

4

março / abril 1967

Prêmios INC
Capitais Para a Produção
Western Essencial
Cinema Novo dos Anos 20
Epstein Moderno
Cinema da Objetividade

FILME CULTURA





Filme & Cultura

ANO I N.º 4 MARÇO/ABRIL 1967

		Pág.
Insurreição Contra a Derrota	Depoimento de Flávio Tambellini sôbre a criação do INC e as demais contribuições do Govêrno Castello Branco ao Cinema	2
Prêmios INC	Resenha informativa e crítica dos «Prêmios Instituto Nacional de Cinema» aos melhores de longa e curta metragem	3
O Cinema da Objetividade	Franco Monteleone polemiza contra o subjetivismo e o perigo do cinema tornar-se «uma arte para poucos»	10
A Incomunicabilidade	Jean-Louis Tallenay fala dos autores que evidenciam, em tema e linguagem, o colapso do diálogo entre os seres	20
Introdução à Temporalidade e Cinema	O crítico de arte Geraldo Ferraz reflete sôbre o esforço do cinema para «penetrar nos domínios do permanente»	30
Cinema e Sociologia: um Caminho	Salvyano Cavalcanti de Paiva fala de realismo crítico e realismo sociológico, defendendo a fidelidade do artista a si próprio	34
Atualidade de Epstein	Maurício Rittner aponta motivos para a «reabilitação do falecido Jean Epstein, «teórico moderno» e «cineasta atual»	38
O Cinema Nôvo dos Anos Vinte	Entusiasta do cinema nacional desde a fase pioneira, Gilberto Souto rememora o clima em que surgiu o clássico «Barro Humano»	40
A Conspiração Sonora	David Waisman vê o filme brasileiro como vítima de um «complot» permanente: a má reprodução do som na maioria dos cinemas	43
Incremento de Renda Para o Cinema	Trabalho do GEICINE que proporcionou a fixação da alíquota máxima de 10% para cobrança do Impôsto Municipal sôbre serviços	44
Capitais Para a Produção	De como um dispositivo legal proposto pelo GEICINE estabeleceu vultoso mercado de capitais para a produção brasileira	50
Significação do Western / O Western Silencioso: Filmografia Essencial	Introdução do diafilme, realizado para o INCE, pelo crítico Antônio Moniz Vianna e levantamento crítico-histórico sôbre o western anterior ao som	53

inc

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 representam exclusivamente o pensamento de seus autores. A transcrição de artigos, na íntegra ou em parte, só pode ser feita mediante autorização prévia, por escrito, da Direção da revista. Coordenador: Ely Azeredo. Redação: Paulo Perdigão. Diagramação: Michel Schachter. Fotografia da capa: Rock Hudson, Richard Anderson, em «Seconds», de John Frankenheimer. Contra-capa: Barbara Laage, em «O Corpo Ardente», de W.H. Khouri.

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

Insurreição contra a derrota

Flávio Tambellini

Um amigo mantém ponto de vista algo paradoxalmente pessimista: o de que a vida é sempre, e inevitavelmente, uma derrota. “Nasce-se para viver, mas o ponto final...! Assim pensando, não é, entretanto, conduzido à desesperança ou a inação; ao contrário: “Se a vida é uma derrota — acrescenta — o grande sentido a lhe ser dado é o da insurreição contra essa derrota, empurrando-a sempre para mais longe”.

Pois a criação do INC foi uma típica insurreição contra a derrota, que a rondou sob várias formas: a do medo de mudar; a da não aceitação do “desafio” no sentido que Toynbee lhe empresta; a do julgamento sem conhecimento de causa e, nem mesmo, com conhecimento de texto; a da afecção e miopia do interesse menor, sempre incapaz de identificar o grande; a dos produtos do subdesenvolvimento, entre os quais se identifica a reação a qualquer iniciativa que implique na instituição de princípios e sistemas, pois “suseranos” ou “eleitos” não querem, apesar de tôdas as dissimulações, apenas uma coisa: concorrência.

O INC foi criado; já em 1952 tinha sido projeto enviado pelo Executivo ao Congresso, mas foi preciso que surgisse no País um Governo realmente dotado de sentido de reforma, e fiel a êsse sentido

até à “solidão e à fria paciência dos que não esperam ser amados”, como observou certa vez Roberto Campos, para que o INC se transformasse numa realidade.

Munido de meios e modos para dimensionar em novas e surpreendentes bases o processo do desenvolvimento do cinema no País, a criação do INC foi o depoimento mais importante, mas não o único, dessa rigorosa verdade histórica: jamais o cinema no Brasil contou, como no Governo Castello Branco, com tão nítido apoio.

Não foram somente isenções de impostos para filmes virgens e equipamentos, nem a nacionalização mais ampla da definição do filme nacional; foi a liberação nacional dos preços de ingressos (fundamental, mas, a curto prazo, impopular); foi a fixação do critério para conceituar o que deveria ser considerado filme nacional inédito, para efeito da sua exibição compulsória (medida fundamental para os produtores, mas extremamente conflitiva para os exibidores); foram a fixação da alíquota máxima de 10% para o desconto do Impôsto sôbre Serviços Municipais (vide a matéria sob o título “Incremento de Renda para o Cinema”, publicada neste número de FILME & CULTURA) e a extinção da

taxa de estatística também sôbre o valor dos ingressos de cinema, ambas de extraordinária significação e rentabilidade para todo o complexo da economia do cinema no País e para a integração nacional do mercado brasileiro de cinema.

Não foi somente o convênio com o Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica que lhe forneceu recursos importantes e autoridade suficiente para que, êle próprio, fiscalize as leis que presidem a exibição compulsória de filmes nacionais; nem foi somente o volume de recursos postos à disposição do Instituto Nacional de Cinema Educativo para poder produzir em larga escala, editar esta revista, reequipar-se tècnicamente, reformar as suas instalações.

Não. Foi todo um conjunto de providências, sem possibilidade de confronto com qualquer outro período passado do País.

A uma minoria que se propôs a deformar o sentido e a impedir a criação do INC, opôs-se a vontade de outros e a “derrota” foi vencida.

Agora, o INC dá os primeiros passos — e para que seja o organismo rico de vida, íntegro e lúcido, dos que o imaginaram, criaram e defenderam, façamos todos — Governo e setores de cinema — o bom e permanente esforço dos que, acreditando, criam.

Prêmios

inc

A cerimônia de instalação do Instituto Nacional de Cinema coincidiu com a entrega dos prêmios previstos pelo Convênio assinado em 5 de dezembro de 1966 entre o Ministério da Educação e Cultura e o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE), e com a assinatura de convênio entre o INC e o Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica para fiscalização do cumprimento das medidas de estímulo ao cinema nacional em todo o País.

Com a criação do Instituto Nacional de Cinema, as distinções aos «melhores agentes técnicos e artísticos de filmes brasileiros exibidos em 1966» e aos «melhores

filmes de curta-metragem feitos nos últimos 24 meses», receberam o título de **Prêmios INC**.

A Comissão Julgadora, formada nos termos do Regulamento aprovado pelo Plenário do GEICINE em 21 de dezembro de 1966, foi constituída pelos críticos Fernando Ferreira, Antônio Moniz Vianna, Ely Azevedo (da Guanabara), Carlos Maximiano Motta e José Júlio Spiewak (de São Paulo).

O Ministro da Educação e Cultura, Raymundo Moniz de Aragão, fez a entrega dos prêmios. No setor da longa-metragem, foram distinguidos Walter Hugo Khouri («melhor realização»: **O Corpo Ar-**

dente, prêmio de Cr\$ 4.500.000), Walter Lima Júnior («melhor roteiro»: **Menino de Engenho**, Cr\$ 2.500.000), Rudolf Icsey («melhor direção de fotografia»: **O Corpo Ardente**, Cr\$ 1.500.000), Carlos Lyra («melhor partitura musical»: **O Padre e a Moça**, Cr\$ 1.000.000), Cláudio Moura («melhor cenografia»: **Amor e Desamor**, Cr\$ 1.000.000), Gustavo Dahl («melhor montagem»: **A Grande Cidade**, Cr\$ 1.000.000), Leonardo Vilar («melhor ator protagonista»: **A Hora e Vez de Augusto Matraga**, Cr\$ 1.000.000), Sérgio Hingst («melhor ator coadjuvante»: **As Cariocas**, segundo episódio, Cr\$ 500.000), Lilian Lemmertz

(«melhor atriz coadjuvante»: **O Corpo Ardente**, Cr\$ 500.000). No setor da curta-metragem: Rubem Biafora («melhor realização»: **Mário Gruber**, Cr\$ 2.000.000), Sérgio Tofani (segundo prêmio: **Fragments**, Cr\$ 1.500.000), Renato da Rocha Silveira (terceiro prêmio: **Leguelhé**, Cr\$ 1.000.000).

MELHOR REALIZAÇÃO: Walter Hugo Khouri, **O Corpo Ardente**. Produtor, roteirista, diretor —

autor completo — de **O Corpo Ardente**, Walter Hugo Khouri teve premiado especificamente seu trabalho de diretor. Este filme é considerado, ao lado de **Noite Vazia**, um dos pontos culminantes da carreira iniciada em 1951-1954, com **O Gigante de Pedra**. Sempre fiel às suas convicções, às constantes de um cinema lírico e reflexivo bem marcadas por filmes como **Estranho Encontro** (1958) e **Na Garganta do Diabo** (1959-60), Khouri

foi sempre insistentemente combatido pelos epígonos da esquerda cinematográfica, cujas tentativas de bloqueio cultural produziram um bitolamento de temas e de enfoques do qual o **cinema dos jovens**, no Brasil, tenta livrar-se a duras penas.

Se **O Corpo Ardente** assinala um ponto perigoso de subjetividade na obra de Khouri — concentração quase absoluta sôbre uma única



Lilian Lemmertz: «O Corpo Ardente», de Khouri

personagem à procura de definição, extrema limitação dos diálogos, recurso amplo ao simbolismo e à abstração — deve-se notar que seu caminho não é solitário. O Bergman de **O Silêncio**, o Antonioni de **O Eclipse**, seguem caminhos freqüentemente comparáveis, em busca de uma comunicação mais universal, de uma extroversão de seu mundo interior com o mínimo de risco de traição por parte da palavra. Mas, se o tema é a «incomunicabilidade» — o sentimento de ruptura de uma mulher madura, da alta burguesia, em face do mundo que a rodeia — a linguagem de Khouri só pode correr o risco não-receptividade em consequência do «doping» que a maior parte do cinema «comercial» exerce sobre o público. É uma linguagem rica, de extraordinária sensibilidade.

A personagem **Márcia** (a cargo da excelente atriz francesa Bárbara Laage), em identificação poética com a força vital de um cavalo bravo, errante, na paisagem de Itatiaia, reforça a ligação do cinema khouriano com a poética de D. H. Lawrence em nível maior do que o filme precedente, **Noite Vazia**, no qual a alienação existencial dos protagonistas era mais nitidamente identificada com a subalternização do corpo (ou da «consciência do corpo» de que fala Lawrence). Através da cristalina forma de **O Corpo Ardente**, Khouri deixa claro que seu insulamento ante o chamado «Cinema Novo» não se deve à ausência de modernidade ou de conteúdo crítico de sua obra. Apenas ele se recusa a ver os impasses do homem moderno à luz de rebatedores ideológicos. (E.A.)

MELHOR ROTEIRO: (**Menino de Engenho**), de Walter Lima Júnior. O diretor-roteirista de **Menino de Engenho** foi à Várzea da Paraíba em busca da memória de José Lins do Rêgo. O romance, primeiro do «ciclo da cana-de-açúcar», não representava para Lima Júnior a possibilidade de exercitar uma linguagem cinematográfica em contato com a forma literária pré-existente. Ao surpreender a paisagem na qual Zé Lins viveu a sua história, os banguês, engenhos

e as senzalas apenas comidas pelo mato que devastou toda a região abandonada, o diretor passou a conceber o roteiro em função dessa descoberta. Se a «maria-fumaça» e os carros de boi haviam desaparecido, se as chaminés das usinas, aqui e ali, substituíam o perfil tóxico dos canaviais, a verdade é que muita coisa do passado permanecera ali, ocultando nas sombras dos moinhos e no rastro do massapê fantasmas daqueles dias em que aconteceu a revolução. No roteiro, colocou Lima Júnior a decadência do senhor latifundiário e da exploração feudal ao lado da ascensão da máquina industrializante, dois mundos — o velho e o novo ou a tradição e o progresso — que se rivalizam, enquanto tantos valores vão-se apagando ou se transformando, nada podendo deter a marcha célere do tempo, este imanente Poder que regula e decide a sorte das situações e dos protagonistas de **Menino de Engenho**. É um filme sobre o mundo de Lins do Rêgo — por isso, não só o livro que lhe cede o título, também elementos de «Moleque Ricardo», «Banguê», «Doidinho», «Usina», todo o ciclo, surgem à medida que se desenvolve a visão simultaneamente nostálgica e crítica da civilização do açúcar. Walter Lima Júnior negou-se a reconstituir ao pé da letra o texto do escritor: movia-o a intenção de arrancar da várzea o espírito de uma época. Multiplicou incidentes, suprimiu personagens, promoveu associações de idéias e fatos — mas o essencial já estava impregnado no roteiro antes que o diretor o ilustrasse com suas imagens tão sensíveis à luz poética de Lins do Rêgo. Isto é: um «universo» de afetividades fechadas em torno de si mesmo, como um velho mofado «álbum de família» cujas páginas a câmera fôsse virando, até chegar à última, para voltar à primeira — o menino de engenho partindo com os olhos fixos na terra a perder de vista, memória do paraíso. — (P.P.)

MELHOR MÚSICA: Carlos Lyra. Desde 1960 (**Couro de Gato**) Joaquim Pedro de Andrade conhecia a vocação de Carlos Lyra para

a composição de cinema. A partitura de **O Padre e a Moça** consagra a parceria e, em particular, o músico que soube verter a tênues modulações harmônicas o estilo barroco mineiro que era o do poema de Drummond e foi o reproduzido, em imagens, pelo filme. E, nessa partitura, além do valor de apoio ao efeito cinematográfico, há um poder emocional que lhe concede autonomia em um gênero difícil: a música de câmera. (P.R.B.)

MELHOR CENOGRAFIA: Cláudio Moura, **Amor e Desamor**. Confinado na quase totalidade de suas imagens a cenário único — a casa de tijolos e madeira do protagonista, em contraste com o concreto de Brasília — o filme de Gerson Tavares conferia à cenografia uma responsabilidade muito grande. Uma casa já existente foi utilizada como cenário-base e sobre esse material trabalhou Cláudio Moura conferindo à sua estrutura, especialmente através da inteligente decoração, um alto grau de expressividade que a direção de Gerson Tavares e a fotografia de Hélio Silva aproveitariam com talento. (J.A.)

MELHOR MONTAGEM: Gustavo Dahl, por decisão unânime da Comissão Julgadora. **A Grande Cidade** tem montagem moderna e ouzada. Gustavo Dahl, formado pelo Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma e pelo Curso de Cinema Etnográfico do Museu do Homem, Paris, dirigiu os curtos **A Dança Macabra** (sobre gravuras de Holbein), **O Museu do Homem** — ambos na Europa — e, no Brasil, **Em Busca do Ouro**. Dahl tem em projeto a realização de uma longa-metragem, **Os Bravos Guerreiros**. (J.A.)

MELHOR ATOR PROTAGONISTA: Leonardo Vilar. Formado pelo teatro, mas trazendo para o cinema uma convicção que se mostra vigorosa sob a análise dos planos mais aproximados, Vilar responsabilizou-se por um dos personagens mais curiosos do teatro e do cinema brasileiros: o Zé do Burro de **O Pagador de Promessas**. Profissional no melhor sentido, seu

nome figurou na programação Rio-São Paulo/1966 com quatro atuações: **A Grande Cidade**, **O Santo Milagroso**, **Amor e Desamor**, **A Hora e Vez de Augusto Matraga**. A Comissão julgadora inclinou-se pelo destaque exclusivo de seu trabalho como Augusto Matraga. Peça importante da expressiva realização de Roberto Santos, o trabalho de Leonardo Vilar é especialmente admirável nas seqüências em que a redescoberta dos sentidos e do desafio do mundo pelo protagonista proporciona ao ator oportunidade para expor o seu domínio da expressão corporal. — (E.A.)

MELHOR ATRIZ PROTAGONISTA: Anecy Rocha, em **A Grande Cidade**. Em seu segundo filme, Anecy Rocha faz o papel de uma nordestina à procura do Rio de Janeiro-miragem, e que mergulha trágicamente na realidade da metrópole aflita. A atriz lançada por Walter Lima Júnior em **Menino de Engenho** — e que deverá fazer um dos papéis de **Brasil Ano 2.000**, do mesmo cineasta — obteve muito boa recepção crítica por seu trabalho sensível e veraz em **A Grande Cidade**, de Carlos Diegues. — (J.A.)

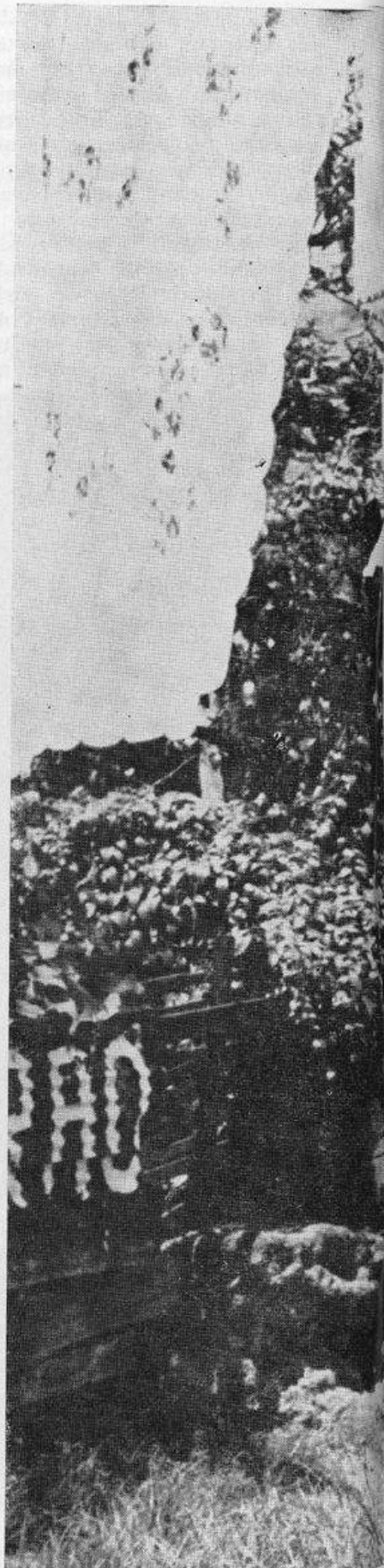
MELHOR ATOR COADJUVANTE: Sérgio Hingst. Do desprentencioso **Luz Apagada**, da Vera Cruz (1953), passando por experimentos marcantes do cinema brasileiro da década de 50, como **Ravina** e **Estranho Encontro**, Sérgio Hingst vem depurando suas características de ator essencialmente cinematográfico, dono de uma presença dramática que transcende o alcance de «enredo» das situações. Sua contribuição ao segundo episódio (diretor: Walter Hugo Khouri) de **As Cariocas** é fundamental, no papel do amante mais velho, que sustenta a protagonista (Jacqueline Myrna). Em poucos momentos Hingst dá as coordenadas de um comportamento ambíguo e inquietantemente humano: o prazer da posse da mulher-objeto, uma ternura quase de pai para filha, a angústia da incerteza sobre uma relação à qual êle procura

conferir (com cheque e conselhos formais) um ritual de estabilidade. (E.A.)

MELHOR ATRIZ COADJUVANTE: Lilian Lemmertz. Formada no teatro, Lilian Lemmertz não trai a origem ao atuar frente às câmeras. Estreando sob direção de Walter Hugo Khouri em **O Corpo Ardente**, fêz, em seguida, outro pequeno papel no primeiro episódio (diretor: Fernando de Barros) de **As Cariocas**. Duas atuações que a credenciam para a responsabilidade de um papel protagonista no próximo trabalho de Khouri, **As Amoras**. A Comissão Julgadora dos Prêmios INC, através de voto unânime, distinguiu-a por seu trabalho em **O Corpo Ardente**, breve, mas incisivo: o papel da jovem inconformada com as contingências de sua ligação com o amante. Como uma Glória Grahame ou uma Harriet Andersson, Lilian Lemmertz é capaz de comunicar todo um drama interior em poucas tomadas. (E.A.)

MELHOR REALIZAÇÃO DE CURTA-METRAGEM: Mário Gruber, escrito e dirigido pelo crítico-cineasta Rubem Biafora para o Instituto Nacional de Cinema Educativo. Oito anos após a realização de seu primeiro longa-metragem, **Ravina**, Biafora volta à prática de cinema com uma segurança e um rigor moderno excepcionais. Perfeccionista, implacável crítico de seus próprios passos, Biafora constrói um filme para o qual se procuraria inútilmente um paralelo na área dos documentários brasileiros sobre arte.

Mas o filme de Biafora é muito mais do que um documentário à altura do pintor paulista Mário Gruber: é um trabalho onde se manifesta, sem prejuízo dos fins documentais, a personalidade do crítico-cineasta hipertensamente empenhado na revelação do drama humano através da imagem cultivada, despojada dos artifícios de moda; é celebração de um rito de fidelidade do intelectual às suas mais legítimas raízes, ao drama eternamente revivido do sacrifício do homem-artista aos caminhos geralmente pungentes da realização da sua arte.



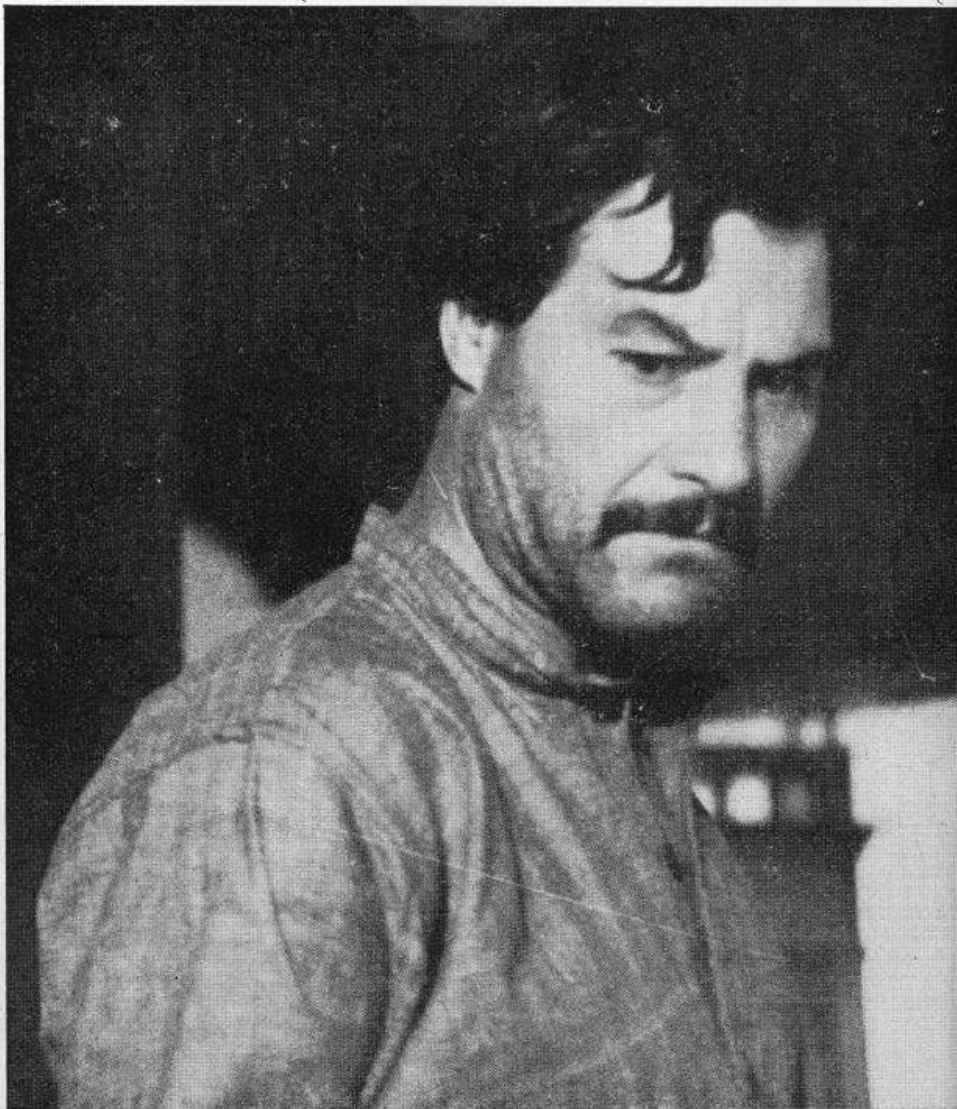


Todos os elementos expressivos — a conjugação dos cenários naturais com o mundo pictórico, o emprêgo da fotografia em côres, os achados musicais — estão orquestrados com invejável maturidade: o filme estava **pronto** em Biafora quando a câmara de Icsey o registrou. (E. A.)

SEGUNDO PRÊMIO DE CURTA-METRAGEM: Fragmentos. Ex-assistente de Walter Hugo Khouri, dedicado, há alguns anos, à curta-metragem publicitária e promocional, Sérgio Tofani empreendeu com **Fragmentos** um ensaio poético certamente discutível no que se refere à sua longa duração, mas de inquestionável fôrça cinematográfica. A precisão rítmica, a plasticidade, o sensível aproveitamento da figura humana, credenciam-no a experiências de maior fôlego. (J. A.)

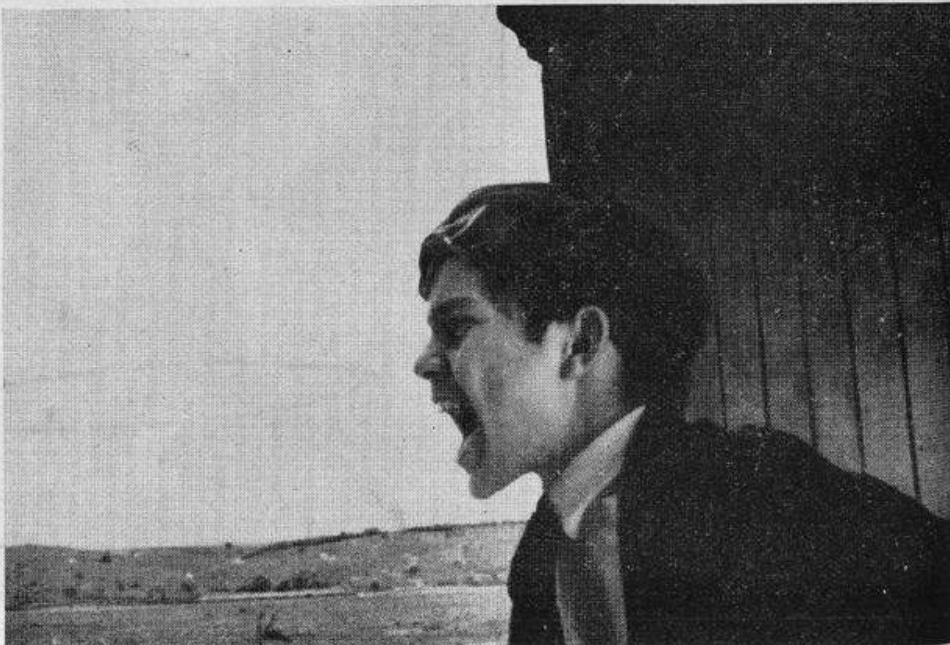
TERCEIRO PRÊMIO DE CURTA-METRAGEM: Leguelhé. Uma das revelações do Festival de Cinema Amador de 1966, Renato da Rocha Silveira escolheu para o curto **Leguelhé** um terreno traiçoeiro: a parábola sentimental contada em imagem, verso e música, esta rimando com a ação ou a determinando, como se o canto e a harmonia coreografassem a cena. O tema ganha assim surpreendente ímpeto de comunicabilidade, e a história do operário que dribla o trabalho para voltar mais cedo aos braços da amada possui fôlego suficiente às pretensões poéticas de **Leguelhé**. Crônica cuja jovialidade não oferece resistência às tentações do esteticismo — um cinema realmente livre, porque aberto a tóda busca estilística pertinente — a obra premiada possui acabamento fotográfico exemplar e um calculado domínio de ritmo. (P. R. B.)

(Notas redigidas por Ely Azere-
do, Paulo Perdigão, Jorge Alves,
P. R. Browne.)



Leonardo Vilar: «Matraga»

Sávio Rolim: «Menino de Engenho»





«Mário Gruber», de Rubem Biafara, produção INCE

Primeiro Prêmio de Curta-Metragem: «Mário Gruber»



O Cinema da Objetividade

Franco Monteleone

Acho difícil esquecer, nestes tempos contraditórios para a arte cinematográfica, uma história de Bela Balázs, segundo a qual um inglês, após viver durante anos numa colônia britânica, foi levado pela curiosidade a pôr os pés pela primeira vez num cinema e nada compreendeu da ação projetada na tela, que as crianças presentes, pelo contrário, tinham entendido com prazer e interesse. Ainda que culto e informado, aquele homem não compreendera a «linguagem» com que foram narrados por «imagens» os acontecimentos de um filme simplíssimo. A história pode fazer sorrir, mas, na verdade, embora o público de hoje seja ladino, habituado a uma linguagem já familiar, que diariamente (inclusive com a televisão) lhe oferece estímulos e solicitações de divertimento e informação, não acredito que tal linguagem das imagens em movimento constitua, além da função «narrativa» imediata, um elemento estilístico e lingüístico interpretável de modo concreto pela maioria dos expectadores, ou, o que é mais improvável, aproveitável de modo útil em sua dimensão estética: o apreciador distraído e superficialmente extasiado de uma pinacoteca, o «reveur» de concertos, o leitor apressado, não são diferentes da massa sonambúlica, envolvida pelo escuro das salas de





projeção. Nem vale a objeção de que o cinema é um meio de expressão novíssimo e por isso ainda não de todo assimilado; pelo contrário, seu caráter industrial e comercial fê-lo, desde o início, um instrumento de exploração e lucro poderosos, inimaginável sem um correspondente alto grau de receptividade por parte de um público paciente e cúmplice.

