas são estáticas, perpetuando-se através de formas fossilizadas, transmitidas, de modo inalterável, de geração a geração, nas culturas indígenas.

Tal preconceito não encontra justificativas nos dados fornecidos por etnólogos e outros especialistas que se têm ocupado do assunto: admitem eles que se processam mudanças nestas formas artísticas, embora em ritmo relativamente lento. Mesmo no caso das sociedades tribais em que a expressão artística seja estimulada a conformar-se às normas da tradição com aparente rigidez, os artistas conseguem imprimir variações aos seus trabalhos que os distinguem daqueles das gerações anteriores.

A individualização artística foi observada por Leenhardt em relação à arte da Oceania, em especial quanto às ilhas Marquesas. Embora a decoração marquesana apresentasse grande unidade não se encontravam dois motivos inteiramente iguais, pois o artista não só evitava repetir-se, como também queria distinguir o seu trabalho de outros que o tivessem inspirado.

**O** artista indígena nem sempre conta com modelos verdadeiramente antigos, o que o salva de cair num «academismo». São os objetos de arte feitos com materiais perecíveis — fibras vegetais, madeira, penas, argila — utilizados para a manufatura de estatuetas, adornos, máscaras de dança. E muitas vezes o objeto pode ser abandonado ou destruído depois de sua utilização imediata, do que é exemplo a destruição de indumentárias de dança e outros artefatos rituais após o término do cerimonial em que foram usados, em diversos grupos primitivos.

Outra razão que impede o artista tribal de fazer uma arte fossilizada e sem vigor — quando ele participa de uma sociedade integrada e ainda fiel aos caminhos de vida culturalmente aprovados — é a autenticidade de seu comporta-

mento, porquanto acredita na validade das crenças e representações coletivas que expressa em seu trabalho.

Entretanto, sobrevêm modificações profundas e mais ou menos rápidas na arte tribal, implicando muitas vezes no abandono completo dos padrões estéticos antigos, quando se intensifica o contato entre as sociedades indígenas e as européias. Balandier, estudando a arte congoleza, apontou como razões de sua mudança, decadência e desaparecimento, a introdução de novos valores e principalmente de um tipo de trabalho diverso do tradicional, com o engajamento do congolês como mão de obra em fazendas e minas.

Tentaremos explicar aqui qual a direção das mudanças na arte de uma sociedade indígena, a Carajá, mudanças estas condicionadas pelo contato de seus membros e seus artistas com a sociedade neobrasileira, e acarretando a emergência de novas motivações para o trabalho artesanal, as quais contribuíram para a eclosão de novos padrões estéticos.

**T**al ocorreu especificamente em relação à cerâmica figurativa das mulheres, embora a técnica

de outra modalidade de artesanato (a escultura em madeira, que é uma especialidade masculina) tenha também sofrido modificações; mas estas podem ser consideradas superficiais, mormente se as compararmos às mudanças de caráter radical que vêm se sucedendo na arte da cerâmica, num processo de desenvolvimento que teve início há cerca de quarenta anos. As ceramistas Carajá abandonaram formas tradicionais de caráter simbólico e passaram a se expressar através de um estilo realista, ocorrendo ainda a ampliação da temática paralelamente ao aperfeiçoamento da técnica. A cerâmica figurativa era antes crua; passou depois a ser cozida, o que veio estimular a elaboração de formas novas, devido à maior durabilidade que passaram a ter as estatuetas.

A principal motivação para a mudança, porém, foi a presença de novos padrões estéticos, conjugada ao intento das ceramistas de satisfazer ao gosto dos «civilizados» — já que tanto a cerâmica como os outros tipos de artesanato representam bens comerciáveis, que são vendidos aos comerciantes e turistas que visitam a região habitada pelos Carajá.

Ocupam os Carajá diversas aldeias nas margens do Araguaia, concentrando-se principalmente na ilha do Bananal; nesta região foram encontrados pelos bandeirantes que buscavam ouro e escravos índios, em fins do século XVI e começos do XVII. Desde então entrou a tribo em contato com a sociedade ocidental e a sua cultura, o que se intensificou no fim do século XIX e nesta primeira metade do XX.

