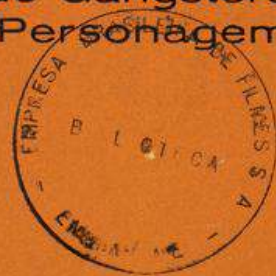


5

INC: Hora Primeira  
Person:  
artigo e entrevista  
O Filme de Gangsters  
Ator e Personagem

julho/agosto 1967



# FILME CULTURA



# FILME CULTURA

ANO I — N.º 5 — JULHO/AGOSTO 1967

FILME CULTURA é editada pelo INSTITUTO NACIONAL DE CINEMA. 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.

Diretor Responsável:  
Durval Gomes Garcia  
Diretor: Antonio Moniz  
Vianna  
Editor Geral: Ely Aze-  
redo  
Editor Adjunto: Carlos  
Fonseca  
Arte e Coordenação  
Gráfica: Fuad Atala  
e Celso Mesquita

Redação: Praça da Re-  
pública, 141-A, 2.º  
andar — Rio de Ja-  
neiro, Guanabara —  
Brasil.

## ÍNDICE

	Pág.
A Política Editorial do INC	1
INC: Hora Primeira	2
Desenho Animado: Cinema da Irrealidade	8
Um Documento Histórico: Panorama do Cinema Brasileiro	11
Estímulos ao Cinema na Europa	12
Todos os Estilos do Mundo	16
Person eo Cinema Paulista	18
O Filme de Gangsters	22
Cinema Brasileiro: Novos Filmes	30
Duas Estrélas se Apagam	36
Ator e Personagem	42
Filmografia do Cinema Inédito	48
Crítica	56
Livros	62
Trilha Musical	63
Televisão	64

# inc



Raul Cortez e Juca de Oliveira: "O Caso dos Irmãos Naves", representante oficial do Brasil no Festival de Moscou/1967.



David Hemmings: "Blow Up" (Depois Daquele Beljo), de Micheangelo Antonioni (Palma de Ouro, Cannes/1967).



Amiris Veronese: "O Menino e o Vento", indicado para representar o Brasil no Festival de Veneza/1967.

# A POLÍTICA EDITORIAL DO INC

Durval Gomes Garcia

Como julgar o sucesso de uma iniciativa editorial? No caso de FILME CULTURA, basta um rápido balanço da correspondência enviada ao INC. Cêrca de oitenta por cento das cartas que recebemos trazem por destino a redação da revista. É verdade que a única "fonte estatística oficial" que usamos foi a môça do protocolo. Mas como a triagem de tôda a correspondência é feita por ela, seu palpite nos pareceu tão válido quanto qualquer outro. Dentre tôda essa gente interessada em cinema que nos escreve, sobressaem os que aplaudem mas sugerem, e os que sugerem mas não aplaudem.

A todos os nossos melhores agradecimentos, pois se é alentador o aplauso, a sugestão é sempre motivadora. De um e de outra precisamos para levar adiante os planos de expansão e renovação do programa editorial do INC. Dar freqüência regular à edição de FILME CULTURA é nossa primeira preocupação. Podemos anunciar que, já a partir de setembro do corrente ano, a revista passará a ser mensal. Estaremos, então, em condições de dizer presente, todos os meses, nas bancas de todo o País, e de aceitar assinaturas, cumprindo uma dupla finalidade: estar mais assiduamente junto aos amigos de hoje, e fazer mais amigos amanhã.

Temos consciência de que êste programa de expansão significará, para todo nosso corpo de colaboradores, um aumento de responsabilidade proporcional ao aumento de tiragem e freqüência.

*Surge aqui a necessidade de renovar.*

Renovar para tornar a revista mais dinâmica, mais leve, mais interessante a uma faixa mais ampla de leitores.

É nossa intenção dar à revista uma estrutura básica definitiva, com a criação de seções permanentes, incluindo, é claro, como convém a uma publicação bem brasileira, uma seção humorística.

Alguns retoques na apresentação visam a fixar uma nova personalidade gráfica.

FILME CULTURA terá edições especiais, com texto em francês e inglês, para distribuição no exterior. Será parte do esforço que o INC programou para a divulgação do cinema brasileiro nos mercados internacionais.

A matéria redacional será cada vez mais diversificada, principalmente os assuntos do nosso cinema, que terão preponderância cada vez maior.

O objetivo, entretanto, continuará sendo o mesmo: levar a cultura cinematográfica aos amantes da mais popular de tôdas as artes.

# inc

## hora primeira

Originando-se da necessidade de a indústria cinematográfica brasileira possuir um eficiente instrumento de harmonização nas relações que a cada dia se tornam mais complexas, no campo de produção, distribuição e exibição, o INC surgiu num momento em que as exigências do desenvolvimento, embora acelerado, assumem uma feição caótica, devido à inexistência de um órgão estruturador dessa arrancada rumo à fase plenamente industrial que está sendo implantada.

Não constituindo um instrumento de intervenção do Estado na atividade cinematográfica, mas elemento disciplinador num setor profissional cujas peculiaridades exigem especial sensibilidade para êle, o INC pauta suas diretrizes pelo diálogo amplo e objetivo com tôdas as classes que, direta ou indiretamente, têm interesses na indústria cinematográfica.

A evolução do cinema brasileiro, desde as experiências pioneiras (Paulo Benedetti, Antônio Leal), passando pelas primeiras tentativas de industrialização (Adhemar Gonzaga, Carmen Santos), pelos ciclos regionais (Cataguases e Campinas) e pelo revigoramento experimentado a partir da década de 1950, foi marcada pelo desprendimento e pelo quase heroísmo com que os filmes eram produzidos.

Na atualidade, com a diversificação dos países produtores — o que conseqüentemente eleva a oferta de filmes no mercado mundial e ao mesmo tempo torna o cinema um eficiente instrumento cultural e veículo de educação —, torna-se evidente que o INC possui decisiva influência no que poderá vir a representar o cinema no Brasil, econômica, técnica e culturalmente falando.

### Esquema de trabalho

Criado em 18 de novembro de 1966, pelo Decreto-lei n.º 43, regulamentado pelo Decreto n.º 60.220, de 15 de fevereiro de 1967, o INC já acumulou nestes poucos meses de existência um significativo acervo de realizações.

Amparado por uma estrutura dinâmica e organicamente integrada, assim funciona o INC: Presidente, Conselho Deliberativo (com

seis membros), Conselho Consultivo (com cinco membros) e Secretaria-Executiva.

No primeiro conselho estão representados os principais órgãos da administração pública, sob cuja área de influência gira a indústria cinematográfica: Ministério da Educação e Cultura, Ministério da Justiça, Ministério da Indústria e Comércio, Ministério Extraordinário para o Planejamento e Coordenação Econômica e Banco Central da República.

No segundo, agrupam-se representantes dos diversos setores que mais diretamente atuam na indústria cinematográfica: produtores, exibidores, distribuidores, diretores e críticos.

Como organismos intermediários, subordinados à Secretaria-Executiva, existem três Departamentos: do Filme de Longa Metragem, do Filme Educativo e de Administração.

### Dimensão das tarefas

Além de formular e executar as normas relativas ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, ao seu fomento cultural e à promoção no exterior, tem o INC as seguintes atribuições:

- regular, em cooperação com o Banco Central da República, a importação de filmes estrangeiros para exibição em cinemas e televisão;
- regular a produção, distribuição e exibição de filmes nacionais, fixando preços de locação, prazos de pagamento e condições;
- regular condições de locação de filmes estrangeiros às salas exibidoras nacionais;
- formular a política nacional de preços de ingressos, evitando tabelamento que deteriore as condições econômicas do cinema;
- conceder financiamentos e prêmios a filmes nacionais, de acordo com normas elaboradas pelo seu Conselho Deliberativo e aprovadas pelo Ministro da Educação e Cultura;

- manter um registro de produtores, distribuidores e exibidores com dados sobre os respectivos estabelecimentos;
- aprovar, para a concessão de estímulos pelo Poder Público, projetos de desenvolvimento da indústria cinematográfica;
- produzir filmes e diafilmes educativos ou culturais para fornecimentos a estabelecimentos de ensino e entidades congêneres ou para projeção sem finalidade lucrativa;
- selecionar filmes para participar em certames internacionais e orientar a representação brasileira nessas reuniões;
- estabelecer normas de co-produção cinematográfica com outros países e regulamentar a realização de produções estrangeiras no Brasil;
- fiscalizar, em todo o território nacional, o cumprimento das leis e regulamentos das atividades cinematográficas.

Com essa magnitude de tarefas, o início das atividades do INC foi marcado por um processo de adaptação às novas contingências ditadas, face à indústria cinematográfica, que lhe foram impostas pela legislação que o criou.

Já vencida essa etapa, com o advento da sistematização e da implantação administrativa, o INC iniciou seus trabalhos efetivos, substanciados em oito resoluções já publicadas e por uma série de estudos e medidas que estão sendo desenvolvidos.

### Perspectivas de ação

Estimular uma indústria, longe de prever a pura e simples legislação protecionista, exige uma filosofia de ação, uma sistemática de trabalho que leve em consideração não apenas o setor específico vinculado à ação do órgão, mas ao complexo de atividades que com êle se inter-relacionam. Um estudioso do fenômeno cinematográfico afirmou, certa ocasião, que **o filme é uma arte e o cinema uma indústria**.

A frase, que à primeira vista pareceria um espirituoso jôgo de palavras, espelha a dualida-

## **inc: hora primeira**

---

de com que se defronta qualquer entidade destinada a atuar normativamente na área cinematográfica. Com efeito, ao lado de aspectos técnico-econômicos, coexistem os artístico-culturais, daí a grande repercussão que qualquer medida tomada pelo INC naturalmente produz.

Num País como o nosso, cultural e étnicamente sincrético, a livre circulação de produtos culturais (filmes, quadros) é um dos imperativos para que êle se desenvolva, donde a importância que tem a livre circulação de filmes das mais variadas origens e tendências no mercado cinematográfico brasileiro. Somos o maior mercado não-asiático do filme japonês. Ao mesmo tempo, além das produções que mais habitualmente marcam sua presença, como a americana, francesa, inglesa e italiana, têm acesso às salas exibidoras nacionais filmes suecos, gregos, mexicanos, alemães, espanhóis, indianos e dos países da Europa Oriental. Todos são exibidos sem dublagem, garantindo a integridade artística da obra. O Governo brasileiro, através do INC, instaura um vivo diálogo com tôdas as cinematografias mundiais, consciente de que o cinema é o mais poderoso instrumento de cultura e educação, entretenimento e diversão do nosso tempo.

### **Mercado de Capitais**

Uma das suas primeiras preocupações foi a regulamentação dos depósitos compulsórios devidos sobre a renda oriunda da exploração de filmes estrangeiros no Brasil. Ou seja, a formulação de critérios para um mercado de capitais que, em apenas seis meses, ascende a 1,6 milhões de cruzeiros novos, concretizada na Resolução n.º 1, de 4 de maio de 1967, que fixou diretrizes para o levantamento dos depósitos no Banco do Brasil.

Esses depósitos, que deram origem a doze projetos de produções cinematográficas, ampliarão o nível quantitativo e sobretudo qualitativo da produção nacional, visto que entre os diretores e produtores que os utilizam, aparecem vários dos nomes mais representativos do cinema brasileiro.

Uma rápida panorâmica sobre o mecanismo desse mercado de capitais: pelo artigo 28

do Decreto-lei n.º 43, o depósito a que se refere o artigo 45 da lei 4131, antes optativo, tornou-se obrigatório, isto é, as distribuidoras de filmes estrangeiros, ao recolherem o imposto sobre a renda de exploração de filmes, depositam obrigatoriamente 40% desse mesmo imposto em conta bloqueada no Banco do Brasil.

No prazo de 18 meses, a contar do depósito, ou apresentam um projeto de produção ao INC, ou a importância depositada reverte aos cofres do Instituto, como receita extraordinária.

Possui o INC o prazo legal de 60 dias para manifestar-se sobre o projeto. Uma vez aprovado, o produtor tem 12 meses para comprovar a aplicação do depósito liberado.

Por outro lado, o próprio INC poderá vir a conceder financiamentos diretos aos produtores nacionais, atendendo, sobretudo, ao aspecto artístico-cultural das películas. E anualmente as produções nacionais terão um prêmio proporcional à renda produzida no País.

Essas medidas, embora recentemente tomadas, já prenunciam uma fase ativa de trabalho da indústria brasileira de cinema rumo à sua total estabilização, até que possa competir em condições de igualdade, no mercado interno, com os filmes estrangeiros.

Pela Resolução n.º 3, de 11 de maio de 1967, o INC fixou o mínimo de 56 dias por ano para a exibição compulsória do filme nacional de longa metragem, havendo obrigatoriamente 14 dias por trimestre, nesse total. Esse mínimo fixado anualmente levará em consideração o desenvolvimento da produção nacional, verificada cada ano, e as possibilidades do mercado exibidor.

Estabeleceu-se, ainda, na mesma Resolução, que o preço de locação do filme nacional de longa metragem, a ser pago ao produtor, será no mínimo de 50% da respectiva renda líquida de bilheteria, devendo o pagamento realizar-se no máximo 15 dias após o último dia de exibição do filme em cada cinema.

### **Renda Líquida**

Outra medida de importância — no campo da exibição — foi a definição de renda líquida,

conforme a Resolução n.º 6, de 9 de junho de 1966, que solucionou um foco de discussão entre as empresas distribuidoras e exibidoras.

Pela citada Resolução, considera-se renda líquida o total da receita da bilheteria, deduzidos: a) Imposto Municipal sobre serviços; b) publicidade previamente combinada entre distribuidores e exibidores; c) percentuais correspondentes ao pagamento de filmes de curta metragem de classificação especial. O trailer e o material de reclame são considerados parte integrante da locação do filme, não podendo ser cobrados à parte.

### Distribuição

Outra Resolução, a de número 7, de 9 de junho de 1967, fixa critérios para distribuição do filme nacional de longa e curta metragem, atribuindo a percentagem máxima de 20% nos municípios de mais de 2 milhões de habitantes, 25% nos municípios de até 2 milhões de habitantes e autorizando um máximo de 30% para as distribuidoras que operem exclusivamente com filmes nacionais, nos municípios de até 2 milhões de habitantes.

### Saneamento do Mercado

Como infra-estrutura a todas essas medidas de amparo ao filme nacional, dedica-se o INC a estudar a implantação, o mais rapidamente possível, do ingresso único e do **borderô padrão**, que atuarão como instrumento saneador, evitando a invasão de rendas e a sonegação de impostos, funcionando como medida concreta de conhecimento do potencial do nosso mercado exibidor e produtor.

O **ingresso único**, impresso, vendido e controlado pelo INC, concederá prêmios aos expectadores e será utilizado, ainda, como veículo de uma campanha nacional de valorização do filme nacional em nosso País.

Consiste na evasão de rendas um dos maiores problemas com que se defronta o produtor, o exibidor e o distribuidor. O ingresso único não só virá diminuir esse foco de atritos e dificuldades, mas, pelas qualidades colaterais

que o INC pretende alcançar, será um importante instrumento de impulso para a ampliação da faixa de público que prestigia o filme nacional.

### Estímulo ao curta-metragem

Resolução de grande importância, num futuro próximo, visto que reside no filme de curta metragem um dos arcabouços básicos da formação técnica de novos cineastas que darão continuidade à evolução do cinema brasileiro, foi a de número 4, baixada em 12 de maio de 1967, que fixa em 28 o número mínimo de dias por ano para a exibição de filme nacional de curta metragem de **classificação especial**, estabelecendo que o preço da locação será o valor equivalente a 0,8% do número de poltronas existentes no cinema, em cada sessão, calculado pelo maior preço do respectivo cinema.

A **classificação especial** será concedida por comissão designada pelo INC, atendendo ao nível técnico-artístico da realização e à natureza cultural e educativa dos filmes.

A mesma Resolução define, ainda, o que é filme nacional de curta metragem.

A importância da Resolução n.º 4 reside, principalmente, no campo que abre aos filmes de curta metragem de alto nível, antes relegados ao esquecimento e à impossibilidade de exibição nas salas comerciais, circunscrevendo-se às projeções em cineclubes e entidades afins.

Com esse estímulo — a criação de um mercado exibidor — não apenas o **quantum** anual será aumentado, mas a qualidade artesanal dos mesmos, fornecendo, assim, às produções de longa metragem equipes tecnicamente habilitadas, sem o empirismo de alguns anos atrás.

### Política Cultural

O Departamento do Filme Educativo dedica-se à produção de filmes e diafilmes de caráter educativo, artístico e cultural, destinando-se às exibições não-comerciais, abrangendo todos os ramos da ciência e da cultura. Os diafilmes, que seguem idêntica orientação, são dis-

## inc: hora primeira

tribuídos gratuitamente às escolas, colégios, faculdades e núcleos educacionais do Brasil, sendo que no exercício de 1966, foram doados cerca de 30 mil.

Outro capítulo ao qual o INC, dentro de sua política de valorização cultural, está dispensando atenção, é a **Cinamateca Nacional**, atualmente em organização, destinada a manter um acervo de todos os filmes nacionais de curta e longa metragem, além de películas estrangeiras, cuja importância histórica, técnica, artística e cultural seja valiosa para a formação cinematográfica do público brasileiro.

### Publicações

Numa ativa linha de publicações, destaca-se **FILME CULTURA**, em seu quinto número, com tiragem de cinco mil exemplares, circulação bimensal, cobrindo o Brasil e o exterior, e divulgando não só notícias de interesse imediato da classe cinematográfica, mas elementos informativos do que ocorre de mais importante em todo o mundo.

A partir de setembro, **FILME CULTURA** terá periodicidade mensal, sendo distribuída em todo o território brasileiro, focalizando sobretudo a técnica cinematográfica, **tornando-se** um indispensável instrumento de consulta por parte daqueles que fazem ou pretendem fazer cinema.

**FILME CULTURA**, embora de pouca idade, marca acentuadamente sua presença no meio cultural e cinematográfico, não só brasileiro, mas mundial, por características básicas de atualidade e preocupação com os problemas brasileiros de cinema.

Juntamente com **FILME CULTURA** o INC edita o **Guia de Filmes**, registrando, com sucintos dados crítico-informativos e a ficha técnico-artística completa, todos os filmes nacionais e estrangeiros mensalmente exibidos no Brasil.

Incluído também em seu programa editorial, o **Guia do Professor** é uma pequena brochura que acompanha o diafilme, contendo, além da descrição, quadro a quadro, das ima-

gens, uma introdução sobre a matéria, que representa um valioso subsídio para o professor ou monitor (sobretudo os do interior) que utiliza o diafilme em suas aulas.

Os catálogos de filmes e diafilmes do INC, a par sua aprimorada feição gráfica, representam um valioso instrumento supletivo para mestres e educadores, pois o índice de assuntos abrange os níveis primário, médio e superior, além de possuir um temário de interesse geral: música, pintura, literatura, arquitetura etc.

### Acôrdos de co-produção

O Instituto Nacional de Cinema está reativando todos os contatos anteriormente feitos sobre acôrdos de co-produção, com a Espanha, França, Itália, Argentina etc.

A matéria está em estudos e em breve o INC espera que o encaminhamento do assunto chegue a bom termo, favorável aos interesses do nosso cinema.

### Promoção e Divulgação: Unibrasil

Uma política intensiva de promoção e comercialização do filme brasileiro no exterior, eis a meta da **Unibrasil**, cuja atuação será da maior relevância na expansão mercadológica do filme, como produto industrial e artístico. No primeiro caso, carreando divisas para o Brasil, e no segundo, marcando a presença de uma atividade artístico-cultural, que já possui ampla repercussão no mundo cinematográfico.

Naturalmente, dentro das atuais condições mundiais de comercialização do filme, torna-se necessário que o cinema brasileiro seja amparado por uma estrutura atuante e dedicada à defesa dos seus interesses.

Com o objetivo de dotar o filme brasileiro de um eficaz instrumento de penetração no mundo exterior, o INC deu início aos estudos para a criação da **Unibrasil**, entidade destinada ao fomento, promoção e comercialização do filme brasileiro no mercado internacional.

Embora de estruturação complexa, pois envolve relações com diversos órgãos da administração pública, a **Unibrasil** já está sendo articulada.

### Mostras Internacionais

No que se refere ao comparecimento de representações brasileiras aos festivais internacionais, o INC constituiu a Comissão de Seleção de Filmes Nacionais para Mostras Internacionais, criada pela Resolução n.º 5, de 6 de junho de 1967, composta de cinco membros, com mandato de um ano: um representante do Departamento do Filme de Longa Metragem do INC, um representante do Departamento Cultural e de Informações, do Ministério das Relações Exteriores, um representante do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica e dois representantes da crítica cinematográfica.

Já no Festival Cinematográfico de Moscou, de 5 a 20 de julho do corrente ano, o Brasil concorreu com dois filmes na seção competitiva, **O Caso dos Irmãos Naves**, filme de longa metragem de Luiz Sérgio Person, e **Carnaval**, filme de curta metragem de Carlos Luiz Couto, além de comparecer com treze filmes no mercado paralelo.

### Estúdio-Modelo

Ainda para atender às necessidades infra-estruturais da indústria cinematográfica, dentre outras medidas de longo alcance, pretende o INC criar um estúdio-modelo, com equipamentos e pessoal técnico perfeitamente habilitados, que funcionará como centro estimulador da produção, melhorando a qualidade dos filmes, atuando como centro formador de mão-de-obra qualificada e tornando-se a célula inicial de **know-how** dos técnicos brasileiros.

### Panorama do Cinema Brasileiro

Pretende o INC — ainda este ano, possivelmente em novembro — lançar um filme de longa metragem, com versões em inglês e francês, narrando a evolução histórico-artística do

cinema brasileiro, desde as primitivas experiências no início do século, às manifestações mais válidas na atualidade.

O filme está sendo produzido pelo INC, com a assessoria de Antônio Moniz Vianna, Jurandir Noronha, Adhemar Gonzaga, Rubem Biáfora, José Sanz; Júlio Heilbron é o diretor de produção e montagem e a fotografia é de Lucien Mellinger.

**Panorama do Cinema Brasileiro**, além de ser um amplo painel da evolução técnico-artística do cinema no Brasil, constituirá um futuro e obrigatório ponto de referência para os estudos em torno da nossa cinematografia.

Através de pesquisas cuidadosas, foram descobertos alguns primitivos trabalhos já em vias de desaparecimento, como um desenho animado de Luís Seel, fragmentos das experiências de Paulo Benedetti com o colorido, gravação de discos para **Cousas Nossas**, primeira película sonora brasileira de longa metragem, ou os testes com atores do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), origem da fundação da Vera Cruz, chegando às manifestações mais válidas da atualidade.

Durante o levantamento dos filmes antigos existentes em São Paulo, foi filmado o pioneiro Adalberto Kemeny, autor de **São Paulo, Sinfonia de uma Metrópole**, realizado em 1929.

### Campanha Educativa

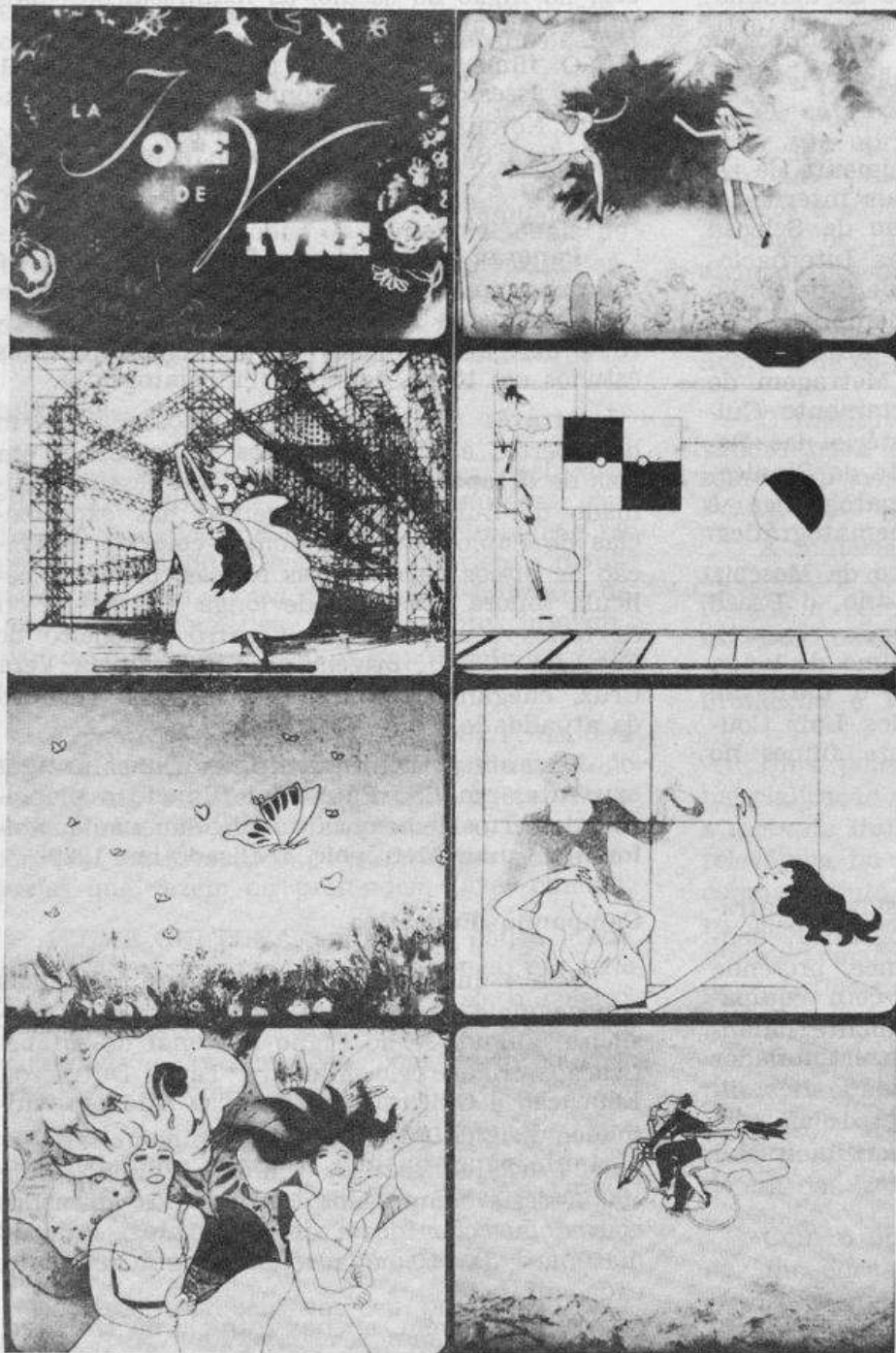
Não esqueceu o INC os graves problemas educacionais com que se defronta o povo brasileiro; aliando-se ao Plano Nacional de Alfabetização, criado pelo Ministro Tarso Dutra, da Educação e Cultura, distribuiu **O Alfabeto Animado**, dirigido por Guy Lebrun, que terá importante papel na luta contra o analfabetismo.

A série compreende 12 desenhos animados com a duração média de 3 minutos, e de 12 diafilmes de 50 quadros, aproximadamente, cada um.

Esse é, porém, apenas o início do trabalho, pois ao INC caberá a concepção e feitura de todo o material audiovisual do PNA.

# DESENHO-ANIMADO: CINEMA DA IRREALIDADE

Gilberta Mendes



"La Joie de Vivre", de Gross e Hoppin, exemplo do controle da fantasia do artista sobre o desenho.

É errado pensar-se no desenho-animado como um ramo subsidiário da arte do cinema. Ao contrário, ele é uma nova arte.