Nascido o cinema, o público se acostumou gradativamente à nova linguagem narrativa, a princípio extremamente simples e depois mais complexa, jamais se indagando de que maneira essa linguagem se lhe tornava compreensível, quais as suas características, em que consistia exatamente seu caráter estético. Isto é, nunca o público se propôs problemas de estilo. Assim como nunca se propôs problemas de estilo o público da ópera oitocentista, espetáculo popular por excelência e que desempenhava, na sociedade do século XIX, uma função lúdica e cultural muito próxima da desenvolvida atualmente pelo cinema. Os critérios de julgamento da massa, fundados nas opiniões tidas como «chiques», em lugares-comuns, nas frases de orelhada, ou, na melhor das hipóteses, em afirmações peremptórias, nunca brilharam pela vivacidade de motivos ou originalidade de conteúdo. Influir de maneira positiva sobre tais critérios, modificá-los em sentido racional, orientá-lo em direção a um horizonte de opiniões desobstruído, deveria ser o trabalho da crítica militante. Em vez disso, assiste-se ao fenômeno de uma crítica que se limita a descrever o «espetáculo cinematográfico» e apóia suas descrições mais ou menos cultas com critérios subjetivos e de gosto. É uma crítica conteudista que, em lugar de condicionar o público, parece condicionada por este. (Referir-me à crítica italiana).

A extraordinária aceitação encontrada pelos filmes de Bergman, nos fins dos anos 50, transbordou das platéias às páginas dos jornais e das revistas especializadas. Foi um processo ao revés. A crítica registrou essa imediata expansão de consentimento e utilizou-a como argumento de verificação de no-

vas tendências. No entanto, os filmes de Bergman agradavam porque contavam histórias difíceis. Mas seus alicerces eram tradicionais; o tipo de recitação, dramático; os acontecimentos didáticos e moralísticos. Bergman divulgava descobertas já feitas pela cultura decadente e as divulgava num contexto excepcionalmente agradável, com aquela cobertura de intelectualismo que se pretende «estilo». O público mordeu a isca. O ilusionista conquistara suas vítimas.

Não obstante, data do próprio Bergman o despertar cultural, a recusa do cinema de evasão pelo público italiano. Na realidade, essa renovação de gosto — inegável — não possuía raízes culturais autênticas; representava uma fase de progresso econômico da burguesia italiana (a dos anos do **boom**); respondia à necessidade de uma atualização, de uma mudança da ideologia de massa. Em Bergman, apreciava-se o «espetáculo» de alto nível, o figurativismo impecável, o relêvo dos personagens. A massa, desacostumada a reconhecer a arte na simplicidade, ficou impressionada pelo denso simbolismo daquelas imagens e lhes atribuiu altíssimos valores estéticos: dizer filme de Bergman significou, **tout-court**, dizer filme de arte; com o curioso resultado, porém, de que obras altamente meritórias, como *Nara Livet* (No Limiar da Vida), *Gyklarnas Afton* (Noites de Circo), *Sommaren med Monika* (Mônica e o Desejo), de muito pouco conteúdo simbólico, foram, por tal motivo, quase ignoradas (pelo grande público).

Análogo é o caso de Antonioni. Seu cinema é pictórico, simbólico, metafórico. Nos últimos filmes, o pictoricismo se torna cada vez mais abstrato, transforma-se em painel ornamental, reproduz tendências da arte contemporânea. Quanto ao conteúdo, também Antonioni representa o vendedor a varejo de matérias culturais já elaboradas em outro nível.

Ora, o cinema contemporâneo, que parte do filão Antonioni-Bergman, eu o vejo como irracionalista, subjetivista, simbólico, que consome cultura. A este, contraponho

um cinema realista, objetivista, crítico, que produz cultura. Em tal distinção se corporifica o que dissemos em relação à crítica militante e, conseqüentemente, à sua função catalisadora do público. Pois a carência de uma metodologia rigorosa, a ausência de análise, a indulgência com um descritivismo de gosto, subjetivo, acabou por levar a crítica italiana ao mesmo equívoco em que incorrera o público: diante de um cinema irracionalista, comportou-se, nada mais, nada menos, como mediadora, exegeta, divulgadora de temas culturais que, por sua vez, já tinham sido fruto de uma divulgação. Dêste modo, à banalidade das opiniões comuns, juntou-se a das opiniões eruditas.

O fenômeno não se manifesta apenas no campo cinematográfico, mas também no literário e no artístico. O crítico se torna cada vez mais um relator verbal, um comentarista elegante, um cronista de temas, características e motivos da cultura contemporânea. Renuncia a encontrar em si mesmo opiniões em primeira mão, limitando-se a expor opiniões alheias, a trocá-las em miúdos e encaminhá-las ao público.

A razão desta situação é explicável. Vou aventar uma convicção pessoal, mas fundada. Assinalei que, na confusão das tendências e dos estilos do cinema contemporâneo, distingo, sobretudo, dois grandes filões, duas ramificações fundamentais: de um lado, o veio irracionalista e subjetivista; do outro, o racionalista e objetivista. Acrescento que tal distinção, verificável nas obras artísticas, nos filmes, nos escritos, reflete a dialética de base em que se debate a cultura contemporânea. Somente observando-se o cinema num contexto geral é possível discuti-lo concretamente.

Que se pretende dizer com isso? Que, do início do século até hoje, no confronto entre subjetivo e objetivo, este último é que tem levado vantagem. Os romances da «*école du regard*», narrados através dos objetos; o poliglotismo da linguagem falada; o registro escrito dos testemunhos de vida da gen-

Alain Delon e Marie Laforêt: «Plein Soleil», de René Clément





«Noites de Circo», de Bergman



«O Eclipse», de Antonioni

te simples; a música serial que se propõe a tornar explícitas as leis internas da «matéria sonora»; a pintura biomorfa; a **pop-art**: um fato comum liga êstes e muitos outros aspectos da cultura de hoje. De uma cultura baseada na relação e no contraste de dois termos — de um lado, a consciência, a vontade, o juízo individual, e do outro, o mundo objetivo — estamos passando ou acabamos de passar a uma cultura na qual o primeiro termo submergiu sob o fluxo do mundo físico. O cinema tem sido o espelho secreto desta inversão de valores. Entrando em crise a palavra como meio de comunicação, assistimos ao crescente sucesso das imagens, dos signos, dos objetos. A prova é que o cinema, por ser arte, pode fazer pouco uso da psicologia. Seus primeiros ingredientes foram coisas, objetos, realidade física.

O fenômeno era comum a outras artes: numa carta a von Rappard, Van Gogh dizia que um desenho representando o czar moribundo, que vira em um número da revista «Punch», continha mais sentimento que o «Totentanz» de Holbein; Fernand Léger se lançava contra «o êxtase pelo tema nobre» da Renascença; já por volta de 1850, um crítico francês, Campfleury, começara a aplicar as categorias de es-

tética ao cabaré, à cerâmica, à caricatura. E os exemplos poderiam continuar: a técnica da **collage** recorria a recortes de jornais; Stravinski utilizava o **jazz** e o **ragtime**; Joyce compunha o célebre capítulo do «Ulysses», «Nausicaa», com ingredientes tomados de vulgares romances de folhetim. Os grandes movimentos artísticos do início do século não foram senão regorgitações de uma consciência em declínio, sobressaltos de uma subjetividade prestes a ser sepultada pelo magma da objetividade. Nesta luta, de resultados ainda incertos, o cinema se tornou, num primeiro momento, a arma secreta da objetividade. Em um mundo fortemente primitivizado como o moderno, o sinal e a imagem conquistaram um valor expressivo universal. A palavra fôra, até então, o meio de comunicação de uma classe e de uma sociedade que não conheciam outros. Esta sociedade está, agora, em via de esgotamento e, em consequência, a palavra sofre a mesma sorte. No lugar de uma sociedade humanista e tradicionalista vai surgindo uma tecnológica e primitivizada, em torturada transformação, e que, como as sociedades primitivas, encontra no sinal, no símbolo, na escrita figurada, o seu meio de comunicação e de expressão mais adequada. A palavra era

o instrumento de uma cultura baseada na consciência, na vontade, no juízo, na subjetividade; o sinal e a imagem são agora os instrumentos de uma cultura fundada no fluxo daquilo que existe, na objetividade. Mas dizer que uma cultura objetivista vem levando vantagem não significa preparar o funeral da consciência. Subjetivo e objetivo, embora com intensidade decrescente, são ainda termos de uma dialética histórica. O cinema não escapa à sua dinâmica e, por dentro do desenvolvimento teórico do «filme como arte», se reproduzem os atritos entre um mundo subjetivo em declínio e um mundo objetivo em ascensão.

Chego, assim, a um segundo grupo de considerações. A arte do filme, como ficou dito, nasce de um mundo em que o objeto assumiu um valor predominante e absorvente. Sua linguagem é a das coisas, dos fatos, dos acontecimentos. Isto no que se refere ao cinema puro; existe, porém, um cinema teatral e dramático, no qual ocorrem contaminações de natureza psicológica e subjetiva: é o cinema-espetáculo, de quando em quando brilhante, sentimental, policiaresco, aventureiro. Este tipo de cinema tem necessidade da palavra; o cinema puro, não. Limitando-nos ao segundo, observo que a



«Sêde de Paixões», de Bergman

imagem objetiva não somente mostra um conteúdo ou produz uma emoção, como também **exprime idéias**. Há aqueles que negam tal possibilidade e são os fetichistas da palavra. A capacidade expressiva, de fato, é inerente à simples imagem, antes mesmo que esteja organizada, com a montagem, no ritmo do filme. A fotografia, também, exprime idéias; além, evidentemente, de produzir emoções e mostrar conteúdos. Mas, quando digo que uma imagem «exprime idéias», quero me referir a algo bem definido, em geral a um processo pensado e elaborado pelo intelecto, portanto segundo formas de natureza lógica, ética e estética. Desta possibilidade, nasce toda a cultura baseada na imagem, no sinal, no símbolo. Não obstante, o cinema, no curso de sua evolução lingüística, manifestou muitas vezes nostalgia pelo mundo subjetivo, pelos problemas da consciência, na ilusão de se enobrecer, de deixar a menoridade e tornar-se esteticamente adulto. Isto, no meu entender, tem sido um grande equívoco, no qual continuam a incorrer críticos e comentaristas. Desejo contribuir para eliminar a crença infundada de que o cinema deva forçosamente exprimir, sobretudo hoje, o mundo da consciência; crença em que se deve reconhecer

a causa principal da falta de rigorosos métodos críticos, assim como da aproximação, embora suficientemente «cult», com que se utilizam os existentes, geralmente pessoais.

Torna-se útil, neste ponto, a distinção entre cinema racionalista, realista, crítico, que produz cultura, e cinema irracionalista, simbólico, que consome cultura. O cinema que pretende exprimir o mundo da consciência pertence ao primeiro filão e se configura nos filmes de Antonioni e Bergman (mas também em obras francesas, como *La Vie à l'Envers*, *Feu Follet* («Trinta Anos Esta Noite»), e em alguns filmes do New American Cinema). Tal cinema nasce, como já vimos, de um fenômeno de divulgação, em nível médio, de descobertas culturais já realizadas em outro nível. Mas nasce também de uma tentativa, aparentemente crítica, de recuperar com o cinema o mundo da subjetividade, da consciência, da vontade, submerso pela realidade física e objetiva. Esta tentativa é fruto de um equívoco romântico, do qual surge aquele outro produto de nossa época que é o autobiografismo, imperante em quase toda produção literária e cinematográfica contemporânea. Filmes, contos, romances, estão cheios de histórias pessoais, de considera-

ções autobiográficas, de abandonos líricos sobre acontecimentos pessoais, de viagens entre suas próprias paredes. Os herdeiros de Proust vivem sonhando num universo reminescente de gatos aveludados, agradáveis «souters aux chandelles», meigas vovós que parecem saídas de uma gravura de Tissot. Confunde-se com subjetivismo esta condescendência irracionalista e sentimental, faz-se dela uma arma crítica. O cinema, meio sedutor, oferece a essa tendência uma atração que é, ao mesmo tempo, uma armadilha. Fundado no imediatismo realista, o cinema não pode, por sua própria natureza, exprimir o mundo da consciência, o mundo interior. Releendo as notas de Eisenstein sobre o tratamento de «Uma Tragédia Americana», não se pode deixar de achar extremamente ingênua aquela tentativa de traduzir em imagens o monólogo interior de Clyde. O recurso ao símbolo e à metáfora se torna, em casos semelhantes, um gênero de maneirismo nocivo, estático, anticinematográfico. Os filmes da linha Antonioni-Bergman abundam em símbolos e metáforas, ou seja, em expedientes da técnica literária seiscentista e rococó, utilizados para representar o mundo interior com dilatação ou concentração arbitrária do exterior, físico. O mundo moderno sofre

dêsse seiscentismo, dêsse leopardismo, dêsse petrarquismo, ou seja, daquelas degenerações culturais em que incorrem todos os que abrem demasiado crédito à interioridade numa época em que esta se encontra subjugada por novas pressões do objeto e da realidade externa. Num clima de tipo contra-reformista, como o nosso, medra esta cultura de epígonos, com seus bravos marinistas, que continuam a construir castelos de areia.

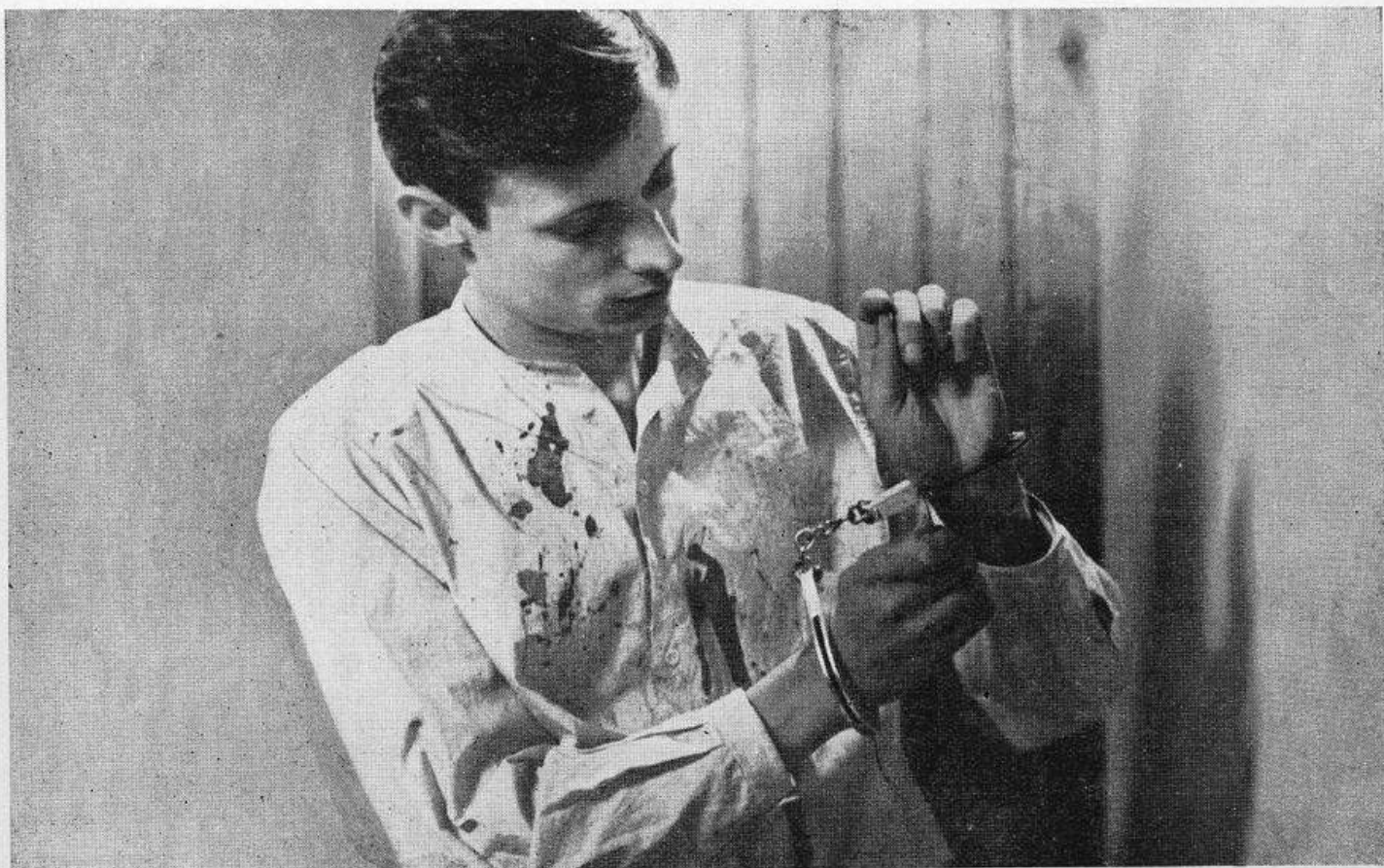
Com esta apreciação, todavia, não se pretende limitar tão somente às «coisas» a possibilidade de expressão do cinema. A grande descoberta do rosto humano teve um papel fundamental. Não foi, como quer Bela Balázs, uma descoberta ideológica, mas, sim, lingüística. O cinema, arte narrativa, encontrou na face humana, no seu alto grau de expressividade, formidável valor semântico. Mas daí a atribuir-lhe um significado subjetivante vai muita distância. A afirmação de Balázs de que «a fisionomia e a mímica são as formas de expressão mais subjetivas de que dispõe o homem» é correta em si, mas tem uma tinteira naturalista e, aplicada ao cinema, encontra desmentido nas obras dêsse cartesiano que é Robert Bresson. Para Bresson, a mímica tem valor trivial; a expressividade do rosto deve emanar de elementos sintáticos e lingüísticos tipicamente fílmicos: prova disso é o uso que faz de atôres pouco expressivos. Por outro lado, a forma lingüística na qual o rosto absorve e descarrega tôda a sua possibilidade expressiva é o primeiro plano; mas, embora elemento lingüístico, é sempre uma forma objetiva. Isto não exclui o fato de que haja sido empregado ou interpretado, freqüentemente, com manifesta intenção subjetiva. De fato, o exemplo mais magistral de primeiro plano que conheço, usado por Dreyer em *La Passion de Jeanne d'Arc* descreve não apenas o calvário interior e espiritual da heroína, mas também o percurso refletido (justamente sobre rostos) de um ato de acusação, com tôdas as ações e fatos determinantes e concomitantes do tema do filme: a liberdade da fé.

Sempre com resultados objetivistas, *Il Vangelo (O Evangelho Segundo São Mateus)* pasoliniano contradiz, da primeira à última tomada, qualquer interpretação em sentido interior e subjetivista. A interpretação, a montagem, o ritmo, dão ênfase à função épico-popular de uma obra inteiramente pensada e realizada à luz do realismo crítico.

Não é o caso de se examinar agora determinadas obras, dado o caráter geral dêste estudo, cujo verdadeiro escôpo é de natureza metodológica e que pretende apenas continuar (e retificar) uma dissertação já iniciada. Quero, portanto, encaminhar-me à conclusão, utilizando uma observação tomada de empréstimo a um dos maiores formalistas vivos, Viktor Sklovski. Segundo êste estudioso soviético, os gêneros artísticos nada mais são que modificações, elaborações de tipo nobre e em nível culto, de gêneros inferiores e populares; ou melhor, «canonizações» de elementos estruturais e formais que se encontram em estado bruto em tipos de expressão de consumo. O artista, segundo Sklovski, é um organizador de materiais de uso popular: no passado, êste procedimento teria sido inconsciente, agora é consciente. Maiakovski, Grozs, Kurt Weill recorrem aos recortes de jornais, à ilustração grosseira, à «*Gebrauchsmusik*». A arte primitiva é recuperada pela pintura e escultura modernas; a música «fauve» volta a ecoar nas elaborações de Stravinski e Bartok. Os ingredientes mudam, mas o critério estrutural e organizador do material bruto funciona sempre com o mesmo mecanismo. Assim também no cinema. Com efeito, espetáculos de variedades de terceira categoria, circos, cenas de rua, vagabundos e moleques servem a Chaplin para criar obras-primas. E não somente a Chaplin. Em todos os filmes de Godard — para ficarmos num autor controverso, mas indicativo — o material utilizado provém freqüentemente de objetos de consumo da massa: capas da revista «Vogue», fotografias, gráfica publicitária, histórias em quadrinhos. Godard é um extraordinário manipulador dêsse

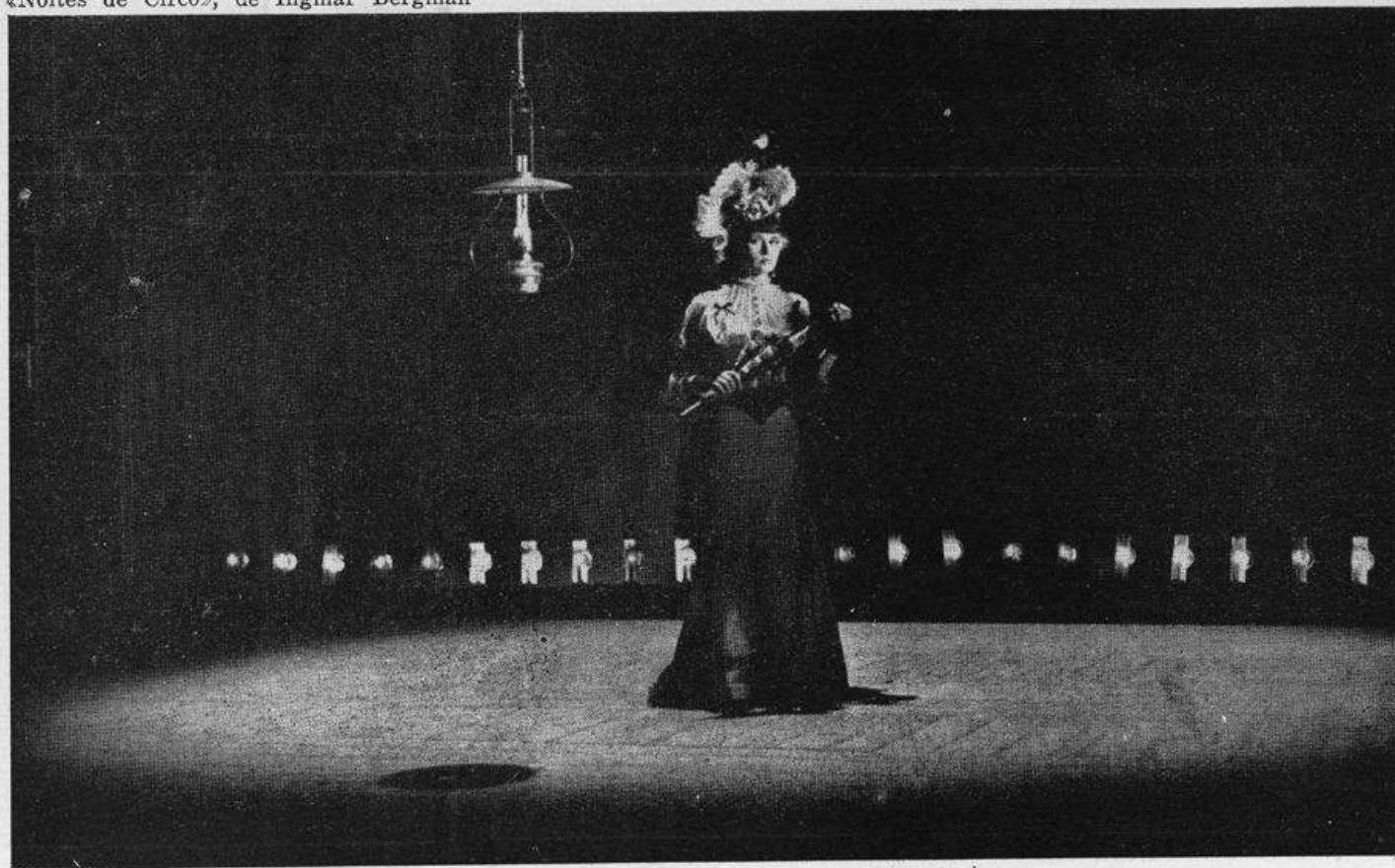
material, do qual, irônicamente, sublinha a pobreza, onde outros lhes conferem altíssima função de comunicação e formação do gosto. Parece-me evidente que, em *Alpha-ville*, Godard recorre esplêndidamente à história em quadrinhos, como material de utilização crítica e para finalidades estéticas, e, de qualquer modo, a um nível muito mais elevado de comunicação do que possui a historieta em bruto; sob outro aspecto, é indubitável que um filme como *Pierrot le Fou (O Demônio das Onze Horas)* representa formidável desqualificação dos meios publicitários, que tantos estudiosos tomam indiscriminadamente por bons, considerando-os objeto de análises sociológicas tão atentas quanto inadequadas. Em outras palavras, Godard utiliza ingredientes pouco expressivos em si próprios, ou então transforma outros ingredientes que seriam também de pouca expressão se o concurso de uma cultura nivelada e de consumo não os elevasse a um grau de funcionalidade, de quando em quando, estética ou gnosiológica. Em ambos os casos, o procedimento tende a recuperar, em plano crítico e desmistificante, essa zona pseudo-cultural que constitui a infra-estrutura do chamado senso comum de hoje; o qual, naturalmente, é bastante diverso do senso comum do passado, quanto ao conteúdo, mas não certamente quanto ao procedimento lógico de formação. Esse efeito de reconstituição crítica, Godard o obtém com um meio poderosíssimo, embora simplicíssimo: a ironia. Não é mais oportuno fazer comparações, mas não posso deixar de pensar em Musil, que, em «*Der Mann Ohne Eigenschaften*», serve-se justamente da ironia como trunfo revelador da falsidade e ambigüidade das opiniões, dos valores, das qualidades correntes e de consumo.