Atualmente há uma solicitação sempre crescente da mão de obra Carajá para emprêgo em tarefas diversas, cuja aceitação lhes é imposta pela necessidade de obterem objetos da nossa indústria, criada através do convívio do grupo com a sociedade nacional. Os homens alugam hoje o seu trabalho aos



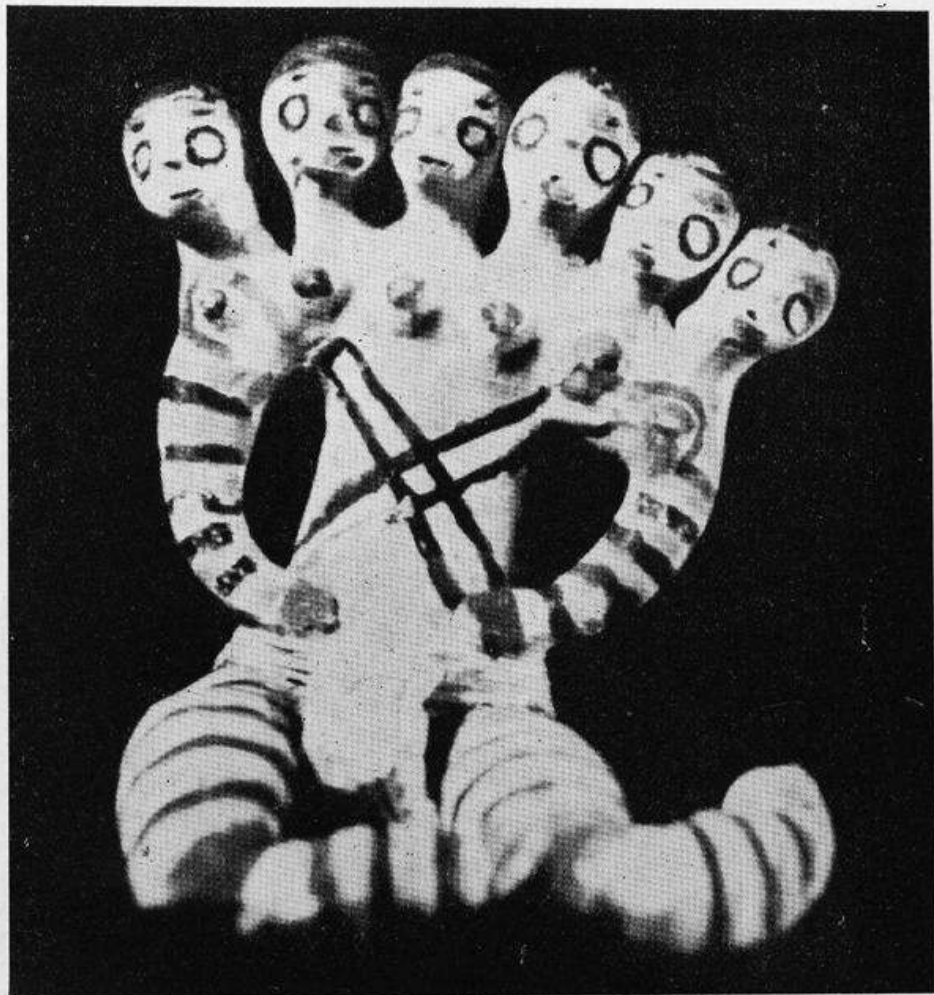
empreiteiros da pesca do pirarucu, e também vendem excedentes da pesca à população regional, além de trabalharem como remadores e guias para os viajantes. Em consequência disto, as mulheres Carajá ocupam-se, agora, não apenas da manufatura da cerâmica e outras tarefas que lhes são prescritas (cuidados à infância e afazeres domésticos), mas também começam a empenhar-se no fabrico de objetos artesanais considerados especialidade masculina segundo as normas que regulamentam a divisão sexual de trabalho nesta sociedade: figuras humanas de madeira e cêra, arte plumária, miniaturas de armas.