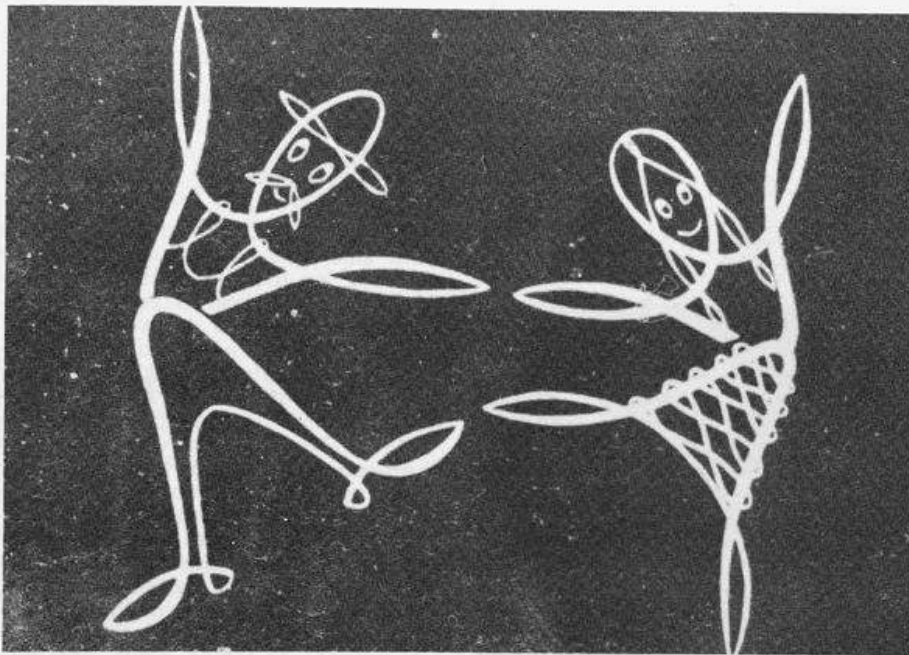
No entanto, o fato de que a sua composição, seleção, filmagem e processo de edição sejam criados numa mesa de desenho, não altera os princípios fundamentais de como um filme normal é realizado.

A diferença está apenas em como interpretamos a palavra cinema.

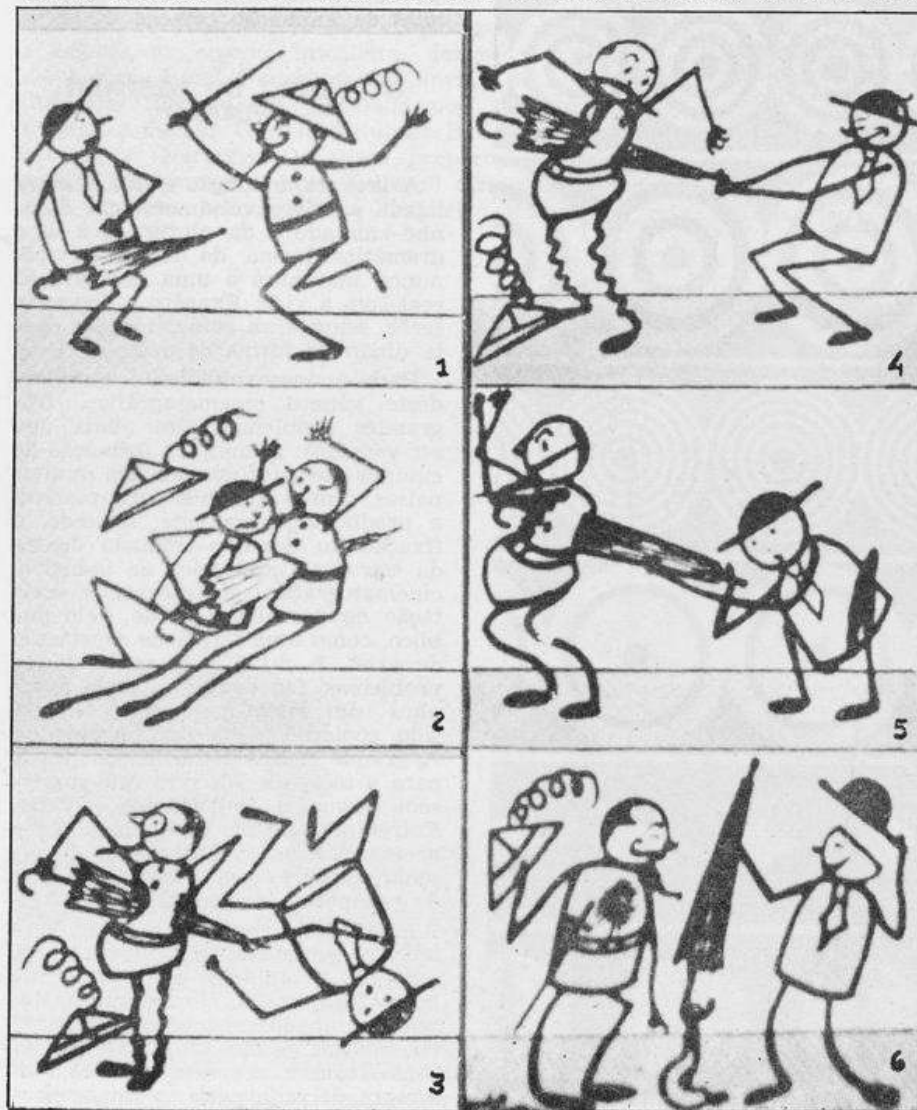
Um filme normal é fotografado num mundo em três dimensões: seres humanos interpretam histórias que, por mais fantásticas ou realistas que sejam, são filmadas em locações reais ou em reproduções solidamente construídas em um estúdio. Disso, advém que a ação é trazida para a vida real, exceto quando sugestões são insinuadas ao espectador para acentuar certos efeitos psicológicos. Já o desenho-animado tem o da irrealidade. Desde o seu início foi seu fascínio inteiramente originado assim; entre um "primitivo" de Émile Cohl, inteiramente plano, e um trabalho de Walt Disney, onde a profundidade é conseguida através do multiplano, existe a diferença técnica considerável mas nunca em gênero.

O desenvolvimento do desenho-animado é um absorvente estudo social.

Duas foram as suas principais tendências: a exagerada e cômica simplificação dos seres humanos, e animais, e a completa estilização, devida à influência da arte gráfica da década de 20, a partir dos avançados desenhos do jornal "The New Yorker". A primeira tendência acercesse do realismo no desenvolvimento do seu estilo, começando com os traços simples do Gato Félix até chegar aos mais avançados resultados tridimensionais de Disney. A segunda teve início quando o pessoal da "United Productions of America" (U.P.A.) rompeu com a tradição, buscando motivar-se na não comprometida arte gráfica européia. No pré-guerra, já um filme mostrava o que, nesse sentido, seria feito: "La Joie de Vivre" (1934), assinado por Antony Gross e Hector Hoppin, era um perfeito exemplo do controle da



Figuras delineadas de Mac Laren, tidas como altamente influenciadas por Émile Cohl.



Um "primitivo" de Émile Cohl.

fantasia de um artista sôbre o desenho.

Lembramo-nos que Oscar Fischinger fêz "Brahm's Rhapsody" (1931) e "Lichtertanz" (1932), nos quais desenhos geométricos brancos dançavam sôbre um fundo negro. Os desenhos abstratos desenvolveram-se mais tarde na Inglaterra, com Len Lye, e no Canadá, com Norman Mac Laren. Ambos pintaram e coloriram diretamente em cima da película, sem a intervenção da câmara. Mac Laren desenvolveria, ainda, alguns filmes de gráficos ("Chants Populaires"), bem como figuras delineadas em branco e negro, tidas como altamente influenciadas por Émile Cohl.

O fato de Norman Mac Laren ter feito filmes objetivos serve para lembrar que existem "educativos" com diagramas de grande beleza, como os de Francis Redker para a "Shell Film Unit" ou os de geometria feitos na Itália por Victor Sabel. Hoje, não mais se discute que certos conceitos matemáticos somente possam ser demonstrados por meio de diagramas móveis, o que vem possibilitando as fascinantes experiências de Sabel.

#### A TÉCNICA

Mesmo um pequeníssimo desenho-animado é um desafio à paciência de artistas e técnicos. A idéia, o germe da estória, tem que ser trabalhada e retrabalhada até ao ponto de filmagem. Como primeira etapa é feito um "storyboard", série de esboços que vai até o tratamento final, ao qual se segue um roteiro-técnico, plano por plano.

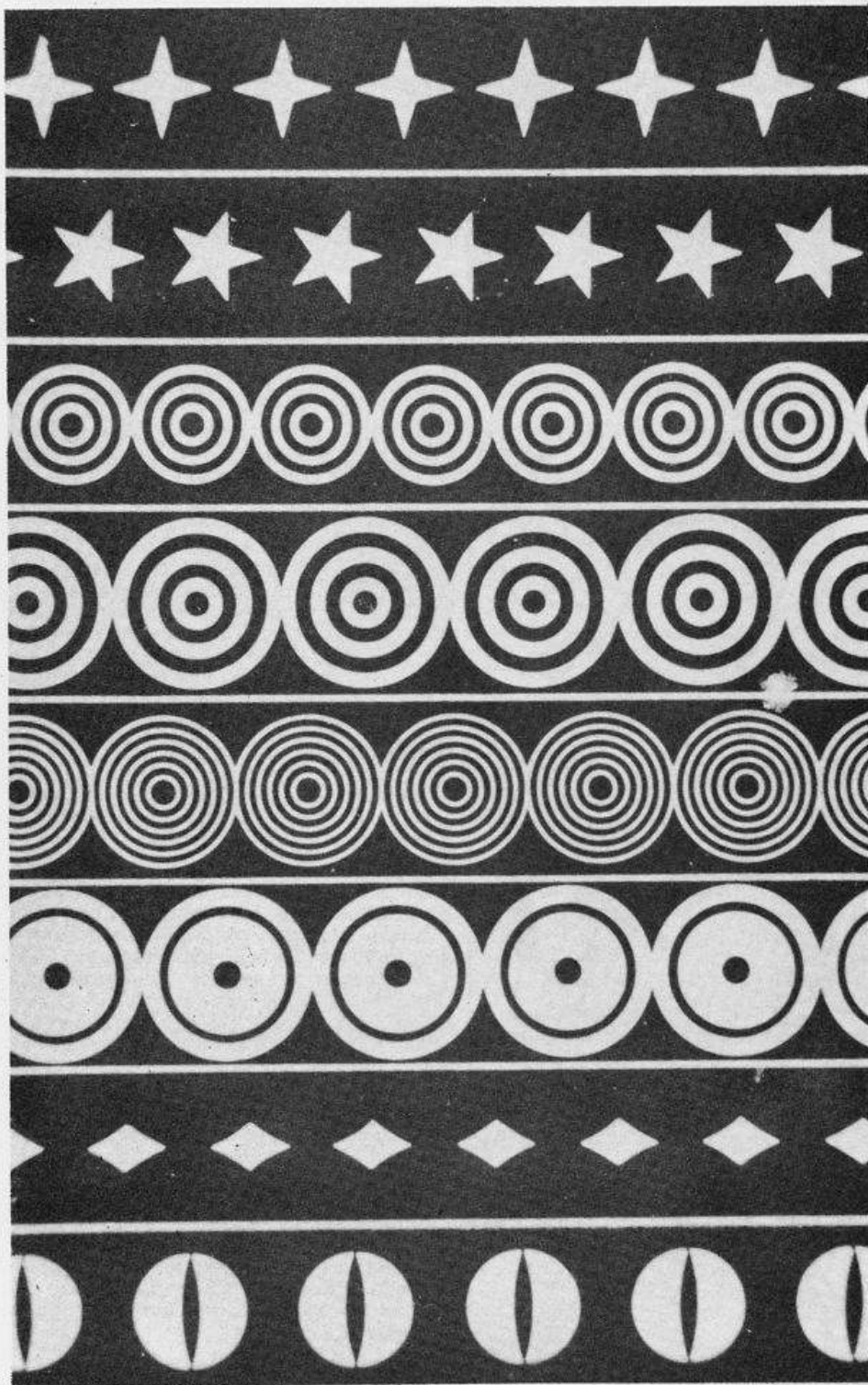
É aqui que o desenho-animado difere na técnica, se bem que não no resultado, do filme normal.

Certos planejadores de produções normais fazem uso considerável dos desenhos para servirem de guia na futura filmagem. A cena de abertura de "Oliver Twist", por exemplo, foi totalmente preparada em desenhos por John Bryan; os "scripts" de Alfred Hitchcock são normalmente ilustrados e Walt Disney sempre os teve mesmo em suas produções reais. Sergei Eisenstein, êle próprio, fazia os seus desenhos. Mas a diferença fundamental permanece: num filme normal os desenhos de "storyboard" se transladarão para um "set" em três dimensões, o que não acontece num desenho-animado: nêle, a filmagem e a montagem são inteiramente criados no papel, a câmara sendo usada apenas mecânicamente, e não como o instrumento de uma fotografia criativa.

Também na maioria dos filmes normais a composição da trilha sonora se faz durante a fase final da edi-

SEGUE

## DESENHO ANIMADO



Experiências de Oscar Fischinger datadas de 1931.

ção, quando o diretor, após ver o copião, decide quais as seqüências que exigem ênfase. A música, que é a última contribuição criativa nos filmes normais, é uma das primeiras no caso do desenho-animado; a associação entre o ritmo do desenho e o ritmo musical tem que ser atingido.

O contraponto de música e ação tem sido uma das buscas do filme normal; no desenho-animado, entretanto, tais sutilezas estão fora de lugar em tal estágio de evolução.

Ele, o desenho-animado, pode expressar somente um significado por vez, enquanto que o filme normal guarda uma unidade dramática que reflete algo das contradições do ser humano. A música de um melodrama pode ser serena mesmo quando compreendemos que a violência está iminente. Esta maneira de duplo tratamento de ação e música é mais problemática em um desenho-animado, desde que a animação deve, em muitas cenas do filme, refletir o ritmo da música: os temas, assim, têm que ser compostos antes que o processo total da animação comece.

### O FUTURO DO DESENHO ANIMADO

A arte da animação estará sempre ligada ao desenvolvimento do desenho-animado e da pintura e à uma dramática forma da fotografia que nunca marchará a uma comparação real com a vida. Exagêro e distorção serão sempre as características desta dinâmica forma de arte.

Para o desenvolvimento completo deste gênero cinematográfico, três grandes problemas têm ainda que ser vencidos: primeiro, a formação de equipes de profissionais em muitos países, sem o que não será possível a produção permanente; segundo, a fixação do desenho-animado dentro da estrutura econômica da indústria cinematográfica; e, terceiro, a aceitação do desenho-animado, pelo público, como uma forma de espetáculo de arte. A difícil superação desses problemas fez com que mais desenhos de longa-metragem tenham sido começados do que terminados. A grande necessidade de comerciais para a televisão fez com que surgissem novos e importantes artistas. Entretanto, alguns anos ainda serão necessários para desenvolver o desenho-animado em formas maiores de produção e expressão.

É possível, chegada a época e a técnica, serem reproduzidos os personagens desenhados em uma escala normal e perfeita. No entanto, o desenho-animado continuará a nos contar histórias de um mundo de faz-de-conta, com a representação do real sempre deixada para os filmes normais ao qual ela pertence.

## UM DOCUMENTO HISTÓRICO:

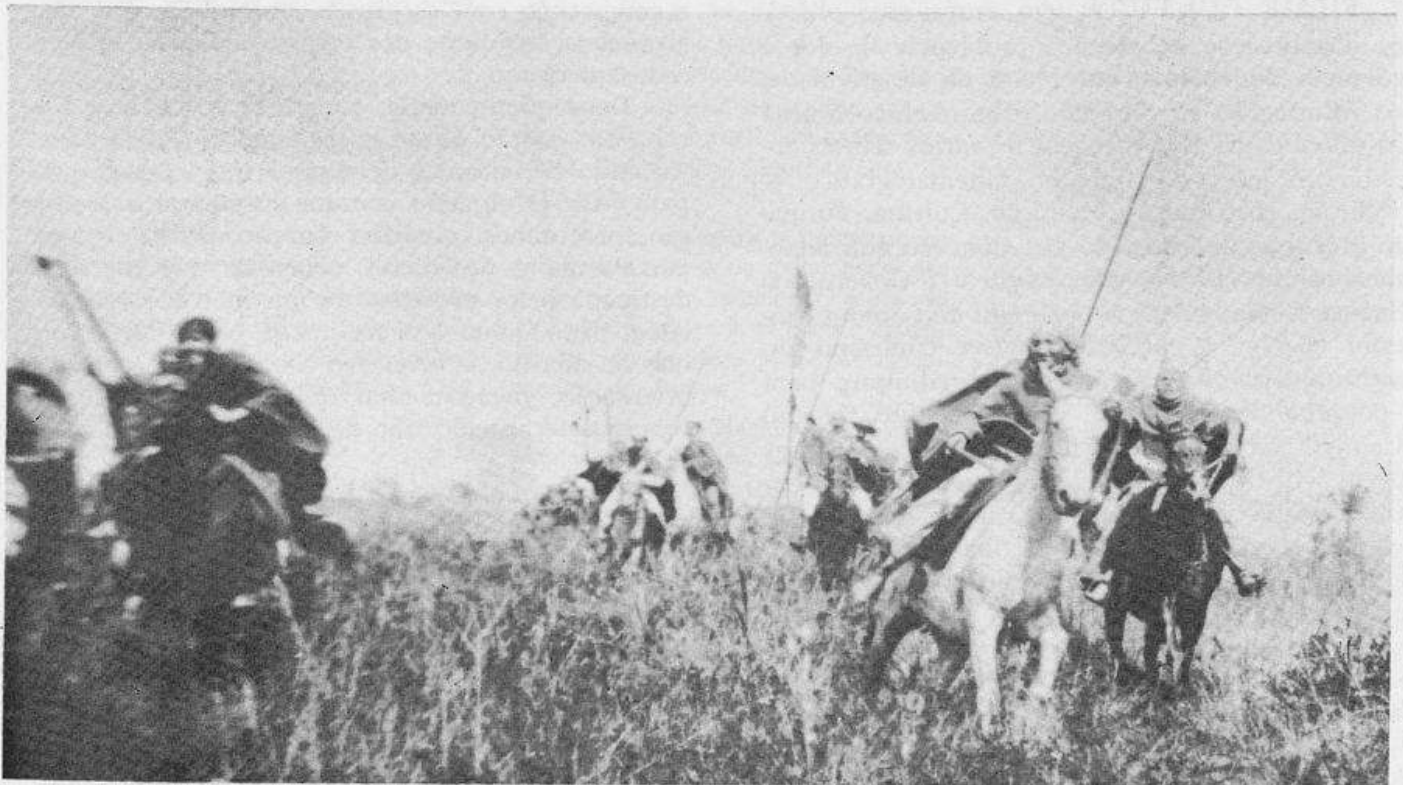
### PANORAMA DO CINEMA BRASILEIRO



Carmen Santos, em sua longa luta de produtora, fez também "Mademoiselle Cinema" (1925). Na foto, ela está com Alex Ortoff. O argumento era baseado no romance homônimo de Benjamin Costallat, de sentido naturalista e tão de agrado nos anos 20. Pesquisa feita para o longa-metragem "Panorama do Cinema Brasileiro".

Em fase final de montagem o filme que o Instituto Nacional de Cinema está produzindo para documentar a história do cinema brasileiro, dos seus primórdios até à época atual. *Panorama do Cinema Brasileiro* é o título do filme e foi planejado por Antônio Moniz Vianna, Adhemar Gonzaga, Rubem Biáfora, José Sanz e Jurandir Noronha. O último preparou o roteiro e orienta as filmagens. Júlio Heilbron dirige a produção e faz a edição. A fotografia é de Lucien Mellinger.

Um trabalho de pesquisa e seleção, principalmente, o filme focaliza a chegada da arte cinematográfica ao Brasil; o nascimento do nosso cinema; os diversos ciclos regionais, todos independentes entre si; as experiências feitas pelos pioneiros, alguns deles revividos no filme com trechos documentários da própria época. Testemunho imparcial de toda a história do cinema brasileiro, o filme mostra os movimentos mais importantes que constituíram a base de uma indústria em franca perspectiva.



O documentário reconstituído tem um dos seus pontos altos em "Alma do Brasil" (1932). Nêle, Libero Luxardo e Alexandre Wulfes filmaram a retirada da Laguna nos próprios locais em que os fatos ocorreram. Apesar de não termos um único depósito de conservação, os seus negativos foram encontrados intactos e uma seqüência inteira foi incluída em "Panorama do Cinema Brasileiro".

# ESTÍMULOS AO CINEMA NA EUROPA

FRANÇA INGLATERRA ITÁLIA ALEMANHA OCIDENTAL  
ESPANHA SUÉCIA DINAMARCA

FILME CULTURA tem entre seus objetivos incentivar o debate dos problemas ligados à economia do cinema, em plano de objetividade, boa informação e, sobretudo, compreensão mútua das dificuldades que atingem os vários setores intercomunicantes do trabalho cinematográfico — Produção, Distribuição, Exibição, Cultura, Formação Profissional, Promoção, etc. Com êste fim, adaptamos os resultados de uma *enquete* (“Governos & Cinemas”) empreendida por *Sight and Sound* (inverno 66-67), a excelente revista trimestral do Instituto Britânico do Filme. Contribuíram para a pesquisa de *Sight and Sound*: Claude Degand (Centro Nacional do Cinema, França), Harry Schein (Instituto Sueco de Cinema), Giulio Cesare Castello (Itália), Enno Patalas (República Federal Alemã), Ib Monty (Dinamarca) e Juan Cobos (Espanha). *Sight and Sound* responde pela Inglaterra.

“O problema é o mesmo para todos os países da Europa Ocidental que têm uma indústria cinematográfica — há somente uma variação de escalas. O público diminuindo; o mercado interno muito reduzido para sustentar o produto nacional;

a competição com os grupos americanos, que têm atrás de si o suporte dos recursos do próprio mercado americano...

Conseqüentemente, estende-se por toda a Europa um padrão de subsídios e auxílios do Estado, variando em alcance, detalhes e intenções de país para país. O objetivo comum é amparar a produção, procurando canalizar para o produtor uma parcela maior nos lucros, acima da que lhe seria destinada pelos processos de um mercado normal. Além disso, observa-se na maior parte dos esquemas de auxílio, o incentivo à *qualidade* — toda a orientação governamental objetiva, principalmente, um determinado tipo de indústria cinematográfica”.

Esta *enquete* não tem a pretensão de apresentar uma pesquisa completa de um assunto tão complexo. FILME CULTURA apresenta em outro local um artigo sobre “a hora primeira” do Instituto Nacional de Cinema, recentemente criado pelo Governo para proteger a indústria cinematográfica brasileira.

Tendo em vista o trabalho que vem sendo desenvolvido pelo INC, é possível que cada número de nossa revista aborde neste setor mais um aspecto, mais uma conquista para o cinema nacional.

## Exibição compulsória

Na Alemanha Ocidental, Suécia e Dinamarca, os exibidores não são obrigados a programar filmes do País. Os outros países consultados possuem quotas de obrigatoriedade. França: cinco semanas de filmes franceses sobre cada treze. Itália: 25 dias (inclusive três domingos) por trimestre. Espanha: uma semana sobre três. Inglaterra: 30% do tempo total de projeção de cada cinema.

Para serem qualificados para a quota, na Itália, os filmes nacionais devem satisfazer a determinados padrões técnicos, e apresentar suficientes qualidades artísticas, culturais ou de divertimento. Salas que só projetam filmes italianos gozam de abatimento nos impostos.

Os cinemas espanhóis que exibem filmes de *qualidade* podem contar em dobro cada dia de exibição, para efeito de quota.

## Impostos sobre ingressos

Na França, há dois impostos sobre os ingressos: um regional, com um limite de 8 e meio por cento, e um Imposto de Diversão cujo percentual pode ser aumentado pelas autoridades locais. Em certas circunstâncias — principalmente de motivação cultural — os impostos são reduzidos. Na Espanha, o imposto regional é de apenas 0,70%, e os outros tributos diretos não vão além de 7%: 5% para educação infantil, 2% de transações comerciais.

Na República Federal Alemã (Alemanha Ocidental), o Imposto de Diversão é, comumente, de 10%, subindo a 15% ou 20% no Estado de Hesse. Suécia, Dinamarca e Inglaterra não têm nominalmente o Imposto de Diversão, mas no primeiro país cobra-se 10% sobre os ingressos (para planos de auxílio financeiro, etc.), no segundo 15%, e, dos in-

gressos ingleses, aproximadamente 7 e 1/4 % alimentam o Fundo de Produção.

Variam enormemente os preços de entradas na Itália, levando também a variar o percentual do Imposto de Diversão, que vai de 5% (ingressos mais baratos) até 45%.

## Financiamentos

Os sete países consultados possuem sistemas de estímulos financeiros à produção. Na Dinamarca, o Fundo Cinematográfico (apoiado no imposto sobre os ingressos) começa a auxiliar o produtor na fase da elaboração do roteiro, oferece prêmios e garantias para empréstimos.

O filme italiano que satisfaz determinadas condições garante ao seu produtor, por um período de cinco anos a contar do primeiro dia de exibição, uma contribuição de 13% sobre a renda bruta de bilheteria. Há também, na Itália, sob os auspícios do Banco Nacional do Trabalho, um fundo especial de auxílio para o pagamento de juros sobre os empréstimos feitos para financiamento da produção.

A França assegura o financiamento de seus filmes, na maior parte das vezes, por um adicional sobre as entradas de cinema. O resto é retirado de um imposto sobre os lançamentos de filmes.

A Cooperação Nacional de Financiamento de Filmes (NFFC), Inglaterra, financia a curto prazo a produção. O Governo da Alemanha Ocidental subvenciona diretamente os produtores. Na Suécia, os financiamentos estão a cargo do Instituto Sueco de Cinema, e provém do imposto de 10% sobre a venda dos ingressos. Na Espanha, onde é obrigatória a dublagem de filmes estrangeiros, uma contribuição por cada filme dublado auxilia a produção nacional.

## Subsídios & rendas

Na Alemanha Ocidental e Dinamarca, o volume dos subsídios não está relacionado com o sucesso de bilheteria dos filmes, e, na Suécia, menos da metade do total do auxílio depende da bilheteria.

A Itália adota um critério misto: 13% sobre a renda bruta e também subsídios pela *qualidade*. Também a França subvenciona em 13%, utilizando como base a arrecadação bruta de bilheteria. O Governo espanhol (além de adiantar um milhão de pesetas por produção) oferece 15% de subsídio, à base da renda bruta. A Inglaterra é outro país que adota o critério de renda bruta, canalizando o dinheiro diretamente para o produtor.

## Restrições para ingresso na profissão

As fontes consultadas não registram a menor restrição sindical ou legal para o ingresso de italianos, suecos, dinamarqueses e alemães (ocidentais) nas equipes profissionais de seus respectivos países. Na Itália, a lei limita a participação de trabalhadores estrangeiros e a filmagem fora dos estúdios — “sempre passível de exceções sob o ponto de vista artístico”.

Na Espanha, há “alguma dificuldade em teoria; e bem menos na prática”. Mas, para ser diretor de filmes o candidato precisa de aprovação da Junta de Diretores de Cinema.

Um acordo entre as organizações sindicais dos técnicos e dos produtores rege a formação das equipes na indústria cinematográfica francesa.

Na Inglaterra, o ingresso na indústria de filmes requer filiação sindical. Há acordos entre sindicatos e produtores sobre condições de trabalho, etc., mas, em casos especiais (por exemplo: filmes experimentais

## ESTÍMULOS AO CINEMA NA EUROPA

com modesto orçamento), são admitidas exceções.

### Estímulo ao trânsito de filmes de qualidade

Os distribuidores e exibidores da França, Espanha, Suécia e Inglaterra não auferem nenhuma vantagem por distribuírem ou exibirem filmes de qualidade. Na França, de 1948 a 1960, uma legislação protegia os exibidores que se interessavam por filmes deste nível. Há uma tendência para o Governo francês revivê-la. Ainda na França os cinemas de arte e de ensaio recebem certas vantagens fiscais.

Na Itália os cinemas que exibem filmes de qualidade habilitam-se a um desconto de 25% sobre o imposto; um desconto de 50% é dado para os exibidores que exibem filmes especialmente recomendados para crianças. Há a intenção de criar prêmios especiais para os exibidores de filmes de arte, de acordo com relatórios anuais. Também na Dinamarca existem prêmios para qualidade, mas para os distribuidores. Os exibidores nada recebem, mas os cinemas podem ter espetáculos especiais para reformas das salas de projeção.