Ora, certamente restando qualquer posição subjetivista, que cada qual poderá sustentar a seu modo como típica do cinema de hoje, parece-me especialmente temerário e sem motivo sustentar uma posição subjetivista alegando como modelo a obra de Godard, que, como acabamos de ver, é a mais



«Um Condenado à Morte Escapou», de Robert Bresson

«Noites de Circo», de Ingmar Bergman

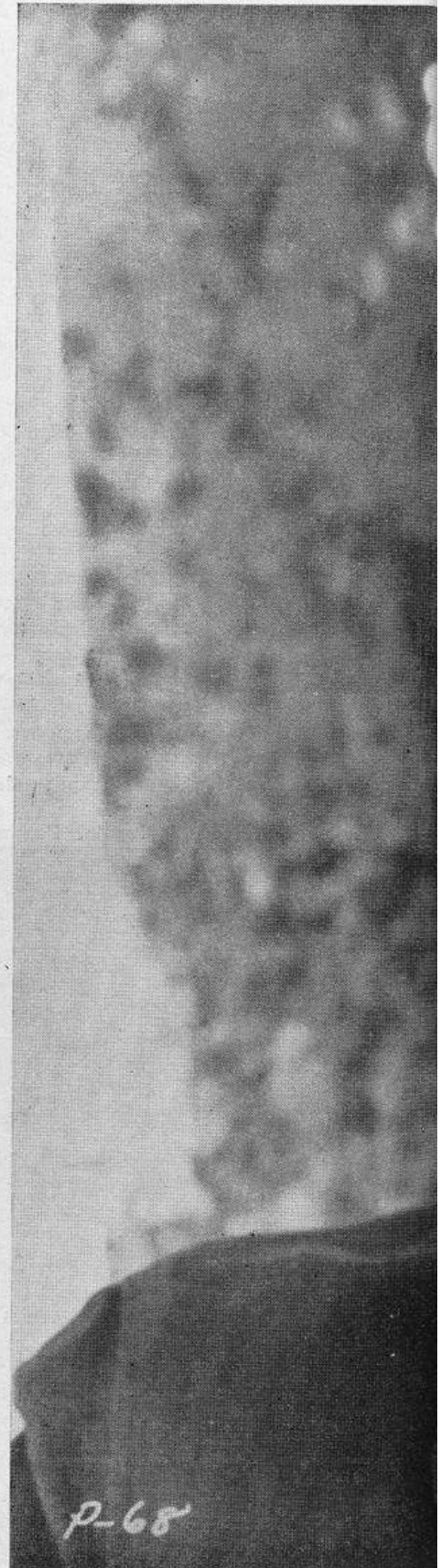
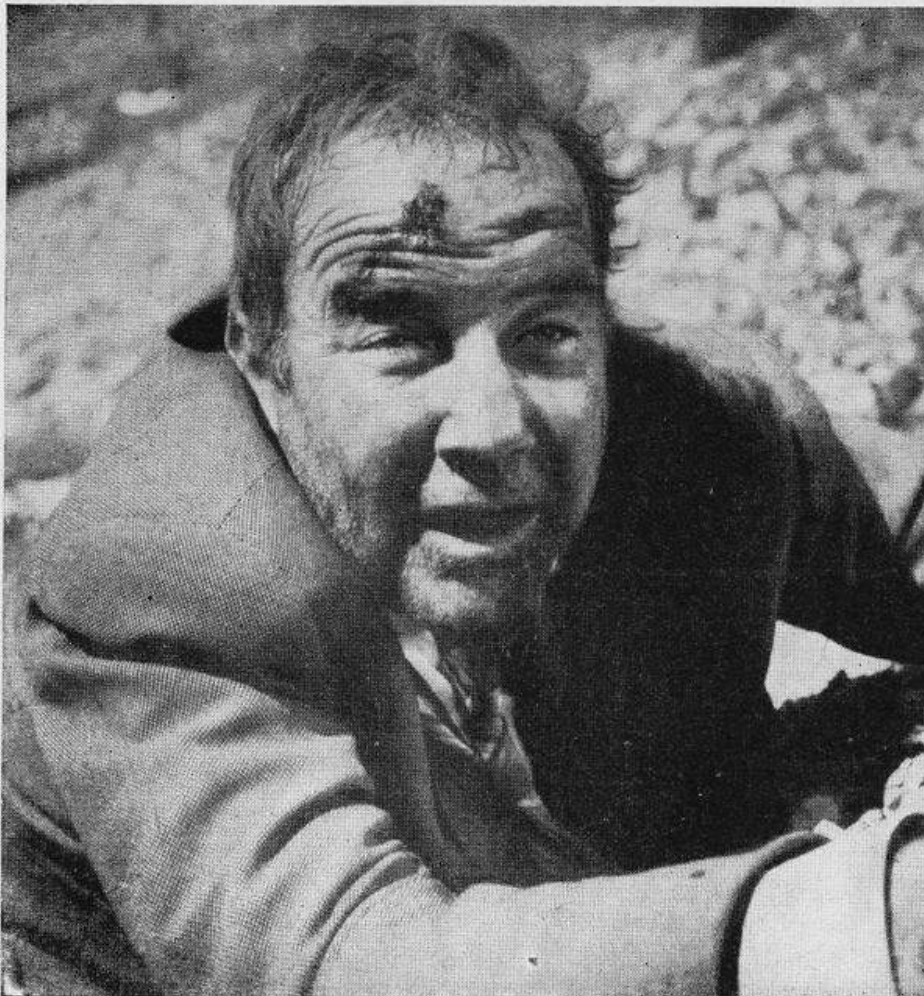


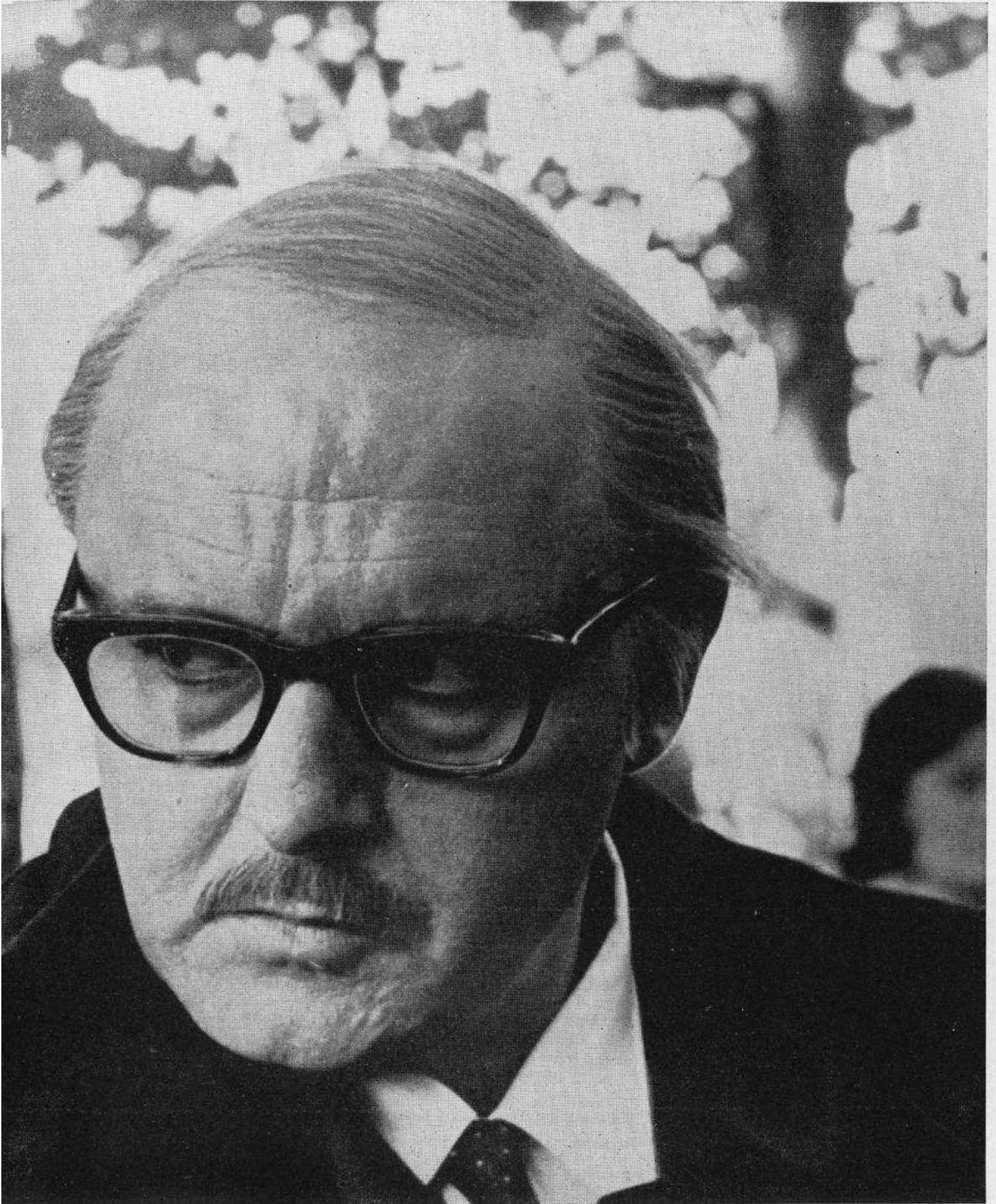
objetivista, distanciada e formalista que já foi dado observar no cinema contemporâneo. Infelizmente, a arte do filme, deslizando sobre o caminho sedutor, mas insidioso, da subjetividade, ameaça tornar-se uma arte para poucos ou, pior ainda, uma forma de onanismo sublimada. Não está excluída a hipótese de que o cinema se transforme de fato num exercício oligárquico. Basta ter em mão qualquer manual de história da música para constatar que a ópera, espetáculo de grande público no século dezenove, reduziu-se hoje a espetáculo de elite. O cinema poderá seguir o mesmo destino, mas terá, nesse caso, decretado seu desnaturamento. Gostaria que a crítica levasse um pouco em conta essas notas demasiado apressadas,

mas sistemáticas, para orientar-se numa selva de definições injustificadas e inexatas, para se esclarecer quanto a muitos problemas de método não solucionados. Enfim, não se limitar a descrever, mas julgar.

NOTA DA REDAÇÃO — Ensaio extraído da revista «Bianco e Nero» (Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma), n.º 6, 1966. Tradução de Alexandre Pires. Não foram aproveitadas as notas de pé-de-página, por se referirem à polêmica de conhecimento exclusivo dos leitores de «Bianco e Nero». Subtítulo do trabalho: «Contribuição a uma metodologia crítica relativa às tendências do cinema contemporâneo».

Contribuição dramática do ator em primeiro plano: Broderick Crawford em «Il Bidone», de Federico Fellini





A

Incomunicabilidade

Jean-Louis Tallenay

Por que o cinema dos últimos anos volta-se sem cessar à análise da dificuldade que têm as pessoas de se comunicarem entre si? A frequência dêsse tema é, talvez, o único ponto comum entre as obras dos autores da geração mais recente que criaram, em quase todos os países, um «nôvo cinema». Depois de 1960, Antonioni retoma na Itália, em cada um de seus filmes, êsse mesmo tema, que também é o problema central da obra de Bergman na Suécia e o de quase todos os filmes de Godard e Truffaut na França.

Todos êsses autores são europeus. Se o mesmo tema se encontra com menos frequência no cinema americano, será porque os filmes de ação são ali mais numerosos ou porque o papel privilegiado das relações sociais no **american way of life** deixa menos espaço para as reflexões sôbre a psicologia individual? É sobretudo porque o cinema americano não sofreu uma mudança tão completa quanto o cinema europeu, e porque as obras de autor não são ali com frequência obras de protesto. Pode-se dizer que a solidão não é americana e que, para se fazer cinema ou para se estabelecer ali, há necessidade de aceitar a sociedade como ela é e o seu **savoir vivre**. Sob pena de se tornar **beatnick**. Pode-se profetizar que o primeiro filme a ser realizado nos Estados Unidos sôbre os **beatnicks**

tratará da impossibilidade de comunicação. O enorme sucesso de James Dean não estará ligado a êste tema, bem como o de **Rebel Without a Cause** (Juventude Transviada)? Indo mais longe, a negativa de reconhecer Charles Chaplin como um verdadeiro autor americano e a suspeita que sempre pesou sôbre sua obra não serão devidas ao escândalo causado por aquele ingênuo que acreditava que o rei estava nu e provocava inquietação numa sociedade cheia de boa fé? O êrro imperdoável de Chaplin foi dizer que, mesmo na sociedade americana, podemos ficar solitários, e que, no mundo das cordiais boas-vindas, podem existir Carlitos isolados dos outros e prisioneiros de si próprios.

Os autores europeus que citamos não precisam recorrer ao cômico para abordar a tragédia da não-comunicação. Uma vez indagando interiormente sôbre as relações entre o homem e o mundo onde êle vive, êsse cineastas são levados a constatar a impossibilidade que têm seus personagens de se comunicarem com os outros, e, portanto, de encontrarem seu lugar entre os que os rodeiam, de imprimirem um sentido à sua ação na sociedade em que vivem.

Enumerar os filmes que tratam a questão equivaleria, quase, a estabelecer a lista dos filmes de análise psicológica. E mesmo se a psicologia não encontra boa re-

ceptividade no cinema nôvo é um problema psicológico — a incomunicação — que confere interêsse à maioria dos filmes «modernos» depois de 1960. Por quê? Um tema cinematográfico só levanta problemas a partir do momento em que é mencionado. Desde que êle seja, por assim dizer, isolado, tôda obra, primeiro no espírito de seu autor, depois no do expectador, se coloca em relação a esta questão.

A questão da incomunicabilidade começou a desempenhar êsse papel no universo cinematográfico em 1960, quando *L'Avventura* (A Aventura), de Michelangelo Antonioni, foi apresentado no Festival de Cannes. O filme surpreendeu porque não se explicava. Não que a aventura descrita fôsse inexplicável. O desaparecimento de uma jovem durante um fim-de-semana em uma ilha mediterrânea, a atitude de sua amiga, que parte à sua procura com o noivo, e a paixão que brota entre os dois, todos êsses elementos do argumento poderiam fazer parte do tema de um melodrama sentimental. Mas o autor não nos explica jamais a conduta dos protagonistas, uma vez que êstes nunca se explicam entre si. Não se referem às suas razões. O público do Festival de Cannes ficou desorientado por esta ausência do autor-demiúrgico, do **deus ex machina** que guia em todos os filmes o olhar e o espírito do expectador, a fim de fazê-lo compreen-

O problema do cinema confessional é vivido pelo protagonista (Marcello Mastroianni) de «Oito e Meio», de Federico Fellini





A fabulosa comunicabilidade da obra chapliniana não resolveu o problema de Chaplin, o superindividualista, no formigueiro hollywoodiano. Na foto: «Um Rei em N. York»

der, de esclarecer-lhe as razões dos personagens.

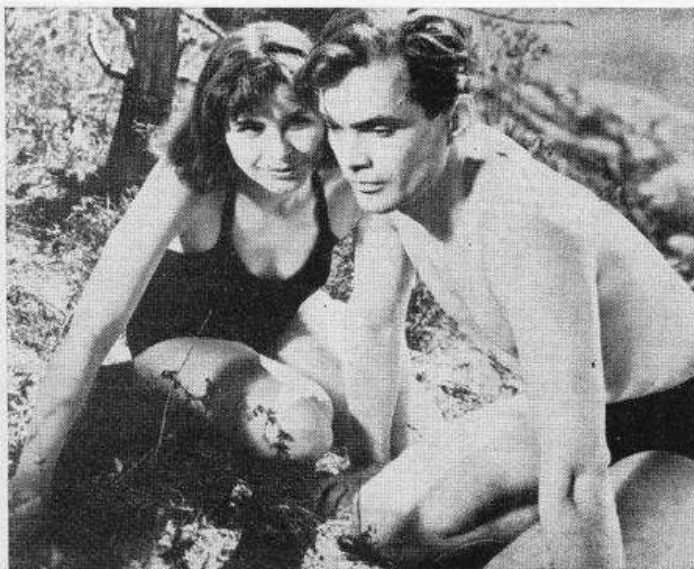
Se a originalidade de Antonioni em *L'Avventura* nos propõe um filme de comportamento onde observamos as atitudes dos personagens sem penetrar na sua consciência, trata-se de uma novidade bem relativa. Tôda a literatura moderna, a começar pela literatura americana, até o *nouveau roman* francês, nos propõe personagens cuja história o leitor, caso deseje «compreendê-los», deve reconstituir: deve interpretar seus atos e suas palavras, se quer desvendar suas motivações. Mas *L'Avventura* não é nem um filme de comportamento, nem uma tentativa de transposição à tela das técnicas de objetivação completa ou de subjetivação rigorosa do romance contemporâneo. Seguimos passo a passo Monica Vitti durante tôda a duração da fita e nada ignoramos sôbre ela: nesse sentido, Antonioni pratica honestamente o jôgo do filme de análise psicológica. Mas estamos habituados à análise das relações entre um personagem e os demais. Verificamos aqui que Claudia não chega jamais a estabelecer verdadeiras relações com os outros. Nem com a sua amiga, antes da desapareição, nem com o noivo desta em seguida — ela não chega a elucidar nada, a explicar

nada. Ela não dá nem recebe nada. Nem a amizade, nem o amor representam para Claudia uma mudança de sentimentos e mesmo de palavras.

Foi o próprio Antonioni, numa declaração sôbre o filme, que pronunciou a palavra-chave: «Nosso drama é a incomunicabilidade e êsse sentimento domina os protagonistas de meu filme». Esta chave, nas fitas de Antonioni, só abre uma brecha: a que dá acesso ao mundo particularíssimo de uma certa burguesia italiana. Na mesma declaração, Antonioni precisa: «Preferi situar os personagens em ambientes ricos, porque os sentimentos não são determinados pelas contingências materiais». Parece uma declaração de Racine explicando em prefácio porque os personagens da tragédia são sempre escolhidos entre os reis e os imperadores. Todos os filmes de Antonioni, depois de *L'Avventura*, se desenrolam nos mesmos «ambientes ricos», e *La Notte* (A Noite), *L'Eclisse* (O Eclipse) ou *Il Deserto Rosso* traduzem a mesma desesperança específica de um mundo onde nos aborrecemos no luxo e na facilidade. É porque os burgueses italianos de Antonioni vivem numa perpétua contradição entre sua moral social baseada na respeitabilidade e sua vida privada

livre de qualquer pressão moral. O amoralismo prático no plano sexual, a procura do prazer nas intrigas amorosas que formam a trama da vida mundana, a *dolce vita* (se fôr preciso lhe dar o nome marcado por Fellini) não põem princípios na berlinda. Os heróis de Antonioni, como os de Fellini, não sonham em repelir a moral tradicional ou em instituir uma outra. Seus hábitos livres continuam sendo para êles costumes escandalosos. Continuam a admitir «a moral» — ainda que tenha se tornado para êles pura convenção — praticando um modo de vida incompatível com ela.

De filme para filme, os mesmos erros do mesmo protagonista em paisagens apenas diferentes — mesmo quando passamos da Sicília para Turim ou para Ravena — se justificam pela mesma contradição nunca suplantada. Em *La Notte*, como em *L'Eclisse*, são os mesmos amores sem comêço nem fim que separam os seres, que nunca os reúnem, mas também nunca os opõem uns contra os outros. Tôdas as relações humanas nesses filmes ficam no estágio de esboços. O expectador ingênuo exclama que os heróis não sabem o que querem. Mas se os heróis de Antonioni não são ingênuos, também não são lúcidos, e é essa falta



Maj-Brit Nilsson e Birger Malmsten em «Sommarlek» (Juventude), um dos primeiros grandes êxitos da obra bergmaniana



Recebido com vaias em Cannes, onde conquistou o Prêmio Especial do Júri, «A Aventura», de Antonioni, colocou em nível exemplarmente polêmico o cinema da incomunicabilidade

de lucidez que impossibilita qualquer comunicação.

É uma situação tão angustiante que leva à beira da loucura a heroína de **Il Deserto Rosso**. Loucura que é, psicologicamente, o único refúgio de um ser enclausurado em si mesmo.

Se os personagens de Antonioni não podem se comunicar, é porque, afinal, eles não conseguem ficar em paz com si próprios.

Os heróis de Bergman, muito mais que os de Antonioni, estão à vontade em seu íntimo. Passando da Itália para a Suécia, do sol da Sicília para as brumas do Norte, passamos de um universo onde a moral é debatida, procurada e não encontrada, a um outro universo no qual as perguntas metafísicas são propostas e não encontram resposta. Nada de menos metafísico que o mundo antonioniano. Seus heróis, que sem dúvida frequentam a igreja (mas não dizem isso), permanecem sós consigo e com os outros, sem que o mais tênue élan espiritual os faça levantar o olhar acima de um amor humano eternamente acossado e sempre decepcionante. Os heróis bergmanianos não são perturbados por iguais problemas éticos. Depois de **Sommarlek** (Juventude),

que o tornou conhecido em 1950, até *For att inte tala om alla dessa kvinnor*, um paganismo aceito, uma libertinagem sem complexos, parecem ter resolvido, para essas criaturas, os problemas das relações entre amor e sexualidade. Sua filosofia nessa matéria é a exposta, com ironia e graça, em **Sommarnattens Leende** (Sorrisos de uma Noite de Amor). Portanto, não há filme de Bergman que não fixe também, e com tanta ansiedade quanto os de Antonioni, a questão da incomunicabilidade.

O mais significativo é sem dúvida **Smultronstället** (Morangos Silvestres), uma das raríssimas obras que colocam em cena, no cinema, um homem velho. Victor Sjöström é aqui muito mais que um intérprete. Em seu rosto lemos as marcas e os traços de uma vida inteira. O filme de Bergman consiste em decifrar este rosto, em seguir o fio do pensamento de um homem no crepúsculo da vida. É um velho cercado por muita gente: sua nora, seu filho, seus alunos, os colegas que vão festejar seu jubileu, sua mãe idosa, sua governante, várias pessoas que, cada qual a seu modo, o amam, tentam compreendê-lo e romper sua solidão. Assim, o balanço dessa vida e a única constatação que o velho pode tirar é a impossibilidade que sempre teve,

e ainda tem, de se comunicar com o próximo. Ele se refugia em reminiscências de infância, que não podem ser partilhadas com ninguém; tem a impressão de nunca ter dado nada a seu filho; de não ter tido nunca verdadeiros contatos com sua mãe. Dois estudantes que encontra, por acaso, durante uma viagem, interessam-se por ele, e vice-versa, porém não chegam a compartilhar nada. Mesmo na existência de um indivíduo que viveu uma vida familiar aparentemente muito rica, uma vida profissional que sempre o manteve em contato com tantos outros seres, o balanço definitivo é uma absoluta solidão.

Esta solidão, Bergman tenta observá-la em suas profundas razões nos três filmes que realizou a seguir e que traçam uma espécie de busca espiritual. É a mesma questão que colocam os heróis de **Sasom i en Spegel**, **Nattvardsgästerna** e **Tystnaden** (O Silêncio). Uma questão sem resposta. Podemos dizer que eles se chocam com a ausência de Deus como um muro que priva de significado suas vidas. Mas ressalte-se que esses filmes não opõem o ateísmo à fé, a descrença à crença. Apresentamos criaturas que aguardam em vão uma resposta, que buscam sem encontrar. A opinião do autor sobre a existência de Deus não nos concerne, sua idéia de religião

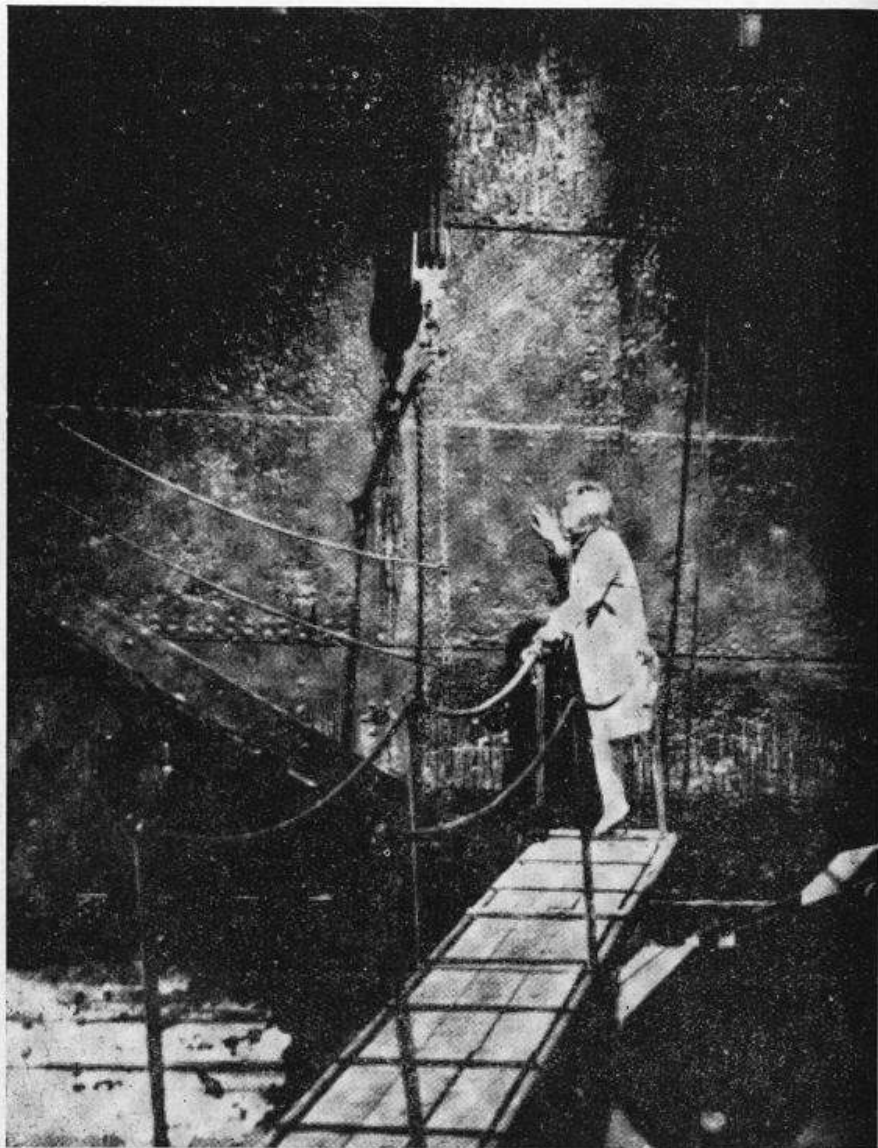
tampouco. Todos êsses filmes constataam, delimitam, definem uma ausência que conduz a mulher de *Sasom i en Spegel* à beira da loucura, o pastor de *Nattvardsgarterna* a uma desesperada solidão, e as mulheres de *Tystnaden* ao desregramento dos sentidos e dos sentimentos.

Tal alucinação, tal desespêro ou tal desregramento se definem em todos êsses personagens pela incapacidade de se comunicarem com aquêles que os ladeiam. O marido de *Sasom i en Spegel* é para sua mulher um estranho e mesmo um inimigo, ela vive reclusa numa família que parece normal assim como poderia viver num asilo. O pastor de *Nattvardsgarterna* não pode corresponder ao amor de uma mulher nem ao menos compreendê-lo, chega a ser surdo ao fiel que vem confiar-se a êle, ainda mais incapaz de falar: foi-lhe vedada qualquer modalidade de simpatia, no verdadeiro sentido da palavra. As mulheres de *Tystnaden* são igualmente fechadas em si mesmas; nenhum amor pode reconciliá-las com os outros ou simplesmente restabelecer contato. Até as relações entre mãe e filho são encaixadas nesse tipo de impedimento. Para essas criaturas, foram cortadas as comunicações com o exterior. O título do filme intermediário dessa trilogia surge como uma pilhéria: os heróis não são comunicantes, são — psicologicamente — incomunicáveis.

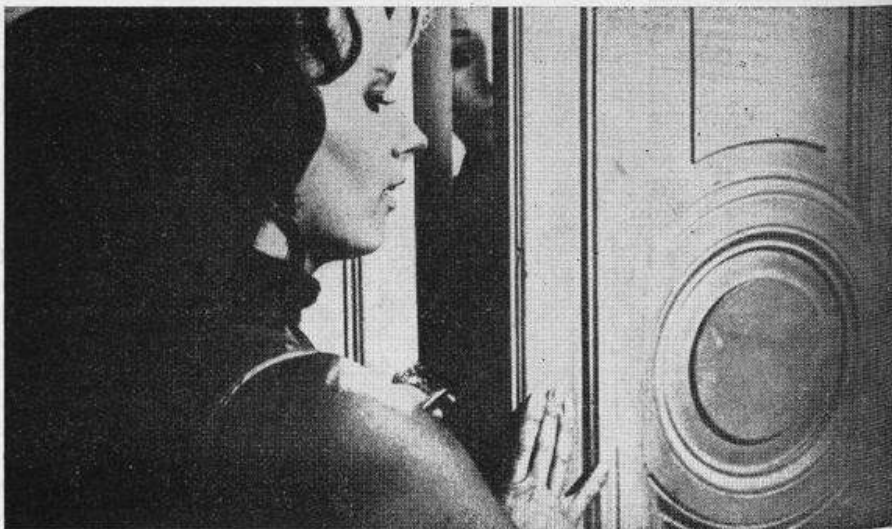
As criaturas de Bergman se sentem excluídas da comunhão com os outros porque a vida não traz sentido para elas. Os seres de Antonioni não se intercomunicam visto que não podem concordar com si próprios, os de Bergman porque não podem concordar com Deus.

No fundo da incomunicação, registramos aqui e ali uma discórdância.

Talvez seja mais difícil definir os conflitos que sustentam tôdas as perguntas dadas pelos filmes de Jean-Luc Godard. Seu primeiro filme, *À Bout de Souffle* (Acossado) data de 1960, o mesmo ano em que *L'Avventura* perturbou os freqüentadores de Cannes, e, sem que possamos falar em influência, o tema dominante dêsse filme e



Monica Vitti, «Il Deserto Rosso», de Antonioni



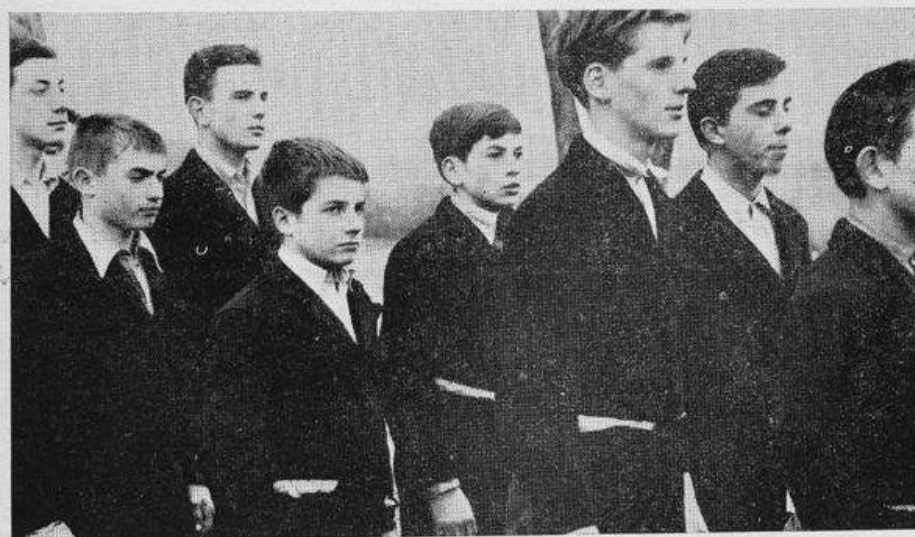
As irmãs bergmanianas de «O Silêncio»



«Nattvastgasterna» (Os Comunicantes), de Bergman



«Pierrot le Fou», de Jean-Luc Godard



«Les 400 Coups» (Os Incompreendidos), de Truffaut

dos seguintes é a dificuldade de comunicação. Todos os filmes de Godard são como que episódios de um único filme, onde deparamos com o mesmo personagem mal adaptado socialmente e cujas relações com as mulheres, e sobretudo com a mulher, são ambíguas, incertas e decepcionantes. Do Belmondo de *À Bout de Souffle* ao Belmondo de *Pierrot le Fou* (O Demônio das Onze Horas), vivemos em um mundo onde todos falam e nada dizem, ou falam sem se fazer entender, um mundo mais do monólogo do que do diálogo.