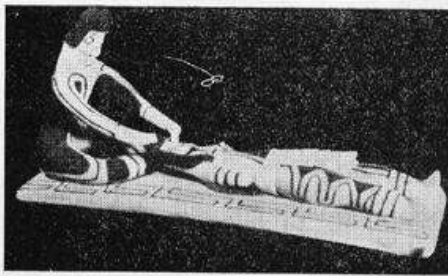
A monopolização dos trabalhos artesanais pelo grupo feminino, e a preocupação d'êste em produzir muito e rapidamente para obter lucro imediato poderão contribuir para a perda de qualidades técnicas e formais, bem como de conteúdo afetivo.

Pensamos que ao período de brilho e renovação estética representado pela fase atual, poderá suceder-se uma época de descaracterização e mesmo decadência da cerâmica figurativa. Não negamos, porém, que a expressão artística das ceramistas modernas apresentou grande vitalidade, em seus começos e até tempos muito recentes.

A cerâmica antiga foi estudada por Krause no início d'êste século. Castro Faria assinalou as diferenças essenciais que separam o estilo de hoje daquele de quarenta anos antes; denominou às duas épocas da cerâmica *fase antiga* e *fase moderna*, e nós chamamos aos dois estilos que as caracterizam *estilo simbólico* e *estilo realista*.

Na fase antiga, a artista elimina todos os elementos considerados não essenciais em relação ao que deseja significar, pois as ceramistas não fazem braços e pernas ou os fazem de modo esquemático; mas certas características que expressam um ideal de beleza e simbolizam todo o grupo feminino são enfatizadas: as figuras apresentam alargamento de quadris (esteatomeria) e também acúmulo de adiposidade nas nádegas (esteatopigia), nisto lembrando as estatuetas do paleolítico europeu. As figuras tendem a apresentar uma estrutura geométrica, e são isoladas e rígidas, sem movimentação. Apa-





recem nas estatuetas os desenhos corporais, a marca tribal circular, a tanga feminina, e os adornos típicos do grupo indígena, enfim tudo o que possa caracterizar a **figura cultural Carajá**.

Entretanto entre as formas perfeitamente definíveis como antigas e modernas aparecem formas de transição que apresentam características de ambas as fases. Algumas são histórica e estilisticamente transicionais e outras podem ser assim consideradas apenas de acordo com o estilo, pois são contemporâneas das formas mais recentes e modernas. Há hoje certas figuras globulares e triangulares com características arcaicas, se pensarmos em sua estrutura geométrica e no afastamento acentuado do naturalismo, ainda maior que nas estatuetas esteatopígicas. As figuras atuais de características antigas podem ser atribuídas a artistas mais conservadoras, que não se adaptaram inteiramente ao novo padrão.

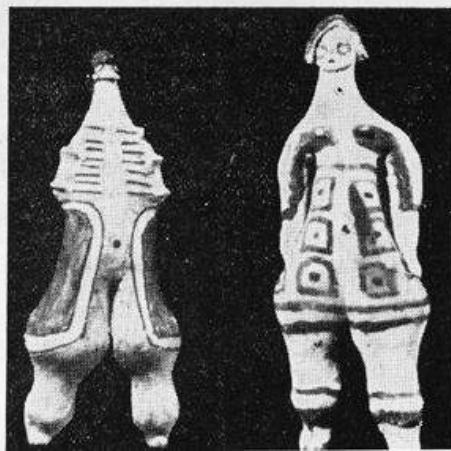
Podemos considerar também como transicionais as figuras de cêra e de madeira, pois nestas modalidades artísticas a passagem de um estilo pouco realista (próximo ao correspondente e antigo na cerâmica) a um estilo mais realista, ainda não se realizou de modo definitivo. Isto se deve a diversos fatores, dentre os quais podemos considerar como muito importante a dificuldade que oferecem à experimentação os materiais utilizados pelo artista, em contraste com as possibilidades favoráveis proporcionadas pelo cozimento da cerâmica.