Os Estados da República Federal Alemã adotam um sistema pelo qual o imposto habitual é reduzido para exhibições com certificado de "bom" ou "muito bom" e para programas de curta-metragens qualificados. Em alguns Estados o imposto é inteiramente abolido. Os certificados de qualidade são fornecidos pelo Departamento de Cinema e Diversões.

### Prêmios de qualidade

Entre os países consultados, a Inglaterra é o único que não incentiva oficialmente o filme de qualidade.

Na França, não há um sistema de premiação específica para os filmes de qualidade, mas, além dos subsídios determinados pelas rendas de bilheteria, um certo número de filmes franceses beneficiam-se anualmente de um sistema de adiantamentos sobre as receitas. Os filmes são selecionados já nos roteiros ou depois de prontos. Um comitê envia os pareceres para o Ministério responsável pelos assuntos culturais, que determina os prêmios — cuja verba anual é, aproximadamente, de 9 milhões de francos. Não há limite quanto ao número de filmes a serem beneficiados.

Na Itália, pelo menos 20 filmes recebem certificados pelas "especiais qualificações artísticas e culturais". E cada certificado dá direito a um prêmio de 40 milhões de liras — 71% para o produtor e os 29% restantes são divididos entre o diretor, roteirista, diretor artístico, etc. (de acordo com percentagens pré-fixadas). Os prêmios são concedidos por um comitê de críticos cinematográficos e personalidades eminentes do mundo artístico.

Na Alemanha Ocidental, o Ministério Federal do Interior fornece a quantia anual de DM 4 milhões para subsídios, que podem ser dados na fase do roteiro ou quando os filmes

já estão prontos. O Prêmio Federal para o Filme tem dotações de DM 400,000 e DM 350,000. Os filmes que recebem subsídios na fase do roteiro terão este subsídio descontado caso recebam um prêmio final. O júri é escolhido pelo Ministro do Interior.

Na Suécia mais da metade dos auxílios vêm sob a forma de prêmios de qualidade. Os filmes são escolhidos por um júri de 7 membros, sendo que um deles será sempre o Presidente do Instituto Sueco do Filme. Os outros seis membros são eleitos pela Diretoria do Instituto, dois deles são escolhidos cada ano para servir um período de três anos. A quantia disponível para os prêmios varia de acordo com a renda do Instituto Sueco do Filme: fica em torno de £ 340,000.

Na Dinamarca há um Conselho de Cinema, constituído por diretores, roteiristas, compositores, atores, fotógrafos e críticos que escolhem os filmes a serem premiados. Os prêmios em dinheiro (*kroner* — quantias não estipuladas) são dados aos melhores filmes de longa e curta metragem, e ainda diretores, atores e técnicos.

Na Espanha, os prêmios de qualidade são concedidos por júri composto de críticos, historiadores de cinema e um ou dois membros pertencentes à Federação das Sociedades Cinematográficas. Os prêmios variam entre 4 1/2 e 2 milhões de pesetas e podem atingir até metade do custo da produção do filme.

### Apoio ao curta-metragem

Há um sistema especial de auxílio para filmes de curta metragem na França. Para serem qualificados, os filmes são exibidos para dois comitês de seleção, cada um agindo como uma corte de apelação contra o outro (isto é: o filme rejeitado por um comitê é visto novamente pelo se-

gundo comitê). Filmes selecionados podem ganhar prêmios de qualidade e, para encorajar o planejamento de bons filmes de curta metragem, são dadas maiores facilidades de financiamento aos filmes de longa metragem cujo produtor programar simultaneamente um de curta. O filme colorido se beneficia com um prêmio maior. Um máximo de 50 curtos são premiados anualmente.

A Itália incentiva a produção de filmes de curta metragem com 30 prêmios (de 10 a 5 1/2 milhões de liras), trimestralmente. O prêmio varia com o gênero do filme e será maior para o filme colorido. Os produtores classificados têm direito à publicidade e distribuição gratuitas (a cargo do *Ente Automato di Gestione per il Cinema*). Os exibidores são obrigados a exibir o curta-metragem italiano, pelo menos durante 45 dias em cada trimestre e, eventualmente, podem obter isenções de impostos, mesmo pela exibição de jornais cinematográficos.

A Dinamarca, conforme já se viu no tópico anterior, apóia o curta-metragem tanto quanto o longa-metragem. O sistema usado para um é o mesmo do outro. Já na Espanha há alguns prêmios anuais para filmes curtos, mas a aceitação do público é muito limitada. Na Inglaterra há um incentivo pelo crédito especial fornecido pelo Fundo da Produção. O principal problema dos realizadores de curta-metragem ingleses é o de conseguir que seus filmes sejam exibidos comercialmente.

### Renovação de valores

Em todos os países consultados por *Sight and Sound* existe um interesse permanente pela renovação de valores. O *Centro Sperimentale di Cinematografia*, de Roma, por exemplo, é um verdadeiro celeiro, de onde saem anualmente os realizadores do cinema italiano — e alguns para cinemas de outros países, beneficiados

pelos bolsos de estudos. O mesmo ocorre com o *Institut des Hautes Etudes Cinématographiques*, o famoso IDHEC, na França. Ainda na Itália existe um fundo especial criado sob os auspícios do Banco Nacional do Trabalho para fazer doações “a filmes com objetivos culturais e artísticos produzidos em sistema de cooperativa, com a divisão dos custos entre os seus diretores e técnicos”. Na França, além do IDHEC, os candidatos a cineastas podem contar com um sistema de auxílios financeiros na fase do roteiro.

O Colégio de Desenho de Ulm mantém um curso de cinema que é tido como o mais ativo da Alemanha Ocidental. Outros cursos podem ser feitos em escolas de Berlim e Munique. A Associação Pró-Jovens Realizadores tem ajudado, desde 1965, os novos cineastas alemães, financiando parte dos custos de produção. O Governo Sueco concede auxílio financeiro para trabalhos experimentais, roteiros de qualidade, etc. O Instituto Sueco do Filme mantém uma escola de cinema.

Na Dinamarca há uma escola de cinema financiada pelo Fundo do Filme e os futuros cineastas dinamarqueses contam ainda com um sistema de bolsos de estudo. Na Espanha, além de auxílios financeiros mediante apresentação de bons roteiros, o Estado financia uma escola de cinema.

A Inglaterra, que possui uma das indústrias cinematográficas mais bem organizadas do mundo, não conta com muitos apoios oficiais de estímulo a novos valores. Diversos grupos lutam por isto. Mas o Governo tem financiado filmes experimentais e está em estudo a criação de uma escola de cinema.

### Institutos de Cinemas e Cinematecas

A Cinemateca Francesa recebe assistência financeira através do esque-

ma geral de auxílio para a indústria cinematográfica. Cogita-se para o futuro um financiamento direto do Governo. Prioritariamente, a Cinemateca Francesa funciona como arquivo de filmes, com dois cinemas para exibições.

A Cinemateca Nacional Italiana recebe uma doação anual do Governo, nunca inferior a 50 milhões de liras. É basicamente um arquivo de filmes, que são exibidos com finalidades educacionais e culturais no *Centro Sperimentale di Cinematografia*, junto ao qual está situada.

O Instituto Alemão de Cinema, em Wiesbaden, é mantido pela indústria cinematográfica, com subsídios do Governo Federal, do Estado de Hesse e da cidade de Wiesbaden. A Cinemateca Alemã é mantida pelo Governo Federal. Na prática, tanto o Instituto como a Cinemateca funcionam como arquivos de filmes e nenhum possui uma sala de projeção.

O Instituto Sueco do Filme é totalmente financiado pelos 10% de impostos cobrados sobre a renda dos filmes exibidos. Exerce todas as funções, desde o arquivo e preservação de filmes; assistência à educação; publicações; até à administração de planos para o amparo à indústria cinematográfica.

O Museu Dinamarquês do Filme recebe uma subvenção anual de um milhão de *kroner*, do Fundo do Filme, sob a orientação do Ministério de Assuntos Culturais. Funciona como arquivo, tem sala de projeção, mantém serviços de informações e publicações.

O Instituto Britânico do Filme é financiado diretamente pelos recursos governamentais. Mantém serviços de arquivos, faz projeções, dá assistência à educação em geral, edita publicações.

A *enquete* referente ao assunto deste tópico não foi respondida pela Espanha.

# Todos os estilos do mundo

Ely Azeredo

Dois anos depois de *São Paulo S.A.*, que, embora visto com simpatia pelo público médio, é um típico "filme de estreante", com forte influência de Antonioni e acenos a Fellini, Godard, Resnais — excessiva sofisticação e hibridismo na forma, não toldando suas múltiplas virtudes — Luiz Sérgio Person nos surpreende agradavelmente com o vigoroso *O Caso dos Irmãos Naves*, indicado pelo Instituto Nacional de Cinema para a competição do Festival de Moscou. Surpresa por motivos vários: é um filme onde o cineasta reflexivo de *São Paulo S.A.* quase se apaga como *autor* para expor com compromisso documental um episódio verídico que, inclusive pela objetividade nua com que foi apresentado, está destinado a um extraordinário efeito de reflexão; é obra de um cineasta que não se julga canonizado pela boa recepção crítica do filme anterior (premiado no Festival de Pesaro) e admite, com naturalidade, uma guinada de estilo — e, até certo ponto, um despojamento de estilo — por achar que o caminho aparentemente desprezioso e menos "nobre" do documentarismo se afirma o mais coerente com a comunicação que pretende com o público, neste específico momento; finalmente, é, deliberadamente ou não, um corajoso gesto isolado contra a mística — a essa altura, excessiva — do "cinema de autor", que vem produzindo em quase todos os centros

de produção um insulamento do cinema de maior empenho artístico. Quando em nome do "cinema de autor" se glorifica um arsenal de truques (como "Um Homem e uma Mulher", de Lelouch, ou um repositório de idiossincrasias (como "Masculin, Feminin", de Godard), alguma farsa irresponsável está sendo encenada nos caminhos abertos por Resnais, Bergman, Antonioni e outros mestres menores ou maiores.

Person considera auspicioso o êxito do filme de estréia de Domingos de Oliveira, *Tôdas as Mulheres do Mundo*, que rompeu amplamente a "faixa" habitual de bilheteria do atual cinema brasileiro. Acha também que, apesar do reconhecimento da urgência de comunicação com nosso público, e de disputa de seu interesse às atrações poderosas do cinema estrangeiro, o diálogo com o espectador da massa ainda está por começar.

Em verdade, muitos cineastas do melhor nível, entre nós, têm medo de que o afã de comunicação seja confundido com a caça incondicional ao sucesso de bilheteria. E o que propõe é temerário, mas prova — nas circunstâncias atuais do cinema artístico — notável sentido *estratégico* e de oportunidade: "... a comunicação deve ser afrontada com todos os riscos, sem medo de eventuais falências artísticas, de certo modo irrelevantes no momento". Oportunismo? O cineasta tem uma pronta res-

posta: "O uso íntegro e extremo da sinceridade (...), de uma sinceridade exuberantemente aplicada ao momento em que vivemos (...), pode ser o elemento detonador capaz de desfazer equívocos". Embora a "sinceridade expressiva" não dependa apenas da "sinceridade intelectual" dos realizadores.

A assimilação desinibida de influências, os múltiplos tons (comédia sofisticada, gravidade *bergmanesca*, farsa, chanchada, picaresco, etc.) de *Tôdas as Mulheres do Mundo*, e agora êsse *O Caso dos Irmãos Naves* (filme "sêco, simples, direto,





sem heróis e sem brilho", se aceitamos a definição do autor), dão a impressão de que um importante atentado contra a cidadela do ermetismo se encontra em andamento no cinema brasileiro. O lema ideal para essa fase de diversificação e impacto poderia ser pedido de empréstimo ao título da comédia recordista de Domingos de Oliveira: *Todos os estilos do mundo*. Propõe Luiz Sérgio Person: "Em matéria de linguagem, nosso cinema deve adotar o vale-tudo. Quando se trata de exprimir idéias e comunicá-las ao seu público, não se deve ter pudores de paterni-

dade, nem medo de parecer superado". As possíveis admissões de influências (dêste ou daquele mestre em moda) ou de "academicismo" não atemorizam Person na hora de visualizar uma cena, escolher um ângulo. Sem inibições, afirma que "conscientemente recorre a êste ou àquele filme, aproveito êste ou aquele movimento de câmera, misturo sem constrangimento qualquer estilo, qualquer cinema". Esse "à vontade" não impediu que *São Paulo S.A.* parecesse, em alguns momentos, exposição de brilho pessoal e de "modernidade", sem efeito positivo

no resultado final. Mas, não é difícil concordar com Person quando êle diz que, se o realizador tem "alguma coisa a dizer e um modo próprio, isso aparece" na visão definitiva da obra. O filme anterior e o que agora se apresenta ao público brasileiro não garantem a Person uma filmografia de continuidade estilística. Mas são dois momentos de grande dignidade e pulsação humana em nosso cinema.

Saudamos em Person o pedestre dos difíceis caminhos brasileiros. A testemunha fiel. A tranquilidade frente a todos os estilos do mundo.

**PERSON  
E O  
CINEMA  
PAULISTA**

Entrevista a  
Alfredo Sternheim



O CASO DOS IRMÃOS NAVES: ao centro, Anselmo Duarte e Raul Cortez.

**Filme Cultura** — Como se coloca no panorama cinematográfico brasileiro?

**Luiz Sérgio Person** — Eu e todos os realizadores paulistas nos encontramos de uma forma ou de outra, isolados. Marcamos, assim, uma característica do cinema em São Paulo: cada um tem um cinema desvinculado do outro. Cada filme paulista marca uma atitude diferente diante do cinema. Falo isso pensando, por exemplo, em um filme atual, do qual vi trechos recentemente. Aliás, esse filme tem um título bastante significativo diante dessa idéia de isolamento: é **A Margem**, de Oswaldo Candeias.

Todo autor, aqui, busca um tipo de cinema que consciente ou inconscientemente leva a uma pesquisa, a uma temática diversa de outro realizador. Não há — eu não diria uma unidade — mas uma certa equivalência de

idéias, de aspirações, alguma coisa que pudesse ser o elemento comum de definição do cinema paulista. Todos eles o são na medida que se encontram marginalizados e através dessas individualidades diversas, de objetivos contrários, formam o todo. **A Margem**, por exemplo, é um filme inesperado, totalmente diverso de tudo o que já se fez aqui em São Paulo, da mesma forma que **São Paulo S.A.**, creio, e alguns outros.

Enfim, cada filme trás uma mostra de isolamento, cada realizador tem características próprias de realização. Se quisermos verificar isso através de dois exemplos de continuidade com propósitos totalmente opostos, temos os casos de Mazzaropi e Khouri, um à procura de faturamento, atendendo a um gosto do público, o outro como expressão máxima de um cinema individualista, de preo-

cupação existencial e estilística. O Khouri, além de manter-se sempre fiel à mesma temática, procura levá-la às últimas conseqüências formais. E nesse sentido, à medida que vier a dar um passo, corre o risco de desligar-se de seu público.

Através desses dois exemplos, encontramos uma ausência de correspondência em outros filmes que aqui se realizam. Mazzaropi não tem nenhum seguidor, nenhum outro tipo de filme que se aproxime dele. Se alguém parte para uma realização comercial, não há equivalência com Mazzaropi. A prova é José Mojica Marins. Seu gênero é o "horror", mas a intenção de realizador é a busca de um cinema comercial.

Faço parte desse isolamento que há em São Paulo e mesmo os mais ativos, "tipo Khouri" ou "tipo comercial", dão assim o tom do cinema paulis-



SÃO PAULO S.A.: Otelo Zelsoni e Walmor Chagas.

## PERSON E O CINEMA PAULISTA

ta. E veja que tudo isso se reproduz até em curta-metragens como **Perto do Coração Selvagem**, onde deveria haver uma influência de Khouri. Mas não há. A não ser a presença de um intérprete de suas fitas, Mário Benvenuti, não há nada que se configure como decorrência do cinema de Khouri, embora seja de seu ex-assistente Maurício Rittner. E tomando a trajetória de Benvenuti, o veremos em **A Margem**, uma fita e um trabalho totalmente opostos aos outros. Trata-se de uma película estranhíssima.

**Filme Cultura** — Existe alguma relação entre **O Caso dos Irmãos Naves** e **São Paulo S.A.**?

**Luiz Sérgio Person** — Primeiro, existe uma série de elementos. Afinal, são do mesmo realizador, há o mesmo tipo de preocupação, como encarar o modo de filmar. Nesse sentido, há uma grande correlação entre as duas fitas que se libertam de um aparato técnico, de filmagem em estúdio por exemplo, que caracteriza aquilo que eu chamo o falso surto industrial, buscando em vez disso um cinema de meios técnicos reduzidos, de filmagem "in loco", enfim, um cinema sem a "entourage" industrial que caracterizam mesmo os filmes "pós-Vera Cruz" e que hoje praticamente só persiste em Khouri. Até mesmo a produção da nova fita de Biáfara, **O Quarto**, ao que consta, é totalmente diversa de **Ravina**.

Portanto, nesse sentido há realmente uma correlação. Mas, a preposição inicial é totalmente oposta. **São Paulo S.A.** é um filme feito de uma experiência pessoal, de ambições e frustrações individuais. Conquanto eu negue a afirmação de muitos críticos — que, de certa forma, eu teria feito um filme autobiográfico — admito que sem esse "background" da minha

vida não teria havido **São Paulo S.A.** O filme nasceu de uma vivência, justamente dos anos em que eu estive afastado do cinema, da TV e do teatro. Foi num contato com a atividade industrial da cidade que tomei os elementos para fazer a fita.

Já **O Caso dos Irmãos Naves** parte de um fato, uma situação, de um ambiente, totalmente estranhos a mim. O caso me impressionou vivamente em 1956, a primeira vez que li algo sobre o assunto, antes mesmo de pensar em fazer **São Paulo S.A.** Jamais esta história teria qualquer relação com o filme

que agora foi realizado, se tivesse sido feito antes. Seria então mais ou menos um relato policial, um suspense. Ao contrário do meu filme anterior, êsse tem uma objetividade essencial. **O Naves** é, assim, uma abstração de todo o conteúdo subjetivo; anseio e frustrações individuais deixam de existir. Ao contrário de **São Paulo S.A.**, não há personagens condutores. Há uma inversão de estrutura, completa. Há mesmo uma obsessão de inversão, de reviravolta estrutural.

Várias vezes fui acusado de oportunista, como se fôsse ao gosto do momento, como se fizesse cinema de acôrdo com o gosto vigente, como se eu fôsse alguém sem idéias próprias de cinema, de definição pessoal



O CASO DOS IRMÃOS NAVES: ao centro, Raul Cortez e Juca de Oliveira.

como cineasta. Talvez a mudança de São Paulo S.A. para O Caso dos Irmãos Naves possa vir a satisfazer, mais uma vez, essa idéia.

**Filme Cultura** — Quer dizer que não pretende manter-se fiel a um só gênero, a uma só temática?

**Luiz Sérgio Person** — Não. Não pretendo. Absolutamente. A única concessão que fiz nos últimos anos foi a tentativa com Roberto Carlos. No fundo, o que havia, além da impossibilidade de fazer O Caso dos Irmãos Naves, era eu poder chegar à comédia. Estava mais interessado na comédia do que no filme sobre Roberto Carlos. A meu ver, morre frustrado o cineasta que não faz comédia e musical.

**Filme Cultura** — Você se considera integrado no “cinema nôvo”?

**Luiz Sérgio Person** — Eu poderia dizer num tom meio sério, meio brincadeira, que eu vejo como um caso engraçado sem muito sentido, essa necessidade de enquadramento. Não posso dizer que faço parte de um grupo. Essa é a verdade. Há pessoas que necessitam de uma religião, de uma idéia gregária para sobreviverem. O próprio cinema que faço, o meio em que vivo, de certa forma contrariam a idéia de me considerar “cinema nôvo” ou “velho”.

De fato, concordo, meu primeiro filme foi encampado pelo “cinema nôvo”. Mas — aí eu discordo — o “cinema nôvo”,

seja pelo que realizou ou pelo que deixou de realizar, negativa ou afirmativamente, o fez com grande alarde, representando um momento importante de determinada época de aprimoramento cultural no Brasil. Acho que sem o “cinema nôvo”, sem essa idéia inicial de “cinema nôvo”, dificilmente colocaríamos em discussão ampla no Brasil o problema do cinema, quebrando a dissociação cultural que havia.

Hoje, à certa distância da efervescência de então, pode-se ver que houve uma injusta supervalorização de certos filmes que nada tinham de nôvo ou notável, e que só pela ebulição reinante, pela promoção, é que ganharam destaque. Além do mais, acho que o “cinema nôvo”, pelo menos como aquele movimento inicial, já não existe.

**Equipe de O Caso dos Irmãos Naves** — Produção: Lauper Filmes Ltda., M.C. Produção e Distribuição Cinematográfica Ltda. \* Distribuição: M.C. e P.D.C. \* Produtores: Glauco Mirko Laurelli, Luiz Sérgio Person \* Direção: Luiz Sérgio Person. \* Argumento e roteiro: Jean-Claude Bernadet e Luiz Sérgio Person. \* Documentado no livro “O Caso dos Irmãos Naves”, de João Alamy Filho. \* Fotografia e câmera: Oswaldo de Oliveira. \* Edição e montagem: Glauco Mirko Laurelli. \* Direção de arte: Sebastião de Souza e Person. \* Assistente de direção: Sebastião de Souza. \* Gerente de produção: Sérgio Ricci. \* Elenco: Anselmo Duarte, John Herbert, Juca de Oliveira, Raul Cortez, Sérgio Hingst, Lélia Abramo, Cacilda Lanuza, Júlia Miranda, Hiltruz Helz, João Quincas, Milton de Lima Filho. \* Filmado em branco-e-preto, película Gevapan 36. \* Laboratório: Rex Filme S.A. \* Som: Odil-Fono-Brasil. \* Projeção: 92 minutos.





ASSASSINOS (The Killers), de Robert Siodmark (1946): Ava Gardner e Burt Lancaster.

# O filme de gangsters

Antonio Moniz Vianna

Texto de introdução do Diafilme do mesmo  
nome, produção do Instituto Nacional de Cinema

Precursores ou ancestrais dos **gangsters** podem ser identificados em Chicago cem anos antes do clímax de Al Capone nos **twenties**. A má fama da cidade, já por volta de 1820, tinha duas causas principais: o elevado consumo de bebidas alcoólicas, só inferior ao de Nova York, e a invasão dos bares e hotéis por jogadores e outros aventureiros, originários de Nova Orleans, Memphis ou Natchez. A presença dos jogadores aumentava o movimento dos bares e bordéis, estimulando os negócios, ao mesmo tempo em que o álcool e o baralho, promovendo disputas e tiroteios, criavam atmosfera não muito diversa da que ainda estava começando a desenvolver-se nos **saloons** do

Oeste. Era natural a formação de grupos, embora apenas esboçando-se aí o espírito de organização das futuras **rackets**. Assim, mais cedo do que nas **frontier towns** de Kansas ou dos territórios do Novo México e do Arizona, já se delineava em Chicago, no leste, um expressivo quadro de aventura, alcoolismo e violência.

As primeiras manifestações dos dois fenômenos — pois os **gunfighters** (pistoleiros do Oeste) e os **gangsters** dividem a mesma pré-história fraternalmente — inserem-se na mesma linha vertical entre Nova Orleans e Chicago. Ao longo do Mississippi e seus afluentes, antes de atingir Chicago ou já de

volta dessa cidade, desciam dos **steamboats** os homens e as armas. A influência sobre o Wild West daí se expandia, para retornar muitas décadas depois, já testada no Oeste essa violência que seria aperfeiçoada pelo talento urbano ou metropolitano. No fim do século passado, quando começa o movimento, principalmente nova-iorquino, das **gangs** italianas e (por volta de 1905) do bando chinês dos Tongs, toda uma metodologia do crime fôra desenvolvida no Oeste, com o assalto à diligência, ao trem, ao banco, com os **sheriffs** corruptos e a arte do pistoleiro. Outra linha, esta horizontal, pode ser traçada ligando os **outlaws** do Oeste aos **mafiosi** sicilianos. Nessa linha no sentido inverso ao do céle-

## O filme de gangsters



ANJOS DA CARA SUJA (Angels with Dirty Faces), de Michael Curtiz (1938):

bre slogan (“Go West, Young Man”) — observa-se uma série de analogias interessantes.

São analogias familiares a qualquer expectador, pois dois dos maiores gêneros cinematográficos são o **western** e o filme de **gangsters**. Os dois estão juntos desde o início, na História, e desde o início real do cinema. Ou desde **The Great Train Robbery**, “o primeiro filme que contou uma história”, em 1903 — e que, pelos elementos dessa história, foi o primeiro **western**, contendo ao mesmo tempo o

germe do **gangster melodrama**. Do Oeste de Jesse e Frank James, dos Daltons e Doolins ao eixo Nova Iorque—Chicago de “Big Jim” Colosimo, Johny Torrio e Al Capone, verificou-se uma transição direta, quase perfeita.

A primeira **gang** organizada foi a “Five Points”, instalada em Nova York e expandindo sua ação aos Estados vizinhos a partir de 1840. Predominavam, entre êsses primitivos **gangsters**, imigrantes irlandeses, e os laços que os uniam eram de

natureza étnica e política. Na grande onda imigratória italiana do fim do século XIX chegaram aos Estados Unidos elementos da Camorra napolitana e sicilianos da Máfia. Poucos filmes abordaram êsse ângulo — um deles foi **A Mão Negra** (The Black Hand, 1951), de Richard Thorpe; e mais recentemente (1961), baseado na história real de Joe Petrosino (vivido por Ernest Borgnine), surgiu **Paga ou Morre** (Pay or Die), de Richard Wilson, também sobre a “A Mão Negra”, organização que dominava, no comê-



James Cagney e Humphrey Bogart.

ço do século, a área de Nova York conhecida como Little Italy.

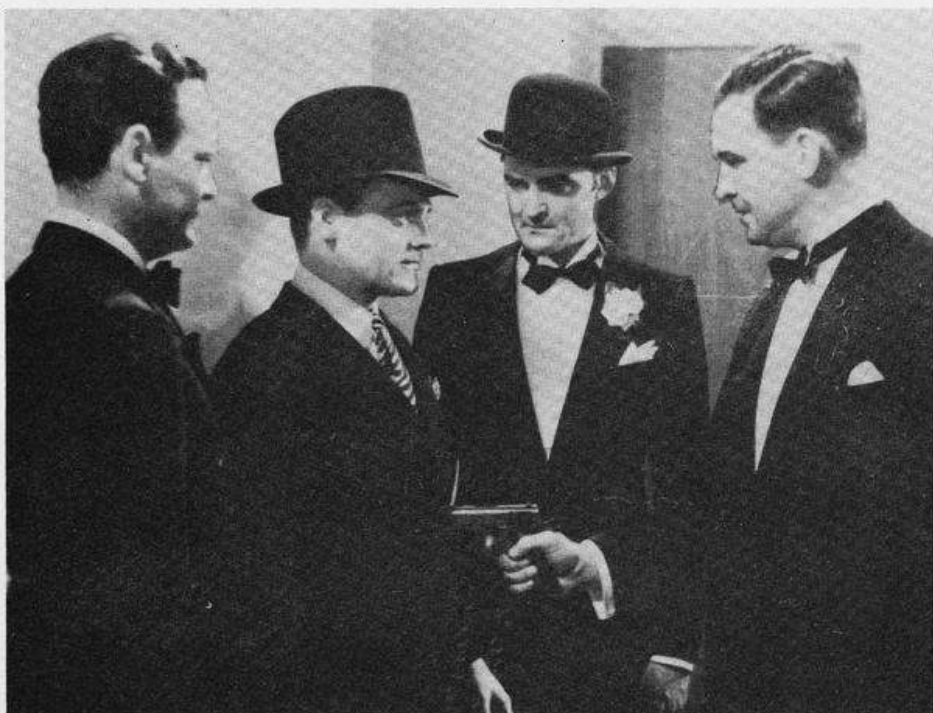
Atuavam em escala reduzida essas primeiras gangs — “dependendo da boa vontade dos políticos, para os quais, como emissários, se incumbiam de muitas missões escusas, intimidando testemunhas ou intervindo nas eleições para fraudar ou furtrar as urnas” (Richard Whitehall). Assim foram os gangsters até o fim da I Guerra Mundial. Sua ação não provocava ainda o sensacionalismo que,

na década dos 20, atingiria verdadeiro paroxismo. Por isso, nas duas primeiras décadas do cinema, êste raramente apresentou um gangster e, quando o fez, era ainda a figura habitual do malfeitor ou bandido como no episódio moderno de *Intolerância* (1915-16), a monumental realização de Griffith.