O problema, aqui, não se põe ao nível das relações sociais e mundanas como em Antonioni ou da inquietação metafísica como em Bergman, nem a moral, nem Deus estão na berlinda, mas sim a linguagem. Esse **approach** ao problema das relações com o **outro**, revive as preocupações mais constantes da filosofia contemporânea. Nos seus filmes, que são também ensaios, quando Godard apela a um filósofo, é a Brice Parrain, para lhe pedir que fale sobre a linguagem em *Vivre Sa Vie* (Viver a Vida). Quando introduz um escritor, é Roger Leenhardt em *Une Femme Mariée*, porque Leenhardt é um homem para quem a linguagem existe. Godard ensaia em seus filmes os diversos tipos de linguagem, a sua e das pessoas que ele encontra, a dos inúmeros autores que cita, às vezes sem dizer, como L. P. Céline. Todos os personagens de Godard procuram seu pensamento falando, falam com suas palavras ou com as dos outros, mas nunca eles chegam a falar **com** os outros. A linguagem é, para eles, mais barreira ou máscara do que um meio de comunicação.

De filme para filme, com ou sem Anna Karina, é nas relações entre um homem e uma mulher que a comunicação melhor se estabelece. Em todos os seus filmes a mulher ouve ou simula ouvir um homem que lhe dá seu ponto-de-vista sobre o mundo, o amor, sobre ela mesma. Ela não responde, ou responde de lado. Os personagens godardianos não vencem o obstáculo da linguagem.

Esse obstáculo no amor é apenas um caso particular de outra

e maior dificuldade. Se os heróis de Godard não sabem conversar com as mulheres, são menos aptos ainda de intrometer-se nas relações sociais. No decorrer de *Pierrot le Fou*, Belmondo verifica a impossibilidade de se fazer entender por Anna Karina. Para conseguir isso, êle parte com ela para romper com a sociedade, persegue um estado de gratuidade, de férias, que poderá livrá-lo das convenções dentro das quais todos os homens se acham acorrentados. Mas não se pode livrar da opressão do mundo mecanizado e organizado em que se vive. Nas fitas de Godard, a obsessão da publicidade, a ironia da linguagem, explicam a impossibilidade de linguagem comunicativa. *Pierrot le Fou*, como nas demais fitas, conta uma tentativa de fuga das cadeias sociais e ao mesmo tempo da opacidade por elas intrometida nas relações entre um homem e uma mulher. Porém, esta mulher, aqui como nos outros títulos, somente finge ouvir e entender, finalmente se evade, Belmondo fica só e morre.

O desentendimento entre um homem e uma mulher na obra de Godard é, enfim, a expressão de um desajuste mais profundo em relação à sociedade, ao mundo onde vivemos, um desajuste que a linguagem não consegue exorcisar. E quando Godard profetiza, quando procura ler no mundo de hoje os signos reveladores dos perigos de amanhã, faz *Alphaville*. Mais que um *science-fiction*, é uma obra de antecipação sentimental, um filme sobre os riscos que pesam sobre os sentimentos em um mundo que proíbe certas palavras, despreza a linguagem e a reduz a funções elementares. Os habitantes de *Alphaville* perderam a faculdade de experimentar os sentimentos porque perderam a liberdade para isso. As máquinas, as calculadoras, os homens-máquinas, os homens-computadores, suprimiram as comunicações de sentimentos e de idéias porque elas são perigosas ao bom funcionamento da sociedade.

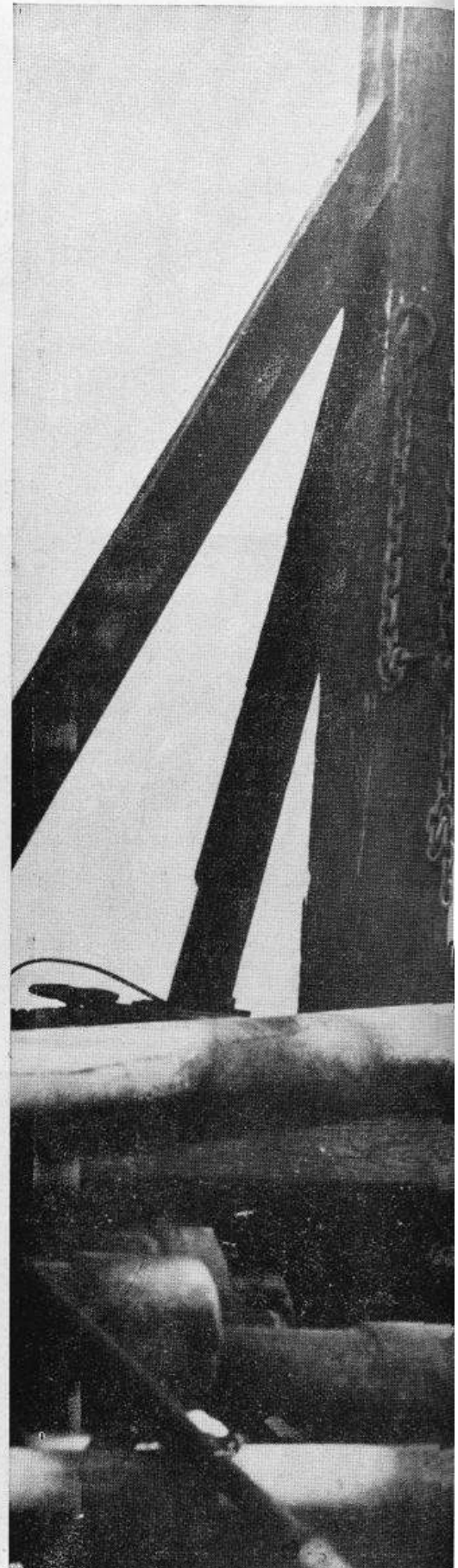
Curiosamente, o quinto filme de François Truffaut, que começou sua carreira em 1959, quase ao mesmo tempo que Godard, é também um filme de antecipação que conduz às mesmas conclusões. O

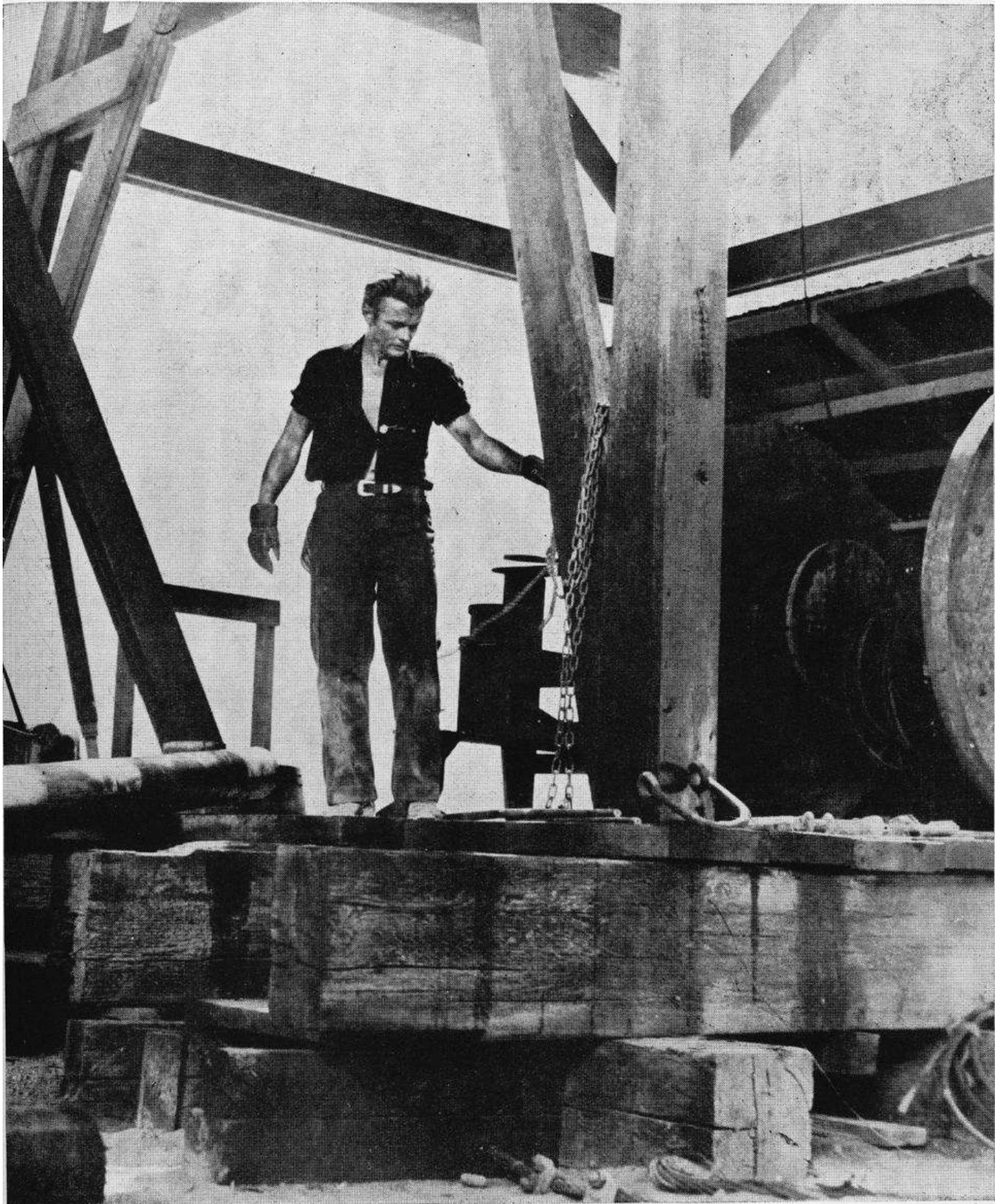
que atraiu Truffaut em *Fahrenheit 451* não foi o maravilhoso moderno da *science-fiction*, foi o pressentimento do perigo. Descrevendo um mundo em que a leitura foi proibida e os livros postos fora da lei, êle tira as conclusões: qualquer forma de comunicação entre pessoas se faz impraticável. O mais fascinante no filme é o fato de viverem em bem organizada sociedade seres que não entram em contato entre si. Nunca o olhar do herói cruza de fato com o de sua mulher, nunca as palavras que êles pronunciam têm legítima significação, qualquer verdadeiro intercâmbio entre os dois é impossível.

Por ser proibida a leitura, a linguagem, como em *Alphaville*, se limita a funções utilitárias; deixou de ser um meio de comunicação. No livro de Bradbury e no filme de Truffaut, os habitantes desse mundo do futuro se contentam com um sucedâneo; a televisão os cerca com uma sociedade ruidosa e tagarela, com um entrelace de relações humanas estereotipadas. A verdadeira família de uma mulher do lar são êsses personagens, essas sombras nos muros televisuais entre as quais vive.

É por uma questão de ironia que os meios audiovisuais assim empregados se chamam «meios de comunicação». A comunicação supõe o diálogo. Os folhetins televisivos que tomam o lugar das relações humanas constituem unicamente um solilóquio interminável suportado pelo telespectador. Para lhe dar a ilusão de participar da conversa, chamadas telefônicas dão à telespectadora a chance de dizer uma palavra. Mas ela não percebe que se trata de um truque publicitário, nem que tôdas as mulheres com seu mesmo nome foram chamadas ao mesmo tempo, ou que ninguém escuta a resposta.

Alphaville e *Fahrenheit 451* são obras proféticas. Alertam-nos a propósito do perigo que nos ameaça: um mundo em que as autênticas comunicações humanas serão abolidas, onde a linguagem não será mais instrumento de diálogo, mas veículo de «mensagens» (no sentido que atribuímos a «mensagens publicitárias») destinadas a condicionar os habitantes de uma vasta região. A TV não está em







causa: as lojas e os cartazes assumem o caráter de leit-motiv nos filmes de Godard, a fim de explicar as reações estereotipadas de certos personagens.

É paradoxal, finalmente, considerar «meios de comunicação» os meios audiovisuais ou a imprensa. São meios de informação: comunicam as notícias ou contam histórias. Mas a verdadeira comunicação é recíproca: quando um homem responde a outro. Os meios de informação podem servir à comunicação entre os homens se forem fiéis às verdadeiras funções da linguagem (àquelas de que os livros se servem): estimular a curiosidade, questionar, provocar a contestação e a contradição. Podem também abolir e interditar a comunicação se passam a ser instru-

mentos de diversão, se elucidam questões e se dedicam unicamente a suscitar a adesão passiva através dos meios de violação psicológica praticados pela propaganda.

Se o problema da comunicação está no centro das obras mais representativas do cinema nos anos recentes, é por estar também no centro das perguntas que nos faz o mundo moderno. Quando os membros de uma sociedade sentem dificuldade de comunicação, é porque existe entre eles e a sociedade uma série de desajustes que não se consegue superar. Quaisquer que sejam os desajustes ao nível da ética em Antonioni, ao nível da metafísica em Bergman, ao nível da linguagem em Truffaut e sobretudo em Godard, eles se traduzem sempre por uma ruptura de diálo-

go. É sem dúvida o traço mais característico de todos os filmes que citamos.

O cinema fez uso do diálogo como o teatro tradicional, durante muito tempo: as réplicas se encaixam como num jogo de bola. No diálogo mudamos a idéia, exprimimos sentimentos. A linguagem é uma forma de comunhão.

No mais moderno cinema, a linguagem é discutida e provoca discussão. São apresentados personagens para quem o diálogo se tornou inacessível e que perderam o segredo da comunicação entre os seres.

Se esses filmes são obras de autores verdadeiros, permitem ao expectador atento descobrir porque o diálogo foi interrompido e como fazê-lo restabelecer-se.

Victor Sjöström, em «Morangos Silvestres», uma das obras-primas de Ingmar Bergman



Introdução à Temporalidade e Cinema

Geraldo Ferraz

Inserem-se a temporalidade como um sentido, tanto na palavra de um poeta quanto na de um filósofo — para o poeta, o sentido se refugia nas imagens, e Claudel então nos diz que será tal qual esse «sentido» o de uma corrente de água, o de uma frase, o de uma tela, o do olfato; para Heidegger, a temporalidade se restringe à situação — é o sentido de ser num ponto, aí. Mas para a aproximação mais íntima do sentido de temporalidade, o pequeno livro de Gaston Roupnel, essa «obra de solidão, feita para solitários», no elogio de Bachelard, que a interpretou («L'intuition de l'instant», éd. Stock, Paris, 1932), é num pequeno texto de «Siloë» que vamos encontrar o mais substancial indicador para o leitor apressado de agora. Roupnel coloca-nos diante do tempo. Marca os seus limites, fecha o círculo de uma tensa descritividade do fenômeno, e regressamos a nós mesmos, em nossa situação bem definida e clara. Por isso e não apenas pelo gosto de citar, pois poderíamos transcrevê-lo noutras palavras, desejamos que sua explicação, destituída de dogmatismo, venha a esclarecer o tempo, a temporalidade que titulam este trabalho:

«Pode-se dizer que a duração é a vida. Sem dúvida; mas será preciso ao menos colocar a vida no quadro do **discontínuo** que a contém, e na forma assaltante em que se manifesta. Ela não é esta fluida continuidade de fenômenos orgânicos que se escoam uns nos outros se confundindo na unidade funcional. O ser, estranho lugar de lembranças materiais, não é mais que um hábito em si mesmo. O que pode haver de permanente no ser é a expressão, não de uma causa imóvel e constante, mas dum justaposição de resultados fugitivos e incessantes, de que cada um tem sua base solitária, e cuja ligadura, que não é mais que um hábito, compõe um indivíduo» (G. Roupnel, «Siloë», pág. 109).

Parece-nos enquadrar-se afinal o tema.

O indivíduo na sua historicidade, a produção de uma arte na sua precariedade, a referir-se a expressões de vida.

Arthur Schlesinger Júnior marcou a fogo o hermafroditismo do cinema — metade estética, metade indústria, o que iria causar nos que por ele se interessaram tanto a ambição argentária quanto a aspiração artística. Ocorre então que ao produzi-lo, se se fez o cinema em termos, há muito tempo, de consumo internacional, é buscando o «estranho lugar de lembranças materiais» do ser humano, que um Fellini, um Bergman, um Kurosawa, partindo de um espaço, uma área, bem delimitadas, muitas vezes, comunicam-nos a sua expressão afirmativa diante do tempo que corre. Para efeito também de mercado, naturalmente, há co-produções e co-participação de várias nacionalidades, sacos de gatos nem sempre capacitados a convencer da imprescindibilidade da internacionalização — esta é dada pelo sentido profundo da descoberta, em cada espectador, de sua íntima arena de acontecimentos, de lembranças.

A obsessão mundial que Schlesinger assinala para o cinema em seu artigo, «Um hermafrodita, o cinema», é da ordem de 16 a 19 bilhões de pessoas, que vêem cinema produzido por mais de 30 países; cinco ou seis vezes a população mundial senta-se, silenciosa, diante das telas no escuro misterioso, segregador, das salas de projeção.

Recordemos a comparação de Paul Claudel, inicial: ele nos fala de uma tela, outra obra de arte.

O sentido de uma tela será mais amplo, possui mais coagulação de tempo em constante devenir, ao desfile dos que a contemplam, anos seguidos, centúrias mesmo, do que o filme? Como arte visual, o cinema parecerá ao homem de nosso tempo, mais completo. O descontínuo dele é mais ativamente paralelo ao da «vida assaltante» de Roupnel, porquanto sua soma de acidentes, de episódios, de mutabilidades, de gradações, torna-o trepidante, fixativo, impressionantemente dotado de sugestibilidades imediatas...

Um cineasta porém nos fala da intemporalidade do cinema, define-nos o seu «tempo» muitas vezes como limitado a uma perecibilidade que a tela do pintor, mais

limitada, mais resumida, não conhece, pois sua pululante fonte de imagens permanece como que intocada, de um para outro expectador, e pode ser sempre recriada. E o tema começou a nos parecer cada vez mais fascinante, embora não quiséssemos de início perquirir suas profundidades. Nem todo momento estamos dispostos a recorrer caminhos da espeleologia.

Mas posta em função uma idéia, ela simultaneamente se desdobra; a resposta que em nós mesmos procuramos vai aos poucos se ampliando numa necessidade de libertação. E a reflexão magoada do cineasta nos vai levando à consideração dos dados que todos possuímos, mas que será imperativo agora ordenar em um levantamento que não deve ser sistemático para não servir de sonífero, mas continuar despertando a exata avaliação.

A exata avaliação nós a procuramos entre o tempo e o ser. O texto de Roupnel nos veio à memória; o artigo estava escrito. Faltava relacioná-lo com as contingências próprias do cinema, de suas produções, do emaranhado de considerações que as envolve e as afasta ou as aproxima do trilho que vamos prendendo ao chão.

Um filme feito ao tempo de Piranesi teria a mesma sugestibilidade que seu desenho até agora nos impõe? Mas como a reconstrução de «A Quermesse Heróica» mantém todo o seu prestígio? Em ambos os casos não estaremos também nós com preconceitos ocidentalistas, esquecidos do internacionalismo do cinema, desde que o exemplo histórico em ambos os casos se localiza bem mais dentro da situação ocidental? Pois não citamos Kurosawa?

O desenho de Piranesi, obsessivo, no tratamento temático, pertence simultaneamente a duas artes — uma, abstrata, a arquitetura; outra, figurativa, a do esquema do abrigo, do refúgio, da prisão. O tema de «A Quermesse Heróica» retrata com distorções e deformações um «momento histórico», é uma reconstrução. Se o primeiro milita a favor da idéia de tempo-

ralidade permanente, o segundo não milita a favor da temporalidade do filme, em caráter permanente, pois desde o princípio, desde a sua idéia inicial, êle quis marcar uma época evocada. Trata-se de uma viagem ao passado.

Na verdade, então, o filme de um presente dado, de um instante vivido, não serve mais à sensibilidade com a mesma força com que recomeça a desenrolar o fio de um passado recém-passado, que ainda afeta, «assalta», como a vida, nosso hábito de sofrer pelas comparações, pelas insinuações e sugestões postas em vigor, revividas na tela.

Talvez, então, nada mais exemplificativo do que a história de um filme moderno para a antologia da «nouvelle vague», que é um filme mais baseado no tempo do que numa localização — ao contrário, esta nos foge, não obstante todo o esforço feito para enquadrá-la por meio de palavras (recurso excessivamente literário no caso) — **O Ano Passado em Marienbad**. A referência ao ano que no transcorrer da literatura do filme não fica bem claro se é mesmo o «ano passado», «année dernière», marca bem a intenção do autor, a sua busca de lembranças não em Marienbad, mas dentro de cada expectador. Se êle considerava, como escreveu, que «a característica essencial da imagem (cinematográfica) é sua presença», e que «enquanto a literatura dispõe de toda uma gama de tempos gramaticais, que permite situar os acontecimentos uns em relação aos outros, pode-se dizer que sobre a imagem (do cinema) todos os verbos estão sempre no presente», a busca de uma linguagem ondulante, como se fôra um «mobile» fazendo a sua revolução completa, chegou, em «Marienbad», o filme, a uma eficiência bastante. Êsse o grande mérito da tentativa de Robbe-Grillet, no cinema, para a qual Resnais, naturalmente, não pode ser esquecido.

Dir-se-á que êsse não é o filme para toda gente. Toda arte também não é arte para toda gente. A própria «Gioconda», que é o melhor lugar comum para ser classi-

ficada como obra de arte para consumo geral, decepciona a maior parte dos turistas do Louvre. Queriam êles porventura encontrar um cinema circunstancial, seja no outra coisa; seja por uma curta ou longa superestimação, não se satisfazem muitos. E os que ignoram tudo do caso da tela de Leonardo, êsses, então, não se impressionam mesmo. Mas a Mona Lisa permanece irreduzível como tela que resiste à contemplação dos séculos, como obra de arte em que o genial se tornou óbvio.

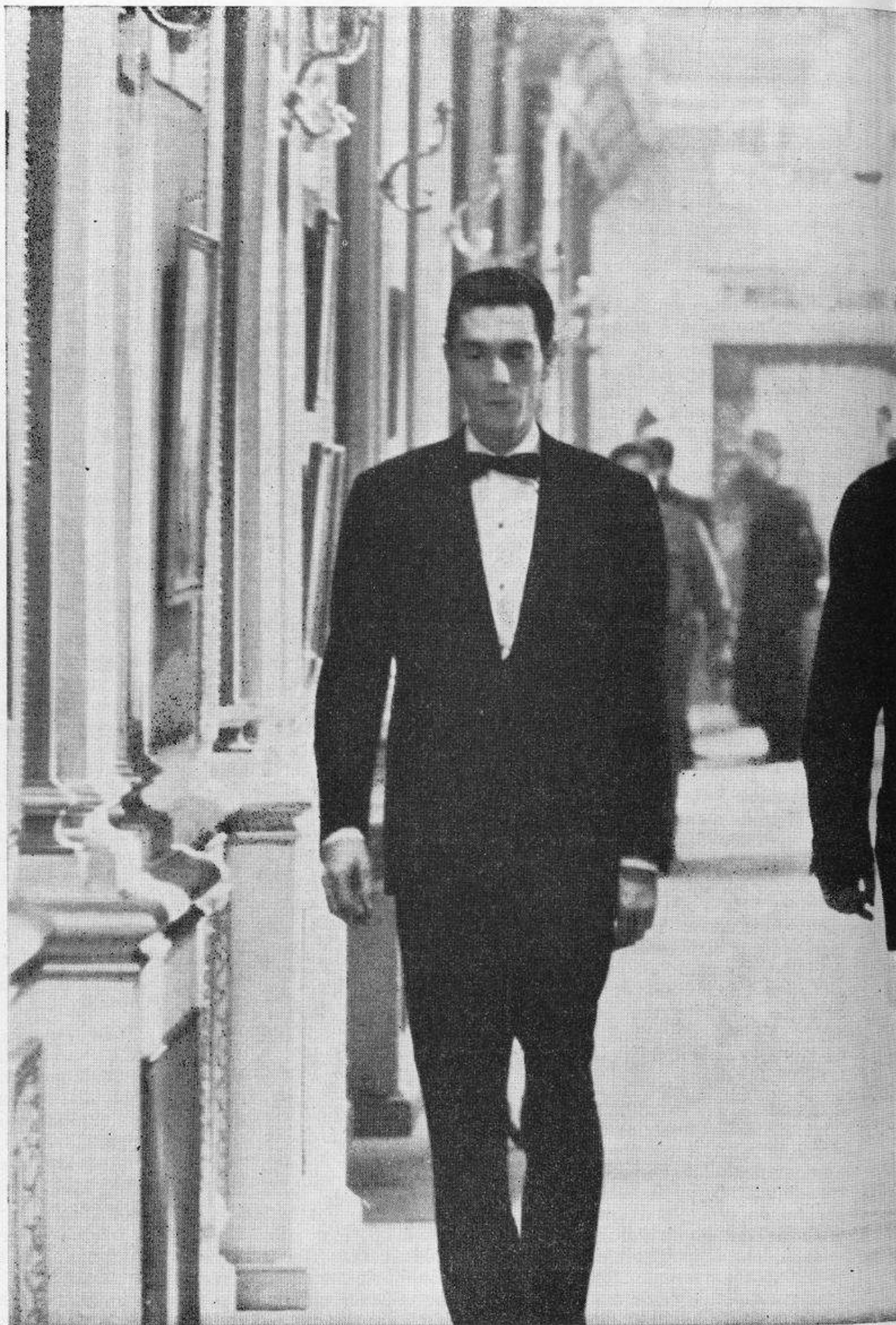
Assim **Marienbad** é cinema, é obra de arte — transpôs o terreno do temporal precisamente por agredir o tempo, jogar pingue-pongue com êle, brincar de esconde-esconde com o tempo, e as duas pessoas dentro do salão apenas evocam, apenas visionam a praia distante, rememoram, individualizam; urgentemente aqui é preciso ler a citação inicial de Roupnel para nos economizar o trabalho de citá-lo de novo como guia.

E se Robbe-Grillet chegou a atingir êsse estado de «espeleólogo do imaginário», saindo da alucinação fixa para uma alucinação em revolução gradual até chegar ao ponto em que o círculo se fecha, inexoravelmente — outros filmes que não contam histórias senão com os verbos no «tempo» presente, que não nos referem senão o «presente contínuo», sem a descontinuidade (Roupnel), na pobreza do sentido do tempo do filósofo Heidegger, do ser que aí está — êsses outros filmes empobrecem-se, empobrecem-nos — passarão sem ficar um a um em sua precariedade.

O cinema então revela-se capacitado a chegar ao ponto da obra de arte para a qual a temporalidade não conta. Mas tem sido, e é o cineasta que tem razão em sua melancolia, um ponto de encontro de sensações e de sugestões que não duram sequer o tempo da rosa, das famosas rosas.

Inequivocamente, o cinema, que surgiu de uma técnica, a fotografia animada, e se tornou uma indústria também, não passou por nenhum artesanato em que demoram,

Sacha Pitoeff, Delphine Seyrig, «Ano Passado em Marienbad», de Alain Resnais





como produtores solitários, ainda, e por muito tempo, os artistas da pintura, da escultura, da gravura e do desenho. Mas para se tornar estético, o cinema tem essa necessidade de uma temporalidade que permaneça válida. Obras-primas de plano que já pode ser considerado «não comercial», seja no plano da história contada modestamente como o faz John Ford (sempre comercial aliás), não acompanham o «tempo do sentido da tela» de Claudel, nem está nêles assumir tal responsabilidade. As multidões, 16 a 19 bilhões de expectadores, receberam a sua confessa e imediata deterioração ao uso. Logo se acalcanham, perdem os saltos, as solas, não podem mais ser usados.

O esforço por penetrar nos domínios do permanente existe. A angústia donde nasceu esta introdução está a comprová-lo. É muito natural no sentido de não ficar no produto «bon marché», mas deslocada talvez num campo em que a presença dos «aspectos risonhos da vida» ainda são os mais procurados, embora o western seja a delirante obsessão com que o influxo hollywoodiano marcou a sua influência de grande mercado. E também, ainda, num meio demasiado pobre. Mas o conselho de Malraux é válido: «Ainda que o cinema tenha de ganhar dinheiro, não se torna indispensável que isto ocorra com tôdas as películas... Temos que reconhecer portanto a necessidade de apresentar filmes que sirvam de experiência». Malraux aconselha a que se corra o risco.

Abordamos o tema complexo do tempo no filme, da sua temporalidade, que comumente o mata. Trata-se apenas de uma colocação do tema e sua explanação nos levaria a um tratado de estética do cinema, para que não estamos nem armados nem possuímos a pretensão. A complexidade da vida está indissolúvelmente ligada a qualquer arte que tente correr o risco de uma validade mais longa.

Cinema

e

Sociologia: um Caminho

Salvyano Cavalcanti de Paiva

Durante alguns anos, após a tentativa desesperadora de encobrir a crise provocada pelo impacto da televisão, recorrendo a malabarismos técnicos do tipo terceira dimensão, CinemaScope, Cinerama e Som Estereofônico, sofreu o cinema um recuo artístico de ordem estratégica, em tudo e por tudo proveitoso. Viu-se a necessidade da retirada, em alguns centros de produção; recompostas as forças, alterados os planos, iniciou-se novo avanço: as vitórias estão na ordem do dia. A tática consistiu em recrutar comandos flexíveis, executando-se, a partir daí, batalhas vencidas, na prática, mediante o emprêgo da mais válida arma, em todos os tempos, na arte. Seja, o condicionamento à realidade, o reflexo mais sincero dessa realidade. Em resumo: foi abolido o culto (idealista) da contrafação da vida. Mesmo nos chamados filmes escapistas, criados simplesmente como diversão, já não se admite a mistificação total: há que se prender a ambientes, gente, ação como desenvolvida nestes ambientes e por essas gentes. A exigência é da geração que vive, intensamente, na

antecipação angustiosa de um conflito mundial irreparável, porém quase fatal, a Terceira Guerra Mundial, ou de um período prolongado de paz global em que a reestruturação é ampla, da célula familiar ao cosmo social.