Na fase moderna, a figura perde a rigidez e a estrutura geométrica próprias das formas anteriores. A artista preocupa-se em representar com relativa justeza a anatomia humana, e em registrar a variada movimentação do corpo. O rosto

é tratado de modo menos esquemático que na fase antiga. As características da figura cultural não foram abandonadas na fase moderna: há mesmo uma exuberância e complexidade maiores na representação da pintura corporal Carajá, em vermelho e negro. E embora sejam ainda feitas estatuetas isoladas de homens e mulheres, fazem-se agora também grupos cerâmicos em que se documentam múltiplos aspectos da vida social; são modelados grupos de família, e homens e mulheres empenhados em suas tarefas rotineiras, e registram-se fases de rituais diversos. Enfim, todo o ciclo de vida do Carajá se desenrola aos nossos olhos, do nascimento à morte.

O ceramista Carajá produz agora uma arte animalista, retratando os diversos mamíferos, peixes e aves que povoam o seu ambiente natural. Ela continua uma tradição masculina: a de representar em cêra negra a fauna do Araguaia. Surgem também na cerâmica moderna figuras com características estranhas, e entre elas podemos distinguir algumas que representam personagens do folclore Carajá. Trata-se de seres híbridos, tendo corpo humano e cabeça cuja forma se relaciona com qualquer detalhe do corpo de um peixe ou ave. Ainda dentro da categoria de figuras fantásticas podemos distinguir outras que são puramente o resultado de experimentação artística, e desvinculadas de qualquer origem tradicional e remota. Neste caso estão as estatuetas com várias cabeças e seios ou conjugadas pelas costas, e animais bicéfalos e com duas caudas.

E na fase moderna é possível distinguir ainda a expressão de um



espírito saudosista; os Carajá orgulham-se de um passado remoto e idealizado, quando constituíam um povo independente dos «tori» (cristãos, brancos, civilizados) e eram numerosos e fortes: o tempo dos «Kanámahadô», a gente antiga. A ceramista realiza em sua arte a restituição desse passado lendário e modela figuras de guerreiros «de braços e pernas grossos como os de Kanaxívue», o herói civilizador Carajá. Na cerâmica surgem barcos carregados de peixes ou tartarugas, numa abundância que hoje não mais se verifica, devido ao empobrecimento dos rios e matas causado pela ocupação da área por criadores, sertanejos, etc. Darcy Ribeiro chamou a atenção para isso em um artigo sobre a arte Carajá.

Embora este passado seja sempre rememorado pelos Carajá, e estes tenham consciência de serem um povo dominado em relação à sociedade nacional — porquanto queixam-se com veemência da exploração que sofrem às mãos dos empreiteiros de pesca e dos negociantes regionais — há pouca reação na sua arte quanto à adoção dos padrões estéticos estranhos.

O protesto é, antes, indiretamente expresso quando a artista Carajá omite a representação da vida regional brasileira, permanecendo fiel à temática da vida tribal. Mas isto pode ser em parte atribuído à intenção de satisfazer aos compradores de cerâmica, que apreciam e mesmo estimulam a documentação da vida Carajá, levados pelo amor do exotismo.

Acreditamos que venha ainda a acentuar-se a tendência das ceramistas a aceitar as influências estranhas. Assim, já vemos hoje certas figuras que podem ser chamadas de «não culturais», a exemplo de uma representação feminina em que a postura não é aquela típica das mulheres Carajá.

Estas e outras expressões artísticas configuram o início de uma decadência, à semelhança do que tem ocorrido com outras artes indígenas no Brasil e em outras partes do mundo, como consequência inevitável do contato entre as sociedades tribais e as européias.



## «Êle e o Rabisco» e o cinema de animação

*Julio Heilbron*

A história do filme de animação, com bonecos e cenários de três dimensões, remonta ao **atelier** da Vitagraph, em Nova York, quando, em 1907, um técnico desconhecido inventa o processo **tour de manivelle**, graças ao qual pode-se tomar vistas imagem por imagem.