Mas em 1917, foi apresentada no Senado a “18th Amendment”, a emenda constitucional que estabelecia a proibição da venda e consumo de bebidas alcoólicas em todo o país. Aprovada logo após o Armistício, em janeiro de 1919 — apro-

vação influenciada pelo ódio nacional visando aos alemães e, por extensão, alcançando a indústria de cerveja — foi ratificada para entrar em vigor em 16 de janeiro de 1920, através do Volstead Act, assim chamado por ser seu patrono o senador de Minnesota Andrew Volstead. As penas estabelecidas variavam entre multa de mil dólares e seis meses de prisão e, na reincidência, multa de dez mil dólares e cinco anos de prisão. A Proibição era reinvidicada pelos xenófobos (e naturalmente abrangia a importa-

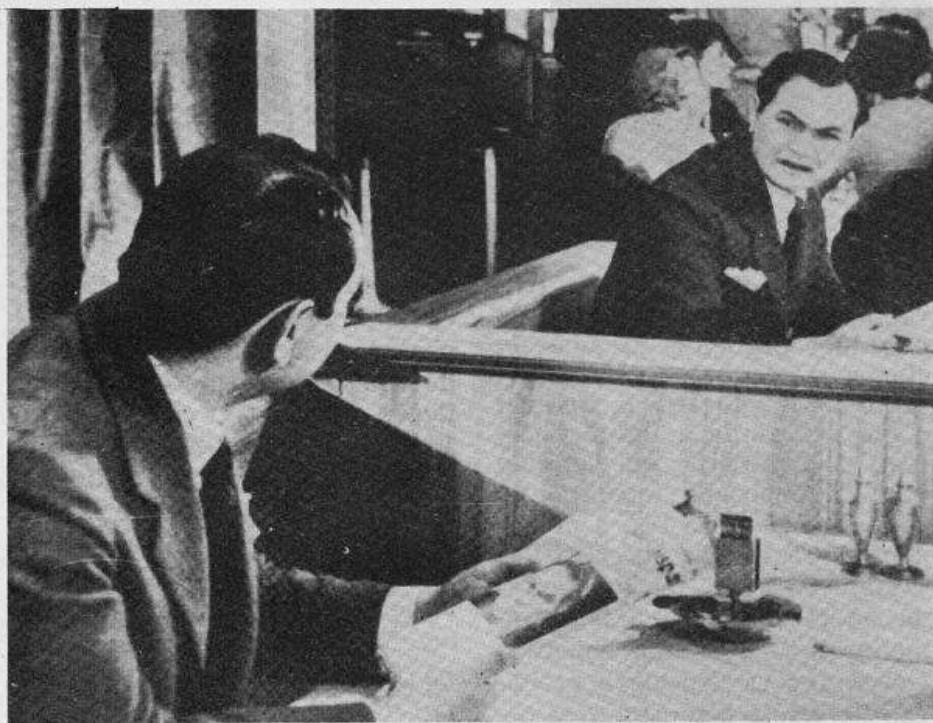
## O filme de gangsters



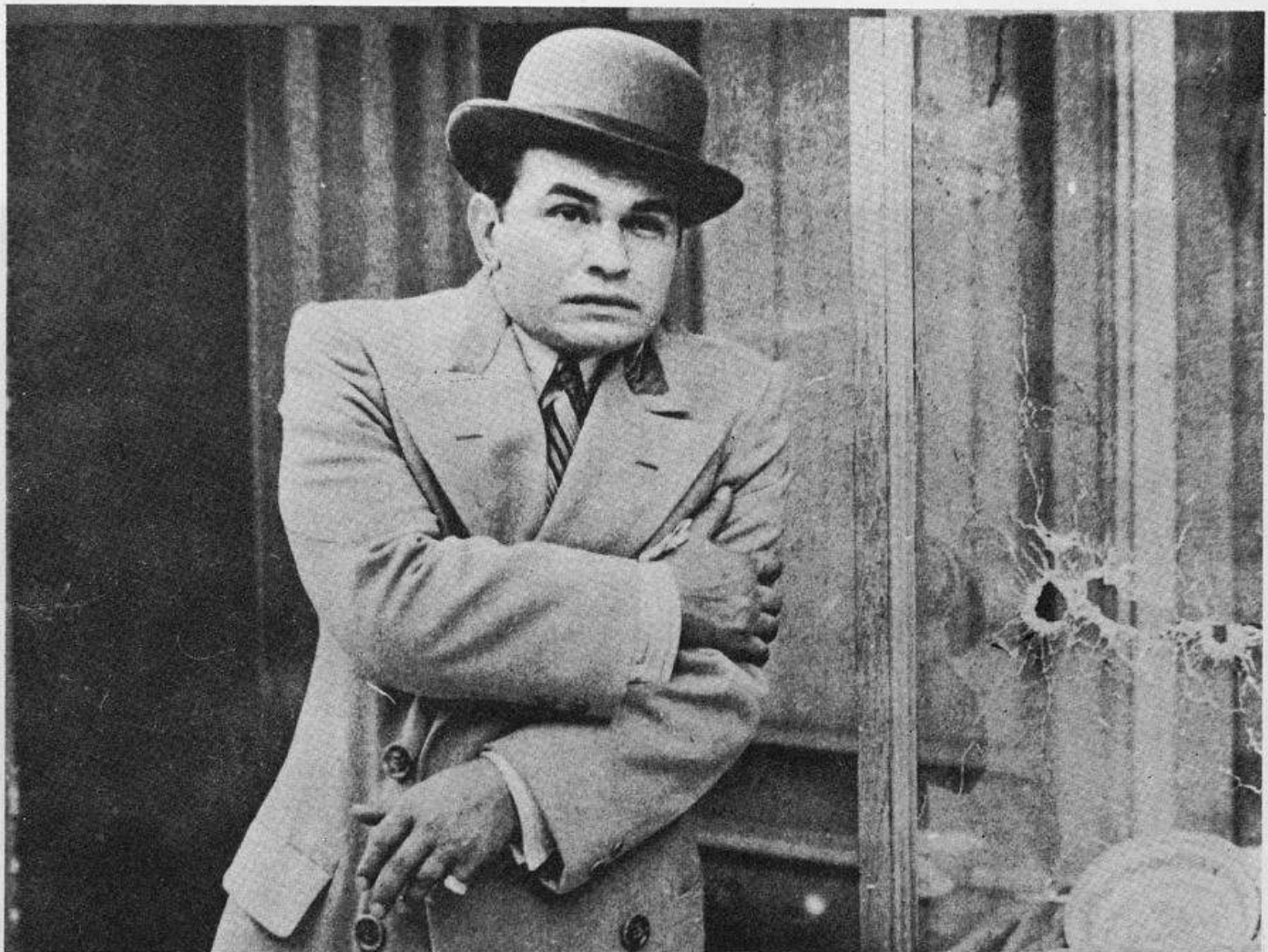
**G-MEN CONTRA O IMPÉRIO DO CRIME (G-Men)**, de William Keighley (1935): James Cagney e Barton MacLane.



**SCARFACE, A VERGONHA DE UMA NAÇÃO (Scarface)**, de Howard Hawks (1932): Paul Muni, Vince Barnett



**O HOMEM QUE NUNCA PECOU (The Whole Town's Talking)**, de John Ford (1935): Edward G. Robinson.



ALMA DE LÓDO (Little Caesar), de Mervyn Le Roy (1930): Edward G. Robinson.

ção de **whisky** ou qualquer outro tipo de bebida, sendo o máximo permitido um teor alcoólico de um e meio por cento) e pelos membros da Ku-Klux-Klan, além de várias seitas religiosas, na maioria, protestantes. Só dois Estados a repeliram — Rhode Island e Connecticut.

Fácil é avaliar o que a chamada Lei Sêca imediatamente motivou: uma sede insaciável, levando aos **speakeasies** logo montados milhões de pessoas que até então não pensavam em beber. Os **gangsters** foram os maiores beneficiários da

Proibição: sem isso talvez não tivessem encontrado tão rapidamente o caminho, que a prática mostrou ser muito curto, entre o gangsterismo e o **big business**. As **gangs**, organizando-se, tornaram-se **rackets**. E os **racketeers** mostram-se mestres em investimentos. A década dos 20 foi, aliás, caracterizada pela audácia e a imaginação. A Lei Sêca estimulou a criatividade dos **experts** da contravenção e do crime: o seu talento para o comércio e a indústria levou-os à instituição do **speakeasy** (bar ou **nighth-club** onde se tomava o **drink** proibido), do **bootlegger** (homem que entregava a bebi-

da), do fabrico doméstico (geralmente na banheira) do **gin**. E muito mais: na venda de "proteção" aos negociantes (que pagavam uma taxa fixa a fim de se garantirem contra a destruição de seus estabelecimentos), os **gangsters**, particularmente Al Capone, deram considerável impulso e um certo estilo ao ramo dos seguros contra acidentes. Também os atuais **night-clubs** e **boîtes**, que descendem evidentemente do **saloon** do Oeste selvagem, apenas estão seguindo a lição dos imaginativos **gangsters**, que contratavam os maiores nomes da canção americana para os



BECO SEM SAÍDA (Dead End), de William Wyler (1937): "os anjos da cara suja".

shows de seus speakeasies. Entre muitos exemplos, o de Ruth Etting (aliás, amante de gangster — ele vivido por James Cagney, ela por Doris Day, em *Ama-me ou Esquece-me* (Love or Leave Me). Até a revogação da Lei Sêca, em dezembro de 1933, no primeiro governo de Roosevelt, as modificações do "american way of living" foram profundas — a vida era uma canção, um jôgo, um pileque, quando um tiro

não a suprimia. Não há outro período, como o dos chamados *roaring twenties* (ou "the jazz era", como há quem prefira), tão fascinante, com tanto ritmo humano e tanta vertigem, no balanço do século atual até hoje.

O filme de gangsters não surgiu logo após a Lei Sêca, nem mesmo procurou coincidir com os primeiros passos de Al Capone — e, em consequência, os

últimos de Big Jim Colosimo. Até os últimos suspiros da cena muda, eram poucos e incaracterísticos os *gangsters* em foco, como o vivido por Lon Chaney em *The Penalty*, dirigido por Wallace Worsley em 1921. As primeiras manifestações do que seria um gênero surgiram com Josef Von Sternberg: *Paixão e Sangue* (Underworld), de 1927, e no ano seguinte *O Super-Homem* (The Dragnet). Ainda eram filmes silenciosos, como

## O filme de gangsters

os que se seguiram, todos em 1928: **A Lei dos Fortes** (The Racket), de Lewis Milestone, **Armado para Morrer** (Dressed to Kill), de Irving Cummings. Com o som, que viria logo após, o filme de gangsters encontrava um elemento imprescindível ao seu desenvolvimento, que seria fulminante.

Os primeiros ensaios de Sternberg são ainda românticos, mas já contém várias das linhas que, uma vez formado o gênero, ganhavam um feitiço direto, com frequência semijornalístico. Também já propõe **Paixão e Sangue** o tema do gangster-herói, que predominaria no primeiro ciclo do filme de gangsters — se aceitarmos essa até certo ponto arbitrária subdivisão do gênero. George Bancroft foi o primeiro gangster-herói, na galeria em que se inscreveram sem perda de tempo William Powell, Edmund Lowe, Thomas Meigham, Chester Morris, Wallace Beery. Mas todos foram amplamente superados já em 1930-31, quando Edward G. Robinson surgiu como “o pequeno César” em **Alma do Lôdo** (The Little Caesar) e James Cagney fez **O Inimigo Público**. Estes dois filmes foram os de maior repercussão até surgir **Scarface** para encerrar praticamente o primeiro ciclo em 1933.

Num segundo tempo, o gangster cedeu o primeiro plano ao policial e o filme inaugural desse ciclo foi **G-Men**, dirigido por William Keighley em 1935. Até mais ou menos 1939-40, predomina esse espírito. Como o pri-

meiro (1927-1933), não teve longa duração o segundo ciclo. A partir de 1941, a guerra determinaria uma suspensão do gênero. Os gangsters foram substituídos pelos nazistas — a refilmagem de **Floresta Petrificada**, com o título de **Arcias Escaldantes** (Escape in the Desert), é o exemplo mais significativo dessa substituição, embora essa versão tenha sido medíocre. Os raros gangsters desse período — como Humphrey Bogart em **Balas Contra a Gestapo** (All Through the Nighth) ou Alan Ladd em **Alma Torturada** (This Gun for Hire) — também costumavam aliar-se na luta contra o inimigo comum, numa crise de patriotismo. Após a guerra, o gênero voltou. Mas não seria o caso de levar em consideração um terceiro e um quarto ciclos, conquanto fôsse possível distinguir, principalmente, dois grupos: o de filmes estimulados pelo Comitê Kefauver, tratando da corrupção e do controle de cidades pelas rackets com ramificações políticas e na administração pública; e o de biografias dos gangsters mais notórios, agrupadas entre 1957 e 1961, de **Baby Face Nelson a Al Capone** e **The Rise and Fall of Legs Diamond** (O Rei dos Facínoras).

O mais certo é verificar que, do fim da guerra para cá, os gangsters não se restringem a uma área específica, mas se infiltram no âmbito social de uma grande e diversificada coleção de filmes. É importante observar que alguns deles, cronologicamente situados dentro de determinado ciclo, exprimem a filosofia do ciclo anterior ou do

ciclo seguinte. Um filme como **Heróis Esquecidos** (The Roaring Twenties), para citar o exemplo mais ilustre, não pode ser enquadrado neste ou naquele ciclo, porque talvez pertença a todos, resumindo-os ou antecipando-os.

Os gangsters estão em toda parte. Nas rackets, na política (**Balas ou Votos**), na administração (**Cidade Cativa**, **Os Corruptos**), nos sindicatos trabalhistas (**Sindicato de Ladrões**), no abastecimento (**Mercado de Ladrões**), no boxe (**Kid Galahad**, **O Invencível**, **Corpo e Alma**, **Marcado pela Sarjeta**), nos bilhares (**The Hustler**), na imprensa (**A Hora da Vingança**), na vida noturna (**Ama-me ou Esquece-me**), na espionagem (**A Morte Num Beijo**, **De Olhos Vendados**), no atentado contra o Presidente da República (**Meu Ofício é Matar**), na paz do “home, sweet home” (**Horas de Desespêro**), no Inferno ou no Céu (**Eu e o Sr. Satã**), na Câmara dos Lords (**O Conde de Chicago**), no mosteiro (**Irmão Orquídea**), no presídio (**O Fugitivo**, **20 000 Anos em Sing Sing**, **Dias sem Fim**). As vezes são vistos como ratos (**Pânico na Rua**) e com frequência ainda meninos (**Dois Contra uma Cidade Inteira**, **Sementes da Violência**). E podem ser loucos (**O Beijo da Morte**, **Fúria Sanguinária**), apenas megalomaniacos (**Paixões em Fúria**), representantes da alta sociedade (Louis Calhern em **O Segrêdo das Jóias**), ou ocupando os mais altos cargos eletivos (**A Grande Ilusão**). Nem sempre, e cada vez menos, o gangster é considerado um inimigo público.

# CINEMA BRASILEIRO

## NOVOS FILMES

FILME CULTURA, dentro da sua orientação de prestigiar e propagar o filme brasileiro, no Brasil e no exterior, dedica esta seção a todos os produtores nacionais.

Numa segunda fase da revista, quando pretendemos transformá-la, prioritariamente, em veículo de informação sôbre as atividades cinematográficas brasileiras, editando-a em outros idiomas, esta seção terá aumentada sua importância e penetração.

# O MENINO E O VENTO

Escolhido para representar oficialmente o Brasil no Festival de Veneza, *O Menino e o Vento* é o último filme de Carlos Hugo Christensen. O argumento é baseado no conto de Aníbal Machado, "O Iniciado do Vento", e foi adaptado e dialogado por Millôr Fernandes. Conta a "história poética e fantástica de um menino que tinha no vento, que assolava constantemente sua pequena cidade do interior, o seu maior amigo, com êle convivendo, brincando e sonhando. Um dia ali aparece um engenheiro da capital, fugindo dos problemas da vida moderna. Os dois se conhecem e o menino revela ao engenheiro, com êle compartilhando, sua iniciação do vento". Luiz Fernando Ianelli, descoberto por Christensen através de um concurso, interpreta o menino, e Ênio Gonçalves é o engenheiro.

*Produção e direção de Carlos Hugo Christensen \* Assistente de direção: Francisco A. Marques \* Argumento e diálogos de Millôr Fernandes \* Fotografia de Antônio Gonçalves \* Montagem de Nello Melli \* Música de Lyrio Panicalli \* Elenco: Luiz Fernando Ianelli, Ênio Gonçalves, Wilma Henriques, Alba Amiris Veronese, Odilon Azevedo, Oscar Felipe, Germano Filho, Antônio Marsullo, Antônio Naddeo, Jotta Barroso e outros \* Distribuição ART FILMES S.A. \* Realizado em 1966/67.*

Luiz Fernando Ianelli:  
O Menino e o Vento,  
de Carlos Hugo  
Christensen.





A volta de Rubem Biáfora ao filme de longa metragem, quase dez anos após *Ravina*, acumulando as funções de diretor, roteirista e autor do argumento. "História particularmente densa, tendo como protagonista um homem comum, sem o contrôlo das circunstâncias e sem consciência das pressões indeterminadas, gerais, que o estão empurrando. Para onde? *O Quarto*, com mais de 70 locações diferentes, mantém o drama em constante movimento, nos diversos planos sociais que êsse anti-herói, pouco a pouco reduzido a homem-objeto, vai atravessando. Uma mulher aqui, outra ali — as do *trottoir*, numa convulsão, ou as do *café society*, num capricho, também é avaliado o lado erótico de sua solidão, insolúvel mesmo a dois". Neste papel, Sérgio Hingst.

Sérgio Hingst e  
Giedre Valeika:  
O Quarto, de  
Rubem Biáfora.

*Produção da Data Filmes \* Argumento, roteiro e direção de Rubem Biáfora \* Fotografia de Rudolf Icsey \* Elenco: Sérgio Hingst, Giedre Valeika, Amiris Veronese, Pedro Paulo Hathayer, Lillian Lemmert e participação especial de Luiz Sérgio Person \* Distribuição da Columbia \* Em fase de realização.*

## O QUARTO

# CANGACEIROS DE LAMPIÃO

Mais uma tentativa de Carlos Coimbra (*A Morte Comanda o Cangaco; Lampião, Rei do Cangaco*) no sentido de fazer do filme de cangaço (lançado por Lima Barreto em *O Cangaceiro*), o *western* brasileiro. O filme inicia quando Pedro Boiadeiro (Milton Rodrigues), um jovem vaqueiro, e sua noiva (Jacqueline Myrna), após a cerimônia do casamento, vão para a modesta casa que deveria ser o seu lar. Mas lá já se encontrava um bando de cangaceiros, egressos do grupo disperso de Lampião e Corisco. Os bandidos dominam o rapaz e violentam e assassinam sua esposa. Pedro Boiadeiro sai então para a implacável vingança, que domina todo o filme.

*Produção de Oswaldo Massaini \* Direção de Carlos Coimbra \* Argumento e roteiro de Carlos Coimbra, de uma estória de Aurélio Teixeira \* Fotografia de Tony Rabatoni \* Música de Gabriel Migliori \* Elenco: Milton Rodrigues, Vanja Orico, Maurício do Valle, Antônio Pitanga, Walter Seyssel, Eduardo Abras, David Neto, Roberto Ferreira, Geraldo Gamboa, e participação especial de Jacqueline Myrna e Milton Ribeiro \* Distribuição CINEDISTRI \* Realizado em 1967.*

Milton Rodrigues e  
Jacqueline Myrna:  
Cangaceiros de Lampião,  
de Carlos Coimbra.





Da famosa composição musical de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, *Garôta de Ipanema*, Vinicius, Glauber Rocha, Leon Hirszman e Eduardo Coutinho tiraram o argumento, conservando o título original. Hirszman, o realizador de *A Falcida*, é o diretor. Nas praias de Ipanema, no Castelinho (praia e bar), nas residências daquele bairro, transcorre a ação do filme, que pretende mostrar a beleza do lugar e dos jovens que fazem a sua atração. Nara Leão, Chico Buarque de Holanda, Baden Powell, Tamba Quarteto, Vinicius de Moraes e Ronie Von defendem os números musicais. Em participações especiais aparecem: Ziraldo, Rubem Braga, João Saldanha, Fernando Sabino, Luísa Maranhão e muitos outros.

Arduíno Colassanti  
e Márcia Rodrigues:  
*Garôta de Ipanema*, de  
Leon Hirszman.

*Produção de Vinicius de Moraes e Luís Carlos Pires \* Direção de Leon Hirszman \* Argumento de Vinicius de Moraes, Glauber Rocha, Leon Hirszman e Eduardo Coutinho, baseado na composição de Tom Jobim e Vinicius \* Montagem de Nello Melli \* Direção musical de Luizinho Eça \* Fotografia de Ricardo Aranovich \* Elenco: Márcia Rodrigues, Arduíno Colassanti, Adriano Reis, José Carlos Marques, Irene Stephania \* Distribuição da SAGA FILMES \* Realizado em 1967.*

## GARÔTA DE IPANEMA

# MAR CORRENTE

Primeiro filme de longa metragem de Luiz Paulino dos Santos, baiano, realizador de curtametragens (na Bahia e em São Paulo) e argumentista (*Barravento*, dirigido por Glauber Rocha). Nas duas funções: argumentista e diretor. "O filme conta a história de uma mulher da sociedade em conflito consigo mesma, incapaz de encontrar solução para sua vida: debatendo-se entre a antiga profissão, o ex-namorado e o marido rico, em tudo encontrando sempre o vazio e a falta de razão para viver. Tenta suicidar-se e é salva por "filhos de Santo" que fazem oferendas na praia a Iemanjá". Odete Lara faz o papel da mulher insatisfeita e Paulo Autran é o marido.

*Produção de Jair Carlos de Oliveira \* Argumento e direção de Luiz Paulino dos Santos \* Fotografia de Mário Carneiro \* Música de Baden Powell \* Elenco: Odete Lara, Paulo Autran, Rosita Thomas Lopes, Oduvaldo Viana Filho, Antônio Pitanga, Maria Lúcia Dahl, Zé Kéti e participação especial de Norma Benguel e Baden Powell \* Distribuição SATÉLITE FILMES \* Realizado em 1967.*

Paulo Autran e  
Odete Lara:  
Mar Corrente,  
de Luiz Paulino.



# DUAS ESTRÊLAS SE APAGAM



*FILME CULTURA* registra, com pesar, o falecimento de dois veteranos astros do cinema, Claude Rains e Spencer Tracy, mortos à distância de uma semana, um do outro. Desaparecem da tela à qual sempre contribuíram com o brilho do seu talento. A filmografia de ambos, que publicamos a seguir em dois artigos evocativos, explica, melhor que as palavras, a importância desses intérpretes do cinema americano. Nada menos de duas dezenas dos filmes em que apareceram estão, justificadamente, entre os mais importantes de três décadas, figuram, de direito, nos tratados e antologias, marcam uma época distinta na História da Sétima Arte. A morte de Tracy e Rains aumenta a lacuna ameaçadora da grande geração de atôres que consolidaram a arte de representar no cinema sonoro, que valorizaram o cinema americano, geração insubstituível até porque mudaram os métodos de encenação e sofreu alteração sensível o chamado gosto popular, a exigência das platéias. Geração que tinha em Tracy e Rains dos poucos que resistiam, vivos, à avassaladora corrente da despersonalização do ator nas modernas técnicas de construção filmica — aquela geração inesquecível de Clark Gable, Humphrey Bogart, John Garfield, Tyrone Power, Errol Flynn, Gary Cooper, Carole Lombard, Jeanette MacDonald, Marie Dressler, até a jovem e precoce Marilyn Monroe.



# Spencer Tracy

Gilberto Souto



Spencer Tracy e Katherine Hepburn em **DESK SET/AMOR ELETRÔNICO** (1957): o oitavo dos nove filmes que fizeram juntos, numa dupla das mais famosas e eficientes do cinema.

No dia 10 de junho, faleceu em Hollywood, um dos mais populares atores do cinema: Spencer Tracy, nascido em Milwaukee, Wisconsin, no dia 5 de abril de 1900. Depois de trabalhar vários anos nos palcos de Nova-York, conseguiu um papel de grande poder dramático, o gangster de **The Last Mile**. Era o ano de 1929. Os talkies começavam a transformar o cinema, e, em pouco, os filmes silenciosos eram coisa do passado. O Cinema falava, e precisava de atores de teatro. A conselho de John Ford, que o queria para **Up The River**, Tracy foi contratado pela Fox e seguiu para Hollywood.

O filme de mestre Ford e mais dois, **Quick Millions** e **Goldie**, jamais foram exibidos no Brasil. Tracy manteve-se no Cinema à custa de seu grande talento porque, nos primeiros anos da década de 30, teve forte concorrência de parte de jovens galãs que surgiam e se firmavam: Gary Cooper, Cary Grant, Errol Flynn, Clark Gable, Robert Taylor, entre outros. Ja-

mais foi um tipo romântico como também não possuía beleza física: era homem relativamente baixo, atarracado, de queixo pronunciado e boca de lábios muito finos em que parecia pairar um perene sorriso de ironia. Foi brigão; irascível, por vêzes, grande bebedor, estranho e fechado em si mesmo, odiando a vida social de boates e restaurantes em voga, vivendo longe dos mexericos de Hollywood. Mas sempre se manteve fiel aos poucos amigos que tinha entre colegas.

Teve em sua vida a desgraça de ver nascer surdo seu primeiro filho, e o golpe o feriu terrivelmente levando-o a beber e a maldizer-se. Em breve, afastou-se da espôsa, antiga atriz com quem se casara em 1923, mantendo-se, porém, devotado à sua pessoa. Não se divorciou por dois motivos: sua formação católica e por vê-la dedicar a vida à recuperação do filho surdo: o pequeno John aprendeu a falar, e seguiu vida normal, chegando a ser desenhista nos es-

## Duas estrêlas se apagam

túdios de Disney. Em 1933, Tracy apaixonou-se violentamente por Loretta Young com quem trabalhava em **O Paraíso de um Homem/A Man's Castle**, belo filme de Frank Borzage. Mas o romance terminou, quando Loretta confessou aos jornais: "somos ambos católicos, e jamais poderíamos casar-nos". Em 1942, Spencer Tracy conheceu Katherine Hepburn, ao fazer para a MGM, **A Mulher do Dia/Woman of the Year**. Entre eles, nasceu um grande amor que, com o tempo, passou a ser apenas uma sincera amizade que durou até o fim de sua vida.

Sua filmografia inclui cêrca de setenta e oito filmes, contando-se o que estava realizando e que se presume tivesse terminado para o produtor e diretor, Stanley Kramer, **Guess Who Is Coming to Dinner Tonight?**

Pela nona vez, Katherine Hepburn está ao seu lado no filme de Kramer que conta a história de uma jovem branca casada com um negro. Este papel é vivido por Sidney Poitier, e a mãe (filha de Hepburn e Tracy, no argumento), tem em Katherine Houghton — na vida real, sobrinha de Hepburn — sua intérprete.