A um bom observador não escapará o impulso — ou, até mais, a verdadeira compulsão — geratriz do comportamento que denominaríamos de *realista* do cinema moderno, lúcido, captando as aspirações e a inquietude da época, transferindo-as para o seu instrumento de expressão, o filme. Leva, tal impulso, à criação de um cinema sociológico, um cinema de tal modo relacionado aos problemas do nosso cotidiano, às cogitações do homem atual, que até mesmo em obras puramente ficcionais, ou de evocação histórica, afloram as dúvidas filosóficas e as afirmações morais e políticas que nos envolvem. Certo, o desafio começou com aquela crise de ordem econômica que afetou o cinema nos anos 50; a resposta ao desafio é de hoje, de agora, e se projeta não só em buscas afanosas por novos cami-

nhos estéticos, mas também em exposições cuja audácia estavam longe de imaginar, sentir ou penetrar — com raras exceções — artistas de duas ou três décadas atrás. Contudo, é na herança melhor do passado da grande literatura dramática greco-romana (houve manifestação artística mais ligada à realidade?) e do passado mais recente, do grande cinema americano do decênio 30 e do cinema francês de pré-guerra, da chamada fase do *Front Populaire* (e sem que isto implique, antes pelo contrário, em justaposição a esquemas ideológicos) que se encontra a razão lógica do cinema sociológico — nem sempre *social*, e muito menos *socialista* — dos anos 60. Isto é, no respeito ao que, ontologicamente ditou a feitura do melhor drama, o mais humano e, em decorrência, humanista, se enfeixa a motivação dos autores atuais.

Intuição ditando conteúdo por vezes arrasador nas novas formas e nos ensaios discursivos? Em parte, sim. A tudo somado o raciocínio dialético. Por isto, cinema sociológico. Social por circunstância: a sociologia não especula sô-

Luis Buñuel durante a realização de seu último filme, «Belle de Jour», com Catherine Deneuve



bre o princípio e o fim das coisas, mas sôbre realidades. Porém um cinema descompromissado no sentido de computar o fato social como exclusivo. Ainda menos decisivo: por isso, adeus, cinema socialista. O fato social é subjacente, e o homem existe. Diríamos que a impotência do intelectual diante da avalanche dos complexos meios de compressão social determinaria essa luta, refletida, com nitidez, na arte cinematográfica. A vontade de expor é inevitável; a denúncia, implícita; o desejo de corrigir os erros, palpável; o bom senso de, na obra de arte, evitar a demagogia — porque o filme, como o romance, não é panfleto — mais forte. Daí a coerência do melhor cinema que se faz nos dias que correm. O triunfo do realismo crítico é patente. Contudo, o artista se sente isolado, crescem os obstáculos à comunicação completa, absoluta, com o espectador. E por quê? Talvez porque “continuamos a saber mais e mais sôbre a sociedade moderna, mas encontramos os centros da iniciativa política cada vez menos acessíveis. Isto gera uma enfermidade pessoal particularmente aguda no intelectual que tem trabalhado na ilusão de que o seu pensamento faz diferença”, afirma, com propriedade, C. Wright Milles (*The Role of the Intellectual in Power, Politics and People*, Balantine Book, New York). E completa: “No mundo de hoje, quanto mais crescem os conhecimentos, menos eficiente parece tornar-se o impacto do pensamento do intelectual. E uma vez que aumenta sua frustração à medida em que adquire mais conhecimentos, o seu saber parece conduzir à impotência”.

Essa tragédia êle procura superar, não tanto na literatura, em plena fase de rotina, de estagnação, mas no cinema, onde a expressão persegue, ainda, sua forma definitiva. Na tradição dramática ocidental encontra os padrões dos relatos; aí, sua base para as conotações com as ocorrências de sua (nossa) época. Aí, também, sua base de representa-

tividade moral, ainda quando possa parecer destrambelado, anárquico, ou gratuito no último grau. Luís Buñuel, em sua genialidade, foi precursor, há trinta anos. Alguém mais realista? Foi mais: surrealista, supra-realista por vezes, a antecipar o homem de amanhã no homem de ontem, a dimensionar a condição humana de sempre, suas fraquezas, suas virtudes.

Curioso tem sido a recorrência à literatura menor como lastro para a feitura de filmes fortes de humanidade, espelhando êsse duplo aspecto — diríamos, trágico! — do moderno cineasta: seu reconhecimento de uma realidade grandiosa, que sabe conceituar, escarpelar, empalhar (e, alguns, inconscientemente ou não, empulhar), e sua franqueza de aceitar, rugindo de indignação, resmungando, protestando — poucos se resignando, felizmente — a transferência dos centros de decisão para um Poder imune ao assalto do bom senso, porque deformado de nascença, forte de apoio da massa ignara crescente ou a ela se impondo na base do domínio econômico e tecnológico. Os resultados, ao lançarem mão os cineastas, de novelas avidamente devoradas pelo consumo em massa, ou melhor, pelo consumidor médio, comum, habitual, têm sido, no geral, positivos. Atente-se, por exemplo, no que fizeram o diretor Arthur Hill e o roteirista Paddy Chayefsky: adaptaram um romance ligeiramente cáustico de William Bradford, consagrado autor de *A Execução do Soldado Slovik*, tão discutido. À aspereza do autor, bom observador das contradições sociais do seu País e do mundo, juntaram os autores cinematográficos contribuição pessoal que diríamos ter aquê substrato psicológico — e psíquico — levantado por C. Wright Milles em seu ensaio literário. O fato é que *The Americanization of Emily* (*Não Podes Comprar Meu Amor*), pretextando contar um simples episódio de guerra, rompe convenções estabelecidas nos últimos três séculos. Um cinismo devastador cobre o relato: um tenente da Marinha americana exalta a covardia como

a única filosofia-de-vida compatível no mundo atual, o ócio como o ideal supremo. Sátira epicurista? Muito mais. Corte sociológico — e filmológico, consideradas as implicações intrínsecas no retrato do herói-vilão e sua projeção na mente de milhões de espectadores a êle identificados, até *naturalmente*, pela receptividade da mensagem — de vasta camada da população. Não já a população norte-americana, mas a população universal, sem distinção de cor, ou credo.

É possível anotar discrepâncias na tentativa de sociologização maciça — também na própria comunidade artística o fenômeno arrebatador e inevitável — dos enredos. Por exemplo, a distorção deliberada, especialmente naquilo que se costuma denominar cinebiografia, poderia colocar em xeque a teoria da absorção contínua do artista pelo fato real. O enredo de *Youngblood Hawke* (O Preço da Ambição), filme americano de 1965, é elucidativo. Anunciado como romance de inspiração na vida do novelista Thomas Wolfe, vida tão rica de contrastes, o filme escrito e dirigido por Delmer Daves mal aflora suas preocupações fundamentais de artista, de escritor torturado pelo desejo de ser exato, e elegante no estilo. A base do filme foi, aqui novamente, uma novela de Herman Wouk. Limitemo-nos a examinar o filme. Êste apresenta um jovem escritor, pobre, bafejado pela sorte, cercado por um oceano de paixões que, ora o elevam aos píncaros da glória mundana, ora o afundam na lama social. Passando da vida campestre — mal esboçando um bucolismo estreito e ilegítimo — para a grande cidade, oferece uma Nova York devassa, misto de Sodoma e Gomorra, a que um talento ambicioso de glória não poderia resistir. Nova York simboliza o deslumbramento urbano, o luxo e a luxúria, mulheres belas, ricas, ornamentais e amorais. Contudo, parece a validade sociológica do filme pela ligeireza e o acúmulo de situações anormais estabelecidas pelo roteirista-diretor. Em algum tempo, no



Julie Andrews, James Garner, no corajoso «The Americanization of Emily» (Não Podes Comprar Meu Amor)

princípio da carreira, fôra Delmer Daves um cultor sério, um pesquisador honesto de dramas de conotações sociológicas autênticas. Seu insucesso, neste caso, leva-nos a associar o cinema de hoje àquela feito nos primeiros anos do Governo Roosevelt, nos Estados Unidos — certamente, não o de rotina, mas razoável número saído mesmo dos estúdios tradicionais.

Claro, John Wexley, Robert Rossen, John Huston, o próprio Daves, sofriam de uma perspectiva otimista — daí sua crítica se cercar de uma aura de mistério, que nada mais refletia do que justa, mas imberbe, aspiração idealista. A situação era má, era preciso fazer alguma coisa, e o povo a faria, e tudo passaria a ser ótimo — tal a linha filosófica. A constatação sociológica, presente em inúmeros filmes do período, era prejudicada por êsse *handicap* de ordem política. *Mutati mutandis*, aplica-se o mesmo aos filmes franceses de Carné, Duvivier, Renoir, Feyder, da década de 30.

Do realismo crítico de sentido idealista passamos ao realismo so-

ciológico de hoje. Por isso, pode o sueco Jorn Donner fazer de seu despertensioso *Att Alska* (Amar) simultaneamente um sermão às afinidades eletivas de um homem jovem e viril e uma mulher jovem, viúva, independente, necessitada de amar, e um estudo sôbre a problemática educacional-sexológica de uma grande cidade escandinava. Por isso, pôde o polonês Roman Polanski realizar, no seu *Nóz Wodzie* (A Faca na Água), a constatação de que mesmo num país da área chamada socialista predominam, em relação ao sentimento amoroso, preconceitos morais burgueses. A proposição da fita é a seguinte: pode uma mulher jovem, bonita, bem casada — no sentido do estabelecimento das relações conjugais economicamente seguras e sexualmente satisfatórias — por paixão ou piedade de um sedutor ingênuo e inexperiente, ou por momentânea vontade de libertação da vida metódica, ou ainda pelo desejo insopitável de se vingar de um marido exibicionista e prepotente, ou, finalmente, pela vaidade feminina ferida, cometer adultério? Da proposição à ação: a mulher trai. O verão desperta o sexo — será êste o intuito filosófico do diretor Polanski, dos roteiristas Jerzy Skolimowski e Jakus Goldberg? Mas, então, seu equacionamento de problemas é muito parecido ao equacionamento dos cineastas suecos. Até onde tudo isto poderá representar a realidade, ainda nos parece uma incógnita. O que não se pode negar é a autenticidade paisagística e, de certo modo, a paixão pelos detalhes do cotidiano do diretor Polanski. No comportamento físico dos atôres, igualmente, na sua interação, aquêles traço sociológico do artista buscando a interpretar a verdade, ainda quando pisando terreno ficcional.

Duas outras obras gostaríamos de mencionar, aqui, em que a abordagem sociológica trai não o simples caráter jornalístico dos trabalhos, mas o inquietante drama do intelectual moderno tão

bem captado por C. Wright Mills. O primeiro, *The Chase* (Caçada Humana), seria mais que a simples versão de uma novela de Horton Foote; seria, mesmo, há três anos apenas da tragédia de Dallas, a ficcionalização da morte de John Kennedy, visto na interpretação — talvez apaixonada, mas sempre feliz, patética, próxima do épico criado em vida. Tanto a roteirista, Lilian Hellman, quanto o diretor Arthur Penn, devem ter sentido, simultaneamente, a impotência gerada pelo conhecimento amplo, a sabedoria anti-convenção, e a irresistível compulsão de superar a momentânea desvantagem apelando, precisamente, para sua engenhosidade criadora. Daí, a denúncia viril; daí, a descrição rigorosa — diariamente comprovável — do cidadão americano enredado e submetido ao padrão de vida do Texas; daí, pois, cinema social e sociológico. A convergência é válida pela natureza do tema; a narrativa depõe contra o *status* dinamicamente, é um documento. E nenhum documento tão rico de dramaticidade, de inventividade artística.

Outro filme, também americano, de Fred Coe, *A Thousand Clowns* (Mil Palhaços), trouxe da vida para o teatro, e daí para o cinema, a saga de um herói anti-convenção vivendo em megálope, inimigo da subserviência e da bestice domiciliar, negando violentamente a validade dos padrões sociais em vigor. O grito dêsse rebelde anarquista até parece o eco do intelectual consciente. Ficção social, ficção realista — novamente a visão do sociólogo no emaranhado complexo do *homo socialis* prêso, a contragosto, às iníquas paredes da coerção, e olhando, com inveja e horror, a liberdade lá fora, e os poucos que dispõem de coragem para abraçá-la, sem medo.

Talvez ainda demore, mas na crista do cinema sociológico já se percebe o triunfo do artista fiel a si mesmo — antes de tudo, como criatura pensante.

Atualidade de Epstein

Maurício Rittner

O curso implacável do tempo torna a existência de um filme apenas um pouco menos efêmera que a de uma bôlha de sabão. E os livros de história do cinema costumam apresentar o defeito inevitável de serem construídos sobre depoimentos inverificáveis pelo leitor, sobre julgamentos impossíveis de reavaliar objetivamente, sobre uma autoridade de pura tradição. Sem dúvida, podemos rever alguns dos filmes antigos. Mas em que estado encontraremos essas obras? E em que estado de espírito estarão os espectadores atuais diante delas?

Mais ou menos nesses termos foi que Jean Epstein (1897-1953) criticou, num dos brilhantes ensaios recolhidos póstumamente em seu *Esprit de Cinéma* (Ed. Jeheber, 1955), a inerente parcialidade da História do Cinema e o total relativismo dos valores que ela consagra. Essa crítica se explica também no plano pessoal. Epstein foi um injustiçado, e penso que ele — como todo grande gênio ou todo grande criminoso — tinha perfeita consciência disso. Apenas em 1964, há três anos portanto, o admirável crítico e honestíssimo historiador que é Pierre Leprohon encetou a reabilitação de Epstein, na monografia publicada pela coleção «Cinéma d'aujourd'hui» das edições Seghers (volume n.º 28).

Para quem leu seus livros e acompanhou a retrospectiva do cinema francês junto a uma das Bienais de São Paulo, a valorização de Epstein como cineasta e teórico não pode constituir surpresa. Sua obra floresceu no clima fervilhante da vanguarda francesa dos anos vinte, mas Epstein jamais entendeu a «avant-garde» como simples exercício formal, aplicado à busca — sob muitos aspectos atraente — do cinema puro. Participante ativo do movimento, jamais o entendeu como um caminho de fuga ao decadentismo repre-

sentado pelas influências literárias e teatrais nos filmes, caminho que tendia a outra forma de decadentismo: a procura do insólito pelo insólito.

A vanguarda para Epstein era um estado de espírito: ir sempre além do já-adquirido pela cultura. Seus numerosos filmes, ensaios, romances e artigos testemunham não só sua absoluta fidelidade a esse princípio mas também sua originalidade como pensador e sua enorme sensibilidade como cineasta. É isso que torna Epstein responsável por verdadeiros modelos de documentário dramático e realista como *Mor-Vran* e *Finis Terrae*, sobre comunidades de pescadores bretões, e por admiráveis análises do comportamento do homem-simples num ambiente tenso, como *L'Affiche* e *Coeur Fidèle*.

Seu nome costuma ser lembrado nos maus livros pela seqüência do parque de diversões em *Coeur Fidèle*, que o ligaria ao experimentalismo esotérico do cinema puro, e pela imponência de *La Chûte de la Maison Usher*, baseada em temas de Edgar Allan Poe. Mas o essencial, no primeiro filme, era o desenho dos gestos e olhares dos personagens, apanhados em planos próximos estritamente funcionais, sem nada do enfatismo ou redundância dos outros filmes da época (1923). No segundo, o importante era o uso dramático do *ralenti* (câmera-lenta), permitindo «ler» em detalhes as atitudes e expressões, prolongá-los e suspendê-los numa espera angustiante do «acontecimento». A isso se deve a atmosfera trágica e misteriosa que o torna até hoje o melhor exemplar de Poe no cinema. A data de *Usher* é 1928. Mas não é ao mesmo uso funcional do *ralenti* que se deve o impacto e a modernidade de *As Horas Nuas* e de *A Grande Cidade*?

Os estudos que Epstein consagrou às possibilidades expressivas da contração ou extensão do tempo cinematográfico causaram a errônea impressão de que toda sua teoria estética baseava-se num simples truque técnico: mudar a velocidade do registro pela câmera, para obter o retardamento ou a aceleração dos movimentos das coi-

sas ou pessoas dentro do filme. Recolho, desordenadamente, algumas teses de Epstein na tentativa de desfazer esse engano e mostrar a amplitude de seu pensamento:

1) O filme não pode representar a grandeza «espaço» abstraída da grandeza «tempo». Nosso pensamento dissecou os fenômenos reais segundo a análise kantiana do espaço e do tempo. O universo que vemos na tela, porém, mostra volumes-durações numa perpétua síntese de espaço e de tempo. É um espaço-tempo quadridimensional, cujo relativismo espantaria o próprio Einstein. O cinema supre então o defeito de nossa mentalidade analítica, exprime uma realidade incessantemente variável que compromete toda a lógica cartesiana. O filme se torna o redentor da ilogicidade de nossa vida íntima, em batalha permanente contra a lógica do mundo sólido e das relações exteriores.

2) A forma e o movimento não são dois atributos distintos das coisas. A forma é condicionada pelo movimento, a ponto de não ser senão a forma do movimento. Porque, num tempo variável, a forma não se conserva (nenhuma imagem é superponível a outra), e o espaço cinematográfico não admite a simetria, pois seu movimento só se realiza por sua própria variação, por um movimento do movimento.

3) O filme é construído segundo o princípio arquitetural do sonho, pois as imagens se agrupam e ganham significado menos por seu sentido próprio do que pelo sentido figurado, tal como se encontra ligado a um clima afetivo. A analogia entre filme e sonho não torna o cinema enganador e mentiroso, mas ao contrário, mostra a amplitude do «realismo» cinematográfico, ao mesmo tempo extrovertido e introvertido, capaz de dar descrições convincentes de dois mundos, o exterior e o interior.

4) A atividade racional e a atividade irracional constituem elementos inseparáveis de uma dialética que é a própria vida do espírito. Por isso, a organização da vida moderna, estritamente racionalizada, tende a suscitar estados de carência afetiva, verdadeiras crises de romantismo. A poesia

fácil do cinema é um antídoto contra a lógica da vida exterior. Chega a ser um ato de caridade, pois permite a transgressão imaginária das normas e atenua um desequilíbrio da cultura contemporânea, denunciando a impostura da razão.

5) Por que contar histórias, narrativas que supõem sempre acontecimentos ordenados, uma cronologia, uma gradação dos fatos e dos sentimentos? As perspectivas não passam de ilusões de óptica, a vida não se deduz. Não há senão situações, sem cauda nem cabeça, sem comêço, sem meio e sem fim, sem direito e sem avêso; podemos contemplá-las em todos os sentidos; sem limite de passado ou de futuro; elas são o presente.

É aliás com as linhas desse último item que Leprohon abre seu livro, comentando acertadamente que elas justificam a concepção e a fatura das obras mais audaciosas do nosso tempo. Pois não é em tais propostas que se inscrevem filmes como *O Ano Passado em Marienbad*, *O Eclipse*, *O Silêncio*, *Pierrot Le Fou*, *Cléo das 5 às 7?*

Jean Epstein, que amava o cinema, o vento e o mar como poucos os amaram, escreveu essas linhas em 1920, com 23 anos, sem ainda ter jamais colocado um inquieto olho azul no visor de uma câmara. Isso o define como um precursor importante, como um teórico moderno, como um cineasta atual.

BIBLIOGRAFIA

Além de estudos filosóficos e cinematográficos, e textos sobre literatura, publicados em revistas francesas e estrangeiras — quase todos recolhidos em livros, posteriormente — Jean Epstein produziu as seguintes obras:

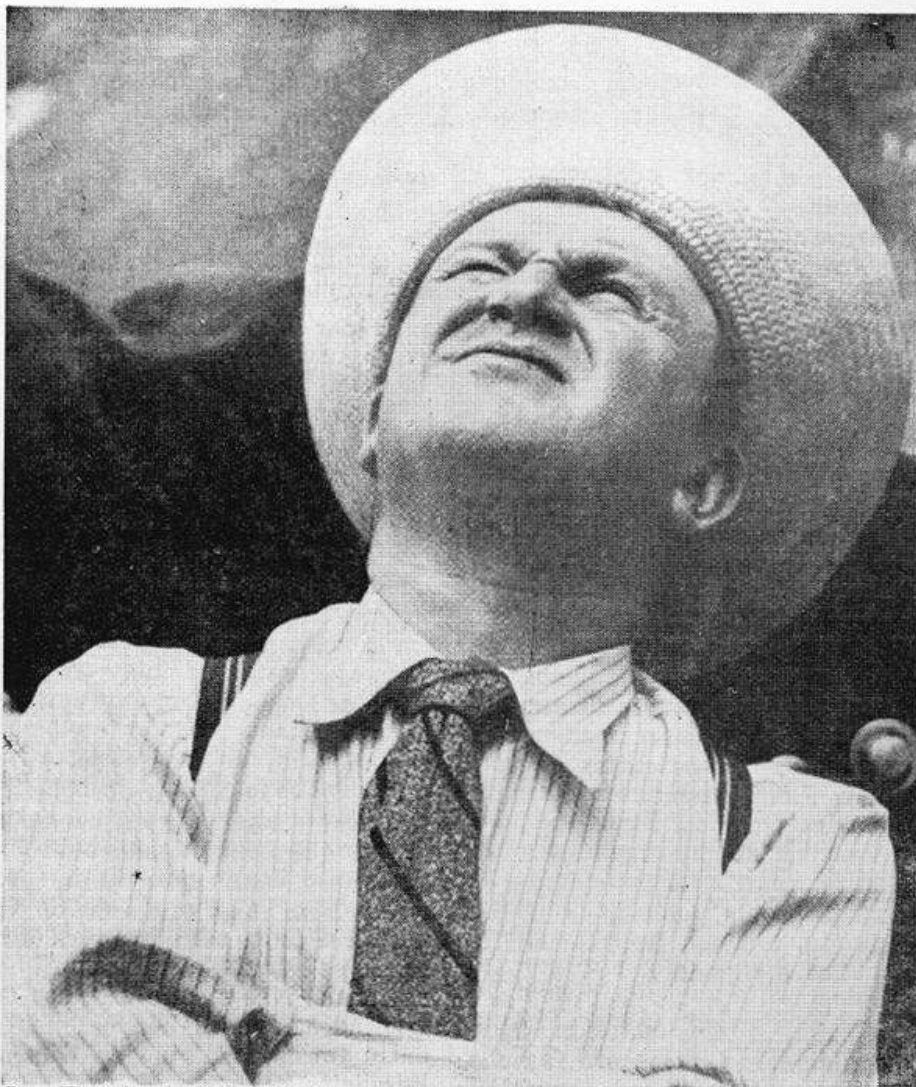
a) Sobre cinema — *"Bonjour Cinéma"*, ed. La Sirène, Paris, 1921; *Le Cinématographe vu de l'Etna*, ed. Les Écrivains Réunis, Paris, 1926; *"Photogénie de l'Impondérable"*, ed. Corymbe, Paris, 1935; *"L'Intelligence d'une Machine"*, ed. J. Melot, Paris, 1947; *"Le Cinéma du Diable"*, ed. J. Melot, Paris, 1947; *"Esprit de Cinéma"*, ed. Seheber, Paris, 1955; *"Alcool et Cinéma"*, a ser publicado.

b) Ensaio filosóficos e literários — *"La Poésie d'Aujourd'hui; un Nouvel Etat de l'Intelligence"*, com uma *"Lettre de Blaise Cendrars"*, ed. La Sirène, Paris, 1921; e *"La Lyrosophie"*, ed. La Sirène, Paris, 1922.

c) Romances — *"L'Or des Mers"*, Librairie Valois, 1932; e *"Les Recteurs et la Sirène"*, ed. Montaigne, Paris, 1934.

Existem dois livros sobre Jean Epstein: *"Jean Epstein (Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe)"*, de Zbigniew Gawrak, Varsóvia, 1962; e *"Jean Epstein"*, de Pierre Leprohon, ed. Seghers, 1964.

Esta Bibliografia foi extraída do livro de Leprohon, que relaciona também grande número de artigos e ensaios sobre Epstein publicados em revistas especializadas.



Jean Epstein, cineasta e teórico

«La Chûte de la Maison Usher»



O Cinema Nôvo dos Anos Vinte

Gilberto Souto

Vou lendo os nomes de jovens cineastas: Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Walter Lima Jr., Carlos Diegues, Leon Hirszman, Sérgio Ricardo, Walter Hugo Khouri, entre os de tantos outros diretores do Cinema Nôvo. Vejo-os enfrentando problemas de financiamento e outros diretamente ligados à própria rodagem de um filme; vejo-os cheios de confiança e entusiasmo, e lembro-me de outros tempos, recordando horas e dias de preocupações e angústias, quando fui testemunha do esforço de um punhado de moços. Pois eles também fizeram um filme: **Barro Humano**.

Foi há quase quarenta anos, quando fazer Cinema era façanha heróica, pois quase tudo nos faltava: câmaras, luzes, laboratórios, técnicos e dinheiro! O Brasil, pelo trabalho dedicado de tantos homens — e seria injusto citar aqui apenas alguns deles — há muito vinha realizando filmes, não só no Rio de Janeiro, centro maior dessas atividades, como em São Paulo; no Norte, em Recife, especialmente; em Cataguases, Minas, onde Humberto Mauro começou a dar os primeiros passos de sua carreira. Lutavam todos contra sérios obstáculos, e eram quase sempre homens de sete instrumentos: dirigiam, produziam, cinegrafavam, escreviam os roteiros e financiavam os trabalhos, quando não iam, com as latas embaixo do braço, cuidar da distribuição, nem sempre alcançada, ou da exibição, em entendimento pessoal com os donos dos cinemas: Serrador, Pinfildi, Ponce ou os irmãos Ferrez. Era

luta insana e diária, que a muitos deixou pelo caminho.

Na década de vinte, nenhum banco perderia tempo com alguém que se candidatasse a um empréstimo destinado a fazer filmes: seria corrido pelo seu gerente que, para não descer ao palavrão, o taxaria de **louco**; e nenhum capitalista, comerciante rico, ou intelectual endinheirado se arriscaria a tal coisa. O dinheiro saía do bolso de parentes e amigos para cobrir os gastos que também consumiam as economias do próprio diretor-produtor. Não havia ajuda do Governo: nem **Caic**, nem decretos obrigando os cinemas a exibirem filmes nacionais. Não existia estúdios organizados, apenas houve uma ou outra tentativa de dar ao Cinema Brasileiro bases mais firmes, logo fracassada em virtude da indiferença dos exibidores, financiadores e — lamentavelmente — também de parte do grande público.

Os fãs estavam embebidos de Cinema americano: bons trabalhos, assombrando com histórias ótimalmente narradas e bem fotografadas, com um linguajar definitivo, e estreladas por ídolos populares. Seria difícil competir com eles, mas, assim mesmo, brasileiros teimosos metiam-se em tarefas inglórias sem temerem um eventual fracasso.

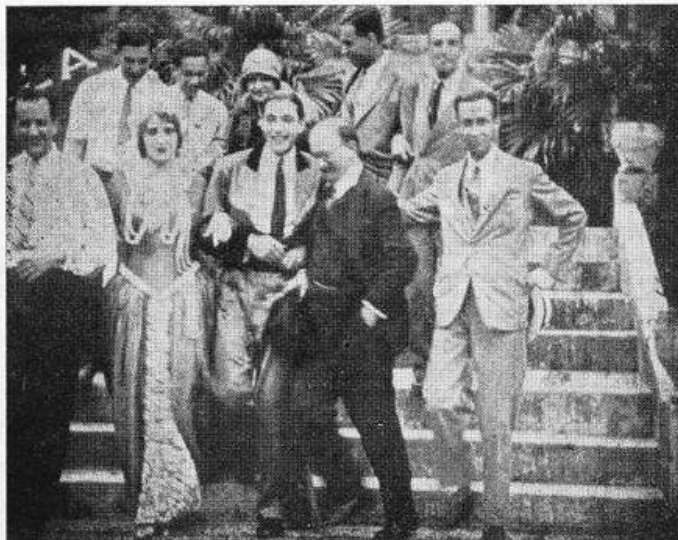
A Imprensa não negava apoio aos esforços desses cineastas, principalmente as revistas cinematográficas, ou outras cujas secções, dedicadas aos filmes, destacavam qualquer empreendimento nosso: **Palcos e Telas**, com a incansável ajuda de Mário Nunes e Cravo

Júnior; **Seleta**, com Carlos Leal e o sistemático encorajamento de Pedro Lima; **Para Todos...**, na pena de Mário Bhering e de Ademar Gonzaga, para culminar, em 1926, com o aparecimento de **Cinearte**, em ajuda semanal e crítica construtiva, cuja redação então já agasalhava Gonzaga, Pedro Lima, Paulo Wanderley e Álvaro Rocha. Era a década de 20, e foi em meados dela que conheci êsses quatro jornalistas, quando, no **Correio da Manhã**, em seu suplemento de domingo, comecei também a incentivar os que trabalhavam pelo nosso Cinema.