Foi no filme «L'Hôtel Anté», de Stuart Blackton, que o público pôde ver, pela primeira vez, uma faca movimentar-se sozinha e cortar uma salchicha. Stuart Blackton,

graças à tomada de imagem por imagem, mostrou, também, uma caneta escrevendo sem que ninguém a movimentasse (**The Magic Pen**, 1907) e figuras desenhadas em movimento (**Humorous Phases of a Funny Face**, 1907) abrindo, dessa maneira, o caminho a todos os gêneros do «cinema de animação».

O primeiro filme totalmente com bonecos animados, «Le Tout Petit Faust», dirigido pelo Émile Cohl (antigo diretor de trucagens da

Cia. Gaumont), tinha 125 metros e foi apresentado em Paris a 16 de junho de 1910. Desde então destacaram-se cineastas como Ladislav Starevitch, Jean Painlevé, René Bertrand, George Pal, Jiri Trnka e outros.

O filme de animação é aquele em que a tomada de vistas é realizada imagem por imagem e para o qual a câmera só serve como aparelho fotográfico automático e não como um instrumento de análise do movimento.



O movimento das **marionetes** de cinema não é dado por nenhum meio mecânico ou físico (fios invisíveis ou elavancas). Sob os costumes dos bonecos encontra-se um esqueleto articulado, idêntico aos dos manequins utilizados pelos desenhistas. Cada articulação permite imobilizar os diferentes membros na posição requerida, enquanto a cinegrafia, imagem por imagem, vai fixando, com fotografias sucessivas, as diferentes atitudes consecutivas determinadas pelo animador. Antes de registrar cada imagem, o animador modifica ligeiramente a posição do boneco, e pouco a pouco vai levando-o à posição final escolhida.

A diferença fundamental entre as **marionetes de cinema** e o desenho animado consiste em que, no último, as imagens que representam a análise do movimento se apresentam em forma de documentos duráveis: papel **canson** ou gelatina, com desenhos que podem ser fotografados tantas vezes quantas sejam necessárias, em condições rigosamente idênticas. Na animação de **marionetes**, essas imagens não são mais do que uma posição efêmera, dada ao boneco pelo animador, unicamente durante o tem-

po necessário para ser fotografada, posição que é irremediavelmente destruída por aquela que se necessita para o registro seguinte. Isso significa que a animação dos bonecos efetua-se no mesmo momento do registro, não ficando nenhuma marca visível durante a operação: o animador deve possuir grande intuição e uma delicadeza especial nos dedos para conseguir um deslocamento determinado dos bonecos e materializar as modificações justas nos lugares necessários, assegurando uma continuidade harmoniosa.

Sem lembrar as **marionetes** teatrais as de cinema podem ir muito longe na estilização caricatural dos personagens. Na determinação de sua personalidade não intervêm somente a sua aparência plástica, a qualidade dos seus movimentos, mas também as proporções irrealistas dos elementos que a constituem e que devem ser determinadas para acentuar o seu caráter. O trabalho de animação pode dar aos

movimentos dos bonecos a precisão plástica de uma pantomina prodigiosamente controlada.

«Ele e o Rabisco», primeira **short-story** brasileira em côres, com bonecos animados, é um filme experimental produzido pelo INCE, sobre a educação infantil, e mostra às crianças a sua responsabilidade em relação à sociedade e às propriedades públicas.