Tracy ganhou o Oscar dois anos consecutivos; em 1937, por seu desempenho em **Marujo Intrépido/Captain Courageous**, e em 1938, **Com os Braços Abertos/Boys Town**. Fêz comédias e dramas, e apareceu ao lado de famosas estrêlas: Joan Crawford, Irene Dunne, Lana Turner, Jeanette MacDonald, Jean Harlow, Hedy Lamarr, Luise Rainer, Ingrid Bergman, Myrna Loy, Claudette Colbert etc. Dentre seus melhores desempenhos: **O Paraíso de um Homem/A Man's Castle**, **Com os Braços Abertos/Boys Town**, **Marujo Intrépido/Captain Courageous**, **San Francisco**, **Fúria/Fury**, **O Médico e o Monstro/Dr. Jekyll and Mr. Hyde** e, nos últimos dez anos, **Conspiração do Silêncio/Bad Day at Black Rock**, **O Último Hurra/The Last Hurrah**, **O Vento Será Tua Herança/Inherit the Wind**, **Julgamento em Nuremberg/Judgment at Nuremberg** e **Deu A Louca No Mundo/It's a Mad, Mad, Mad, Mad World**, os três últimos para Stanley Kramer, a quem devotava grande amizade.

**Filmografia:** 1930 — **Up the River**; 1931 — **Quick Millions**; **Goldie**; **Six Cylinder Love**/Amor a tôda velocidade; **A most immoral lady**/Caprichos de mulher; 1932 — **Young America**/No Portal da Vida; **Society Girl**; **She wanted a millionaire**/Preço da ventura; **Disordely Conduct**/Manda quem pode; **Hollywood Speaks**; **Sky Devils**/Demônios do Céu; **Almost married**; **Me and my gal**/Eu e minha pequena; **The Painted Wo-**

**man/A mulher pintada**; 1933 — **Power and the Glory**/Glória e Poder; **Shangai Madness**/A Loucura de Xangai; **After the Rain**; **20 000 Years in Sing-Sing**/20 000 Anos em Sing-Sing; **Face in the Sky**/Sonho de Artista; **A Man's Castle**/Paraíso de um homem; **The Mad Game**/Infâmia; 1934 — **Now I'll Tell**/Quando Nova York Dorme; **Marie Galante**; **Bottoms Up**/Loucura de Hollywood; **Looking for trouble**/Procurando Encrenca; **The Show-off**/O Conta Prosa; 1935 — **Dante's Inferno**/A Nave de Satã; **The Murder Man**/Entre a honra e a lei; **Riff Raff**/Raia Miúda; **Whipsaw**/Uma Ladra Encantadora; **It's a small world**; 1936 — **Fury**/Fúria; **Libeled Lady**/Casado com minha noiva; **San Francisco**/A Cidade do Pecado; 1937 — **The Big City**/Labirintos do Destino; **Captain Courageous**/Marujo Intrépido; **They Gave Him a Gun**/O mundo ensinou-me a matar; 1938 — **Mannequin**/Manequim; **Test Pilot**/Pilôto de Provas; **Too hot to handle**/Sob o céu dos trópicos; **Boys Town**/Com os Braços Abertos; 1939 — **I take this woman**/A mulher que eu quero; **Stanley and Livingstone**/Aventuras de Stanley e Livingstone; 1940 — **Boom Town**/Fruto Proibido; **Northwest Passage**/Bandeirantes do Norte; 1941 — **Men of Boys Town**/Somos todos irmãos; **Dr. Jekyll and Mr. Hyde**/O Médico e o Monstro; **Edison, the Man**/O Mago da Luz; 1942 — **Tortilla Flat**/Boêmios Errantes; **Woman of the Year**/A Mulher do Dia; 1943 — **A Guy Named Joe**/Dois no Céu; **Keeper of the Flame**/Fogo Sagrado; 1944 — **The Seventh Cross**/A Sétima Cruz; 1945 — **Without Love**/Sem Amor; **30 Second Over Tokyo**/30 Segundos Sobre Tóquio; 1947 — **Sea of Grass**/Mar Verde; **Cass Timberlane**/O Eterno Conflito; 1948 — **State of the Union**/Sua Espôsa e o Mundo; **Edward, My Son**/Meu Filho; 1949 — **Malaya**/Maláia; **Adam's Rib**/A Costela de Adão; 1950 — **Father of the Bride**/O Papai da Noiva; **The People Against O'Hara**/A Um Passo do Fim; 1951 — **Father's Little Dividend**/O Netinho do Papai; 1952 — **Pat and Mike**/A Mulher Absoluta; **Plymouth Adventure**/O Veleiro da Aventura; 1953 — **The Actress**/Papai não quer; 1954 — **Broken Lance**/A Lança Partida; 1955 — **Bad Day at Black Rock**/Conspiração do Silêncio; 1956 — **The Mountain**/A maldição da montanha; 1957 — **The Desk Set**/Amor Eletrônico; 1958 — **The Old Man and the Sea**/O Velho e o Mar; **The Last Hurrah**/O Último Hurra; 1959 — **The Devil at four o'clock**; **Inherit the wind**/O vento será tua herança; 1961 — **Judgment at Nuremberg**/Julgamento em Nuremberg; 1965 — **It's mad, mad, mad, mad world**/Deu a louca no mundo.

## Claude Rains



Conrad Veidt e Claude Rains, em CASABLANCA, de Michael Curtiz, "Oscar" de melhor filme de 1943. No papel de um policial corrupto e simpático, Rains teve um dos seus melhores desempenhos.

Morreu Claude Rains. O telegrama veio de Laconia, New Hampshire, EUA, no último dia de maio, mas foi no penúltimo que o ator britânico expirou. **Causa mortis:** hemorragia abdominal.

Rains tinha setenta e sete anos. Nasceu em Londres, em 1890. Era o que se pode chamar de um ator de grande versatilidade, tendo

desempenhado papéis variadíssimos, do mais suave ao mais violento. Durante trinta e três anos fez do cinema seu ofício: ganhou quatro indicações a prêmio, embora injustamente, jamais obtendo o galardão máximo, o **Oscar** da Academia. Meio século de carreira, ao todo, se contarmos suas atuações no palco — e seis casamentos: o homem invisível era emérito apre-

## Duas estrêlas se apagam

ciador do belo sexo. Personalidade, o traço marcante do seu caráter. Mas foi aquela qualidade hipnótica e um grande empenho no trabalho dramático que o tornaram popular, simpático entre a multidão — ainda quando estivesse interpretando papéis antipáticos...

Sua primeira aparição em cena ocorreu aos onze anos, ao representar no Teatro de Sua Majestade, em Londres — fugitivo de sua residência. Viajou pela Austrália — onde obteve sucesso representando, no palco, **O Pássaro Azul**, de Maeterlinck — e pelos Estados Unidos. Regressou à terra natal, alistou-se no Exército e foi combater na Primeira Guerra Mundial. Serviu na frente ocidental, no Regimento Escocês: sofreu um ataque de gases venenosos, na ponte Vimy, que o deixou fora de forma. Recuperado, voltou ao teatro inglês, logo se convertendo em verdadeiro especialista em peças de Shakespeare e Bernard Shaw. Entre seus triunfos de então, podemos citar **Júlio César**, **o Discípulo do Diabo** e **A Ninfa Infiel**.

Caminhou para Hollywood, Califórnia, EUA — e para a glória internacional que só o cinema garante. Tudo começou, em 1933, quando desempenhou o cobiçado papel-título da obra de H. G. Wells, **The Invisible Man**/O Homem Invisível. Quase 60 filmes e mais de 30 anos depois o triunfo se transformara em hábito.

Da ficção científica ao personagem histórico, do comediante leve ao policial astuto, que não fez — e sempre bem — Claude Rains na tela ou no palco? Um certo ar de vilão benevolente ou de sinistro herói, talvez essa fôsse a melhor definição para o tipo que, ao longo dos anos, construiu, marcando-o perante o público.

Além da intuição, a árdua escola. Aos 18 anos, convidado pelo empresário sir Herbert Beerbohm Tree — que Chaplin tornou famoso em seu livro de memórias —, foi o mais completo contra-regra em voga; e atuava; e estudava. Casou-se, pela primeira vez, com a atriz Isabel Jeans, de quem se divorciou dois anos depois — antes da Primeira Guerra (Isabel interpretou a tia mercenária de Audrey Hepburn em **Gigi**, na tela). Depois, foi um dos alunos mais aplicados da Academia Real de Artes Dramáticas, e um dos seus companheiros de classe era sir John Gielgud. Em 1920, se apaixonou violentamente, casou e se divorciou de uma atriz chamada Marie Hemingway. Quatro anos depois, contraiu matrimônio com uma coleguinha da Academia dramática, Beatrix Thompson. Beatrix foi fazer **A Ninfa Constante** na Broadway, Rains a acompanhou e logo excursionou à América em 1928, no tempo do fordeco de bigode, no protagonista do **Volpone**. Beatrix,

saudosa da Inglaterra e um tanto enciumada, voltou para seu país e o casamento naufragou. Rains continuou fazendo excursões para o Theatre Guild em **Marco Milhões**, **A Boa Terra** e quatro ou cinco outras peças de êxito. No papel principal de **O Homem Que Reclamou a Cabeça** — um escritor idealista que endoidece sob pressão de um editor oportunista como tantos, que o trai, e de uma mulher infiel — Claude Rains conquistou definitivamente a Broadway e os americanos.

Estávamos nos duros anos da Crise Econômica. 1932 trouxe a debandada da campanha teatral. Amedrontado, Rains comprou, com suas economias, uma fazenda e, sozinho, para ali foi capinar, plantar e esperar a colheita. Veio um tufão, era um dia uma fazenda de futuro: um incêndio destruiu a casa, a plantação sofreu. Conseguiu alguns testes para o cinema, infrutíferos. Até que o diretor James Whale, que o conhecia da Inglaterra, achou que êle seria o tipo ideal para a versão que ia realizar de **O Homem Invisível**. Claude Rains aprovou nos testes e ganhou o primeiro contrato, na Universal. O sucesso do filme, bem amparado por inteligente campanha de publicidade e que possuía extraordinárias qualidades cinematográficas, foi instantâneo, levando o protagonista do zero ao infinito. Exceto por uma pequena seqüência no início e a tomada final, o papel era feito todo apenas com a voz — Claude quase não aparecia; mas o nome marcou. O próprio H. G. Wells apreciou sua atuação, em entrevista. Rains voltou ao palco para fazer **They Shall Not Die**, em 1934: a peça, inteligente mas muito à esquerda, permaneceu oito semanas em cartaz, apenas. Claude Rains, a partir daí, permaneceu dezesseis anos fora do palco.

O sucesso no cinema prosseguiu. Também na vida real. Em abril de 1935 casou com outra atriz, Frances Propper. Com a idade de 49 anos, nasceu-lhe a filha, Jennifer — paixão de sua vida. Comprou e ampliou nova propriedade na Pensilvânia e se naturalizou americano. Casou mais duas vezes e só abandonou o cinema, há dois anos, quando teve de se submeter a uma operação abdominal. Foi repousar em sua granja de onde voltaria para o hospital e a morte. Seu último filme: **The Greatest Story Ever Told**/A Maior História de Todos os Tempos.

Qual o maior desempenho de Claude Rains? Difícil precisar, dada a extrema sinceridade com que vivia cada papel dos que lhe destinavam, na tela. Do estranho personagem de Wells, para o advogado sádico de **Crime sem paixão**; daí para o escritor pacifista de **O Homem que Reclamou a Cabeça**; ou o charlatão que desco-

briu que podia, realmente, ler o futuro em **O Clarividente** ou **O Vidente**; o oficial do serviço secreto britânico de **Guerreiros d'África**; o prepotente espôso da mãe de Anthony Adverse em **Adversidade**; Napoleão Bonaparte em **Corações Divididos**; o espertalhão que burlava a polícia usando a espôsa-manequim como biombo em **Ventura Roubada** (onde as aventuras e desventuras eram inúmeras); o vil conde de Hertford, personagem de Mark Twain, na versão de **O Príncipe e o Mendigo**; o promotor implacável de um vilarejo sulista que tenta incriminar um professor nortista e antinegreiro da morte de uma aluna (Lana Turner) em **Esquecer, Nunca!**, um dos seus quatro ou cinco maiores filmes; o príncipe João Sem Terra que trai os saxões e Ricardo Coração de Leão em **As Aventuras de Robin Hood**; o pai das inesquecíveis personagens inventadas por Fannie Hurst, seja em **Quatro Filhas, Quatro Espôsas, Quatro Mães** ou **Filhas Corajosas**; o corrupto e venal senador de **A Mulher Faz o Homem**; o disfarçado anjo que ajuda Robert Montgomery a achar seu verdadeiro corpo em **Que Espera o Céu**, outra obra genial; o insólito neurologista que mata a própria filha, psicopata (Betty Field) e comete suicídio no admirável **Em Cada Coração, Um Pecado**; o psiquiatra que salva Bette Davis de uma mãe dominadora em **A Estranha Passageira**; o corrupto, mas simpático policial da **Casablanca**; o caricaturista pirandelliano de **Sublime Indulgência**; a encarnação de Belzebu ou Satanás que manda o gangster Paul Muni reencarnar na pele de um distinto juiz no engraçadíssimo **Eu e o Sr. Satã**; o César, escolhido pelo próprio B. Shaw, na versão de **César e Cleópatra**; o covarde nazista que agia no Rio de Janeiro em **Interlúdio**; o tirânico musicista que perdia sua amada em **Que o Céu a Condena**; o alcoólatra de **Neve e Sangue**; o professor de zoologia que procurava um mundo pré-histórico em **O Mundo Perdido**; o especialista em questões árabes do serviço secreto britânico em **Lawrence da Arábia**. Cada papel, um tipo, um sucesso completo. O cinema não será o mesmo sem Claude Rains.

**FILMOGRAFIA:** 1 — **The Invisible Man**/O Homem Invisível, 1932; 2 — **Crime without passion**/Crime sem paixão, 1934; 3 — **The Man Who Reclaimed His Head**/O Homem que Reclamou a Cabeça, 1935; 4 — **The Clairvoyant**/O Vidente, 1935; 5 — **Now and Forever**/Agora e Sempre, 1935; 6 — **The Mystery of Edwin Drood**/O mistério de Edwin Drood, 1935; 7 — **The Last Outpost**/Guerreiros d'África, 1935; 8 — **Anthony Adverse**/Adversidade, 1936; 9 — **Hearts Divided**/Corações Divididos, 1936; 10 — **Stolen Holiday**/Ventura Roubada, 1936; 11

— **The Prince and the Pauper**/O Príncipe e o Mendigo, 1937; 12 — **They Won't Forget**/Esquecer, Nunca!, 1937; 13 — **Gold is Where you Find It**/Onde o ouro se esconde, 1938; 14 — **The Adventures of Robin Hood**/As Aventuras de Robin Hood, 1938; 15 — **White Banners**/Novos Horizontes, 1938; 16 — **Four Daughters**/Quatro Filhas, 1938; 17 — **They made me a criminal**/Tornaram-me um criminoso, 1939; 18 — **Juarez**/idem, 1939; 19 — **Sons of Liberty**/não exibido, curta-metragem premiado pela Academia, 1939; 20 — **Daughters Courageous**/Filhas Corajosas, 1939; 21 — **Mr. Smith Goes to Washington**/A Mulher Faz o Homem, 1939; 22 — **Four Wives**/Quatro Espôsas, 1939; 23 — **Saturday's Children**/Desafio ao Destino, 1940; 24 — **The Sea Hawk**/O Gavião do Mar, 1940; 25 — **The Lady with Red Hair**/A Mulher dos Cabelos de Fogo, 1940; 26 — **Four Mothers**/Quatro Mães, 1941; 27 — **Here Comes Mr. Jordan**/Que Espere o Céu, 1941; 28 — **The Wolf Man**/O Lobisomem, 1941; 29 — **Kings Row**/Em Cada Coração Um Pecado, 1941; 30 — **Riot Squad**/não exibido no Brasil, 1942; 31 — **Moon Tide**/Brumas, 1942; 32 — **Now Voyager**/Estranha Passageira, 1942; 33 — **Casablanca**/idem, 1942; 34 — **Eyes of the Underworld**/não exibido?, 1942; 35 — **The Phantom of the Opera**/O Fantasma da Ópera, 1943; 36 — **Forever and a Day**/Para Sempre e Um dia, 1943; 37 — **Passagem to Marselha**, 1944; 38 — **Mr. Skeffington**/Vaidosa, 1944; 39 — **This Love of Ours**/Sublime Indulgência, 1945; 40 — **Angel on my shoulder**/Eu e o Sr. Satã, 1946; 41 — **Caesar and Cleopatra**/César e Cleópatra, 1946; 42 — **Notorious**/Interlúdio, 1946; 47 — **Deception**/Que o Céu a Condene, 1946; 48 — **The Unsuspected**/Sem Sombra de suspeita, 1947; 49 — **Strange Holiday**/Estranho Encontro ou Férias Sinistras, 1947; 50 — **One Woman's Story** ou **The Passionate Friends**/História de uma Mulher, 1949; 51 — **Rope of Sand**/Zona Proibida, 1949; 52 — **Song of Surrender**/O Pecado de Amar, 1949; 53 — **The White Tower**/Neve e Sangue, 1950; 54 — **Where Danger Lives**/Trágico Destino, 1950; 55 — **Sealed Cargo**/O Corsário Maldito, 1951; 56 — **The Paris-Express** ou **The Man Who Watched Trains Go By**/não exibido no Brasil?, 1963; 57 — **Lisbon**/Lisboa, 1956; 58 — **This Earth is Mine**/O Vale das Paixões, 1959; 59 — **The Lost World**/O Mundo Perdido, 1960; 60 — **Il Pianeta degli Uomini Spenti**/O planeta dos homens mortos, 1960; 61 — **Lawrence of Arabia**/Lawrence da Arábia, 1962; 62 — **Twilight of Honor**/O Crime é Homicídio, 1963; 63 — **The Greatest Story Ever Told**/A Maior História de Todos os Tempos, 1965.

# ATOR E PERSONAGEM

Rubem Biáfora

Texto da introdução do Diafilme do mesmo nome, produção do Instituto Nacional de Cinema

Dos gregos aos menestréis da Idade Média, dos comediantes da época de Molière a Sarah Bernhardt, dos artistas da "Comedia Dell'Arte" a Eleonora Duse, desde os primórdios da arte de representar uma questão, sempre se apresentou e permanentemente têm fascinado todos que a ela se ligam: autores, atôres, encenadores, crítica, público.

Essa questão, êsse problema, é o da identificação entre o ator e o personagem, das fronteiras entre um e outro, da supremacia do personagem sôbre seu intérprete ou da preponderância dêste sôbre aquêle.

Existe uma tendência muito gene-

ralizada nos meios intelectuais que pensam estar tratando sèriamente de cinema. A de, em nome de uma pretensa superioridade de visão (que quase sempre procede de um esnobismo estético, u m a imaturidade, uma superficialidade ou espécie de oportunismo social e "atuante"), subestimar ou mesmo menosprezar a contribuição do intérprete. É, via de regra, a ocasião em que o interesse pelo ator, a justa valorização de tudo aquilo que só êste pode criar ou mesmo conduzir à transcendência, são considerados quase que como uma "concessão ao gôsto fácil do chamado grande público".

Tal inclinação, aliás, manifesta-se sobretudo nos críticos, ensaístas e diletantes que, procurando aparentar nível de cultura e exigência estética, ao tratar de cinema, só se preocupam em afetar sua admiração, seu interesse, seu afinamento e sua atenção para com o que êles catalogam de "os elementos nobres da criação fílmica" — o realizador, o tema, a autoria, as intenções polêmicas, a atualidade, etc.

Após a Segunda Guerra Mundial, com o lançamento político-promocional do movimento "neo-realista" italiano, voltaram à voga os mesmos chavões que, igualmente, pouco de-



Greta Garbo em seu terceiro filme americano: "A Carne e o Diabo", dirigido por Clarence Brown. Forma dupla com John Gilbert, incendia as telas do mundo e torna-se famosa e legendaria em definitivo.

pois da guerra de 1914/1919, já haviam sido utilizados na tentativa já então quase "engajada" (no sentido pejorativo que a palavra pode ter hoje) de impor o cinema soviético que então surgia. Ou seja, os chavões, o vezo de valorizar exclusivamente o intérprete não profissional em detrimento do ator de carreira, de apenas elogiar o lado pseudo-anatematizador, pseudo-combativo, pseudo-coletivo, arguto e corajoso de tais filmes.

Mas cumpre não esquecer que — e nisso parecendo-se demais com as piores tendências do público pagante — ao invés de problemas autênti-

cos, de qualidades filosófico-sociais e estéticas, de valores de criação ou originalidade, toda aquela "vaga" acabava mesmo só atentando nos aspectos puramente anedóticos e, no plano polêmico, nos aspectos meramente imediatistas e politiqueros de tais fitas.

E, por incrível ou irônico que possa parecer, com o endeusamento do "ator-não-profissional", do "povo na tela", acabou-se por se estabelecer uma nova e nociva modalidade de supervalorização de intérpretes profissionais de muitos anos, de novos "monstros sagrados" eivados de cacoes como Aldo Fabrizi e Anna

Magnani, os quais, logo em seguida, seriam substituídos também por uma nova e ao mesmo tempo velha fórmula de culto ao "vedetismo", ao "divismo" tipo Francesca Bertini ou Pina Menichelli, com o aparecimento e a consagração quase delirante de atrizes do tipo, classe e talento em tudo e por tudo discutíveis como Silvana Pampanini, Silvana Mangano, Gina Lollobrigida ou Sophia Loren.

Embora de outra maneira — tornemos a frisar —, repetia-se assim com o cinema italiano de depois de 1945 e que já havia sido procurado antes, nos anos vinte, com o cinema soviético da fase dita revolucionária.

SEGUE



Década de vinte: o fastígio do Tango e tudo o mais contribuía para a legenda do "Latin Lover", legenda essa que a morte prematura e misteriosa de Rudolph Valentino (na foto em "Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse" — 1920) tornou ainda maior e perdurável.

E, de certo modo, reforçava-se que a êsse mesmo tempo vinha sendo feito com o também "popular, telúrico e combativo" cinema mexicano de entre 1944 e 1952, quando igualmente foram apressadamente endeusados o diretor Emilio Fernandez, o iluminador Gabriel Figueroa e a "estrêla" Maria Felix.

Tôda essa celeuma, essas inverdades sempre tiveram como origem a disputa de mercados, divergências etnológicas, culturais e até religiosas, questões de emulação artística e rivalidade promocional. Mas, sobretudo, um maniqueísmo de "avant-garde" política, intelectual e social. Sem falar nos interesses de grupos, até mesmo internacionais.

Deixemos, porém, isso tudo de lado e tratemos da questão das relações entre o ator e o personagem que êle compõe, representa, encarna, vive, "pode ser" ou simplesmente "é".

Desde a aurora do cinema, verificamos que, a cada tipo que surge e consegue se impor como "astro" ou "estrêla" (ou seja, figura de consonância mítica e imenso prestígio junto ao público expectador), sempre há uma estreita correspondência

com um conceito da época, um anseio ou idealização do momento ou de lugar, um processo de admiração, identificação ou mesmo acumplicamento entre as várias camadas de público e o ídolo que contingencialmente recebe a consagração.

Em média — convém insistir — tal fato corresponde a um dado período, a um preciso instante, a uma determinada conjuntura. Mas figuras privilegiadas pode haver, cujas qualidades e eficiência de intérprete, fascínio e excepcionalidade de tipo e temperamento perduram através do Tempo, desafiando-o mesmo. E Greta Garbo é e talvez continue a ser o maior, senão o único grande exemplo: era avançada, era diferente, era "o máximo" quando surgiu em meados da década de vinte, e assim continua a ser ainda hoje, mesmo decorrido mais de um quarto de século após seu retiro imperdoável.

Sucedem ainda — e amiudadamente — os casos em que um tipo, um ideal de personagem, retorna através de outro ator (ou atôres), decorridos até decênios. Casos por exemplo, de Douglas Fairbanks (pai), cuja mítica reviveu com Errol Flynn, de

Robert Taylor, cujo prestígio de "galã" encontrou uma metempsicose na estampa de Rock Hudson ou do espécime "genuinamente" norte-americano de James Cagney que vem encontrando sucessivamente sucessores em Humphrey Bogart, Kirk Douglas, Robert Mitchum e outros. Talvez até mesmo Sean Connery, o James Bond da série 007, embora inglês, tenha suas raízes nessa mesma admiração pelo herói duro, conquistador e implacável.

O público costuma ignorar a importância do diretor e dos demais elementos intelectuais ou técnicos sem os quais é impossível a realização de um filme. Sua atenção dirige-se quase que exclusivamente para o interesse episódico das histórias e para a personalidade, a capacidade de imantação dos intérpretes. Interessa-se também, mas quase que de maneira incidental, pelo eventual lado de espetáculo ou ineditismo da ambientação, das indumentárias e, às vezes, pela música e pelo colorido (mas sem se preocupar que êstes possam ser agentes de criação artística; vendo-os apenas como decorências naturais da intriga na qual



A judia polonesa Theda Bara, a primeira "vamp" do cinema americano, no filme "Cleópatra", de 1917.

se movimentam os personagens encarnados pelos atôres).

Já a crítica intelectualizada, os ensaístas diletantes ou os observadores politizantes dizem se interessar sobretudo pelo trabalho do realizador, pelos méritos, vigor ou atualidade de seu estilo. Quando Hollywood dominava e predominava o sistema industrial de produção, no qual raramente o diretor era também, num filme, seu autor literário (ou seja, o elemento a quem ainda se confiava o roteiro, se aceitava o argumento e, em raríssimos casos, também a idéia, a motivação, a razão de ser da mesma película) e quando o cinema europeu "mais independente e combativo" em verdade constituía mais uma figura de retórica, quase uma ficção, êsse mesmo tipo de crítica invariavelmente expendia os mesmos conceitos. E era de uma ferocidade inaudita para não compreender, não aceitar ou sequer tolerar a existência de outros. Falava demais no "metteur-en-scène", no "regista", mas na prática, mais do que ao trabalho especificamente devido a êste, atentava para as "mensagens" (melhor dizendo, as histó-

rias e o tipo de gente e de coisas que estas defendiam ou exibiam) das fitas. Agia assim, aliás, ainda age, quase que à absoluta semelhança do grande público. Apenas com a diferença que, enquanto as massas de expectadores costumam ser menos sofisticadas e mais sinceras em suas preferências, declarando-as sem rebuços, as "elites" críticas mascaram tais preferências, no fundo quase equivalentes.

O público procura histórias de compreensão imediata e "astros" e "estrêlas" que correspondam ao seu gosto e necessidades de evasão ou autoafirmação. As "elites críticas" falam em qualidade artística, nível intelectual, e no talento e virtudes polêmicas dos realizadores. Mas principalmente procura também a catarse narcísica, a autoafirmação, uma outra espécie de evasão. E até a facilidade estética e social, glorificando mais o brilho formalista do que a forma legítima, mais o despojamento aparente e da moda do que o depuramento profundo, mais o polemismo evidente e capitalizador do que a combatividade legítima. E sempre procurando mais a autopro-

moção intelectual do que a pesquisa e a paixão crítica.

Entre êstes dois pólos, entre esta situação de fato, o problema e as virtualidades de intérprete. Hiperendeusado de um lado — quase ignorado ou ridicularizado de outro. Quase nunca colocado em seus devidos termos.

Entretanto, um mínimo de observação nos leva à conclusão de que a interpretação é um dado importantíssimo — de certo modo, único e insubstituível — no processo da criação cinematográfica. Por mais que existam ou sejam procurados intérpretes parecidos ou semelhantes — e isto acontece freqüentemente quando desaparecem ídolos como Rudolph Valentino, Marie Dressler, Jean Harlow ou Marilyn Monroe, ou que se procurem substitutos para outros que se afastam da carreira por uma ou outra razão como Greta Garbo, Ingrid Bergman ou Rita Hayworth — a verdade é que cada intérprete, cada tipo, resulta único, inimitável e insubstituível. Jamais poderá haver um igual a outro, independentemente de sua legitimidade interpretativa, ou lado essencial



Marlene Dietrich, a mais famosa "estrêla" de todos os tempos, depois de Greta Garbo. Surgiu em 1925/29. O fascínio e a sedução imperecíveis. Ainda hoje poderia fazer um filme só para si e deslumbrar quase tanto como em sua fase com Von Sternberg. Na foto: em "Jardim de Allah", seu primeiro filme colorido, feito em 1936.

de sua personalidade, de sua mítica.