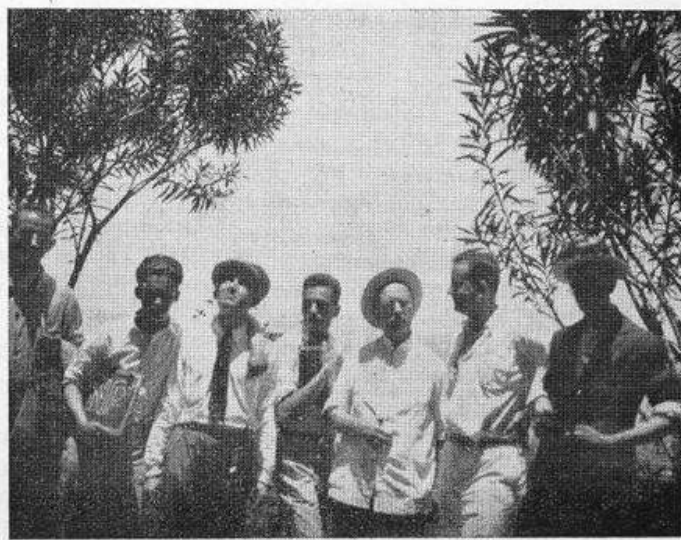
Vivíamos todos nós um clima de Cinema: diariamente, estávamos juntos a falar de filmes e de diretores, com encontro marcado, às onze da noite, no Íris, para de lá sairmos para um café, que não mais existe e que ficava em frente à Igreja do Parto, na esquina de Rua Chile com São José. Ali, abandonados, íamos, horas a fio, trocando idéias e discutindo as estréias da semana, e aqueles foram anos em que o Cinema americano nos vinha dando obras maravilhosas, aprimorado em sua técnica, na narrativa e subentendimento — como se dizia, então — em sua linguagem silenciosa, infelizmente a poucos anos de sua total extinção com o advento dos **talkies**.

Que obstáculos poderiam opor-se a que êsses moços fizessem um filme? Loucos, talvez! Mas, sobretudo, corajosos e ousados! Aí nasceu **Barro Humano** que, a princípio, se chamou **Mocidade**.

Por aquela época, um grupo de donos de cinema — Circuito Na-



Intervalo na filmagem de «Barro Humano»: no primeiro plano, Adhemar Gonzaga, os atôres Eva Schnoor e Carlos Modesto, Paulo Benedetti, Paulo Wanderley; atrás, Paulo Morano, o articulista, Mathilde Schnoor, Pedro Lima, Álvaro Rocha



Pausa para a posteridade: a partir da esquerda, um trabalhador da produção de «Barro Humano», o articulista, Álvaro Rocha, Pedro Lima, Paulo Benedetti, Adhemar Gonzaga, Paulo Wanderley

cional de Exibidores — organizara concurso em suas casas, escolhendo as mais belas e populares frequentadoras para um filme a ser por êles financiado, mas realizado por Paulo Benedetti. Depois de vários meses de muita publicidade, seleção de môças e de alguns testes cinematográficos, ao chegarem à discussão do início dos trabalhos, surgiram desculpas e evasivas: o filme não seria feito!

Paulo Benedetti, bastante perturbado, discutiu o caso com a turma, daí surgindo a idéia dos moços fazerem o filme, se êle se compromettesse a entrar com equipamento, película virgem e cópias. Estando todos de acôrdo, Benedetti achou que Gonzaga deveria dirigir o filme, e, assim, **Barro Humano** foi tomando forma. Depois de quase dois anos, com filmagem sômente aos sâbados, domingos e feriados — se não chovesse — estreou no Cinema Impépio, na Cinelândia, então explorado pela Paramount, que se encarregara de sua distribuição em todo o Brasil. No dia 10 de junho de 1929, **Barro Humano** arrastava multidões ao Império!

O grupo de jovens havia-se juntado a um homem idoso, Benedetti, mas que, em espírito, era tão mô-

ço quanto a rapaziada que com êle iria realizar **Barro Humano**. Tomado do mesmo entusiasmo dos jovens, via a sua casa no alto da ladeira de Tavares Bastos, no Catete, invadida por êles: discussões, planos, idéias, orçamentos! Sempre cachimbando, sereno, imperturbável, a falar com seu bom sotaque italiano, gostava de entremear a conversa com ditos engraçados; abrandava os mais exaltados ou atiçava algum que, porventura, se curvasse diante de um problema mais difícil. Era animado pelo mesmo espírito juvenil de seus associados, e sem êle **Barro Humano** talvez jamais tivesse sido feito.

O lado profissional, Benedetti poderia garanti-lo com sua excelente fotografia e seus profundos conhecimentos da técnica de laboratório, possuindo naquela mesma casa, local apropriado para revelação e copiagem. O resto, ficava à conta do grupo: Adhemar Gonzaga, na direção e roteiro final; Paulo Wanderley, na história e tratamento, além do roteiro inicial, mas com idéia e sugestões aproveitadas durante a filmagem; Pedro Lima, na tomada de fotografias de publicidade, além de encarregar-se da produção; Álvaro Rocha, como chefe electricista; Francisco Barreto, encarregado do material

técnico. Apesar de as tarefas terem sido determinadas, todos contribuíram, direta ou indiretamente, para a homogeneidade do filme com sugestões: um verdadeiro trabalho de equipe.

Ninguém ganhou ordenado, e cada qual contribuiu com uma quota em dinheiro, que variava, tendo o filme custado, incluindo negativo e cópia, cerca de vinte contos de reis!

Adhemar Gonzaga foi a mola mestra do projeto, cujas opiniões eram acatadas, depois de discutidas no período de preparativos, mas, durante a filmagem, dirigiu em completa liberdade, apenas trocando idéias com Paulo Wanderley e, naturalmente, seguindo os conselhos de Benedetti quanto à fotografia e outros detalhes técnicos que o mestre tão bem conhecia.

Todos ajudaram nos trabalhos, até eu segurei luzes na iluminação de determinada cena, como também preparei sanduíches para os artistas e a equipe, auxiliando o primo de Gonzaga, Francisco Barreto, o mesmo que, mais tarde, seria o galã de Lelita Rosa em **Lábios Sem Beijos**, usando o nome de Paulo Morano.

Contribuí também com uma parcela ínfima do orçamento, mas sem

fazer parte essencial da equipe, comparecendo, entretanto, a quase todas as filmagens.

Pedro Lima, por ser o mais atirado, encarregara-se de escolher e arranjar locais, entre eles uma casa com piscina. Um dia, visitou uma bela vivenda na Tijuca, e nós ficamos no carro de Gonzaga, à espera do resultado. Ei-lo que volta, abanando a cabeça mas sorrindo: «Não deu certo! O homem ficou uma fera! Eu disse que me chamava Pedro Lima, e que queríamos filmar na piscina dêle. O dono me ouviu sério, depois me perguntou se eu era parente de um tal Jorge Lima. Eu disse que sim, pensando que isso ajudasse, mas êle aí berrou que não queria parente nenhum dêse camarada na casa dêle, e mandou sair logo!»

Foram dias penosos aquêles, mas, às vêzes, também bastante divertidos!

Era assim que se filmava: uma seqüência no quarto da irmã de Gonzaga, na casa da família, em Silva Manoel, hoje, André Cavalcanti, e nela Carlos Modesto vestia a fantasia, para logo descer as escadas da casa de outra irmã de Adhemar, D. Zélia Peixoto de Castro, no Matoso, cujos jardins apareciam no filme, e, em cujo hall de entrada, filmou-se um detalhe do baile de Carnaval, primeiros planos de Eva Schnoor e extras, entre êstes, o saudoso pianista e homem de teatro, Brutus Pedreira, vestido à Luiz XV, ali aparecendo por espírito esportivo. O próprio baile, em que Carlos dançava um tango com Carmen Violeta, foi filmado no terraço do Íris, na rua da Carioca, ao ar livre, com muitos comparsas, e nós — Rocha, eu e os filhos do Sr. Cruz, dono do cinema — de cima da caixa d'água, fora de cena, atirando serpentinas para dar mais animação à festa! Di Cavalcanti fez um desenho de Carlos e Carmen Violeta dançando, que foi publicado em Cinearte de 27 de fevereiro de 1929 — e que, hoje, deve valer bom dinheiro!

Barro Humano usou em seu elenco nomes já conhecidos do Cinema Brasileiro: Eva Nil, dos filmes de Humberto Mauro, de Ca-

taguases, Lelita Rosa, que já apparecera num trabalho paulista, **Vício e Beleza**, além de personalidades desconhecidas — amadores — como Gracia Morena, Eva Schnoor, Carlos Modesto, Martha Torá, irmã de Lia Torá, a garôta Lia Rene, e a famosa caricata de teatro, Luiza Valle, conhecida pelo nome de Dona Chinha, e outros.

Carlos e Eva Schnoor formaram uma dupla sensacional: êle, moreno e belo rapaz, e ela loura e extremamente fina. Conheceram-se e trabalharam juntos, e suas cenas de paixão deram que falar. Tempos depois, casaram-se, jamais querendo voltar ao Cinema. Haviã dado sua contribuição ao Cinema Brasileiro. Continuam casados, e felizes, com filhos e netos. Um romance que nasceu com **Barro Humano** e que continuou pela vida inteira.

Barro Humano surpreendeu, na época, por várias razões: ambientes elegantes e luxuosos, artistas naturais e extremamente fotogênicos; excelente fotografia, além de falar uma linguagem de verdadeiro Cinema, correta, tão boa quanto a que nos mandavam Hollywood ou a Europa. Seu roteiro era de alto nível, dentro da gramática do silencioso. E foi um filme tipicamente carioca, com várias cenas rodadas em plena rua: a câmara, escondida numa sacada do jornal **O País**, mostrou a confusão de uma grande cidade, no cruzamento de Sete de Setembro com Avenida Rio Branco; de outras, seguia Gracia Morena, que caminhava pela Praça Floriano e, na calçada, tropeçava, quebrando o salto do sapato; Carlos Modesto, autêntico rapaz namorado — hoje, seria chamado de **playboy** — com a sua **baratinha** a seguir as garôtas para conquistá-las; a jovem, vigiada excessivamente pela família, temerosa dos perigos da cidade e que, assim mesmo, se perde; a mulher tentadora, a **vamp** a beber champanha em idílios de **garçonnière**, como era então chamado o apartamento de um rapaz boêmio.

Realmente, **Barro Humano**, como dizia um seu slogan, era **um pouco do moderno cinema brasileiro**, mas dêle, infelizmente, nada resta. Não existe uma cópia sequer da produ-

ção da Benedetti-Film, mas a sua realização foi, de fato, uma façanha que mereceu os aplausos do público, dos críticos e de intelectuais. E rendeu bom dinheiro nas bilheterias dos cinemas do Brasil. Serviu de inspiração a Adhemar Gonzaga para que desse seu talento, sua fortuna e suas forças à fundação da **Cinédia**, em São Cristóvão, o primeiro estúdio brasileiro organizado em bases comerciais, onde se aperfeiçoaram tantos técnicos e diretores — Humberto Mauro, um dos mais ilustres — como nêle nasceram muitos outros que de lá saíram para novos empreendimentos.

Pedro Lima foi para o Ministério da Agricultura, a par de sua constante luta em jornais e revistas cariocas pelo Cinema Brasileiro, durante todos êstes anos e, na repartição, realizou filmes educativos, alguns premiados. Paulo Wanderley, anos mais tarde, voltaria ao Cinema, produzindo e dirigindo, bastando apontar seu trabalho de parceria com Jorge Iielli, **Amei um Bicheiro**, que ofereceu excelente direção.

Álvaro Rocha continuou fazendo crítica e, mais recentemente, programando filmes para o cinema do Ginástico Português, tendo falecido êste ano, no dia 4 de julho. Francisco Barreto e Paulo Benedetti também já faleceram.

Barro Humano foi o Cinema Novo dos Anos Vinte. Um momento histórico no desenvolvimento da Arte das Imagens, no Brasil.

Aqui deixei o meu testemunho. Talvez tenha errado num ponto ou noutra, mas não o fiz com segundas intenções: recorro à memória, esperando que não me haja traído. Outros, melhor do que eu, talvez possam contar o que foi aquêlo sonho, a loucura que os moços de ontem levaram a cabo, com muito sacrifício e muita luta. Que venham outros testemunhos porque **Barro Humano** tem a sua história, e esta precisa sempre ser contada para que os novos saibam que, antes dêles, outros também quiseram renovar, e isso o fizeram quando os caminhos eram bem mais ásperos e terrivelmente ingratos.

A Conspiração Sonora

David Waisman

Há um *complot* contra o cinema brasileiro. Não é o das manipulações por detrás das grades da bilheteria, contra nossos produtores; não é o do *dumping* de filmes estrangeiros baratos e de má qualidade que alguns distribuidores importam sem nenhum obstáculo alfandegário; não é o da aliança entre grupos promocionais novos e grupos comerciais velhos, contra uma legislação cinematográfica de abertura de horizontes.

É um *complot* mais vasto, mais enraizado, mais teimoso e irremovível: é o *complot* sonoro, o *complot* contra os filmes falados em português. No início, há muitos anos, a coisa tinha um caráter de complexo colonial: diziam que nossa língua, falada na tela, simplesmente não "colava"... Mas, hoje, estabeleceu-se um processo muito mais eficiente e sutil de castração de nossos filmes: a péssima qualidade da reprodução sonora que impera na maioria das salas de exibição no Brasil, introduz um critério de seleção mortífero para nosso cinema. Milhões de expectadores captam o filme estrangeiro "de qualquer maneira", através da tradução das legendas, sem duvidar da sua qualidade sonora; mas o filme brasileiro não consegue se comunicar com suas platéias satisfatoriamente, pois os diálogos são distorcidos por máquinas mal instaladas e mal cuidadas.

Mais de uma vez, assistindo a filmes de procedência americana

ou européia, no Rio, em companhia de amigos estrangeiros que que não podiam ler as legendas em português, pude verificar o reverso deste fenômeno: cenas dramáticas, interpretadas por atores internacionalmente famosos, caíam no ridículo ou causavam irritação. Em tais condições, é muito melhor para um filme fazer-se entender através de legendas.

A primeira e principal influência funesta do *complot* sonoro é a determinação de condições negativas de mercado para filme brasileiro. A frase amorosa de um ator, uma porta que bate, um acorde musical com certa intenção dramática, chegam distorcidas ao ouvido do expectador e *não convencem*.

A segunda influência funesta é sobre o nível técnico de nossos estúdios, que sabem e podem fazer melhores trilhas sonoras do que as atuais. Mas nossos técnicos de gravação se afastam deliberadamente das curvas de distribuição de graves e agudos internacionalmente padronizados, porque sabem que através das cabines de projeção de nossos cinemas elas *não passam*.

O som é distorcido intencionalmente para que, pelo menos, os diálogos sejam entendidos. Assim, para grande prejuízo estético do filme nacional, desiste-se de mil nuances e possibilidades pelo fracionamento dos planos sonoros dentro de determinada imagem. Quando este vício se transforma em hábito ou é erigido em princípio estético, o *complot* sonoro marca um nóvo tento.

A solução deste problema em escala nacional tem um só caminho: padronização, legislação e fiscalização. E nada disso é novidade em dezenas de países que contam com indústria cinematográfica. Na França, para citar um só exemplo, a fiscalização das condições de reprodução sonora, há muito padronizadas nas salas de cinema, é tão rotineira como a fiscalização sanitária das mesmas salas ou de seus recursos de segurança contra incêndio. E quais são os itens padronizados e fiscalizados? Podem ser divididos em

"condições de sala" e "condições de cabine".

Numa sala de cinema, além de serem bem definidas por lei as dimensões da tela, seu ângulo de colocação e sua luminosidade, são determinados ainda, entre outros itens, uma qualidade acústica mínima da sala (em termos de absorção de decibéis) e a distribuição dos alto-falantes por detrás da tela. Os cálculos de percepção do som são feitos em relação a um expectador hipotético entre as filas 11 e 16 de uma sala de 1 200 lugares — inclusive os cálculos relativos à sincronização labial.

Na cabine de projeção está o fator mais importante: o equipamento sonoro, sua instalação, manutenção e regulagem. Em engenharia acústica as características de reprodução do som são definidas por uma curva matemática de distribuição de graves e agudos. Ora, numa cabine de projeção, esta curva de reprodução é determinada de maneira que complementemente as características da trilha sonora gravada no estúdio, características estas também padronizadas. Esta complementação é que vem concluir o processo iniciado no estúdio, resultando nesta coisa tão rara para nós: um bom som no cinema. Como projetores fabricados em todo mundo obedecem à mesma padronização internacional, as irregularidades da reprodução do som vêm a ser um problema de *manutenção*. A fiscalização deste item pode ser feita fácil e rapidamente por um técnico devidamente equipado.

O *complot* sonoro exige providências urgentes em termos de legislação e fiscalização eficientes. É lamentável que os proprietários das salas de exibição não tomem eles próprios a iniciativa de melhorarem as condições de projeção, as quais sem dúvida influem na crise de público em que atualmente se debatem.

A melhoria do som nos cinemas virá beneficiar, pois os próprios responsáveis pela intolerável situação atual, mas, principalmente, significará o desmonte de mais um obstáculo no caminho do cinema brasileiro.

Incremento de Renda para o Cinema

Em 27 de outubro de 1966, o GEICINE apresentou à Comissão de Desenvolvimento Industrial — do Ministério da Indústria e do Comércio, o seguinte trabalho:

Seguindo uma tendência mundial, a audiência de cinema no Brasil vem sofrendo queda, causada principalmente pela concorrência da televisão.

Concorrência que é extremamente desigual para o cinema e que é agravada pela tributação que incide sobre os ingressos — caso do imposto de diversões públicas.

A desigualdade daquela concorrência é flagrante:

1 — no caso da televisão, o espectador paga para assistir a um filme uma porcentagem profundamente pequena, e em processo permanente de amortização, do custo que lhe representou a aquisição de seu aparelho receptor: entre os múltiplos serviços que a televisão lhe presta, a projeção de filmes é apenas um deles;

2 — no caso do cinema, cada filme lhe custa a compra de um ingresso de preço certamente muito maior do que aquele que a televisão lhe «cobra» para assistir a um filme;

3 — mas, além dessa desigualdade de preços, deve ser considerado, agravando o quadro daquela concorrência, o Imposto de Diversões Públicas que incide sobre o preço de cada ingresso.

Assume, assim, a cobrança do Imposto de Diversões Públicas, sobretudo na forma indiscriminada com que é feita, não só uma injustiça fiscal, como também um aspecto anti-social, se fôr levada em conta que a economia do cine-

ma se encontra em fase de crise: decrescem em todo mundo o volume de filmes produzidos e o volume de audiência dos cinemas.

Essa queda de audiência pode ser verificada pelos dados anexos, relativos aos cinemas e espectadores em sessões cinematográficas, nos anos de 1958 e 1963 (último dado disponível no IBGE), em comparação com o crescimento da população, no Brasil, Estado da Guanabara e Município de São Paulo.

Fizemos a estatística em números absolutos e em números relativos, tomando o ano de 1958 como 100.

O exame dos quadros anexos revela, entre 1958 e 1963:

No caso do Brasil:

a) uma diminuição de 4% do número de cinemas existentes;

b) um aumento da lotação dos cinemas, o que representa um melhor aproveitamento das salas;

c) uma queda do número de sessões, acompanhando a diminuição do número de cinemas;

d) uma queda relativamente pequena no número de espectadores (5%), a qual, porém, se avulta quando comparada com o crescimento da população no mesmo período (23%); assim, não houve nem mesmo um aumento vegetativo do número de espectadores: se esse número, ao menos tivesse acompanhado o crescimento da po-

pulação, deveria atingir 406.514 mil em 1963.

No caso da Guanabara:

a) aumento no número de cinemas, na lotação e no número de sessões, numa procura de melhor atender às necessidades do Estado;

b) uma grande queda no número de espectadores (menos 31%), mais acentuada quando comparada com o crescimento da população (20%); se o número de espectadores tivesse acompanhado a elevação da população, deveria ter crescido de 54.050 mil em 1958 para 64.860 mil em 1963.

No caso de São Paulo:

a) o quadro se apresenta semelhante ao da Guanabara: houve um acréscimo no número de cinemas e no número de sessões, apesar de uma pequena diminuição na lotação das salas;

b) houve queda também acentuada no número de espectadores, se bem que menor do que na Guanabara (menos 13% contra menos 31%), agravada, no entanto, pelo elevado aumento da população (mais 35%); se o número de espectadores tivesse acompanhado a elevação da população, teria crescimento de 46.808 mil em 1958 para 63.191 mil em 1963.

Os dados aqui compilados se referem apenas até o ano de 1963, podendo ser rigorosamente admi-

da que a tendência de queda de audiência não só persistiu, mas vem se agravando, até essa data, propondo aos exibidores a necessidade de uma revisão na forma de exploração de filmes, e, ao Governô, na forma de situar a economia cinematográfica, a fim de não contribuir para o seu estrangulamento.

Evidentemente essa diminuição no número de expectadores teria que se refletir na queda da receita dos exibidores, e conseqüentemente na dos distribuidores e produtores.

Essa queda de receita é documentada com a vertical diminuição das remessas para o exterior dos alugueis de filmes importados:

Anos	US\$ 1.000
1954	8.962
1955	12.496
1956	10.239
1957	10.271
1958	9.690
1959	5.728
1960	6.085
1961	4.657
1962	3.900
1963	4.100
1964	2.600
1965	3.537

Fonte — Banco Central da República do Brasil.

O aumento da remessa em 1965, em relação a 1964, deve-se à liberação dos preços dos ingressos.

Outro dado que demonstra a diminuição da receita dos exibidores é a comparação entre a arrecadação do impôsto de diversões públicas, no Estado da Guanabara, e o preço do ingresso nos cinemas de primeira categoria, onde está evidenciado que o preço dos ingressos subiu mais do que a arrecadação do impôsto de diversões públicas. Para cálculo do número índice nos anos de 1960 e 1961, adotamos como valores o dôbro do efetivamente arrecadado, uma vez que nesses anos o impôsto era de 10% sôbre o valor dos ingressos, tendo sido elevado, a partir de 1962, para 20%, com a exclusão dos 10% destinados ao Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

	Impôsto de diversões públicas		Preço médio do ingresso dos cinemas de 1ª categoria	
	valor - Cr\$ 1.000	número índice	valor Cr\$	número índice
1960	163.658	100	70	100
1961	232.793	142	120	171
1962	707.420	216	200	286
1963	1.025.865	313	300	429
1964	1.739.435	531	600	857
1965	2.539.755	776	800	1.143

Êsses números demonstram que os exibidores, premiados por receitas cada vez proporcionalmente menores, buscam na elevação do preço dos ingressos, aumentar os seus rendimentos, numa atitude inevitável, mas, ao mesmo tempo, contraproducente, pois, com ingressos mais elevados, diminuem ainda mais a freqüência aos cinemas e o volume da receita.

Por outro lado, os Governos, principalmente municipais e estaduais, criaram uma série de impostos que tornaram ainda menor a receita líquida obtida com a venda dos ingressos de cinema.

Assim, exemplificando, com o caso da cidade de São Paulo, de um ingresso de Cr\$ 1.000, temos as seguintes reduções:

a) impôsto de diversões públicas (15% de Cr\$ 781,30)	133,60
b) taxa de estatística (10% de Cr\$ 781,30)	78,10
c) adicional para o fomento ao cinema nacional	7,00
d) impôsto de transação (6,6% de Cr\$ 781,30)	51,56
e) impôsto de indústrias e profissões (1,71% de Cr\$ 1.000)	17,10
	<hr/>
	287,36

Do líquido apurado, de Cr\$ 712,64, por ingresso, devem ainda ser pagas as seguintes despesas proporcionais:

f) locação do filme, numa base média de 35% do preço líquido do ingresso (Cr\$ 781,30)	273,45
g) aluguel do prédio, numa base média de 20% da receita (20% de Cr\$ 781,30)	156,26
	<hr/>
	429,71

Com o nôvo saldo de Cr\$ 282,93, ainda devem ser pagos inúmeros outros impostos indiretos, tais como:

Estaduais:

h) alvará da Delegacia de Diversões Públicas	180.000 anual
i) Vistoria do Corpo de Bombeiros	10.000 anual
j) Taxa de higiene	10.000 anual

Municipais:

l) Taxa de publicidade	6.960 anual
m) Taxa de viação	800 por metro linear de calçada
n) Taxa sanitária	4% sôbre o valor locativo do imóvel
o) Impôsto predial	10% sôbre o valor venal do imóvel

Além disso, os exibidores estão sujeitos a outras despesas para manutenção de suas atividades, tais como:

p) Vistoria (lei municipal nº 4.454, de 20-2-54)	300.000 por ano
q) Desinfecção (lei municipal nº 4.398, de 24-6-53)	80.000 por quinzena
r) Direitos autorais	585.975 por mês
s) Complementos nacionais	585.975 por mês
t) Carvão, conservação de máquinas, troca de poltronas, publicidade, energia elétrica, salários, encargos sociais, etc.	

No Estado da Guanabara a situação é idêntica, mas um pouco atenuada, pois o Imposto de Diversões Públicas é de 20%, mas não é paga a taxa de estatística. No entanto, em outras cidades, como Santos e Sorocaba, no Estado de São Paulo, o imposto vai até 34%.

O órgão tributador dos divertimentos públicos é, no Brasil, ao contrário de outros países, o Município e não a União.

Essa dificuldade constitucional cria situações algo difíceis para a formulação de uma legislação de cinema, impedindo, por exemplo, tal como ocorre em outros países, que o Governo obtenha recursos para fomentar o desenvolvimento da indústria nacional de cinema, através de tributo sobre o preço dos ingressos.

Em face do exposto, e tendo em vista a reforma constitucional em elaboração e o projeto de criação do Instituto Nacional de Cinema, ora em tramitação no Congresso, solicitamos que sejam examinadas as seguintes alternativas:

1.º) a extinção do imposto de diversões públicas sobre o preço dos ingressos, e a criação da alíquota de 1% sobre o valor dos ingressos, a ser destinado a um fundo federal de fomento à indústria cinematográfica nacional;

2.º) ou a fixação de um teto máximo de 3% para o imposto de diversões públicas, a ser cobrado sobre os ingressos, e a criação de uma taxa de 1%, destinado ao fundo federal de fomento à indústria cinematográfica.

Examinada a matéria pelas autoridades econômico-financeiras do Governo Federal, especialmente pelos Ministério da Fazenda e do Planejamento e considerada a sua repercussão nos orçamentos municipais, foi fixada, pelo Ato Complementar nº 34, de 30-1-67, a alíquota máxima de 10% sobre o valor dos ingressos de cinema para a cobrança do Imposto Municipal sobre Serviços (ex-Imposto de Diversões Públicas, no caso).

É o seguinte o seu texto:

«ATO COMPLEMENTAR
Nº 34/30-1-67

(Publicado no D.O. de 31-1-67)

Art. 9º — Ficam estabelecidas as seguintes alíquotas máximas para a cobrança do Imposto Municipal sobre Serviços:

II — Jogos e diversões públicas até 10%.

Parágrafo único — O Governo do Estado da Guanabara, o Prefeito do Distrito Federal e os Prefeitos dos demais Municípios baixarão os atos necessários ao cumprimento do disposto neste artigo, reduzindo, na tabela do Imposto sobre Serviços, as alíquotas que excederem os limites estabelecidos.

Art. 12 — Este ato entra em vigor na data de sua publicação, ficando revogadas as disposições em contrário.»

Deve ser auspiciosamente registrado o espírito de cooperação que se estabeleceu, no exame da matéria, entre os Sindicatos dos Exibidores, Distribuidores, o Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica e o Governo Federal.

Para se avaliar a extraordinária importância da medida, no sentido da produção de um melhor valor líquido para os preços de ingressos, basta citar o fato de que aquela tributação, apenas no Município de São Paulo, onde se concentra cerca de 20% da receita do mercado cinematográfico brasileiro, era de 30%.

BRASIL

Números absolutos

	1958	1959	1960	1961	1962	1963
Número de cinemas e cine-teatros (unidade 1)	3.413	3.489	3.285	3.242	3.169	3.261
Lotação dos cinemas e cine-teatros (unidade 1.000)	1.882	1.938	1.900	1.888	1.904	1.973
Número de sessões dos cinemas e cine-teatros (unidade 1.000)	1.460	1.354	1.368	1.357	1.390	1.435
Número de expectadores nas sessões de cinema e cine-teatros (unidade 1.000)	330.499	328.255	318.043	328.459	326.695	314.485
Número de habitantes — estimativa em 1º de setembro (unidade 1.000)	64.679	70.967	73.088	75.271	77.521	79.837

Fonte — Anuário estatístico do IBGE.

BRASIL

	Números relativos — 1958 = 100					
	1958	1959	1960	1961	1962	1963
Número de cinemas e cine-teatros	100	102	96	95	93	96
Lotação dos cinemas e cine-teatros	100	103	101	100	101	105
Número de sessões dos cinemas e cine-teatros	100	93	94	93	95	98
Número de expectadores nas sessões de cinemas e cine-teatros	100	99	96	99	99	95
Número de habitantes — estimativa em 1º de setembro	100	110	113	116	120	123

Fonte dos números absolutos — Anuário estatístico do IBGE.

ESTADO DA GUANABARA

	Números absolutos					
	1958	1959	1960	1961	1962	1963
Número de cinemas e cine-teatros	156	160	151	151	159	163
Lotação dos cinemas e cine-teatros (unidade 1.000)	141	144	162	162	135	143
Número de sessões dos cinemas e cine-teatros (unidade 1.000)	188	201	191	189	189	197
Número de expectadores nas sessões de cinema e cine-teatros (unidade 1.000)	54.050	55.932	43.831	44.894	41.122	37.349
Número de habitantes — estimativa em 1º de setembro (unidade 1.000)	3.031	3.124	3.307	3.410	3.517	3.627

Fonte — Anuário estatístico do IBGE.

ESTADO DA GUANABARA

	Números relativos — 1958 = 100					
	1958	1959	1960	1961	1962	1963
Número de cinemas e cine-teatros	100	103	97	97	102	104
Lotação dos cinemas e cine-teatros	100	102	115	115	96	101
Número de sessões dos cinemas e cine-teatros	100	106	102	100	101	104
Número de expectadores nas sessões de cinemas e cine-teatros	100	103	81	83	76	69
Número de habitantes — estimativa em 1º de setembro	100	104	109	113	116	120

Fonte dos números absolutos — Anuário estatístico do IBGE.