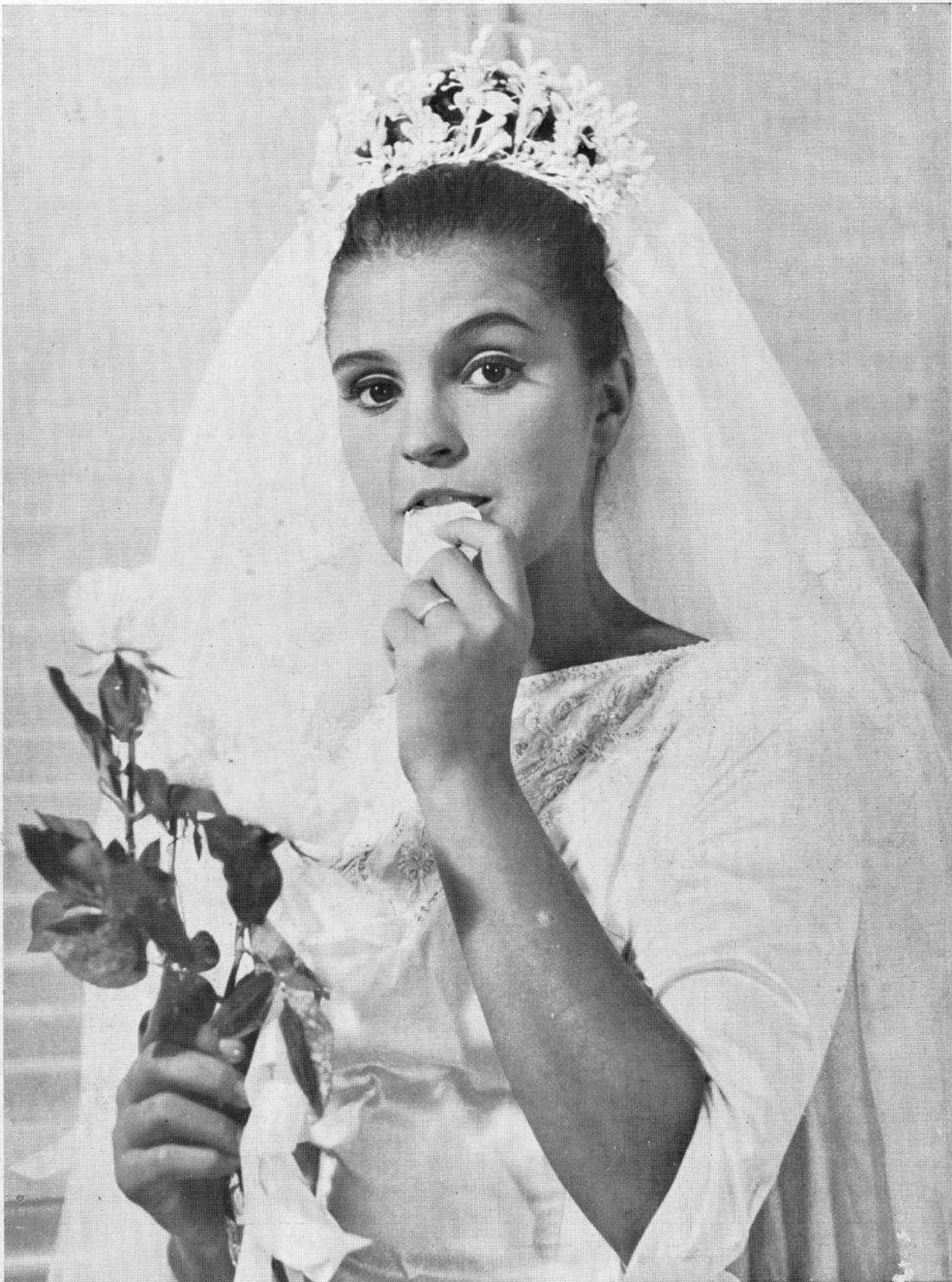
Filmado em 35 mm, em 18 diferentes cenários, teve cenas com mais de 20 bonecos em movimento simultâneo. A fotografia, acentua, com sombras e reflexos, nas cenas normais, a matéria e a tridimensionalidade dos cenários; nas cenas de sonho, com efeitos de névoa e luz de estrêla, procura, dentro do ritmo alegre escolhido, dar um toque fantástico.

---

Equipe de «Ele e o Rabisco» —  
Direção: Flora Castaño Ferreira.  
Produção e edição: Julio Heilbron.  
Direção de fotografia: Alexander Urban.  
Cenografia: João C. Ferreira.  
Bonecos: Eleonora C. Ferreira.  
Animação: José Artur C. Ferreira.  
Narração: Italo Rossi.  
Apresentação: Millôr Fernandes.  
Música: Ugo Marotta.



Antonioni, Vanessa Redgrave, filmagem de «Blow Up» em Londres



*Leila Diniz, "Tôdas as Mulheres do Mundo", de Domingos de Oliveira.*