Um intérprete como a temperamental Pola Negri, o expressionista Werner Krauss ou a estranha Katharine Hepburn ou como Marlon Brando e Sophia Loren possui sempre uma maneira que é exclusivamente sua de criar, recriar, conduzir ou "formalizar" um, vários ou ilimitados personagens. Se é excepcional como os três primeiros, tanto melhor, tanto mais legítimo, rico, complexo e pleno de correspondências e ressonâncias humanas e sociais é o resultado. Se maneiroso como Marlon ou restrito como Sophia, ainda assim só eles serão capazes de fazer o que fazem nos papéis que lhes confiam.

Em verdade, a partir de uma razoável adequação de tipo, idade e

formação, indiscutível é que há um grande dado de criação artística e de enriquecimento conteudístico na obra cinematográfica que só pode advir do intérprete e de sua capacidade criadora.

Muitos confundem — e isso reporta mais à tradição teatral dos atores de caracterização tipo Paul Muni ou dos atores de composição tipo Spencer Tracy ou Claude Rains, à tradição dos "monstros sagrados" — capacidade criadora com um exaustivo e artificioso trabalho de elaboração da personagem por parte do ator. Mas ainda uma observação mais justa e fundada nos prova que o que vale, o que empolga, essencialmente, o que cria é o ator que não se subordina aos cacoetes, às imposições de

"make up", cabeleiras e gestos medidos dos personagens que interpreta, mas sim o ator que antes de tudo e de mais nada, sendo autêntico, sendo dinâmico, sendo todo sangue, carne, inteligência, sensibilidade e nervos, sendo ele mesmo, ao simplesmente se colocar na pele ou nas situações de um personagem dá a esse personagem toda a vivência, a veracidade, a força e a significação que o mesmo pode comportar. E assim fazendo, completa de maneira indiscutível a obra de arte e o gráfico filosófico e sociológico que todo e qualquer filme pode vir a ser.



O espadachim e aventureiro Douglas Fairbanks (pai) em 1922, no papel de "Robin Hood".



Marilyn Monroe e Clark Gable: dois "ídolos" já desaparecidos. Marilyn era a loura "pouco inteligente, mas absurdamente feminina", e Gable o galã "violentamente másculo". Na foto, em "Os Desajustados", de John Huston (1961).



O espadachim e aventureiro Errol Flynn em 1938, no papel de Robin Hood, em "As Aventuras de Robin Hood".



Humphrey Bogart, um dos "insubstituíveis" do cinema norte-americano: tipo fascinante e grande ator. Na foto, em um dos seus grandes triunfos, "O Tesouro de Sierra Madre", dirigido por seu amigo John Huston, em 1947.

# FILMOGRAFIA DO CINEMA INÉDITO

Paulo Perdigão

Não seria sensato tentar oferecer um painel, por princípio o mais definitivo possível, sobre a questão dos filmes estrangeiros que não encontraram trânsito comercial no Brasil. Não só as obras tidas como **malditas** — o fenômeno do ineditismo abrange também, para a surpresa do pesquisador, títulos de fôlego nas bilheterias que nunca foram importados pelas distribuidoras locais (1) por razões de natureza política, (2) pelo caráter predominantemente nacional de produções endereçadas ao “consumo interno”, (3) pelo simples desconhecimento de certos filmes como fogo certo no **box office**, ou (4) por motivos práticos, justificados pela prática — aliás corrente — da **venda por lote** (o que obriga o distribuidor a negociar o filme pretendido na dependência de adquirir um conjunto de outros de menor categoria). A relação total das obras-primas e obras de estatura artística que o público brasileiro ainda desconhece é um inventário utópico. Em primeiro lugar, toda a produção anterior a 1928-30, silenciosa, só animaria, hoje, a salas destinadas a **cinema de arte**, e os filmes inéditos, salvo exceções, seriam preteridos por outros, sonoros, cujo grupo é também vastíssimo. Também como relacionar os filmes inéditos, salvo exceções, seriam preteridos por outros, sonoros, cujo grupo é também vastíssimo. Também como relacionar os filmes inéditos dos últimos 40 anos? Mesmo com a margem de dois ou três anos, contados regressivamente — nesse período, **todos** os filmes são considerados novos ou relativamente novos para importação, podem chegar a qualquer momento —, a lista atingiria centenas de longa-metragens, entre as quais a íntegra da produção indiana (a de maior volume do mundo), grande parte da japonesa (que só atinge São Paulo em 60 por cento), tcheca, russa, canadense, africana e nórdica. Uma seleção de 20 filmes inéditos, mais ou menos antigos, cada qual representando um cineasta de vulto, pode dar a idéia do que se deixou de ver no Brasil, na era do cinema falado.

Esses filmes, em alguns casos, já saíram de circulação comercial, mas em outros, acham-se à disposição dos distribuidores que pretendam uma operação hábilmente rendosa. E todos os filmes inéditos têm a sua significação histórica permanente: os que não viraram lenda trazem em si um valor específico, consagrado em livros e na imprensa do Exterior.



ACCATONE, de Pier Paolo Pasolini (Itália, 1961)

Roteiro de Pier Paolo Pasolini. Fotografia de Tonino Delli Colli. Cenografia de Flávio Mogherini. Música de Bach. Elenco: Franco Citti, Franca Pasut, Roberto Scaringella, Adele Cambria. Produção: Arco Film.

“Accatone é exatamente o contrário de um filme de Rouch ou de Leacock. É um filme construído, preparado e mesmo laboriosamente dirigido” (Jean Collet). Pasolini, em sua obra de estréia, ainda estava por estabelecer a **linguagem de poesia** que viria a ser uma definição de estilo para **Il Vangelo Secondo Matteo**. “Meus filmes não se assemelham aos filmes correntes. Pelo menos em parte: talvez apenas **Il Van-**



gelo. Porque *Accatone*, *Mamma Roma* e *La Ricotta* são concebidos à maneira da sintaxe clássica, a do cinema de Chaplin a Bergman, de Mizoguchi a Dreyer. *Accatone* é uma espécie de poema cinematográfico — não como a linguagem de poesia mas conforme os cânones mais clássicos. Até *Accatone*, eu via os problemas sociais italianos dentro de particularidades e no que era especificamente italiano". Poeta, ensaísta, romancista e cineasta, Pasolini é uma das figuras mais discutidas do moderno cinema italiano: "êle inventa o cinema a cada um de seus filmes, propondo bem mais que as simples riquezas de um autor: as de uma definição sempre mais precisa do cinema enquanto linguagem", nas palavras de Jean-Louis Comolli. Não só *Accatone*, mas todos

os longa-metragens de Pasolini estão inéditos no Brasil, salvo em sessões privadas, como as que promoveram debates em torno de *Il Vangelo*.

**CHE GIOIA VIVERE / QUELLE JOIE DE VIVRE**, de René Clément (Itália / França, 1961).

Roteiro de René Clément, Léo Benvenuti, Piero de Bernardi, baseado em argumento de Gualtiero Jacopetti. Diálogos de Pierre Bost. Fotografia de Henri Decae. Cenografia de Piero Zuffi. Música de Francesco Lavagnino. Elenco: Alain Delon, Barbara Lass, Gino Cervi, Rina Morelli, Carlo Pisacane, Paolo Stoppa, Giampiero Littera. Produção: Cinematográfica Rire — Tempo (Roma) / Francinex (Paris).

"Uma comédia em forma de conto filosófico", disse Jean-Louis Tallenay sobre *Che Gioia Vivere*, primeira realização de Clément após *Plein Soleil* (*O Sol Por Testemunha*), anterior a *Le Jour et L'Heure* (*O Dia e a Hora*) e *Les Felins* (*Jaula Amorosa*). **Décor:** Roma, 1922, o anarquismo político e o crescimento do fascismo, um momento crítico da história italiana contemporânea. Idéia que Clément aproveitou de Jacopetti, mais tarde o realizador de *Mondo Cane* e *Africa Addio*. Uma comédia grave, na medida de *A Nous la Liberté*, de Clair, e do recente *I Compagni* (*Os Companheiros*), de Monicelli, que aborda tema semelhante ao de *Che Gioia Vivere*. "Conhecemos o gosto de Clément pelos menores detalhes, sua minúcia quase maníaca pela colocação

SEGUE

# FILMOGRAFIA DO CINEMA INÉDITO

dos objetos no interior da cena. Ele chegou ao cinema após uma sólida formação de arquiteto e diretor de fotografia. Cada imagem do filme é cuidadosamente arquitetada, e o equilíbrio estudado paciente e meticulosamente. (...) Apesar do pequeno túnel da prisão — que nem todo mundo sabe atravessar — o mundo não cessa de ser sinistro, sinistro de tolices. O fascismo não seria resultado de uma tolice dessas? Do aprisionamento do homem nas suas próprias convenções, suas mensagens, sua alegria de viver egoísta? É preciso rir ou chorar da política?, parece perguntar René Clement. A fita, amarga constatação de impotência, meditação desabusada sobre a impossibilidade de uma vida livre, mostra em todo caso que chorar de nada serve, e rir não é para sempre. Podemos sorrir, com desconfiança" (Claude Miller).

## DIES IRAE / Dias de Ira, de Carl Theodor Dreyer (Dinamarca, 1943)

Roteiro de Carl Dreyer, Mogens Skothansen e Poul Knudsen, baseado em peça de Wiers Jensen. Fotografia de Carl Anderson. Cenografia de Erick Aaes. Elenco: Thorkild Roose, Lisbeth Movin, Sigrid Neelendam, Preben Lerdoff. Produção: Palladium.

Dies Irae rompeu o silêncio de Dreyer, que durava mais de dez anos, desde *Vampyr* (L'Étrange Aventure de David Grey). O fracasso comercial daquele filme rodado na França fechou-lhe as portas aos produtores. No meio tempo, Dreyer trabalhou com os documentaristas ingleses da escola de John Grierson, incluindo Paul Rotha e Basil Wright. Após *Dies Irae*, nova inatividade no longa-metragem. Dreyer iria criar a escola documentarista dinamarquesa, financiada pelo Estado e que chegou a produzir 200 filmes por ano, muitos dirigidos pelo próprio cineasta de *La Passion de Jeanne D'Arc*. "O artista deve descrever a vida interior, não o exterior", afirmou ele certa vez. "Meu único desejo é mostrar que existe um mundo além do naturalismo terço e tedioso: o mundo da imaginação". Na verdade, nenhuma obra de Dreyer posterior a *Dies Irae* passou pelo mercado brasileiro — *Tva Mabuis-kir* (1944), nem *Ordet* (1955), uma renúncia triunfal, ou ainda *Gertrud*, de 1964. Inexplicável é, porém, a ausência deste filme, "o único alcance definitivo que Dreyer pôde conceber desde *Jeanne D'Arc*", segundo seu biógrafo Jean Semolué. Na história, extraída de peça teatral, uma mulher jovem se torna amante do enteado, que morre ao saber do adultério. Sua sogra a denuncia como feiticeira e ela é condenada à fogueira. Georges Sadoul observa que "parece certa a crença de Dreyer na feitiçaria, como no vampirismo ou na reencarnação (referindo-se a *Ordet*). O filme vale a pena por sua beleza plástica, a expressão atormentada de Lisbeth Movin, a atmosfera histórica e a sensação da natureza". *Dies Irae* leva também o título *Vredens Dag*.

## DONKOZO, de Akira Kurosawa (Japão, 1957).

Roteiro de Akira Kurosawa e H. Oguni, baseado no romance de Maximo Gorki. Fotografia de K. Yamazaki. Cenografia de Y. Muraki. Música de M. Sato. Elenco: Ganjiro Nakamura, Kyoko Kagawa, Toshiro Mifune, Eijiro Tono, Hirotsugu Mitsui.

Forma com *Ikimono No Kiroku* (1955) o par de filmes kurosawianos inadmissivelmente desconhecidos. Vimos há pouco *Akahige*, exibido em Veneza-65, um novo Kurosawa-Mifune-Samurai. Chamado "o imperador" no Japão, Kurosawa foi responsável pela divulgação no mercado ocidental do cinema japonês, a partir do prêmio conquistado em Veneza-1950 por *Rashomon*. A presença de um autor ocidental na sua obra era novidade em 1957: antes de filmar Gorki, havia-se inspirado o diretor em Dostolevski (*Hakuchi*), baseado em "O Idiota" e, a distância, em Shakespeare (uma adaptação samurai de "Macbeth": *Kumonosujo/Trono Manchado de Sangue*).

## THE LONELINESS OF A LONG DISTANCE RUNNER, de Tony Richardson (Inglaterra, 1964, 1962).

Roteiro de Alan Sillitoe. Cenografia de Ted Marshall. Montagem de Anthony Gibbs. Música de John Addison. Elenco: Tom Courtonay, Michael Redgrave, James Bolam, Topsy Jane. Produção: Woodfall Film.

"A delinquência juvenil e a vanidade dos meios empregados para remediá-lo, a descrição da vida nas casas de correção — não são mais que aspectos superficiais do filme. O verdadeiro tema é a acusação das estruturas sociais inadaptadas ao mundo moderno" (Paul Laurens). Tony Richardson, um dos líderes do free cinema, destacou-se (antes de *Tom Jones*) na abordagem de assuntos popular-naturalistas, de reinvidicação social — a política, aliás, seguida pela Woodfall Film, por ele fundada com o teatrólogo John Osborne. Na mesma linha de *The Loneliness* encontramos *Look Back in Anger* (Ódio Essa Mulher), versão da peça de Osborne. *The Entertainer, A Taste of Honey* (Um Gosto de Mel), impregnando-se a influência do semi-documentário de origem proletária em filmes de outros realizadores do free cinema ligados à unidade de Richardson, como Karel Reisz (*Saturday Night, Sunday Morning*), Desmond Davis (*The Girl With Green Eyes*) e Lindsay Anderson (*This Sporting Life*). O movimento dos *angry young men*, do qual é este filme bastante representativo, ainda está por ser aquilatado pela crítica brasileira, que só conhece dois ou três exemplares. Mas embora já em declínio, o free cinema abalou sensivelmente as velhas estruturas do cinema inglês.

## LA MANI SULLA CITTÀ, de Francesco Rosi (Itália, 1963).

Roteiro de Francesco Rosi, Enzo Provenza, Enzo Forcella, baseado no romance de Raffaele La Capria. Fotografia de Gianni di Venanzo. Cenografia de Massimo Rosi. Montagem de Mário Serandrei. Música de Piero Piccioni. Elenco: Rod Steiger, Salvo Randone, Guido Alberti, Angelo d'Alessandro, Vincenzo Metafora. Produção: Galatea

Grande Prêmio Leão de Ouro, no Festival de Veneza de 1963, o terceiro longa-metragem do ex-assistente de Visconti, Francesco Rosi, ilustra politicamente a situação de um quadro napolitano cujas crises se processam sobre escândalos administrativos e artimanhas eleitorais. Esquerda, direita e centro em choque pelo poder. "De onde vem essa paixão que anima uma intriga tão austera?" — indaga Frédéric Gaussen. "Ela provém desse apelo à inteligência do expectador, que coloca responsabilidade em suas mãos. É um filme que repousa no respeito à pessoa humana. Pode ser que daqui a dez ou cem anos, numa sociedade planificada, onde qualquer traço de espírito especulativo tenha desaparecido, o filme venha a perder sua eficiência. Mas é a seus contemporâneos que ele se dirige, e, para o resto, o tribunal da História dará o veredicto que quiser. O cinema, arte essencialmente popular, foi feito para mostrar ao povo as coisas que lhe dizem respeito. Rosi pensa nisso, e fala". A crítica européia não poupou elogios à obra premiada do autor de *Salvatore Giuliano*, cujo quarto trabalho — um ensaio dramático acerca das touradas, *II Momento Della Verità* — também continua inédito aqui. Pela apreciação de Giuliano, apontamos em Rosi um irrefutável talento para dinamizar a história nacional italiana, o artista que arranca da alma social uma pujança analítica equiparável à do Visconti de *Rocco e i Suoi Fratelli*. *La Mani Sulla Città* seria a conversão da crítica histórica em dialética contemporânea, tomando por objeto uma questão política específica.

## MURIEL / LE TEMPS D'UN RETOUR, de Alain Resnais (França/Itália, 1963).

Roteiro de Jean Cayrol. Fotografia de Sacha Vierny, em Eastmancolor. Música de Hans Werner Henze. Elenco: Delphine Seyrig, Jean-Pierre Kérien, Nita Klein, Jean-Baptiste Thierree, Laurence Dabie, Martine Vatel, Jean Champion. Produção: Argos Films-Alpha Productions-Eclair-Les Films de la Pleiade (Paris)/Dear Films (Roma).

Depois de Marguerite Duras e Robbe-Grillet — Jean Cayrol (*Hiroshima Mon Amour* e *L'Anée Dernière à Marienbad*) reproduzem em *Muriel* a idéia do "cenário cinematográfico". Resnais ainda o diretor restrito à ilustração do roteiro. Desta vez, o *décor* é realista: Boulogne. "Muriel é um filme de fa-cetas, um filme formado por mosaicos — declarou Resnais. Creio que Jean Cayrol e eu adotamos essa forma de narração uma vez que o roteiro ultrapassou 15 páginas datilografadas". Gilbert Salachas: "Muriel, num estilo cujo charme lancinante e o excesso de re-



La Signora Senza Camelie

tórica provocarão muitas controvérsias, pode ser resumido em uma série de variações sobre o desencanto. O espírito do filme se desdobra num universo derisório e, por assim dizer, condenado à mediocridade. É uma tragédia sem grandeza nem brilho, igual à da nossa época de transição. Muriel nos apresenta o reflexo pálido de um porvir sem alegria, sem entusiasmo, sem iluminação. Nesta meditação nostálgica e atrevida sobre o passado (mentiroso porque fantasiado pela imaginação) e o presente (decepcionante), parece que todas as portas se fecham. Essa ausência, esse vazio nos exasperam. A conclusão: a vida não é viável, porque o futuro não contém qualquer promessa". Jean-Elie Fovez compara Muriel ao Lola de Demy e Jean Collet acrescenta: "o contrário de Lola: Lola sem a infância de Lola". Amedée Ayfre vê o filme como uma síntese de Hiroshima e Marienbad. É a primeira experiência de Resnais com a cor, não se levando em conta *Nuit et Brouillard*, curta-metragem. Logo após Muriel, o novo Resnais seria *La Guerre est Finie*, ainda à espera de distribuição.

**LOS OLVIDADOS / Os Esquecidos**, de Luís Buñuel (México, 1950).

Roteiro de Luís Buñuel e Luís Alcoriza. Fotografia de Gabriel Figueroa. Cenografia de Edward Fitzgerald. Mon-

tagem de Carlos Savage. Música de Rodolf Halffter. Elenco: Estela Inda, Miguel Inclan, Alfonso Mejia, Roberto Cobo, Hector Lopez Portillo, Salvador Quiros. Produção: Ultramar.

Em 1947, Luís Buñuel chegava ao México contratado pela produtora Denise Tual. Há 14 anos, desde *Las Hurdes* (1932), estava inativo o diretor, ocupando seu tempo com documentários rodados na América e com projetos sempre arquivados. Cineasta maldito — ninguém se esquecera ainda de que *L'Age D'Or* e *Un Chien Andalou* foram provocações muito graves ao entorpecimento da camada burguesa europeia —, o plano para filmar *A Casa de Bernarda Alba*, de Garcia Lorca, que motivou a viagem ao México, acabou também em fracasso, quando a família do escritor negou-se a ceder os direitos de adaptação. O produtor Oscar Dancigers contratou-o então para uma série de filmes, os dois primeiros sem pretensões (*Gran Casino*, fracasso comercial, e *El Gran Cavalera*, uma comédia ligeira). Com a renda obtida, Dancigers lançou Buñuel "no primeiro trabalho em que a personalidade do artista surge na tela desde *Las Hurdes*", como frisou Ado Kyrrou: *Los Olvidados*. Também pela primeira vez, Buñuel leva um filme seu à apreciação do grande público. Um filme sobre as crianças das grandes cidades, delin-

qüentes sem defesa contra os crápulas, os pederastas, os policiais, as famílias. Nenhum outro filme mexicano de Buñuel ostenta a mesma densidade, o mesmo desafio: "Para o México, Buñuel será simplesmente um bom realizador comercial, capaz de uma obra forte como *Los Olvidados*, mas sobretudo um especialista da comédia anódina e do melodrama" (Kyrrou). Na opinião do crítico Octávio Pas, "se, de um lado, *Los Olvidados* representa um momento de maturidade artística, de outro ele testemunha um desespero total, completo. É mais que um filme realista. O sonho, o desejo, o horror, o delírio, o acaso, a porção noturna da vida encontram o lugar que lhes é devido. Nem é um filme documentário. É menos ainda um filme de tese, um filme de propaganda, um filme moralista. A arte, quando é livre, é testemunho, consciência".

**OTHELLO**, de Orson Welles (Marrocos, 1952).

Roteiro de Orson Welles, baseado na peça de Shakespeare. Fotografia de Anchise Brizzi, Aldo Georges Fanto e Troiani Fusi. Música de Francesco Lavagnino e Alberto Barberis. Elenco: Orson Welles, Suzanne Cloutier, Michael Mac, Robert Coote, Hilton Edwards. Produção: Mercury.

# FILMOGRAFIA DO CINEMA INÉDITO

Depois de *Macbeth*, produzido pela modesta Republic, Welles partiu para a Itália para um exílio europeu de oito anos, durante o qual interpretou vários papéis em filmes alheios e realizou *Othello* e *Mr. Arkadin* (Grilhões do Passado). Entre *Macbeth* e *Othello* (as duas únicas incursões shakespearianas de Welles no cinema, até a vez de *Falstaff*), o cineasta apareceu em quatro filmes (um deles: *The Third Man*) e montou em Londres uma adaptação estranha de *Othello*, com experiências estilísticas que ele, depois, transportaria ao cinema. Graças ao dinheiro ganho como ator, Welles produziu sozinho a versão de *Othello* para a tela. Uma produção tumultuada: três anos em filmagens em Roma e no Marrocos, dezenas de interrupções, utilização de negativos de sensibilidade diferentes. Mas nada disso impediu-o de realizar uma obra que, nas palavras de Jean-Claude Allais, "não encontra paralelo com qualquer representação teatral do drama elizabetano, livrando-o de todo academismo, restituindo-o ao estado puro". É um monumento delirante que faz esquecer o *Othello* russo, de Youtchevitch ("estimável, mas carente de real lirismo"), e exibe o barroquismo do autor de *Citizen Kane* numa montagem de efeitos "que equivale cinematograficamente ao porte solene da encenação teatral mais fiel a Shakespeare". O próprio Welles confessa que, além de *Kane*, o único filme onde lhe permitiram controlar a montagem por conta própria foi *Othello*, cuja repercussão veio imediatamente: o *Grand Prix* do Festival de Cannes de 52, repartido ex-aequo com *Due Soldi Speranza*, de Castellani.

**PATHER PANCHALI**, de Satyajit Ray (Índia, 1955).

Roteiro de Satyajit Ray, baseado em romance de Bibhutibhusan Baudo Padhaya. Fotografia de Subrata Mitra. Cenografia de Banshi Candra Gupta. Música de Ravi Shankar. Elenco: Sunit Banerjee, Karuna Banerjee, Runki Banerjee, Umadas Gupta, Chunibah Devi. Produção: Governo de Bengala Ocidental.

O cinema indiano é, a rigor, um mistério, embora mais volumosa a sua produção (cerca de 700 filmes por ano, em média) do que a de centros tão desenvolvidos quanto Hollywood e o Japão. Na mesma massa de superproduções na linha de Cecil B. De Mille e melodramas sociais, destacou-se Satyajit Ray por revelar às platéias ocidentais uma dimensão lírica inesperada. Sua trilogia — iniciada neste *Pather Panchali* (55) e desenvolvida em *Aparajito* e *O Mundo de Apu* — despertou o interesse crítico pela escola indiana, levando-o até Bimal Roy, Ray Kapoor e outros cineastas. *Pather Panchali* é a história de duas crianças e de seu encontro com essa luta perpétua que é a existência. "O filme se assemelha a um espelho que viaja pelos rostos de sé-

res em suas alegrias e misérias cotidianas, refletindo-os sem trucagem. O hindu vive no absoluto. Não se deve esquecer, vendo este filme, que ele é essencialmente um poema místico" (Bernard Cuau). O mesmo crítico observa que "não existe roteiro elaborado, nem uma construção dramática, nem mesmo o fio condutor de uma história: trata-se de uma meditação sobre a vida, sobre o tempo e sobre a morte. Todas as seqüências se baseiam numa espécie de canto simples e nostálgico". Numa entrevista, o cineasta diz que "guardai neste filme um pouco do aspecto desordenado do romance. A vida numa cidade pobre de Bengala tem um caráter desordenado." *Pather Panchali* é um filme para ser percebido através das aparências, ou, como prefere Jean-Elie Fovez, "é o homem de sempre visto através do prisma enriquecedor de uma cultura muito antiga e muito vasta".

**PICKPOCKET**, de Robert Bresson (França, 1959).

Roteiro de Robert Bresson. Fotografia de L. H. Burel. Cenografia de Pierre Charbonnier. Montagem de Raymond Lamy. Música de J. B. Lulli. Elenco: Martin Lasalle, Marika Green, Pierre Leymarie, Pelegri, Madame Scal, Pierre Etaix. Produção: Agnès Delahaie-Lux Films.

Quinto filme de Bresson, o mais imprevisto em sua concepção. O cineasta, um homem solitário e estranho, para quem o cinema é uma escritura, uma arte sufocada e ascética, começou a trabalhar no roteiro de um velho projeto, *Lancelot du Lac*, ao concluir as filmagens de *Un Condamné à Mort S'Est Echappé*, em 1956. Adiante o projeto, Bresson rodou *Pickpocket* em poucas semanas, ao contrário dos demais filmes que lhe exigiram meses ou anos de articulação dramática. Resultado: os admiradores habituais de Bresson ficaram decepcionados, os adversários gostaram. Um Bresson diferente? "Parece talvez que o universo bressoniano se alastra com *Pickpocket* — comenta Jean Collet — mas não. Bresson faz suas palavras de Cocteau, segundo as quais toda aventura é uma aventura interior. *Pickpocket* é talvez a obra mais acabada do autor, aquela onde nada lhe escapa, onde o estilo é o mais nítido, o mais sustentado. É a imagem de uma prisão muito profunda: a imagem da escravidão a que conduz a vontade de poder". A câmera de Bresson invade impiedosamente o mundo de um batedor de cartas, delineando uma verdadeira coreografia de mãos e bolsos, olhares e gestos furtivos. "A câmera de Bresson não mostra. Ela fixa uma escritura. Se existe continuidade dramática neste filme, é ao nível de uma casualidade moral, é a continuidade do crime e do castigo, do pecado e da Graça" (Collet). Posterior a *Pickpocket*, também *Le Procès de Jeanne D'Arc* permanece inédito.

**POKOLENIE**, de Andrzej Wajda (Polónia, 1955)

Roteiro de Bogdan Czeszko. Fotografia de Jerzy Lipman. Cenografia de Roman Mann. Música de Andrzej Markowski. Elenco: Tadeusz Lomnicki, Urszula Modrzyńska, Tadeusz Janczar, Janus Paluszkiwicz. Produção: Kadr.