MUNICÍPIO DE SÃO PAULO

	Números absolutos					
	1958	1959	1960	1961	1962	1963
Número de cinemas e cine-teatros	184	186	185	178	185	188
Lotação dos cinemas e cine-teatros (unidade 1.000)	220	229	224	225	221	218
Número de sessões dos cinemas e cine-teatros (unidade 1.000)	139	143	154	155	162	170
Número de expectadores nas sessões de cinemas e cine-teatros (unidade 1.000)	46.808	49.708	44.628	44.260	42.428	40.818
Número de habitantes — estimativa em 1º de setembro (unidade 1.000)	3.316	3.490	3.825	4.165	4.251	4.482

Fonte — Anuário estatístico do IBGE.

MUNICÍPIO DE SÃO PAULO

	Números relativos — 1958 = 100					
	1958	1959	1960	1961	1962	1963
Número de cinemas e cine-teatros.....	100	101	101	97	101	102
Lotação dos cinemas e cine-teatros	100	104	102	102	100	99
Número de sessões dos cinemas e cine-teatros	100	103	110	111	116	122
Número de expectadores nas sessões de cinemas e cine-teatros	100	106	95	95	90	87
Número de habitantes — estimativa em 1º de setembro	100	105	115	126	128	135

Fonte dos números absolutos — Anuário estatístico do IBGE.

A N E X O

RELAÇÃO DOS IMPOSTOS PAGOS POR EXIBIDORES E DISTRIBUIDORES DE FILMES NA GUANABARA E SÃO PAULO:

DISTRIBUIDORES

	MUNICIPAIS	GUANABARA	SÃO PAULO
a) Imposto de indústrias e profissões sobre o movimento econômico (faturamento) — anual		4,5%	—
— até Cr\$ 300.000		—	Cr\$ 11.400
— acima de Cr\$ 300.000 até Cr\$ 10.000.000		—	0,912%
— acima de Cr\$ 10.000.000		—	0,684%
taxa anual fixa		Cr\$ 96.000	—
b) Imposto de licença para funcionamento e publicidade		—	arbitramento
	ESTADUAIS	GUANABARA	SÃO PAULO
c) Imposto sobre transações sobre o valor dos aluguéis de filmes (paga pelos exibidores)		—	—
d) Imposto sobre censura por metro linear da 1ª cópia		—	Cr\$ 7,50
por metro linear das demais cópias do filme		Cr\$ 5.000	—

FEDERAIS		GUANABARA	SÃO PAULO
e)	Imposto de selo sobre o valor dos contratos de exibição	1,1%	
f)	Impostos sobre a importação de filmes — imposto de selo sobre os contratos de câmbio	1,1%	
	— imposto de selo sobre a abertura de crédito	1,1%	
	— taxa sobre emissão da guia de importação	0,1%	
	— direitos alfandegários — por metro linear	Cr\$ 1,65	
	— taxa de despacho aduaneiro — «ad-valorem»	5%	
	— remessas financeiras — sobre o contrato de câmbio	1,1%	
g)	Censura Federal — taxa — por metro linear da 1ª cópia.....	Cr\$ 0,40	
h)	Imposto de renda sobre créditos ao exterior, referentes à participação do produtor estrangeiro	13,2%	
	sobre o lucro da pessoa jurídica	30,8%	
	sobre o lucro pertencente ao acionista estrangeiro	27,5%	
i)	Institutos sobre o salário dos empregados	19%	
j)	Fundo de Indenização Trabalhista sobre o salário dos empregados	2%	
k)	Fundo de Assistência ao Desemprego sobre o salário dos empregados	1%	

EXIBIDORES

MUNICIPAIS		GUANABARA	SÃO PAULO
a)	Imposto de diversões públicas sobre o valor líquido dos ingressos.....	22%	15%
	adicional para fomento do cinema nacional (por ingresso)	—	Cr\$ 7,00
b)	Imposto de indústria e profissões sobre o valor bruto dos ingressos	1,2%	1,71%
	taxa fixa — anual	Cr\$ 48.000	
c)	Taxa de publicidade anual	variável	Cr\$ 6.960
d)	Taxa sanitária sobre o valor locativo	variável	4%
e)	Taxa de viação Por metro da calçada de frente — anual	—	Cr\$ 800
f)	Imposto Predial sobre o valor venal do imóvel — anual	variável	10%
g)	Taxa de vistoria anual	Cr\$ 20.000	Cr\$ 300.000
h)	Desinfecção quinzenal	—	Cr\$ 80.000
i)	Taxa de incêndio sobre o valor do imposto de indústrias e profissões	50%	—

ESTADUAIS		GUANABARA	SÃO PAULO
j)	Imposto de transações sobre o valor líquido dos ingressos	—	6,6%
k)	Alvará do Serviço de Censura de Diversões Públicas anual	—	Cr\$ 180.000
l)	Vistoria do Corpo de Bombeiros anual	—	Cr\$ 10.000
m)	Taxa de higiene — anual	—	Cr\$ 10.000
n)	Taxa de censura por dia	Cr\$ 400	—

FEDERAIS		GUANABARA	SÃO PAULO
o)	Taxa de Estatística sobre o preço líquido dos ingressos	—	10%
p)	Imposto de Renda sobre o lucro das pessoas jurídicas	30,8%	30,8%
q)	Imposto Sindical sobre o capital das empresas — anual	variável	variável
r)	Institutos sobre o salário dos empregados	19%	19%
s)	Fundo de Indenização Trabalhista sobre o salário dos empregados	2%	2%
t)	Fundo de Assistência ao Desemprego sobre o salário dos empregados	1%	1%

CAPITAIS PARA A PRODUÇÃO

O Decreto-Lei nº 43, de 18-11-66, que criou o Instituto Nacional de Cinema, introduziu modificações importantes no artigo 45 da Lei nº 4.131, de 3-9-62.

Por êsse artigo, uma parte do desconto do impôsto de remessa sôbre a renda de filmes no mercado brasileiro era reservada, optativamente, para a produção de filmes nacionais; ou seja, o remetente poderia ou não se utilizar do benefício fiscal e, se não o fizesse, ficaria obrigado a recolher o total do impôsto ao órgão fazendário próprio.

O artigo 28 do Decreto-Lei 43, de 18-11-66, alterou aquêle dispositivo, tornando obrigatório o recolhimento da parte do desconto do impôsto de remessa destinado à produção de filmes nacionais, estabelecendo que, se isso não fôr feito no prazo de 18 meses, a contar da data do depósito (o prazo anterior era de 38 meses), será êle recolhido como receita extraordinária do INC.

Estabeleceu ainda o artigo 28 que os depósitos existentes até 20 de janeiro do ano em curso deveriam ser obrigatoriamente utilizados em quatro meses ou, decorrido êsse período, serem revertidos ao INC.

Pelo artigo 29, o desconto do

impôsto de remessa foi estendido também para o caso dos filmes adquiridos a preço fixo, estatuidos no artigo 30 que os beneficiários do favor fiscal serão sempre as empresas sediadas no Brasil.

Entre os últimos filmes feitos com recursos oriundos do art. 45 da lei 4.131-62, figuram **O Corpo Ardente**, em associação financeira entre Columbia e Câmera Filmes; **O Mundo Alegre de Helô**, entre Fox e Atlântida; **El Justicero, Cafajestes, Sem Mêdo e sem Mácula**, pela Condor Filmes; **Audax**, série de 13 filmes para a TV, pela Screen Gems. Encontram-se ainda em produção **O Quarto**, associação entre Data Filmes Ltda. e Columbia, e **As Amoras**, entre Câmera Filmes e Columbia.

Por outro lado, acham-se em exame no Instituto Nacional de Cinema três projetos a serem co-financiados por aquêles recursos, envolvendo participação financeira da Columbia, Royal Filmes e United Artists, enquanto outros novos projetos estão sendo preparados.

É muito provável que — em grande parte devido às inovações dos arts. 28, 29 e 30 do Decreto-Lei nº 43, de 18-11-66, que criou o INC — 1967 assinala a produção do maior número de longa-metragens já atingido em nosso País.

Significação do Western

*Do diafilme produzido pelo
INCE e realizado por
Antônio Moniz Vianna*

Há mais de sessenta anos, desde que o cinema começou a deixar de ser apenas um invento, uma curiosidade de feira de amostras ou o **cinematógrafo**, para, pouco a pouco, estruturar-se numa grande indústria e paralelamente constituir-se na arte de nosso século — existe o **western**. Foi, é, continuará a ser o **western** «o cinema por excelência», no título e na frase inicial da tese de André Bazin. Cinema é movimento; e é o movimento do **western** também que o liberta do estúdio, assim como a ação o imuniza contra o diálogo — esse indesejável denominador comum entre o cinema e o teatro, quando usado além da conta e contra a lógica cinematográfica. O **western** é o único gênero que depende quase exclusivamente de si mesmo, sem laços com outras formas de arte, quase livre até das pressões de um **background** literário. Nenhum outro apresenta mitologia tão extensa e tão própria.

Movimento, ação — um cinema ao ar livre, muitas vezes contemplando o horizonte, tendo como moldura o céu e a terra. Mas não menos denso do que outros tipos de filme, nunca menos trágico, o **western** é o que mais se acerca das linhas da tragédia clássica. Mas não é só. Diz André Bazin: «Talvez ainda mais do que a perenidade histórica do gênero, espantada-nos a sua universalidade geográfica. Por que as populações árabes, indianas, latinas, germânicas ou anglo-saxônicas, junto às quais o **western** não cessou de obter um êxito constante, encontram tanto interesse na evocação do nascimento dos Estados Unidos, a luta de Buffalo Bill com os índios, o traçado das linhas de estrada de ferro ou a Guerra de Secessão? É necessário, portanto, que o **western** tenha algum segredo melhor que o da juventude: o da eternidade; um segredo que se identifica de certa maneira com a própria essência do cinema».

E, segundo George Fenin e Wilham K. Everson, «sempre haverá uma platéia para o **western**, porque o **western** representa aventura romântica e idealismo, realização, otimismo em relação ao futuro, justiça, individualismo, a be-

leza da terra e a coragem e a independência dos que a conquistaram».

As fontes do **western** — Ainda em sua fase de formação, processada em meio ao tumulto de centenas de filmes de um e dois rolos realizados em seguida ao êxito de **The Great Train Robbery** (1903), o **western** já se abastecia nas fontes compulsórias:

a) a **dime novel** (histórias em fascículos vendidas a 10 centavos), a **western story** e a literatura;

b) os **Wild West Shows**, como o fundado por Buffalo Bill em 1883 e no qual William Frederick Cody (ou Bill Cody, ou Buffalo Bill) se apresentou até à primeira década do século atual;

c) o folclore, as baladas cantando o **gold rush** da Califórnia, a trilha de Chisholm, a melancolia dos **cowboys**, os feitos dos heróis ou bandidos (Jesse James, Billy the Kid, Sam Bass, Wild Bill Hickok);

d) a História dos Estados Unidos.

Desde 1908, principalmente, eram muitas as **dime novel** aproveitadas pelos fazedores de **westerns**. Os fascículos, de publicação semanal ou mensal, seguiam a pista aberta em 1869 pela publicação seriada de aventuras reais ou inventadas que acabaram construindo a lenda de Buffalo Bill. Outros heróis de semelhantes edições eram Kit Carson, Joaquim Murietta, os irmãos Jesse e Frank James, Wild Bill Hickok. Aí por volta de 1911, Broncho Billy e Tom Mix já recorriam a **western stories** de Peter B. Kyne — em filmes como **Broncho Billy and the Baby**, em que já existe o germe do tema de Kyne que ingressaria na tradição do **Western** através de John Ford, com **Marked Men** (Os Três Padrinhos, 1919), história intitulada «Three Godfathers» e filmada ou imitada muitas vezes daí por diante. Ao contrário da **dime novel**, a **western story** já se avizinha da literatura. Também em 1919, Ford levava à tela **The Outcasts of Poker Flat**, baseado na antológica história de Bret Harte.

A literatura de James Fenimore Cooper é a fonte mais autorizada dos chamados pré-**westerns**. Na

época da ação de **The Last of the Mohicans** (O Último dos Moicanos) e **The Pathfinder**, as lutas entre brancos e índios se desenrolavam em território da Nova Inglaterra. O Oeste ainda se encontrava no que, mais tarde, seria o Leste. Tem raízes aí o conceito de **fronteira móvel**: empurrado pelo ímpeto colonizador a ferro e sangue, o **western** andou de costa a costa; também caminhou para o norte, alcançando o Alaska, e desceu até à fronteira mexicana, uma nação em marcha incorporando rios e territórios. Além de Fenimore Cooper, escritores tão ilustres como Washington Irving ou tão prolíficos quanto Mayne Reid e Zane Grey (cujos heróis foram vividos por Tom Mix, Gary Cooper, Randolph Scott) e ainda Owen Wister, com seu clássico **The Virginian**, e Rex Beach (**The Spoilers**) foram fontes de muitos **westerns**.

O folclore e a balada inspiraram regularmente os cineastas, sobretudo quando focalizavam heróis como Buffalo Bill, Wild Bill Hickok, os irmãos James. A balada foi sempre a principal fonte dos **westerns** em torno de **marshals** e **outlaws** famosos — e não deixou de ser mesmo quando os roteiristas já consultavam os estudos mais modernos publicados por Stuart N. Lake e James D. Horan, levantando a realidade histórica do itinerário dos James, de Wyatt Earp e Doc Holiday.

Quanto aos espetáculos circenses, tipificados pelos do Buffalo Bill Wild West Show, também influenciaram a atmosfera e a fisionomia de vários **westerns**, impondo um caráter de **semi-show** em detrimento das situações dramáticas. Não foi esta, porém, uma influência tão sensível quanto a da balada ou de fonte mais direta: a História. «Que é o Oeste? Que papel representou na vida americana? Com a resposta a essas questões, pode-se compreender os traços mais significativos dos Estados Unidos de hoje». As palavras são de Frederick Jackson Turner, em «The Frontier in American History». E aquelas e outras perguntas vêm sendo de certo modo respondidas há sessenta anos por milhares de **westerns**.

Um filme de Griffith, feito após o grande afresco histórico *The Birth of a Nation*, foi *The Martyrs of the Allamo* (1916), focalizando a resistência heróica que continuaria sendo filmada por quase meio século, até a admirável e definitiva versão produzida, dirigida e interpretada em 1961 por John Wayne. Também entre os primeiros êxitos de Thomas H. Ince encontra-se outro tema histórico de permanente atualidade no cinema: *Custer's Last Fight*, reconstituindo o massacre de Little Big Horn. E inspirado na História — ou na balada, que a interpreta ou recria — veio o western ilustrando e revivendo os dias dos pioneiros, as caravanas, a atmosfera do rancho, a solidão do cowboy, a tensão no saloon, a abertura das trilhas para o transporte do gado, o êxodo dos mormons, a diligência em disparada, o correio (Wells Fargo, Pony Express), a estrada de ferro (Union Pacific), o telégrafo (Western Union). E os índios das diversas tribos: Apaches, Cheyennes, Sioux, Comanches; os mineiros da Califórnia, de Nevada, do Alaska; os caçadores de búfalos; o forte, posto avançado na fronteira; a Cavalaria; e os que desafiavam a lei, os que a ministravam de qualquer forma, na força ou a bala. À medida que se aproximava o seu epílogo, tornava-se o Oeste mais violento e selvagem: os homens melhor armados, o Colt 45 no cinto ou o Winchester '73 a tiracolo; o gado mais numeroso e exigindo ampliação de mercado; o sistema bancário em expansão e aumentando a ambição e o botim dos assaltantes. A civilização atingia o Oeste, onde a industrialização começava, e o velho código de violência, a insubstituível lei do mais forte, regia o progresso.

A História, excitada pela imaginação do cineasta e impelida até à fronteira de uma legenda nova, tem sido a fonte inesgotável dos mitos e dos heróis do Oeste. E a partir de todos os elementos acima referidos, unindo-os, prolongando-os e dando-lhes dimensões próprias — as de uma exaltação heróica, aventureira e trágica — o western veio a ser mais do que um gênero no cinema. Constituiu a imagem mitológica de um país universalizando sua História.



Filmografia essencial do Western

(1)

O Período Silencioso

Antônio Moniz Vianna

As primeiras cenas

No começo, os filmes eram muito curtos, simples *sketches* ou documentos sumários — não tinham ainda uma linha dramática ou sequer narrativa. Cenas do Oeste figuram nessas primeiras listas, inclusive algumas posadas por Buffalo Bill Cody, personagem histórico-legendário que já havia trocado o Oeste bravio pela vida de circo, no seu *Wild West Show*. Esses primeiros filmes, ou essas cenas do Oeste na tela, não são Westerns, nem contêm a semente do gênero. Um exemplo favorito dos *textbooks*:

CRIPPLE CREEK BARROOM
1898 / realizado por W.K.L.
Dickson para a Edison Company.

O primeiro Western

A rigor, não foi *The Great Train Robbery* o primeiro filme com uma história, mas alguém lhe deu esse título — retirá-lo agora seria inadmissível. Foi, isso sim, o primeiro filme com uma narrativa estruturada, uma ação lógica e retilínea. Uma quadrilha, após imobilizar um telegrafista, assalta um trem; em seguida, os bandidos vão comemorar o êxito num *saloon*. Perseguidos por uma patrulha montada, no final são aprisionados pelo *sheriff*. O filme foi rodado em exteriores e em estúdio — em New York e New Jersey. A linguagem adotada por Edwin S. Porter assinala um extraordinário avanço em relação a tudo o que havia sido feito. A alternância de



cenas ao ar livre com **décors** de estúdio, a utilização de trucagens, uma panorâmica subordinada a uma finalidade dramática e, ao mesmo tempo, retesando a trama e, **last but not least**, o primeiro plano de um dos bandidos (George Barnes) apontando a arma contra o público e apertando o gatilho. Era o primeiro **close-up** da História do Cinema. **The Great Train Robbery** foi o primeiro Western e, de algum modo, continha o germe do **gangster melodrama**. Tudo isso em apenas 240 metros, ou cerca de 9 minutos.

THE GREAT TRAIN ROBBERY / O Grande Roubo do Trem

1903 / Edwin S. Porter / com George Barnes, Frank Hanaway, Marie Murray, Max Aronson (depois G. M. Anderson ou Broncho Billy). / Edison Co.

O primeiro cowboy

G. M. Anderson havia feito, quase por acidente, um pequeno papel em **The Great Train Robbery**, com o pseudônimo de Max Aronson. Em seguida, na Vitagraph, dirigiu o que talvez seja o primeiro filme sobre **Raffles** — intitulado **Raffles, the Amateur Gentleman** (1905). Indo para Chicago, incorporou-se aos estúdios do Coronel William Selig, tendo inicialmente dirigido, **on location** no Colorado, algumas fitas de Oeste. Sem maior êxito. Nessa ocasião, Anderson participou da fundação da Essanay Company, com sede de Chicago, mais tarde transferida a Hollywood (e nessa companhia iniciariam suas carreiras Chaplin, Gloria Swanson, Francis X. Bushman, entre muitos). Após ter realizado algumas comédias de Ben Turpin, Anderson abriu na Califórnia o novo escritório da Essanay. Vinha analisando o fracasso dos Westerns do Coronel Selig — e chegou à conclusão de que se devia ao fato de serem todos pastiches de **The Great Train Robbery**. «Nenhum deles tinha um personagem central no qual a plateia pudesse concentrar a atenção» — observou também e, daí, partiu para a criação do pri-

meiro herói cowboy. Ante as dificuldades para encontrar o intérprete, assumiu êle próprio o papel histórico, a legenda e o próprio nome de Broncho Billy.

BRONCHO BILLY AND THE BABY

1908 / G. M. Anderson — com Broncho Billy (G.M. Anderson).

● O filme inicial da série foi adaptado de uma história de Peter B. Kyne. O sucesso impeliu Anderson a continuar sendo Broncho Billy através de quase 500 filmes, na grande maioria westerns, a princípio de um rolo, alcançando até três rolos no meio do período. Durante 7 anos, Billy foi o westerner nº 1, cedendo êsse pôsto a William S. Hart aí por volta de 1915. Ainda continuava ativo, mas na década de 20 retornou à direção de comédias, depois limitando-se à produção.

Os primeiros longa-metragens

Dois dos maiores êxitos de 1914 foram alcançados por filmes do gênero formado pouco antes pelos esforços autônomos, mas confluentes, de Anderson, Griffith e Ince: o Western. Foram **The Spoilers** e **The Squaw Man** também os primeiros Westerns em longa-metragem (seis rolos), apresentando um Farnum cada um, William e Dustin.

THE SPOILERS

1914 / Colin Campbell — com William Farnum, Tom Santschi, Kathryn Williams, Wheeler Oakman, Besie Eyton.

● O romance de Rex Beach, estreando na tela nesta versão, tornou-se um dos temas permanentes do cinema, consagrando também a aventura no Alasca — geralmente sobre o **gold rush** — e incluindo-a no mapa do Western, definitivamente. A briga entre Farnum e Santschi ficou célebre — e, mais pela briga do que pela história, **The Spoilers** tem sido periodicamente filmado: em 1922 (Milton

Sills vs. Noah Beery), 1929 (Gary Cooper vs. William Boyd), 1942 (John Wayne vs. Randolph Scott) e 1956 (Jeff Chandler vs. Rory Calhoun). A versão de Campbell continua sendo historicamente a mais significativa, embora a melhor briga tenha sido o vale-tudo de 1942.

THE SQUAW MAN

/ Amor de Índia.

1914 / Cecil B. DeMille — com Dustin Farnum, Red Wing, Katharine McDonald, Art Acord, Monroe Salisbury, Billy Elmer.

● Primeiro êxito de DeMille, também um tema permanente na carreira do diretor, que o retomaria mais duas vezes: 1918 e 1931. Adaptada de uma peça de David Belasco, encenada em 1905, conta a história de um oficial inglês que, apaixonado por uma mulher casada, vai para a América e, no Oeste, casa-se com uma índia, da qual tem um filho. A nobre inglesa, tendo ficado viúva, segue o itinerário do antigo amante. Ainda mais nobre, a jovem pele-vermelha, inteirando-se de toda a situação, decide afastar-se do caminho através do suicídio — gesto que lhe valeu o título, dado por um crítico, de «*Madame Butterfly in buckskins*». A **squaw** foi interpretada por uma índia autêntica, Red Wing, que DeMille convocou dos primitivos Westerns indianistas da *Pathé* e da *Bison*.

THE VIRGINIAN

1914 / Cecil B. DeMille — com Dustin Farnum, Winifred Kingston, Billy Elmer, J. W. Johnston, H. B. Carpenter.

● DeMille prosseguiu no Western, com o mesmo Dustin Farnum como herói da versão do clássico romance de Owen Wister — que se tornaria outro tema permanente do cinema, sendo refilmado em 1923 (Kenneth Harlan e Florence Vidor), 1929 (Gary Cooper, Richard Arlen), 1945 (Joel McCrea, Brian Donlevy).

Edwin S. Porter, pioneiro



G. M. Anderson: «Broncho Billy's Oath» (1913)



Westerns de Griffith

A partir de 1908 e até 1919, David Wark Griffith realizou ou supervisionou muitos Westerns ou dramas sentimentais (muitos com Mary Pickford) desenrolados no ambiente do Oeste, entre pioneiros e peles-vermelhas. Vários abordavam temas indianistas — **An Indian Runner's Romance** (1909), com Mary Pickford, Owen Moore; **Song of the Wildwood Flute**, com Mary Pickford; **Redman's View**; **Comata the Sioux**; **The Yaqui Cur**. Outros foram Westerns de «cultura mexicana», com a aventura e o romance na velha Califórnia ou em qualquer ponto da fronteira com a guitarra e o sombrero, como **Scarlett Days** (1919), com Richard Barthelmess. Outros, ainda, derivavam de histórias de Bret Harte, traduzindo a admiração de Griffith pelo grande contista que voltaria (com Ford e outros) à lenda do Oeste no cinema. E, de certo modo, e em determinados episódios, pode-se perceber o Western histórico em **Birth of a Nation** (Despertar de uma Nação), o monumento griffithiano ou o filme que (em 1915) inventou o cinema.

Abordou Griffith vários temas que se tornariam clássicos do gênero — como o massacre de Little Big Horn, a resistência de Alamo, a longa fila das caravanas de pioneiros.

A PUEBLO LEGEND

1911 / David W. Griffith, baseado em Bret Harte — com Mary Pickford, Lionel Barrymore, James Kirkwood.

FIGHTING BLOOD

1911 / David W. Griffith

● «Um clássico pouco conhecido de Griffith, com uma brilhante apresentação de um ataque índio a uma cabana de pioneiros» (Jack Spears).

THE MASSACRE

1912 / David W. Griffith — com Blanche Sweet, Robert Harron, Donald Crisp.

● «Ambiciosa e cara recriação da última batalha de Custer, com, segundo nota publicitária da Biograph, centenas de cavaleiros e o dôbro de índios». O tema do massacre de George Armstrong Custer e seu 7º de Cavalaria em Little Big Horn, maciçamente atacados pelos Sioux (principalmente) de Sitting Bull e Crazy Horse, foi abordado no mesmo ano (1914) por Ince, em **Custer's Last Fight**. Em **The Massacre**, assim como em outros filmes de Griffith, as batalhas eram de terrível e real selvageria. «Griffith gostava de mostrar peles-vermelhas violentando mulheres de pioneiros, agarrando crianças pelos pés antes de escarpelá-las e esmagando os heróis com sangrentos tomahawks. Ele manifestava pouco interesse pelos índios como personalidade — e nunca usou índios de verdade. Elementos da **stock company** de Griffith — particularmente James Kirkwood, Henry B. Walthall, Mary Pickford e Billy Quick — eram utilizados com insistência nos papéis principais, enquanto extras brancos, vestidos e pintados como índios, superlotavam as cenas de batalha» (Jack Spears, «The Indian on the Screen», in FIR/1959).

THE BATTLE AT ELDERBUSH GULCH

1913 / David W. Griffith, baseado em história de Bret Harte — com H. B. Walthall, Lillian Gish, Alfred Paget, Mae Marsh, Robert Harron, Kate Bruce.

● Muitos historiadores consideram este o melhor dos Westerns em dois rolos de Griffith. Os conflitos entre brancos e vermelhos eram narrados em tons muito vivos.

THE MARTYRS OF THE ALAMO

1915 / Christy Cabanne, diretor; David W. Griffith, supervisão e cenário, baseado na novela de Theodosia Harris — com Sam de Grasse, Juanita Hansen, Alfred Paget.

● No período em que estava preparando ou realizando suas duas monumentais obras, **Birth of a**

Nation e Intolerance, Griffith supervisionou vários filmes, geralmente dirigidos por seus assistentes ou colaboradores imediatos, principalmente Christy Cabanne (e também Allan Dwan, nos Westerns de Fairbanks). Foi Cabanne, assim, quem realizou no esquema griffithiano a reconstituição da epopéia do Alamo, a heróica resistência de menos de duas centenas de texanos ante as tropas muitas vezes superiores do general Santa Anna.

THE LAST DROP OF WATER

1911 / David W. Griffith — com Blanche Sweet, Joseph Graybill, Charles West, W. Chrystie Miller, William J. Butler, Jeanie McPherson, Robert Harron.

● «Filmado no que era então a área deserta do San Fernando Valley, este triângulo dramático com um espetacular ataque índio e o salvamento pela Cavalaria, foi um precursor de **The Covered Wagon**. A trama foi sugerida pelos versos de Sir Philip Sydney que, morrendo no campo de batalha, deu a última gota de água pela fraternidade» (De Witt Bodeen).

TWO MEN ON THE DESERT

1913 / David W. Griffith — com Harry Carey, Donald Crisp, Blanche Sweet, Henry B. Walthall, Mae Marshall, Walter Miller, Marshall Neilan.

● A história se desenrola no Vale da Morte. Dois sócios tiram cara ou coroa a fim de decidir quem dará as ordens durante a travessia do deserto com um tesouro. Um deles sofre um acidente, o outro prossegue com o ouro, praticamente condenado à morte o companheiro — que ressurgue, quase como um fantasma, no fim da trama. Segundo De Witt Bodeen, este filme de Griffith, supostamente baseado numa história de Jack London, foi inquestionavelmente um precursor das principais seqüências de **Greed** (Ouro e Maldição), de Erich von Stroheim.



David Wark Griffith: «Scarlet Days» (1919)
Ince e seu ator índio, William Eagleshirt



Westerns de Ince

A insistência em creditar a Thomas Harper Ince a realização dos memoráveis Westerns de William S. Hart, manifestada pelos historiadores mais conhecidos (e mais superficiais: Sadoul, René Jeanne & Charles Ford, etc.), originou-se de atitudes tomadas pelo próprio Ince, que exigia a inserção de seu nome, como supervisor, acima do nome dos diretores reais dos Hartwesterns — aliás, com frequência, o diretor, declaradamente ou não, era o próprio Hart. Um pesquisador categorizado como William K. Everson (co-autor, com George Fenin, do melhor livro sobre o assunto, «The Western — from Silents to Cinerama») não hesita em afirmar que jamais Ince dirigiu sequer um metro daqueles Westerns. Mas dirigiu, ou supervisionou, muitos outros Westerns, sem Hart; especialmente sobre temas índios. A significação desses Westerns é irrecusável. Ao contrário de Griffith, utilizava Ince índios genuínos no elenco — até nos papéis centrais, frequentemente confiados a Ann Little e William Eagleshirt. Entre os primeiros: **Across the Plains** e **Custer's Last Fight** (1911-12). Entre os melhores: **Past Redemption**, **Little Dove's Romance**, **Monroe**, **The Heart of an Indian**.