Recém-saído da Escola Nacional de Cinema de Lodz, com estágio de assistente de Aleksander Ford em *Piatka Z Ulicy Barskiej*, Andrzej Wajda dirige *Pokolenie*, obra de estréia. Os críticos poloneses indicam este filme como aquele que promoveu, em 55, a corrente mais livre do cinema de seu país, em fase de degelo com ascensão de Gomulka ao poder. Um cinema voltado para as reminiscências de guerra, o eco psicológico e social do conflito que fez da Polónia a vítima mais torturada, o tema da Resistência inútil, o drama da velha geração que não pôde encontrar sua adaptação à nova comunidade nacional. A fita de Wajda acompanha um grupo de jovens que, durante a ocupação, buscaram desesperadamente a sua individualidade. Nas palavras de Jerzy Plazewski, "*Pokolenie* contém já todo o talento e todas as nuances da sensibilidade poética de Wajda, o tom romântico, e todo o mundo romântico que redescobriremos em suas obras posteriores". E ainda: "É um mundo onde transbordam os motivos heróicos, trágicos. Portanto — e esse parece ser o ponto essencial — não é o mundo romântico ultrapassado do século XIX. É um romantismo contemporâneo, pleno de turbulências de nosso século, um romantismo mais brutal, viril e mesmo cruel. O lado sentimental tem aí um papel menos importante, sem dúvida, que nos românticos do século passado, mas permanece o mesmo culto do gesto heróico, a mesma hipersensibilidade romântica, as mesmas transições da alegria febril à resignação desesperada. *Pokolenie* trata com um lirismo extraordinário um dos mais belos motivos de amor do cinema polonês: o do amor trágico sobre o qual o tempo em que vivem os heróis projeta sua sombra". Com o filme seguinte, *Kanal*, Wajda conquistaria a Palma de Prata do Festival de Cannes e a Medalha de Ouro do Festival de Moscou, em 1957.

**LA RÈGLE DU JEU**, de Jean Renoir (França, 1939)

Roteiro de Jean Renoir e C. Carl Koch. Fotografia de J. Jean Bachelet. Cenografia de Eugene Lourié e Max Douy. Música: Roger Désormières, Joseph Kosma. Elenco: Marcel Dalio, Nora Grégor, Roland Toutain, Mila Parély, Paulette Dubost. Produção: N. E. F.

Valorizadíssimo pela *nouvelle vague*, apontado como precursor do novo cinema, o clássico filme de Renoir — inspirando a distância outra obra-prima: *Sommarnattens Leende* (Sorrisos de uma Noite de Amor), de Bergman, e alguns ensaios de Chabrol (*Les Cousins*) e Molinaro (*Une Fille Pour L'Été*) — foi um fracasso comercial em seu lançamento, mas, como diz François Truffaut: "o grande público jamais admitiu esse filme que, tantos anos após sua estréia, se acha ainda à frente do cine-



Pather Panchail

ma". O insucesso levou Renoir a realizar uma versão (inacabada) da ópera Tosca, na Itália. Hoje, *La Règle du Jeu*, incluída entre os dez melhores filmes de todos os tempos numa enquete mundial de críticos (Bruxelas, 1958), é considerada a obra máxima de Renoir, de par com *La Grande Illusion*. "Um filme profundamente pessimista", segundo Truffaut, que se confessa "incapaz de citar um outro cineasta que tenha colocado tanto de si mesmo — e o melhor de si em um filme — a não ser o Jean Renoir de *La Règle du Jeu*". A influência, sobre todo o cinema francês do após-guerra, dessa *marivaudage* "com uma amargura, uma dor comum atrás dos sorrisos de superfície", é um fenômeno a ser estudado. Alguém chamou *La Règle* de *vaudeville*, o que Claude Mauriac contestou: "os mesmos quiproquós, as mesmas caças-cruzadas, as mesmas maquinações amorosas, o mesmo paralelismo do mundo dos amos e dos domésticos estão em *Mariyvaux*, mas Renoir os transfigura num plano transcendental, cuja meta é a poesia e não a digressão". *La Règle du Jeu* foi exibido, em versão original, no Festival do Cinema Francês, organizado no Rio, em 1959.

**THE RISING OF THE MOON**, de John Ford (Irlanda, 1957).

Roteiro de Frank S. Nugent, baseado nas obras *The Majesty of the Law*, de

Frank O'Connor, *A Minute's Way*, de Martin J. McHugh, e 1921, de *Lady Gregory*. Fotografia de Robert Krasker. Cenografia de Ray Simm. Música de Eamonn O'Gallagher. Elenco: Noel Purcell, Cyril Cusack, Jimmy O'Dea, Tony Quinn, Denis O'Dea, Eileen Crowe. Produção: Michael Killanin, Four Provinces.

Ford de volta à Irlanda, paisagem de sua ode *The Quiet Man* (Depois do Vendaval) e referência abrigatória em toda a produção americana do cineasta, mesmo nos *westerns*, que promovem sempre a associação do temperamento irlandês com o ânimo dos seus pioneiros. A viagem à terra de seus antepassados é um itinerário permanente na obra fordiana, um regresso ao paraíso terrestre — e quando não está na Irlanda (como recentemente em *Young Cassidy*, que ele, doente, não pôde terminar, substituído por Jack Cardiff), Ford mobiliza personagens irlandeses (*The Last Hurrah*, *The Long Gray Line*) ou atores da colônia irlandesa de Hollywood. Mas a *Ford's Stock Company* está ausente de *The Rising of the Moon*, filme em três episódios, produzido em Dublin um ano antes da realização, em Londres, de *Gideon's Day* ou *Gideon of Scotland Yard* (Um Crime Por Dia). Três sketches — a mesma equação de *Long Voyage Home* (A Longa Viagem de Volta), quatro peças de

um ato de Eugene O'Neill, fordianamente reunidas em filme de 1940. Um elenco convocado nos teatros irlandeses, equipe meio inglesa, narração de Tyrone Power, roteiro do falecido Frank S. Nugent — uma das obras mais modestas de Ford, que costuma reservar para esses casos o que ele chama de "estilo pessoal", ou "a exceção". Os filmes menores de Ford — e este é o único da fase sonora do cineasta não importado ao Brasil — são os mais representativos do universo fordiano, a genuidade promovida pela autonomia criativa e e pela exploração mais funda nas suas raízes inspiradoras.

**THE SAGA OF ANATAHAN**, de Joseph Von Sternberg (Japão/EUA, 1953).

Roteiro de Joseph Von Sternberg, baseado em reportagem de "Life" e em romance de Michiro Maruyama. Fotografia de Sternberg. Cenografia de Kono. Montagem de Miyata. Música de Ifukube. Elenco: Akemi Negishi, Tadashi Suganuma, Soji Nakayama, Hiroshi Kondo, Jun Fujikama, Kisaburo Sawamura, Tadashi Kitagawa. Produção: Yoshio Osawa-Nagamasa Kawarita-Sternberg.

O filme-despedida de Sternberg. O cineasta vienense acabava de sofrer dois insucessos financeiros — *Jet Pilot* (Estradas do Inferno) e *Macao* (Ma-

SEGUE

# FILMOGRAFIA DO CINEMA INÉDITO

cau), este deturpado na montagem pela RKO — e já o consideravam “acabado”. Desgostoso, Sternberg aceitou o convite de produtores japoneses para realizar *The Saga of Anatahan*, como diretor, produtor, cenarista e cameraman. Uma história de guerra, ou de amor na guerra, sugerida ao cineasta por uma reportagem de “Life”, baseada em fatos reais. A única mulher em cena foi descoberta num music-hall de Tóquio: Akemi Negishi. É ela quem perturba as relações entre os soldados japoneses, remanescentes de um comboio destruído, que naufragam numa ilha do Pacífico. O filme foi realizado de ponta a ponta em estúdio: uma jungle artificial erguida no pavilhão de uma feira industrial de Kyoto, mantendo toda a atmosfera sensual e exótica, semi-expressionista, quase hipnótica, característica das obras mais dignas de Sternberg. O próprio diretor acrescentou um comentário falado à narrativa, sobrepondo as suas palavras ao diálogo em japonês dos atores. Walter Hugo Khouri diz que “alguém se referiu a *Anatahan* como um quarteto de cordas cinematográfico e essa imagem é bem um resumo dessa intangível harmonia e unidade que a fita possui”. Ainda: “A obra de Sternberg, apesar de todas as incompreensões que sofreu e ainda sofre, transcende de muito o limite do pictorialismo, e na verdade é uma das poucas da história do cinema que apresenta uma constante filosófica definida e nítida e uma versão do mundo realmente pessoal e marcante”.

**SAIKAKU ICHIDAI ONNA / Uma Vida, por Saikaku, de Kenji Mizoguchi (Japão, 1952).**

Roteiro de Yoda Yoshikata, baseado em romance de Ihara Saikaku. Fotografia de Hirano Yoshimi. Música de Saito Ichiro. Elenco: Tanaka Kinuyo, Toshiro Mifune, Yamane Toshiko, Hamada Yuriko. Produção: Shinto.

Prêmio da Crítica Internacional no Festival de Veneza de 1952, este filme antecede o célebre *Ugetsu Monogatari* (Contos da Lua Vaga), que é o único título de toda a obra de Mizoguchi lançado comercialmente no Brasil, se não contarmos *Yuki Fujin Ezu* (Madame Yuki), apresentado apenas em São Paulo em 1951. Mizoguchi é um cineasta “difícil”, mesmo para o gosto japonês, e nele os críticos europeus habituaram-se a ver uma das mais cristalinas demonstrações de depuramento formal: Luc Moullet chegou a falar em “limpeza do cristal e pureza da água” sobre um de seus filmes, e Philippe Demonsablon se refere a “uma arte da modulação”. Mizoguchi é o cineasta da sutileza e da concisão absoluta, sua arte é essencialmente oriental. Realizou 87 filmes entre 1922 e 1956 (ano de sua morte), obra tida como a mais extraordinária de todo o cinema japonês, ao lado da qual Gosho, Kurosawa e Ozu parecem reduzidos a uma expressão sem brilho — pelo menos, de acôr-

do com a crítica francesa. Comentando sua própria filmografia na revista japonesa “Kinema Jumpo”, Mizoguchi assim define Saikaku Ichidai Onna: “Trouxe este filme em meu coração desde a época em que cheguei a Kyoto. “Querer é poder” é uma máxima verdadeira. É preciso refletir cinco ou seis anos antes de começar a filmar. A obra que se faz rapidamente jamais dá bons resultados”. O assunto: a vida de uma mulher da classe burguesa de Osaka, vítima dos costumes severos da época de Genroku.

**LA SIGNORA SENZA CAMELIE / A Dama Sem Camélias, de Michelangelo Antonioni (Itália, 1953).**

Roteiro de Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Francisco Maselli, P.M. Pasinetti. Fotografia de Enzo Serafin. Cenografia de Gianni Polidori. Música de Giovanni Fusco. Elenco: Lucia Bosè, Andrea Checchi, Gino Cervi, Ivan Desny, Alain Cuny, Monica Clay. Produção: Domenico Forges Davanzati, ENIC.

Muitos críticos vêm neste filme, o terceiro de Antonioni, vestígios de uma fantasia lírica situada nas imediações de *Lo Sceicco Bianco* (Abismo de um Sonho). Como naquele filme (estréia em solo) de Fellini, co-escrito pelo próprio Antonioni, o romantismo provinciano é um joguete fácil nas garras do mundo do espetáculo, representado felinianamente pelas fotonovelas e, aqui, pelo estrelato do mundo do cinema. Lucia Bosè — em papel originalmente endereçado a Gina Lollobrigida (que o recusou) e depois a Sophia Loren (presa a outros compromissos) — interpreta a jovem starlet que alcança com a fama passageira uma irreversível frustração moral. “Ela é um ser à procura da verdade — observou Marcel Martin — e essa procura se faz através de uma série de tentativas que dão à linha dramática essa sinuosidade e essa incerteza tão características dos roteiros de Antonioni, esse aspecto improvisado e fortuito, esse natural tão próximo da própria vida, pela banalidade, a mediocridade, a veracidade das situações e dos personagens”. A época de *La Signora Senza Camelie*, Antonioni se preparava para dirigir, logo após o episódio (*Tentato Suicidio*) de *L'Amore in Città*, seu primeiro exercício — à sombra de Pavere: *Le Amiche* (As Amigas) — no qual a crítica costuma apontar o amadurecimento de estilo que iria impelir o autor a seu maior triunfo: *Il Grido* (O Grito).

**DET SJUNDE INSEGLETT / O Sétimo Selo, de Ingmar Bergman (Suécia, 1956).**

Roteiro Original de Ingmar Bergman. Fotografia de Gunnar Fischer. Cenografia de P.A. Lundgren. Música de Erik Nordgren. Elenco: Max Von Sydow, Gunnar Bjornstrand, Bengt Eke-

rot, Nils Poppe, Bibi Andersson, Erik Strandmark, Inga Gill. Produção: Svenskfilmindustri.

Realizada imediatamente após *Sommarnattens Leende* (Sorrisos de uma Noite de Amor), essa fantasia medieval já encontra em Bergman um cineasta consagrado (a crítica europeia praticamente o descobriu em Cannes-56) que se preparava para realizar *Smulstrontallet* (Morangos Silvestres) — localizando-se, portanto, na fase de maior relêvo da obra bergmaniana. *Det Sjunde Inseglett*, que Jacques Siclier considera “o filme mais perfeito de Bergman, dentro do modelo filosófico”, é a transposição simbólica da agonia metafísica contida em *Sommarnattens Leende* (Juventude) para o plano lendário da Idade Média, onde Bergman busca uma visão em profundidade de suas memórias de infância: os sermões de seu pai, pastor protestante, inspiravam-lhe tudo o que a fantasia pode desejar”. A formação religiosa do autor deixou uma impressão digital, não apenas neste filme — no qual o problema da fé é discutido em termos mitológicos —, mas na plenitude do que um crítico chamou de “exorcismo da angústia diante do Desconhecido”, tema dominante da filmografia do autor sueco. Segundo Bergman, “ocorreu-me a idéia de filmar *Det Sjunde Inseglett* ao contemplar os motivos dos quadros das igrejas medievais: os saltimbancos, a peste, os flagelados, a morte jogando xadrez, as fogueiras onde queimavam as bruxas, as Cruzadas. Este filme não pretende dar uma idéia realista da vida na Suécia na Idade Média. É um ensaio da poesia moderna, traduzindo a experiência da vida de um homem moderno, mas elaborado de uma maneira muito livre sobre temas medievais. No meu filme, o Cavaleiro regressa de uma Cruzada, tal como, nos nossos dias, um soldado regressa da guerra. *Det Sjunde Inseglett* é uma alegoria cujo tema é muito simples: o homem, a sua eterna procura de Deus, tendo apenas a morte como certeza”. O assunto deriva de uma peça de um ato, “Tramaling”, escrita por Bergman dois anos antes.

**LA TERRA TREMA / A Terra Treme, de Luchino Visconti (Itália, 1948).**

Roteiro de Luchino Visconti. Fotografia de G. R. Aldo. Montagem de Willy Ferrero. Elenco: os pescadores de Aci Trezza. Produção: Salvo D'Angelo (Universalia).

Segundo longa-metragem de Visconti, rodado integralmente em cenários naturais (a ilha de Aci Trezza, Sicília), com personagens reais, é “uma interpretação marxista do romance de Verga, *Gli Malavoglia*”, conforme Giuseppe Ferrara e deveria constituir uma trilogia, que o cineasta — por dificuldades financeiras — teve de cancelar. Por isso, o subtítulo: “O episódio do mar”. Visconti, após *Obsessione*, sentira a necessidade de desenvolver suas pesquisas estéticas na realidade histórica italiana, estando em franco processo de dissolução o movimento neorealista. Seu projeto, “Documentário Sobre a Sicília”, se dispunha a retratar três dramas proletários acerca dos pescadores, dos mineiros e dos camponeses de Aci Trezza,



Donzoko

onde Verga localizara sua tragédia. "Em algumas páginas intensas, Visconti iria sintetizar os problemas mais urgentes do proletariado siciliano que, sendo explorado e dominado pelos senhores das terras, reclamaria seus direitos, provocando um verdadeiro tremor de terra social" (Ferrara). O propósito: perpetuar no cinema a herança moral da Resistência, numa Itália recém-saída da guerra. "La Terra Trema", caso concluído segundo o projeto inicial, seria uma espécie de grande panorama das reivindicações sociais italianas, com uma referência direta ao cinema russo de 1925-30, sobretudo a Dovjenko, Ekk e Eisenstein". Com a modificação do roteiro, Visconti passou a interpretar a paisagem siciliana através da densidade da obra de Verga. E voltaria à essa imagem nostálgica do povo emigrante do Sul, esse canto amargo da família que se desagrega, em **Rocco e i Suoi Fratelli**, "que constitui de certa maneira o segundo episódio", como confessou o autor. **La Terra Trema**, que teve Francesco Rosi por assistente (seu **Salvatore Giuliano** reconstitui o episódio do massacre de Portella delle Ginestre, incluído no projeto abandonado por

Visconti), conquistou um prêmio no Festival de Veneza de 1948.

**VIVA L'ITALIA / Viva a Itália**, de Roberto Rossellini (Itália, 1960).

Roteiro de Sérgio Amidei, Diego Fabri, Antônio Petrucci, Antonello Trombadori. Fotografia de Luciono Trasatti. Elenco: Renzo Ricci, Paolo Stoppa, Giovanna Ralli, Franco Interlenghi, Sérgio Fantoni, Tina Louise. Produção: Tempo-Galatea-Zebra Film.

Um filme de episódios — "concebido mais à maneira das histórias em quadrinhos do que como **Paisa** ou **Índia**", de acordo com o biógrafo de Rossellini, Mário Verdone. Realizado logo após **Era Notte a Roma** (também não exibido no Brasil), é um afresco histórico da era garibaldiana, tendo por ponto de partida os testemunhos de Abba e Bandi e as crônicas de Dumas pai sobre "As Memórias de Garibaldi". "O primeiro objetivo do realizador — escreve Verdone — é despojar os acontecimentos de qualquer ênfase. É fácil, em presença do **Risorgimento**, deixar-se levar pelo som de fanfarras e pelos élanos do co-

ração. É preciso chegar a uma linguagem límpida, a uma representação mais direta, mais simples e mais natural da realidade, como se o quadro viesse a ser pintado pela primeira vez. E como a paleta de Rossellini não é a de um grande pintor figurativo, vemos surgir pequenos esboços garibaldianos, onde aparece o herói com óculos de metal, tal como Rossellini o vê: cheio de humanidade, e não forjado como se saísse de um livro de história. (...) Blasetti havia recorrido a Abba para filmar 1860, mas a orientação de Rossellini difere. Parece que estamos diante de um Blasetti indiferente ao formalismo, ao clima exaltado e aos instantes patéticos. O conteúdo histórico da evocação é claramente polêmico: segundo **Viva L'Italia**, nesses dias de sonho e revolta, tudo se deve ao levante popular e a Garibaldi, que foi seu intérprete e guia. A posição de Rossellini diante da interpretação de certos fatos e personagens, tem um sabor polêmico que não podemos esquecer, deixando aos historiadores a missão de lhe dar o devido valor. Ao filme não falta uma sabedoria e uma sinceridade que são típicas da poética rosselliniana".

# CRÍTICA



Rock Hudson e Richard Anderson, em O SEGUNDO ROSTO, de John Frankenheimer.

# O SEGUNDO ROSTO

Flávio Manso Vieira

*Seconds* (O Segundo Rosto) representa a cristalização do talento de John Frankenheimer e a prova definitiva de seu talento. O realizador revela-se ao mesmo tempo um cineasta inconformado pendendo para uma linha de cinema que se poderia dizer "ficção social" ou, mais enfaticamente, "profecia social". Essa linha evolui de *The Manchurian Candidate* (Sob o Domínio do Mal) de forma surpreendente para *Seconds*, onde a ficção social-científica adquire os tons de alarmante angústia.

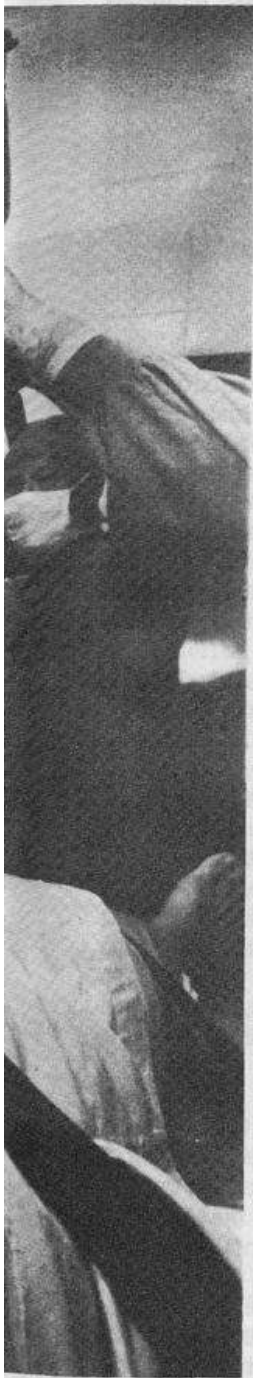
Nas entrelinhas de uma história aparentemente fantástica, entramos no drama do homem moderno — sua solidão no meio dos indivíduos, a perda de sua individualidade diante do complexo da máquina, sua emasculação frente à técnica, às instituições e a subserviência aos cânones de uma sociedade em deterioração. O homem moderno se apega a coisas, mas nunca aos valores reais que seu espírito exige. Por isso o fracasso de Arthur Hamilton (John Randolph), que na idade madura descobre, atônito, que nada tem no mundo e que sua mulher e sua filha não podem sequer sentir-lhe objetivamente a falta. Mas para suprir essa deficiência e dar nova oportunidade aos que falham, existe uma Organização especializada em "renascer" o indivíduo e dar-lhe novas oportunidades de viver e reencontrar-se, pela simulação de sua morte e moldagem de um novo rosto através de operações plásticas e criação de uma nova personalidade baseada em recônditas aspirações do indivíduo. Apesar do perfeccionismo da Organização, ela falha num ponto lamentável: não consegue eliminar do cliente seus primitivos reflexos que constituirão a base do seu comportamento no novo invólucro e o número de fracassos é muito superior aos sucessos. Mas a Organização prevê o fracasso — e se o indivíduo se nega a cooperar, ela não tem outra alternativa senão passá-lo ao próximo estágio...

Frankenheimer deixou-se contaminar pelo fascínio dessa história estranha e entregou-se entusiasticamente à realização de um filme que, por sua vez, nos fascina e nos angustia. Sua câmera é impiedosa, principalmente em toda a fase inicial, quando Arthur é continuamente "contatado" por seu amigo Charlie, já morto.

As imagens são freqüentemente distorcidas como num pesadelo e as coisas comuns assumem por vezes uma figuração

fantasmagórica. E uma das cenas mais cruéis do filme está também nesse início — a cena do quarto entre o marido e a mulher, que tentam um momento de ternura e compreensão que já não existem. E um beijo frio, distante, um beijo de *robot*. Pois *robot* é aquele homem esmagado pelas contingências de uma vida de sucesso mas de tremendo vazio existencial. E *robot* continuará a ser depois de "renascido", com outro rosto, com outra personalidade, com outro nome, mas carregado do potencial dos mesmos erros. Com o nascimento de Antiochus Wilson (na pele de Rock Hudson), o mutante, Frankenheimer muda, por assim dizer, o pesadelo da câmera. Ela torna-se mais tranqüila, mais trágicamente solitária, como nas caminhadas de Wilson pelas praias da Califórnia — um autômato carregando o fardo de viver, na esperança do próprio reencontro. O amor poderia surgir na figura de Norma Marcus (Salome Jeus), dona de um passado infeliz. E é ela quem o atrai a um ritual dionisíaco, celebrado com todos os requintes ancestrais de uma orgia a Dionísios. Homens e mulheres trazem uma enorme tina e cestas de uva. Seus cabelos estão coroados de folhas de parreiras e de hera. Alguns tocam flautas primitivas, outros entoam cânticos. E a procissão dionisíaca desce pelo bosque como nos antigos bosques da Grécia. A tina é colocada no chão e as cestas despejam os frutos. É coroada a rainha do vinho: ela se despe e vai calçar as uvas com os pés. A câmera não se resente de sua nudez e mostra-a em todos os ângulos e mostra a turba que se despe e vai entrando na tina. A orgia dura na tela quase dez minutos, mas é antes um hino triste e dorido que assalta e angustia (a Censura vê na cena perversão e imoralidade e ameaça cortá-la) e representa para Wilson, o mutante, a descoberta de um mundo que ele sufocara em si. A euforia dessa descoberta vem desalojá-lo de sua inibição e, numa festa em sua casa, ele sente subitamente o terror ao compreender que está cercado de "renascidas", mutantes de rostos estranhos e terríveis que procuram esquecer. É como uma legião de desesperados. Wilson conhece então o seu segundo fracasso. Só lhe resta o estágio seguinte...

Filme de grande importância no panorama atual do cinema, *Seconds* só não será apreciado por aqueles acostumados ao superficialismo dos falsos inventores de cinema ou dos geniais sensacionalistas.



Jaime Rodrigues

# O EVANGELHO SEGUNDO SÃO MATEUS



Num dos livros mais importantes escritos sobre o fenômeno de massa que é o cinema, **From Caligari to Hitler**, de Siegfried Kracauer, lançado nos Estados Unidos em 1947, no qual são estudados os filmes alemães produzidos entre 1922 e 1933, a tese central desenvolvida pelo autor é a de que os filmes realizados naquele período já evidenciavam a existência das linhas de força que, mais tarde, foram concretizadas no nazismo. O livro adota como idéia básica o fato de que a **mass media** da comunicação cinematográfica encampava as necessidades e fantasias inconscientes dos realizadores das películas e, ao mesmo tempo, satisfaziam às mesmas necessidades e fantasias da massa expectadora.

Naturalmente, em essência, Kracauer adota como módulo de interpretação a tese freudiana de a obra ser a resultante de um processo de liberação das angústias do seu produtor que, por sua vez, refletiria a problemática sócio-existencial do tempo. Porém, em sua análise, Kracauer não deixa de lado as condicionantes sociais, políticas e

econômicas que atuaram sobre a sociedade alemã, conduzindo-a à dominação hitlerista.

Assim, hoje, o filme não só responderá às necessidades expressionárias do seu autor, mas às necessidades do público que o recebe.

Dentro dessa perspectiva, **Il Vangelo Secondo Matteo**, de Pier Paolo Pasolini, poderia ser situada como uma película em que se configura o impasse filosófico e cultural da esquerda italiana face aos problemas postos em questão pela inconsciente necessidade religiosa do homem contemporâneo, que nega sua raiz transcendente, procurando encontrar nessa negação a resposta às suas inquietudes meta-sociais.

Adaptando para o cinema a narrativa bíblica, Pasolini tipifica a contradição entre o ser marxista, isto é, a adequação do indivíduo à ótica do materialismo dialético em contraposição às suas necessidades de realização espiritual.

Sintomática é, por exemplo, a inexistência de qualquer re-

visão crítica dos dogmas cristãos: a aparição do anjo do Senhor, anunciando a José o próximo nascimento de Cristo, é tratada por Pasolini sem o aparato ideológico que o realismo socialista exigirá como medida de valor para a análise do fenômeno de fé religiosa que o episódio transmite.

Para além da fidelidade aos acontecimentos históricos, à dogmática religiosa, **Il Vangelo Secondo Matteo** coloca em questão o fato de não existir incompatibilidade entre a adoção de uma posição marxista e a manutenção da religiosidade ou, pelo menos, a possibilidade da transcendência, o que aliás não é uma posição nova, pois Ernst Bloch, por exemplo, consegue ser marxista e cristão.

É de se destacar, ainda, a desglamorização do tema bíblico, que os produtores americanos e italianos tinham elevado ao grau máximo de saturação, encetada por Pasolini, utilizando pessoas do povo e a paisagem agreste do interior italiano, ao lado da pesquisa pela reprodução das condições da época.

José Carlos Avelar

# LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT



Se uma frase pode caracterizar bem o mundo despreocupado em que movimentam os personagens de Jacques Demy é aquela da mãe de Geneviève em **Les Parapluies de Cherbourg** (Os Guarda-Chuvas do Amor): só se morre de amor no cinema. Um mundo de acasos, de reencontros, de um constante movimento, onde todos estão presos a um destino que se cumpre quaisquer que sejam os caminhos tomados. A realidade em que se situam os personagens de Demy está além dos problemas que encontramos dia a dia. E nossa vida é que funciona como uma espécie de cinema na Chergourg ou na Rochefort recriada por Demy, e nós somos certamente uma usina de maus sonhos.