PAST REDEMPTION

1911 / Thomas H. Ince — com Ann Little no papel de uma mulher fora da lei (um dos primeiros exemplos de heroína-vilã), que vende **whisky** aos índios, mata um deles, pondo a culpa num soldado da Cavalaria.

THE HEART OF AN INDIAN

1913 / Thomas H. Ince — com J. Barney Sherry, um chefe índio, e Ann Little, sua filha. Aquê, a fim de consolar Ann pela perda de um **baby**, rapta o filho de uma mulher branca, mas esta consegue chegar até à aldeia índia, comovendo a heroína, que lhe devolve a criança.

CUSTER'S LAST FIGHT

1912 / Thomas H. Ince, roteiro de Richard V. Spencer — com Francis Ford, Ann Little, William Eagleshirt, J. Barney Sherry, Grace Cunard, Charles K. French.

● O tema do massacre de Custer pelos Sioux foi tratado por Ince quase ao mesmo tempo em que o abordava Griffith, em **The Massacre**. Ambos são discutíveis no plano da reconstituição, mas perfeitamente válidos dentro do cinema de sua época, fazendo-o avançar no plano da técnica e da criação. O filme de Ince obteve maior repercussão, tendo também maior veracidade física, em virtude da utilização no elenco de índios de verdade, dois dos quais em papéis proeminentes, Ann Little e William Eagleshirt.

FORD, ou o Western por excelência

A carreira de John Ford começou, já legendariamente, com três Westerns nos quais o cineasta foi também o protagonista da trama em dois rolos. 1917. Ainda era Jack Ford — só em 1923, ao fazer seu 46º filme (**Cameo Kirby**), passou a ser John. A partir do seu quarto Western, Ford entregou o pôsto de herói a Harry Carey — e até o 29º o herói não foi outro. E Carey voltaria, ainda, para interpretar mais três (todos em 1921), depois de Ford ter saído do Oeste em três aventuras e em duas outras (uma no Oeste) ter dirigido Buck Jones. Após Carey e Buck Jones, ainda Ford dirigiu outros ases da sela e do tiro — como Hoot Gibson (elevado a protagonista, depois de ter coadjuvado Carey muitas vezes) e Tom Mix (dois filmes). Até **The Iron Horse** (1924), Ford dirigiu quatro dezenas de Westerns, quase todos destruídos por incêndios nos arquivos da Universal e da Fox. Depois que Ford se impôs como um grande diretor, não foram mais revistos — as poucas opiniões que temos a respeito de quase metade da obra fordiana não nos dá, sequer vagamente, a exata medida de seu valor, até porque a crítica daquela época ainda não se havia desenvolvido satisfatoriamente.

te. Um exame feito hoje certamente apontaria várias obras-primas. Mais como citação do que como seleção, os Westerns escolhidos para registro são estes:

THE TORNADO

1917 / Jack Ford — com Jack Ford, Jean Hathaway, Pete Gerald.

● Um jovem **cowboy** (Ford) consegue libertar a filha do banqueiro da cidade, aprisionada por um bando de **outlaws** — e usa o dinheiro da recompensa para trazer a mãe que ficara na Irlanda. Primeiro filme de Ford, primeira notação irlandesa da série que percorrerá toda a longa e inacreditavelmente estrelada, luminosa carreira.

THE SCRAPPER

1917 / Jack Ford — com Jack Ford, Louise Granville, Duke Worne.

● Terceiro filme de Ford (o segundo não foi um Western). Novamente, o herói salvador: livra de um vilão a sua noiva.

THE SOUL HERDER

1917 / Jack Ford — com Harry Carey, Jean Hersholt, Hoot Gibson, Fritzi Ridgeway.

CHEYENNE'S PAL (título primitivo: **Cactus My Pal**)

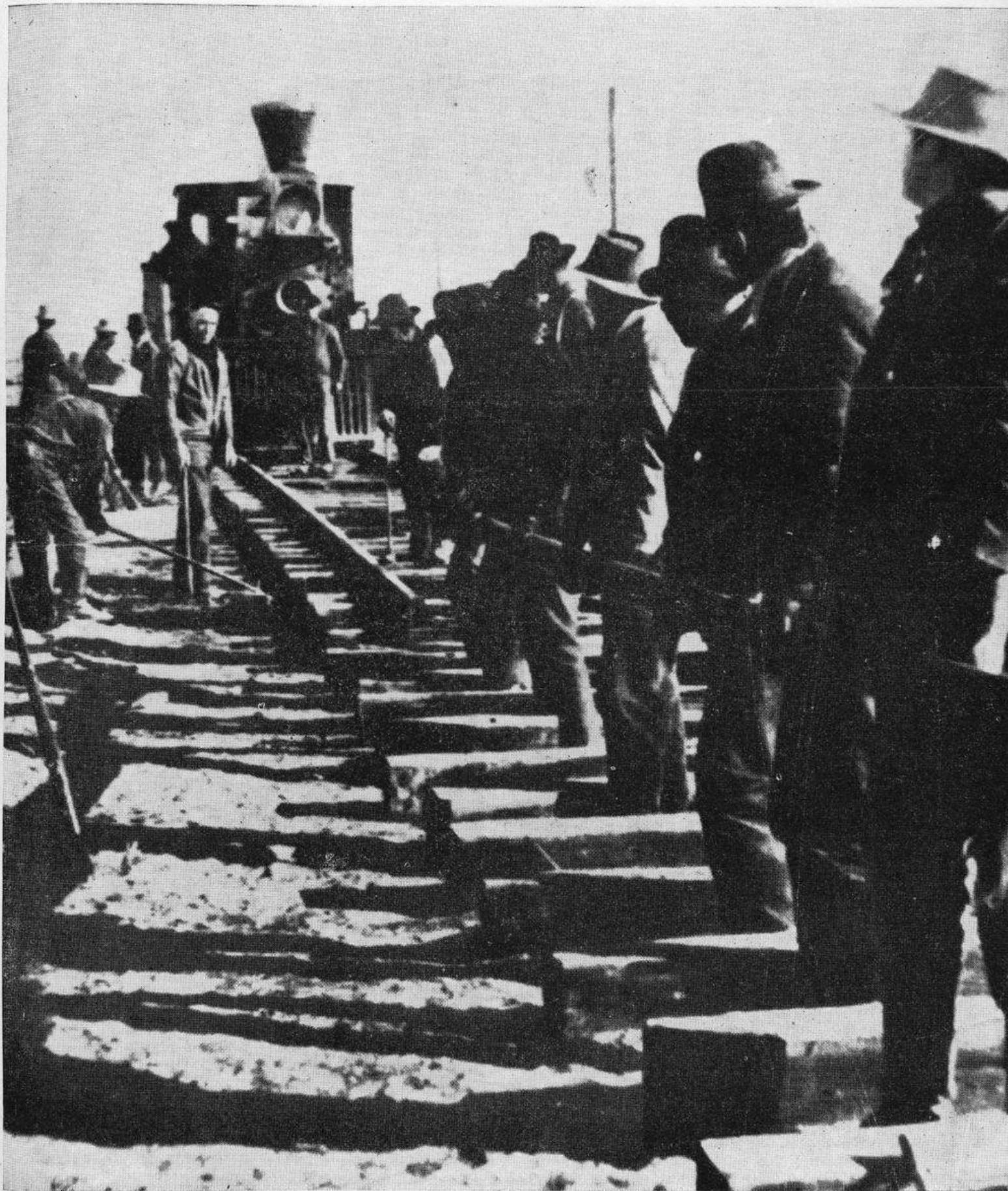
1917 / Jack Ford — com Harry Carey, Bill Gettinger, Hoot Gibson, Vester Pegg, Gertrude Astor.

● Durante muito tempo, foi considerado o filme-estréia de Ford, além de outro equívoco, pois registravam-nos os historiadores como **Cactus My Pal**. Um **cowboy** vende seu cavalo a um estrangeiro, gasta o dinheiro no **saloon**, arrepende-se, rouba o cavalo que havia vendido.

STRAIGHT SHOOTING

1917 / Jack Ford — com Harry Carey, Mollie Malone, Vester Pegg, Hoot Gibson.

«The Iron Horse» (1924), um dos títulos clássicos de John Ford



● Primeiro longa-metragem (para a época) de Ford: 5 rolos. Todos os anteriores foram em 2 rolos. Conflito entre agricultores e criadores de gado, afinal reconciliados por intermédio de uma criança.

A MARKED MAN

1917 / Jack Ford — com Harry Carey, Mollie Malone, Vester Pegg, Hoot Gibson.

● Um **cowboy** se converte em bandido, mas é regenerado por uma môça.

BUCKING BROADWAY

1917 / Jack Ford — com Harry Carey, Mollie Malone, Vester Pegg.

● Primeira incursão fordiana no Leste: um **cowboy** salva a namorada dos vícios de um **cabaret** da Broadway. As cenas de New York foram fotografadas em Los Angeles.

WILD WOMEN /

1918 / Jack Ford — com Harry Carey, Mollie Malone, Vester Pegg.

● Comédia. Primeira incursão de Ford às ilhas dos Mares do Sul, através da imaginação de **cowboys** embriagados com «cocktails hawaianos».

THE SCARLET DROP

/ Pingo de Sangue

1918 / Jack Ford — com Harry Carey, Mollie Malone, Vester Pegg, Betty Schade.

● Um **outlaw** seqüestra uma môça que se apaixona por êle.

A FIGHT FOR LOVE

1919 / Jack Ford — com Harry Carey, Neva Gerber, J. Farrell McDonald, Joe Harris.

● Contrabando de **whisky** para os índios, na fronteira canadense. O herói, um pastor, desmascara os criminosos com a ajuda da Polícia Montada.

THE OUTCASTS OF POKER FLAT

1919 / Jack Ford — com Harry Carey, Cullen Landis, Glória Hope, J. Farrell McDonald.

● Versão do antológico conto de Bret Harte, combinado com outro do autor («The Luck of Roaring Camp»). Carey interpretou o «jogador honesto» John Oakhurst. De certa forma, um precursor fordiano de **Stagecoach** (No Tempo das Diligências).

MARKED MEN

1919 / Jack Ford — com Harry Carey, J. Farrell McDonald, Joe Harris, Winifred Westover.

● Versão da história de Peter B. Kyne, «Three Godfathers». Três fugitivos da prisão arriscam-se a ser alcançados pelo **sheriff** e sua patrulha, a fim de salvarem uma menina que encontraram nos braços da mãe agonizante no deserto de Mojave. Um dos temas permanentes do western, filmado mais tarde por Wyler, Boleslawski e o próprio Ford.

THREE JUMPS AHEAD

/ Descendo Abismos

1923 / Jack Ford — com Tom Mix, Alma Bennett, Virginia True Boardman.

● Primeiro Ford-Mix. Vertiginosa ação.

CAMEO KIRBY / Sota, Cavalo e Rei

1923 / John Ford — com John Gilbert, Gertrude Olmstead, Alan Hale, Jean Arthur.

● Semi-western, baseado na peça de Leon Wilson e Booth Tarkington, já filmada por Cecil B. DeMille. Ação nos **riverboats** do Mississippi. Gilbert, jogador generoso, distribui entre os necessitados o dinheiro ganho no pôquer, não raro através de esper-teza ou roubo. Primeiro filme em que Jack passou a assinar-se John.

NORTH OF HUDSON BAY

1924 / John Ford — com Tom Mix, Kathleen Key, Franck Campeau, Eugene Pallette, Fred Kohler.

● Segundo e último Ford-Mix, ação em volta da descoberta de ouro no Canadá.

William S. Hart

A carreira de William Surrey Hart vai de 1914 a 1925. Apenas onze anos — mas uma coleção de Westerns que conferem ao ator-cineasta o título inquestionável de maior westerner da cena muda. Muitas vezes Hart dirigiu seus filmes, também não raro baseados em roteiros de sua autoria; e sempre influenciou poderosamente sobre os seus diretores (Reginald Barker, Cliff Smith, Lambert Hillyer, King Baggott). A seu cavalo, Fritz, fez uma homenagem inédita (depois imitada por Tom Mix), escrevendo a história de um filme em que Fritz era o verdadeiro protagonista: **Pinto Ben**. Hart abandonou a tela em pleno climax. Morreu há mais de vinte anos, em 1948, tendo algumas vezes atuado como conselheiro de diretores que respeitava ou de quem também era amigo — especialmente King Vidor. Apontar os melhores filmes desse extraordinário artista impõe uma longa lista, sem a eliminação do risco de omissões injustas.

THE SHERIFF STREAK OF TELLOW

1914 / William S. Hart, diretor-protagonista — algumas seqüências, segundo William K. Everson, sugerem que este Western é um precursor de **High Noon** (Matar ou Morrer), de Fred Zinnemann.

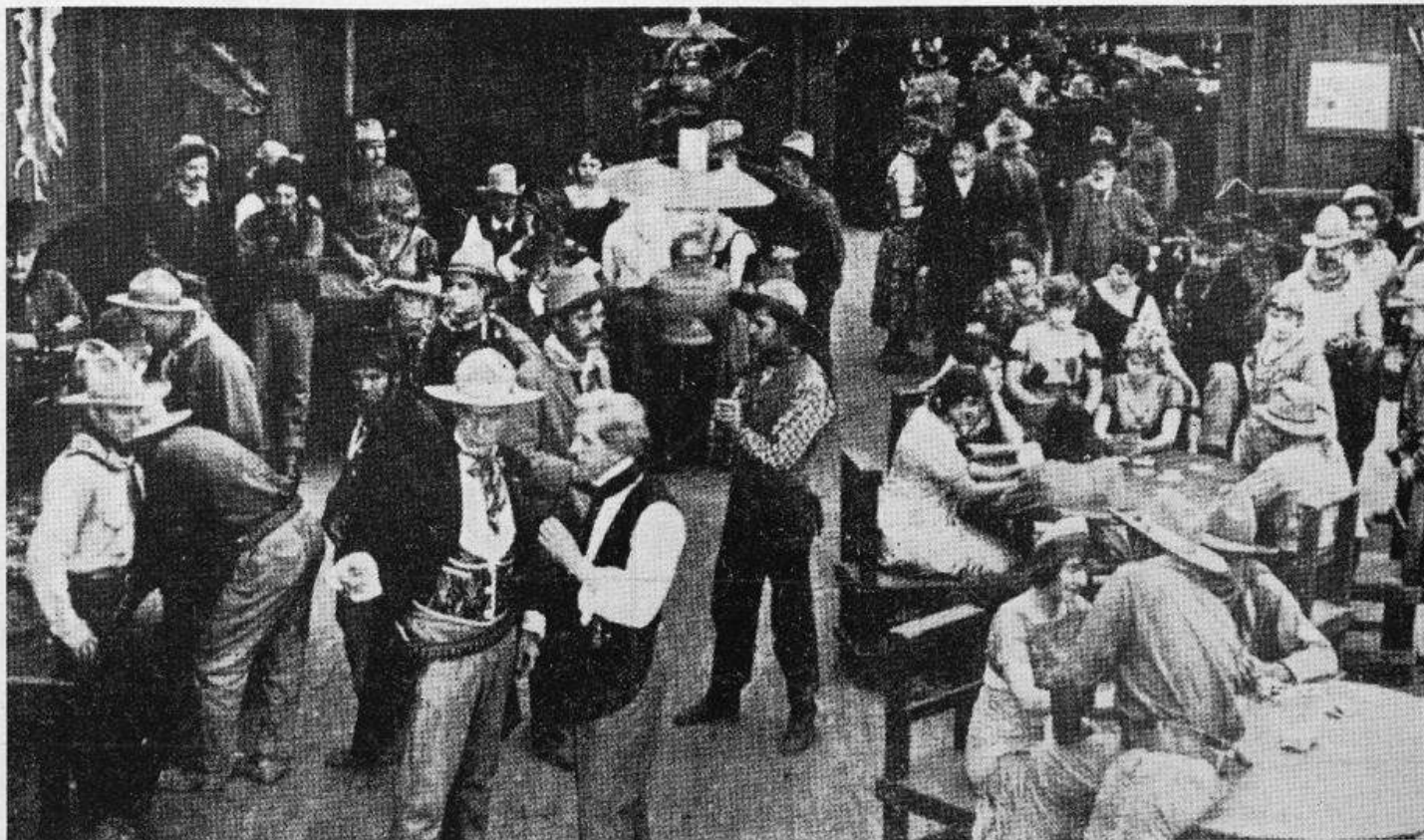
THE TAKING OF LUKE Mc- VANE, ou The Fugitive

1914 / William S. Hart e Enid Markey.

THE DARKENING TRAIL 1915 / Ralph Ince (?)

PINTO BEN

1915 / William S. Hart.



William S. Hart: «The Devil's Double» (1916)

Douglas Fairbanks: «Manhattan Madness» (1916)



Tom Mix, um dos «westerners» clássicos



HELL'S HINGES

1916 / Reginald Barker — com William S. Hart, Clara Williams, Louise Glaum, Alfred Hollingsworth, John Gilbert, Robert Kortman, Jean Hersholt.

● Para muitos críticos, um dos maiores, senão o mais perfeito dos filmes de Hart.

THE ARYAN

1916 / Reginald Barker — com William S. Hart, Louise Glaum, Enid Bennett, Bessie Love.

● Um dos clássicos favoritos de Hart, situado por muitos críticos logo abaixo do exemplar **Hell's Hinges**.

THE APOSTLE OF VENGEANCE

1916 / Reginald Barker — com William S. Hart, John Gilbert.

THE DEVIL'S DOUBLE

1916 / Reginald Barker.

THE GUN FIGHTER

1916 / Reginald Barker.

THE NARROW TRAIL

1917 / Lambert Hillyer — com William S. Hart, Sylvia Breamer.

BLUE BLAZES RAWDEN

1918 / William S. Hart.

RIDDLE GAWNE

1918 / Lambert Hillyer — com William S. Hart, Katherine McDonald, Lon Chaney.

SQUARE DEAL SANDERSON

1918 / Lambert Hillyer — com William S. Hart, Ann Little.

THE TOLL GATE

1920 / Lambert Hillyer — com William S. Hart, Anna Q. Nilsson, Richard Haedrick.

O'MALLEY OF THE MOUNTED

1921 / Lambert Hillyer — com William S. Hart, Eva Novak.

WILD BILL HICKOK

1923 / Lambert Hillyer.

TUMBLWEEDS /

O Rei do Deserto
1925 / King Baggott.

● Último western de Hart, único de seu contrato com a United Artists, um dos mais importantes da memorável trajetória do herói.

Fairbanks Goes West

Na primeira fase de sua carreira, antes da série exponencial iniciada por **The Mark of Zorro** em 1920, Fairbanks foi herói de vários Westerns, introduzindo no gênero muito humor e um pouco de acrobacia. Alguns desses Westerns tiveram supervisão de Griffith.

THE GOOD BAD MEN

1917 / Allan Dwan — com Douglas Fairbanks, Bessie Love, Sam de Grasse.

THE HALF-BREED

1917 / Allan Dwan — com Douglas Fairbanks, Jewell Carmen, Alma Rubens.

HEADIN' SOUTH

1918 / Allan Dwan — com Douglas Fairbanks, Marjorie Daw, Frank Campeau.

MANHATTAN MADNESS

1919 / Allan Dwan — com Douglas Fairbanks, Jewell Carmen, Ruth Darling.

WILD AND WOOLY

1920 / John Emerson — com Douglas Fairbanks, Katherine McDonald.

Tom Mix

O comêço foi com um documentário, realizado em 1910, em seu rancho, e dirigido por Frank Boggs com o título de **The Ranch Life in the Great Southwest**. A partir de 1913, Tom Mix era o ator: cowboy e, muitas vezes, autor da história e diretor de seus filmes. Alguns dos primeiros: **Child of the Prairie**, **The Escape of Jimmy Dolan**, **The Way of the Redman**. Até 1920, embora tivesse adquirido popularidade, Mix não atingiu o nível de Broncho Billy e William S. Hart. Mas, por todos os **twenties**, foi êle o cowboy nº 1, um homem-legenda, o herói invicto e incorruptível. Também o sustentáculo da

Fox que, graças às rendas dos westerns-Mix, evoluiu e veio a tornar-se um grande estúdio.

PRAIRIE TRAILS

1920 / George Marshall

THE LONE STAR RANGER

1923 / Lambert Hillyer

LAST OF THE DUANES

1924 / Lynn Reynolds

THE TROUBLE SHOOTER

1924 / Jack Conway

THE RIDERS OF THE PURPLE SAGE

1925 / Lynn Reynolds

THE BEST BAD MAN

1925 / John Blystone

THE DEADWOOD COACH

1925 / Lynn Reynolds

Western Parade

THE AVENGING TRAIL

1918 / Francis Ford — com Harold Lockwood.

LAST OF THE DUANES

1918 / com William Farnum

THE SQUAW MAN

1918 / Cecil B. DeMille — com Elliott Dexter, Ann Little, Katherine McDonald, Jack Holt.

● Segunda versão da peça de David Belasco, sem a ressonância da primeira, também de DeMille.

SIX FEET FOUR

1919 / Henry King — com William Russell.

● William K. Everson vê neste Western alguns vestígios precursores de **The Gunfighter**, a obra-prima de King.

THE LAST OF THE MOHICANS

1920 / Maurice Tourneur e Clarence Brown — com Wallace Berry, Barbara Bedford, Lillian Hall.

● Um dos melhores filmes americanos do francês Maurice (pai de Jacques Tourneur, melhor ainda)

e, plásticamente, um **tour de force** — o que talvez seja o motivo para que muitos críticos considerem esta a melhor versão do romance de James Fenimore Cooper.

THE SPOILERS

1923 / com Milton Sills, Noah Beery, Anna Q. Nilsson, Robert Edeson.

● Segunda versão do romance de Rex Beach.

THE VIRGINIAN

1923 / com Kenneth Harlan, Florence Vidor.

● Segunda versão do romance de Owen Wister.

THE COVERED WAGON

/ Os Bandeirantes

1923 / James Cruze — com J. W. Kerrigan, Lois Wilson, Ernest Torrence, Tully Marshall, Alan Hale, Jessie Ralph.

● O início da tradição do Western épico. Um dos filmes mais famosos da História do Cinema, porém é mais importante no plano histórico do que no plano artístico.

TO THE LAST MAN

1923 / Victor Fleming.

● Primeira versão do romance de Zane Grey, refilmado no cinema sonoro por Henry Hathaway, com Randolph Scott.

THE CIRCUS COWBOY

1923 / William A. Wellman — com Buck Jones.

THE IRON HORSE

/ O Cavalo de Ferro

1924 / John Ford — com George O'Brien, Madge Bellamy, William Walling, James Gordon, Cyril Chadwick, J. Farrell McDonald, Jack O'Brien, George Waggner, Chief Big Tree, Chief White Spear, Francis Powers, Fred Kohler, Judge Charles E. Bull.

● A epopéia da construção da primeira ferrovia transcontinental, seguindo-se à epopéia das caravanas de pioneiros de **The Covered Wagon**, superando amplamente o filme de Cruze — e os dois estabelecendo a tradição épica do Western. Um marco na História do cinema.

NORTH OF 36

1924 / Irvin Willat — com Jack Holt, Lois Wilson, Ernest Torrence.

LAZYBONES

1924 / Frank Borzage — com Buck Jones.

HEARTS AND SPURS

1924 / W. S. Van Dyke II — com Buck Jones.

BORDER LEGION

1924 / William K. Howard — com Jack Holt, Lois Wilson, Noah Beery.

● Segunda versão do romance de Zane Grey, filmado em 1919 por T. Hayes Hunter. As versões seguintes já seriam faladas: uma dirigida em 1930 por Otto Brower e Edwin H. Knoph, outra realizada em 1934 por Henry Hathaway, com Randolph Scott e o título trocado para **The Last Round-Up** (O Último Assalto).

HERITAGE OF THE DESERT

1924 / Irvin Willat.

● Primeira versão do romance de Zane Grey, refilmado em 1933 por Henry Hathaway, com Randolph Scott.

THE PONY EXPRESS

1925 / James Cruze — com Ricardo Cortez, Betty Compson, George Bancroft.



«The Covered Wagon» (Os Bandeirantes), James Cruze (1923)

● Cruze tentou repetir o êxito de **The Covered Wagon**, não o igualando. Bancroft surgiu no papel do fanático e implacável Jack Slade, cuja única cine-biografia significativa veio a ser feita em 1954 por Harold Schuster, com Mark Stevens. A história do Pony Express, ou correio a cavalo, serviu de tema central ou sub-tema a vários Westerns.

THE VANISHING AMERICAN

1925 / George B. Seitz — com Richard Dix, Lois Wilson, Noah Beery.

● Segundo Jack Spears, «talvez o melhor filme sobre os índios que Hollywood já fez. O primeiro terço é a história magnificamente documentada do povo índio desde a derrota dos **cliff-dwellers** até à chegada dos Conquistadores. Daí passou para I Guerra Mundial e mostrou o índio, embora confinado em terras rochosas e estéreis, e vítima de agentes criminosos ou incompetentes, sendo chamado às fileiras. Sua recompensa: a pilhagem de suas terras e suas colheitas enquanto se encontrava longe, no campo de batalha. Apesar de dirigida imaginativamente por George B. Seitz em seu primeiro filme importante após ser promovido dos seriados, **The Vanishing American** se ressentia dos lugares-comuns de uma história sentimental. O filme deixou claro que os Grandes Pais Brancos em Washington não podiam ser acusados da pilhagem e, no último momento, o herói índio tornou-se o grande reconciliador». Excelente atuação de Richard Dix, abrindo a série de papéis de índio (ou mestiço) feitos pelo ator. Tim McCoy, como já o havia feito em **The Covered Wagon**, funcionou como conselheiro técnico do diretor.

THE THUNDERING HERD

1925 / William K. Howard — com Jack Holt, Lois Wilson, Charles Ogle, Noah Beery, Raymond Hatton.

● Excelente western, baseado em Zane Grey. Outra versão seria feita na série Paramount, dirigida entre 1932-34 por Henry Hathaway, com Randolph Scott.

MAN OF THE FOREST

1926 / John Waters — com Jack Holt, Georgia Hale.

● Outra história de Zane Grey, também refilmada com Randolph Scott.

THREE BAD MEN

1926 / John Ford — com J. Farrell McDonald, Tom Santschi, Frank Campeau, George O'Brien, Olive Borden, Lou Tellegen.

● McDonald, Santschi e Campeau são «os três **good bad-men**» no território de Dakota, em 1876, que se sacrificam para salvar um jovem e sua namorada das mãos de um **sheriff** corrupto», na descrição sumária de George J. Mitchell. Filmmado **on location** em Jackson Hole (Wyoming) e o deserto de Mojave. Uma seqüência épica, técnica e artisticamente extraordinária: o **land-rush** de centenas de cavalos, carroças e pioneiros famintos de terra — cinco anos antes de **Cimarron** e com provável influência sobre as seqüências semelhantes que fizeram a glória de Wesley Ruggles. Um dos clássicos de Ford, em todos os sentidos.

THE FLAMING FRONTIER

1926 / Edward Sedgwick — com Hoot Gibson, Dustin Farnum, Ann Cornwall.

● Outra reconstituição da última batalha de Custer, «com algumas excelentes cenas de combate dirigidas por Sedgwick, B. Reeves Eason e Ray Taylor» (Jack Spears).

WAR PAINT

1926 / W. S. Van Dyke II — com Tim McCoy, Pauline Starke.

● «Um clássico menor, notável pelo realístico **approach** dos hábitos de guerra dos índios das Grandes Planícies». Com êste western, o Coronel Tim McCoy, até então conselheiro técnico para assuntos indianistas, passou a ator de uma série bem cuidada, sempre dirigida com imaginação por W. S. Van Dyke II na MGM, no final substituído por Nick Grinde (**Sicux Blood**) e John Waters (**The Overland Telegraph**), os últimos McCoy mudos.

THE TRAIL OF '98

1926 / Clarence Brown — com Dolores Del Rio, Harry Carey, Ralph Forbes, Karl Dane.

● Brown, que já havia co-dirigido **The Last of the Mohicans**, realizou um bom western com **The Trail of '98**. Mas não se afirmaria, no cinema falado, nessa área, passando a outros assuntos.

THE WINNING OF BARBARA WORTH

1926 / Henry King — com Ronald Colman, Vilms Banky, Gary Cooper.

● Na série de filmes da dupla Colman-Banky, êste foi o único western, um tanto prejudicado pelo «amor eterno» daqueles artistas, mas significativo por promover Gary Cooper, até então simples «extra», e também pela categoria cinematográfica acrescentada à história de Harold Bell Wright pela direção de Henry King.

WINNERS OF WILDERNESS

1927 / W. S. Van Dyke II — com Tim McCoy, Joan Crawford.

NEVADA

1927 / John Waters — com Gary Cooper, Thelma Todd, William Powell.

● Uma das histórias mais filmadas de Zane Grey, um dos primeiros westerns, tendo Gary Cooper como protagonista.

WHITE GOLD

1927 / William K. Howard — com Jetta Goudal, George Bancroft, Kenneth Thomson.

● Até certo ponto, o que se poderia chamar de «western maldito». Para alguns críticos, uma obra-prima — entre as várias do diretor Howard, tôdas, no entanto, praticamente negligenciadas ou desconhecidas, menos **The Power and the Glory**, produção de 1932 e cujas virtudes costumam ser atribuídas ao roteirista, o futuro grande diretor Preston Sturges.

WAGON SHOW

1928 / Harry Joe Brown — com Ken Maynard, Maurice Costello.

John Wayne, em "Eldorado", de Howard Hawks