Rochefort, ainda mais que Cherbourg, está num mundo agradável, bem humorado, e lá três procuram reunir-se por caminhos longos, embora estejam, sem saber, quase ao lado um do outro: Solange (Françoise Dorléac), que procura seu editor e é procurada por êle, ou o marinheiro pintor (Jacques Perrin), que procura seu ideal feminino e é procurado por êle, ou ainda Monsieur Dame (Michel Piccoli), que procura a mulher (Da-

nielle Darrieux) que fugiu para o México para não ser chamada de Madame Dame. Uma historietta que explora todos os lugares comuns e que está para o filme como os pequenos potes e garrafas estão para a pintura de Morandi. No cinema moderno de Jacques Demy pessoas e fatos aparecem mais como a idéia de pessoas e fatos que como individualidade, e o artista dêles se vale para cons-

truir uma forma através da qual nos trás uma alegria tão enorme quanto a tranqüilidade que Morandi comunica através das luzes, côres e composição de seus pequenos potes e garrafas.

Um filme marcado pela fotografia de Ghislain Cloquet e a música de Michel Legrand, **Les Demoiselles de Rochefort** é de uma alegria contagiante.



## CRÍTICA

# I PUGNI IN TASCA

Paulo Perdigão

Um filme-obsessão, e, por ser o primeiro de um diretor de 26 anos, também um filme-surpresa. **I Pugni in Tasca** não apenas esconde quaisquer das limitações que seriam normais num estreante, mas as substitui por uma grave eloquência, uma tenacidade sinistra — acusando em Marco Bellocchio o artista plenamente a m a d u r e c i d o, a maior explosão de talento que o cinema italiano produziu desde Francisco Rosi. No grupo de cineastas revelados nos anos 60 — e que sucede à geração intermediária, a de Bolognini, Elio Petri, Zurlini, Maselli —, Bellocchio já ocupa o primeiro posto, à frente de Bernardo Bertolucci (**Prima Della Rivoluzione**) e Gianfranco de Bosio (**Il Terrorista**). Para essa ascensão instantânea, bastou a obra de estréia: uma narrativa terrível e solene, nobre e impiedosa, o filme que ilude pelas aparências (epilepsia, matricídio, incesto) e nega a lógica das probabilidades (os três curta-metragens de Bellocchio não o autorizavam a tamanha vitória), fazendo-se por isso mais inesperado, estupefacente.

“O que quis mostrar é a condição de um adolescente: a adolescência tem sempre necessidade de pretextos para se justificar, para justificar o seu estado de frustração permanente”. Na tese-intenção de Bellocchio, a epilepsia é esse pretexto. O matricídio e o fratricídio, os móveis da revolta de Alessandro, o adolescente. Um a família de Piacenza: a mãe cega, dois filhos epiléticos. Alessandro tem absoluta consciência de sua in-

ferioridade ética e social, vive sem trabalhar, taciturno e só, mas não quer ser um inútil: vencer esse estado de infantilismo patológico é sobretudo desafiar a responsabilidade de etiquêta, o humanismo degenerado da burguesia. Para ser um homem e não um espectro a quem se oferece piedade e distância, êle age. Violará a lei natural, embora seu gesto não carregue, implícita, uma compulsão homicida. Ao planejar o duplo crime, Alessandro está inconscientemente atribuindo à figura da mãe toda a herança que êle odeia, e ao irmão mais moço e mais doente, a caricatura abjeta de sua própria desgraça. Nas palavras de Marcel Martin, “o que êle mata naturalmente em sua mãe e seu irmão é o mal”, nesse filme simbolizado da forma mais clara. “A mãe é cega, como são cegas todas as mães diante da adolescência”. Alessandro não se contenta em eliminar a mãe, queimando as lembranças de família depois dos funerais, quando êle e sua irmã Giulia se entregam a uma vigília sarcástica. É preciso, ainda, assumir diante de Giulia a importância de Augusto, o irmão mais velho, normal, como êle desejaria ser. Bellocchio nos exhibe com o seu protagonista mais do que um pobre diabo que, com evidente índole narcisista (Alessandro está sempre a admirar o próprio corpo, exercitando-o, como se procurasse dar-lhe uma função vital) profana os códigos dos bons sentimentos, como uma versão moderna de Raskolnikov. Vê em Alessandro a trágica demonstração de renúncia que é a não-afirmação de personalidade, o homem desarmado diante de si mesmo, sujeito a um movimento fatal — “o impossível ponto de encontro entre a extrema lucidez e a extrema aberração”, na definição de Jean-André Fieschi.

**I Pugni in Tasca** rompe definitivamente com a idéia do “homem social” neo-realista. Mas não necessita recorrer ao recei-

tuário de figuras de estilo e sintaxe adotado pelo novo cinema para acompanhar com intensa acuidade de observação psicológica e um clima exasperado a trajetória de seus personagens. É um filme moderno de estrutura dramática clássica, mais teatral do que romanesca, forte em suas tintas figurativas. Sem dar sinais de humor negro (as citações de Buñel não chegam a ser impertinentes, mas irrelevantes no contexto), nem de condescendência moral (o filme foge a qualquer **partipris** diante do assunto), o que faz Bellocchio é dar maior ênfase às atrocidades, jogando com elementos dramáticos quase pitorescos, a fim de deixar bem nítida a imagem da decadência de um quadro social (no roteiro, as relações entre o drama de Alessandro e a média burguesia de Piacenza eram pormenorizadas, mas Bellocchio, com problemas de metragem, teve de reduzi-las a duas cenas: a festa e a aparição da prostituta). “Aqui, a poesia está em função da lucidez”, escreveu Claude-Jean Philippe. E há poesia na última imagem, Bellocchio ainda arrancando da morbidez uma angústia surda, do horror uma beleza fúnebre: a convulsão final do herói, ao som da ária “Sempre Libera”, de “La Traviata”, refaz em tom mais denso e num climax emocional em riste o que Chabrol colocou no desfecho de **A Double Tour** (Quem Matou Lêda?) com a “Serenata em Si Bemol” de Mozart. Nesse epílogo, **I Pugni in Tasca** não afasta a influência da alma operística nem das linhas profundas da dramaturgia italiana, que vão de Verdi a Pavese, até o cinema de Visconti. Raramente um filme soube chegar tão perto do abismo melodramático para desafiá-lo com exemplar dignidade. É **I Pugni in Tasca** esse filme, e Marco Bellocchio o cineasta cujo poder de provocação já reflete indeclinável talento, habilitando-o àquele desafio.

# LE CARROSSE D'OR

Ronald F. Monteiro

No Brasil, Renoir é, talvez, o mais maldito dos grandes cineastas. Felizmente as já hoje tradicionalizadas sessões especiais têm revelado, pelo menos a uma parcela de público, o que o exibidor comercial vem recusando sistematicamente. **La Règle du Jeu**, **Le Crime de Monsieur Lange** e **Une Partie de Campagne**, três obras capitais do artista em seu primeiro período francês, vêm sendo mostradas em exhibições fora de circuito para preencher a lacuna da totalidade do seu gênio deixada pelo conhecimento isolado de **A Grande Ilusão**, **A Bêta Humana** e **Bas Fonds**. Sua fase americana exige revisão mas, pelo menos, chegou ao público. Um mau lançamento de **Rio Sagrado** e **O Testamento do dr.**

**Cordelier**, uma visão mal assimilada de **French Can Can** e uma versão espúria de **Elena et les Hommes** (As Estranhas Coisas de Paris) completam o quadro quanto ao último período de realizador.

**Le Carrosse d'Oro** (ou **La Carrozza d'Oro**, 1953) é o primeiro movimento da meditação de Renoir sobre o espetáculo. Depois do teatro através da **commedia dell' arte**, viriam o frenético musical de **French Can Can**, em seguida a ópera cômica veículo de fábula (**Elena**). A vida do espetáculo; o espetáculo da vida; a vida e o espetáculo se entrecruzam, se impõem em alternâncias, se misturam, identificando-se, opondo-se, movimentando um colorido ora berrante, ora discreto, às vezes um e outro, numa manipulação magistral do admirável cineasta. Aqui Renoir reflete sobre os homens através da ação teatral de Colombina. E todos se submetem à vida sem saber ou poder tirar-lhe o verdadeiro proveito. E a vida, encarnada, que é a esfuziante Magnani termina por guardar os ecos sofridos da ação dos homens. Reflexão sobre a vida do espetáculo, que também é... etc., etc.

— Os homens se foram, misturando-se à multidão. Você lamenta, Colombina? — Um pouco. É o rosto sofrido mas prospectivo da Colombina teatrovida que encerra a meditação.

Como sempre, o frenesi de movimentos e cores sábiamente comandados explode, ou se insinua apenas, através da mais enérgica e, ao mesmo tempo, dócil das retóricas. Porque totalmente integrada à estilística. No interior de um desequilíbrio de superfície, uma sábia lógica argumentativa que oferece o verdadeiro sentido do classicismo de um dos mais importantes artistas-pensadores do cinema.

Confesso-me incapaz de comentar Renoir em termos didáticos, em traduzir em frio raciocínio a estrutura de sua obra.

Lições de cinema — para qualquer aspirante a cineasta ou realizador experiente —, seus filmes são obras livres, abertas, ensinando, repetidamente, como instalar vida na arte, como fazer arte cheia de energia vital. Seus personagens vibram humanamente acima de qualquer retórica e, no entanto, é esta mesma retórica que lhes incula o sangue nas veias, sua principal característica e tipicidade. Ou melhor, diferenciação da maioria dos complexos pré-concebidos, ou pré-fabricados, o que é pior, que cheiram a frutos conceituais — e artificiais — de criadores mais (ou menos) talentosos, consagrados nesta e noutras praças, cujos nomes cada qual poderá apontar sem dificuldade.

Renoir não receia o esquemático; serve-se dele. Através do paralelismo teatro realidade, alterna-lhe as participações, a espontaneidade, o improviso da ação na comédia, as regras tragicômicas dos gestos na corte, exibindo os vestígios de uma realidade interior. Que se faz mais complexa na dialética interpretação das duas realidades. Melhor, choque lesivo das realidades brutas.

E no entanto, esse esquematismo é mais complexo do que o sentido conceitual do termo. Há, desde o início, ecos da corte no nobre aventureiro oficial, no toureiro — líder popular, rei entre os seus, no condicionamento financeiro do hospedeiro, nos expectadores populares — todavia mais próximos da realidade (do teatro). Da mesma forma que na Corte antitética de vida há fugidias perseguições de humanidade, que logo assumem feição grotesca ante os constrangimentos opostos à ação livre, descomprometida.

As circunstâncias levam a almejada carruagem de ouro a se transformar em carro mortuário. Mas Colombina continuará a transmitir a vida para o público.

## LIVROS

Sérgio Augusto

Em vez de editar autores obsoletos como John Howard Lawson e Umberto Barbaro (por que não Bazin?), a Civilização Brasileira deveria tornar acessível aos cinéfilos brasileiros duas monografias exemplares sobre dois gênios do cinema: **Elia Kazan**, de Roger Tailleur (Col. Cinéma d' Aujourd'hui, Pierre Seghers Ed., Vol. 36, 190 págs.) e **Murnau**, de Lotte H. Eisner (Le Terrain Vague, 256 págs.). Tailleur, da revista **Positif**, é o crítico mais lúcido em atividade na França hoje em dia e este seu estudo sobre o cineasta de **Vidas Amargas** um modelo de análise que todos aqueles que — a exemplo de Sautou e seus acólitos ideológicos — executaram Kazan por motivos políticos, deveriam ler com atenção e isenção. Tailleur faz um levantamento completo das origens russas do Método de Stanislavsky, das complicações políticas que embaciaram a fama democrática dos Estados Unidos (mccarthysmo) e — sempre com um estilo saboroso — analisa com invejável erudição toda a obra do diretor de **A Tree Grows in Brooklyn** (Laços Humanos, 44) a **América, América** (64), análise essa enriquecida com referências constantes aos seus trabalhos no teatro. Impossível escrever sobre Kazan sem se referir ao livro de Tailleur.

Quem leu **L'Ecran Démoniaque** (Ed. André Bonne, 1952) conhece a intimidade que Lotte Eisner tem com o cinema clássico alemão. Com um farto material iconográfico (107 fotos), seu estudo sobre Murnau pode escandalizar os críticos acadêmicos — que consideram **A Última Gargalhada** superior às obras-primas **Aurora** e **Tabu** — e tem seus melhores momentos quando a autora sublinha a importância do fantástico na obra de Murnau e o conflito entre o **Kammerspiel** (de tendência psicológica) e o expressionismo (de ambições poéticas). A discussão em torno desse tema é, aliás, uma das razões do fascínio de **Le Cinéma Réaliste Allemand** (Serdoc, 340 págs.), de Raymond Borde, Freddy Buache e Francis Courtade: obra in-

dispensável porque reduz o expressionismo à sua verdadeira significação e investe contra "a pressa dos historiadores, que enquadram o cinema alemão num esquema teimoso e pobre". Cada estudo vem acompanhado de uma decupagem completa. Outro estudo sobre Murnau foi lançado pelas Éditions Universitaires. Seu autor (Charles Jumeaux) o escreveu como prova de exame final de seu curso no IDHEC. Repleto de citações e referências, este livro pode ser considerado um razoável **hors-d'oeuvre** para a monumental obra de Lotte Eisner.

Um dos críticos mais polêmicos da França e admirador incondicional de John Huston, Robert Benayoun ocupa o volume 44 da Coleção Cinéma d' Aujourd'hui (Seghers) definindo em 110 páginas a personalidade hemingwayniana do cineasta com dados e revelações que às vezes parecem exclusivos (Benayoun é amigo pessoal de Huston). O crítico de **Positif**, e autor de três livros que recomendo com entusiasmo (**Le Dessin Abimé après Walt Disney, Anthologie du Nonsense e Érotique du Surréalisme**), aborda cada um dos filmes de Huston com estilo exuberante, convence muitas vezes mas sai pela tangente na hora de explicar a insignificância de **O Bárbaro** e **A Gueixa** e não convence com sua explicação sumária ("uma demonstração perfeita da arte com a qual Huston personaliza os assuntos mais insignificantes quando sob seu total controle") de **A Lista de Adrian Messenger**, um filme idiota. Em todo caso, é o melhor trabalho sobre Huston, juntamente com os ensaios de Eugene Archer (**John Huston, the Hemingway tradition in American Films**, em **Film Culture**, n.º 19) e James Agee (**Undirectable Director**, em **Life**, 18 de setembro de 1950).

**Le Cinéma Selon Hitchcock** (Ed. Robert Laffont) — resultado de duas semanas de entrevistas com o cineasta, realizadas por François Truffaut — re-

trata cronologicamente, com franqueza, brilho e humor, toda a carreira de Hitch, desde 1934 (primeira versão de **O Homem que Sabia Demais**) à **Cortina Rasgada**, seu 50.º filme. **The Films of Alfred Hitchcock**, de George Perry (Studio Vista, 160 págs.), útil manual sobre a obra do cineasta com mais de 150 ilustrações, perde longe para o exaustivo, pertinente e mirabolante ensaio de Jean Douchet (Col. L'Herne du Cinéma), que é, juntamente com o inglês Robin Wood, o melhor analista do "mestre do suspense". Tanto Wood como Chabrol e Rommer (autores da primeira monografia sobre o cineasta de **Vertigo**) negam a perversidade de Hitchcock, e o mérito do recente trabalho de Wood sobre o diretor é rebater com agudeza todas as teses acadêmicas que caracterizam Hitchcock como um "monstro inteligente" e nada mais.

**The Silent Voice** (Faculty-Student Assn. of State University of New York, Albany), de Arthur Lennig, lembra um pouco **The Liveliest Art**, de Arthur Knight. O expressionismo alemão e a escola de montagem russa dos anos 20 — suas características, suas virtudes e suas fraquezas — ocupam boa parte do livro, cuja principal virtude é discutir filmes esquecidos pelos historiadores oficiais. Curiosidades: a apreciação vibrante de Douglas Fairbanks, a defesa do sentimentalismo de **Sétimo Céu** (Borzage, 27), o ataque a Kracauer (que, em **Fron Califari to Hitler**, tentou provar que todos os filmes realizados na Alemanha, a partir de 1919, mostravam a predisposição do povo alemão ao nazismo). Para os ratos de arquivo, uma novidade sensacional: **The Film as Art** (Vol. I), precioso índice publicado pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, com todas as informações sobre filmes realizados nos EUA até 1938. Contém 3.200 sinopses, 8.000 artigos, 2.100 citações de autores, 4.200 atôres, biografias, trechos de críticas da época, 780 págs. e 58 ilustrações. Preço: US\$ 22,50.

# TRILHA MUSICAL

P. R. Browne

**THE RUSSIANS ARE COMING, THE RUSSIANS ARE COMING** (United Artists/ULP 1147 — A música de Johnny Mandel para o filme de Norman Jewison, uma sátira à guerra fria, trás como característica principal a junção de modulações sinfônicas com melodias populares bastante conhecidas e aparentemente incompatíveis umas com as outras. Mandel — homem de jazz que Robert Wise explorou em *I Want to Live* (Quero Viver) e ganhou o "Oscar" pela canção "The Shadow of Yor Smile", de *The Sandpiper* (Adeus às Ilusões) — obtém com o arranjo dessas canções e marchas um efeito insólito que adere ao tom benevolente da comédia. Ouvimos de passagem "O Barqueiro de Volga" ao lado de "Stars and Stripes Forever", "America The Beautiful" fazendo par com "Yankee-Doodle Dandy".

**STAGECOACH/A Última Diligência** (Fontana/TL 5354) — Na primeira versão, de John Ford (1939), a trilha sonora reunia temas folclóricos do Novo México compilados por Richard Hageman, Leo Shuken, John Leopold, Frank Harling e um leitmotiv rítmico que marcava os passos da clássica diligência. Para a refilmagem, a cargo de Gordon Douglas, o compositor Jerry Goldsmith concebeu um tratamento orquestral diverso. A partitura emprega solos de banjo, harmônicas, harpa e trompete, dentro de uma cadência sincopada — momentos fortes que se diluem em cordas contemplativas e sentimentais. É o estilo tradicional de Aaron Copland (sobretudo o Copland das músicas de fronteira: *Billy the Kid*, *Rodeo*, *Appalachian Spring*) que Goldsmith já havia incorporado ao compor a música para *Lillies of the Fields* (Uma Voz nas Sombras), também gravada em LP. Goldsmith é um dos discípulos de Copland mais fiéis ao mestre, ao lado de Jerome Moross, George Dunning e Elmer Bernstein. O coral de Bill Brown dá

ao tema principal de Goldsmith, "I Will Follow", uma textura brilhante.

**CASINO ROYALE** (Corgem/COMO-COSO 5005) — Burt Bacharach & 007. Não poderia haver melhor substituto para John Barry, o compositor oficial da série James Bond. O filme é uma sátira ao herói de Ian Fleming e uma espécie de réplica ao ciclo que tem Sean Connery como protagonista. Sir James Bond é desta vez David Niven, há cinco diretores e uma galeria de artistas nessa *extravaganza* erótica onde a música de Bacharach (o compositor de *What's New Pussycat?*) tem a função de superexcitante. Herb Alpert e a orquestra Tijuana Brass executam o tema principal, e Dusty Springfield canta "The Look of Love", com letra de Hal David. O estilo de Bacharach é sofisticado, elegante, e lembra em certas passagens um Henry Mancini menos exótico, mais romântico. Por falar em Mancini: sua última *soundtrack* acaba de ser gravada pela RCA (478200). Trata-se da música para a comédia de Stanley Donen, *Two For the Road*, mais ou menos repetindo (com Audrey Hepburn em cena) a fórmula de *Breakfast at Tiffany's* e *Charade*.

**THE DIRTY DOZEN** (MGM) — Trilha sonora recém-lançada do filme de Robert Aldrich. Autor: Frank De Vol. Pela terceira vez, De Vol une-se a Aldrich — as primeiras foram *Hush*, *Hush Sweet Charlotte* (Com a Maldade na Alma) e *The Flight of the Phoenix* (O Vôo do Fênix). Quem ouviu a música do *western* *McLintock* (Quando um Homem é Homem) sabe que a arte de De Vol é maleável o suficiente para se enquadrar em qualquer gênero. Dêle também as trilhas de *Cat Ballou* (Dívida de Sangue) e de *Send Me No Flowers* (Não Me Mandem Flores). O filme de Aldrich reúne Lee Marvin, Ernest Borgnine e John Cassavettes.

## NOTICIÁRIO

\*\*\* Elmer Bernstein, cujo temabalada para *The Magnificent Seven* (Sete Homens e um Destino) obteve sucesso em gravações de diversos conjuntos orquestrais — a partitura daquele *western* nunca foi gravada — concluiu o LP de *The Return of the Seven*, em Londres. Agora, a orquestração original de Bernstein, repetida quase *ipsis litteris* na continuação dos "Sete Homens", será posta à venda. Trata-se de uma das mais brilhantes suítes sinfônicas de *western*. \*\*\* O músico de 007, John Barry, gravou a trilha de *Yon Only Live Twice*, quinto *Bond thriller*, com uma canção-título escrita por Leslie Bricusse. Barry conquistou o "Oscar" de 67 pelo *score* é pela canção de *Born Free* (A História de Elsa), LP editado pela MGM. \*\*\* A partitura de *Dr. Zhivago* (Maurice Jarrel) esteve durante várias semanas em terceiro lugar no *hit parade* norte-americano. Mais abaixo, *Un Homme et Une Femme*. \*\*\* *Long-plays* recentemente lançados nos Estados Unidos: *The Countess of Hong Kong* (música de Chaplin), *Le Roi du Coeur* (*score* de Georges Delerue para a comédia de Philippe de Broca), *Two For the Road* (Henri Mancini), *The Wild Angels* (filme de Roger Corman) e *Grand Prix* (filme de John Frankenheimer). \*\*\* A moda é gravar em LP a faixa de diálogos, sem música. A RCA gravou a trilha completa de *Ulysses*, incluindo o soliloquio final, de vinte minutos (em muitos países onde foi exibido, a fita foi censurada na banda sonora, as imagens permanecendo intatas). Também editados os diálogos de *A Man For All Seasons* (O Homem Que Não Vendeu Sua Alma), obra de Fred Zinnemann sobre Thomas More, que recebeu vários "Oscars" este ano, incluindo os de "melhor filme" e "melhor ator" (Paul Scofield). Intérprete shakespeariano, Scofield é o principal narrador da gravação, além de personificar Sir Thomas.

# TELEVISÃO

Alfredo Sthodart

A técnica cinematográfica encontrou na aparelhagem da televisão mais do que um novo veículo, um sucedâneo, um rival ameaçador. Segundo muitos observadores — apoiados mais nas possibilidades latentes do que nas imagens que invadem diariamente nossas salas-de-estar — a TV pode ser uma arte dotada de perspectivas e recursos próprios. Sobre o cinema, leva, como vantagem mais peculiar, a instabilidade. No caso das representações *ao vivo*, restitui ao expectador um pouco da categoria de “testemunha direta” do drama, que parecia exclusivo do espetáculo teatral. Mas também o drama de requintada *mise-en-scène* está ao alcance da televisão. Com o advento do *video-tape*, que imprime imagens em fita como um gravador registra o som, o novo meio de comunicação adquiriu recursos artesanais comparáveis aos do cinema. Refilmagem de planos ou cenas inteiras, montagem posterior, intercalação de exteriores tranqüilamente filmados, a *côr* — instrumentos a princípio inacessíveis fazem parte do arsenal do diretor de TV.

Sem dúvida, as condições de apreciação do espetáculo de TV afetam decisivamente a linguagem desta. Convém notar, como observou Gritti, que “na TV as condições do espetáculo diferem mais do teatro do que o cinema deste. Para ir ao cinema, saímos de casa e, na sala escura, nos submetemos às leis e ao universo cinematográfico. Diante do vídeo, toda uma gama de atitudes se faz possível, entre a indiferença, a adesão esporádica e, também, a adesão franca. Mas esta adesão não terá a plenitude comportada pelo cinema; ela implica, até, num certo desligamento criado pela própria intimidade e pelas condições familiares do espetáculo. Em geral, diante da televisão, reina uma espécie de indecisão, feita principalmente de reticências, de atenção parcial para a vida e, é claro, da vontade de *participar* também da TV”. Segundo Gritti, a própria TV contribui para tal indecisão, ao aglutinar formas diversas “que vão da emissão *ao vivo* ao filme de ficção”. Assim, “uma espécie de comunicação se estabelece entre essas formas variadas, que, pelo menos na psicologia do expectador, acabam por confundir-se entre si.

Para Gritti, “a televisão é mais uma arte da retórica, da eloquência, do que uma arte de categoria romanesca, como o cinema”. E aponta entre os motivos: “a intimidade entre telespectadores e personagens do vídeo; o primado do rosto do ator, em parte somente explicado por motivos de ordem técnica; a importância do diálogo direto, herança radiofônica; (...) uma comunicação de caráter especial, semelhante à de uma visita ou de uma conversação”. E “a conjuntura interna da montagem cinematográfica se parece com a do poema e a do romance, pelo menos nas grandes obras clássicas do cinema. Na televisão, a montagem das imagens, da palavra, do ruído e da música, é de um tipo mais retórico, deriva de uma *arte de dizer*, de uma arte de apresentação, e não de representações”.

“Um autor que escreve hoje para a televisão sabe que há um estilo de linguagem que dá certa sensação

de artifício diante da câmera”, diz Marcel Moussy, cineasta e diretor de TV.

“Quando passamos ao cinema, há também um pequeno decálogo no mesmo sentido; somos ainda mais tentados a usar verdadeiramente uma linguagem *falada*, mais cotidiana. (...) A televisão, de fato, é um meio de expressão mais limitado, um pouco a meio caminho entre o teatro e o cinema. Nela podemos admitir ainda uma certa forma de expressão bastante literária. No cinema somos levados a usar o diálogo somente quando outra coisa não puder substituí-lo”.

“Há uma vantagem na emissão direta; o controle imediato” — observa M. Barry. “Quando realizamos uma imagem nessas condições, dispomos de um pôsto de controle e podemos ver imediatamente nosso trabalho. É uma superioridade em relação ao cinema. No cinema só podemos examinar o material filmado no dia seguinte. Em televisão, se qualquer coisa nos leva a cortar de uma câmera para outra, admitindo-se que haja tempo suficiente, podemos fazê-lo e ver qual o ângulo melhor. No cinema, isso é impossível: o tempo custa dinheiro e, de qualquer maneira, só veremos o resultado mais tarde. Uma emissão direta é um filme que preparamos durante três semanas, ensaiamos em três dias e *rodamos* em hora e meia”.

Outro homem de TV, Jean-Claude Bringuier, acha que existe “um certo romantismo (irremediável) na transmissão direta. Quando a imagem é emitida, não podemos recapturá-la. Naturalmente, isso é enobrecedor. O irremediável, no plano artístico, enobrece, porque faz precioso nosso trabalho. A não ser que se caia numa espécie de egoísmo, de masoquismo artístico. Por exemplo, acho absurdo realizar peças dramáticas em emissões diretas: a emissão *ao vivo* implica numa forma de “pressão” sobre os intérpretes que é insubstituível. Essa fatalidade de presente contínuo, essa obrigação de ir sempre em frente, como no teatro, é interessante. Mas essa modalidade de trabalho deve ser explorada e não religiosamente respeitada. Deve-se, por exemplo, obter falsas emissões diretas: captar *ao vivo* e gravar em seguida. Em suma, deve-se utilizar a vantagem da continuidade dramática — com o calor e a sinceridade que pressupõe — mas não ser escrava dela”.

Segundo o diretor de TV e cineasta Marcel Bluwal, enquanto “no cinema o enquadramento tem um valor próprio, ligado a múltiplos elementos emocionais”, na TV “esta síntese é impossível”, porque a cenografia é geralmente mal construída e a dimensão do vídeo faz com que ele seja focalizado em conjunto. No cinema, a nitidez da definição da imagem, sua profundidade, fazem de tudo *décor* (cenografia). Isso não ocorre na televisão. O resultado é que se estabelece uma hierarquia precisa entre os elementos marcantes de uma imagem e os não-marcantes. O *décor* ou o objeto só impressionam em certas condições. Um único elemento é sempre marcante: o ator”. Daí conclui Bluwal que “a televisão é o cinema do personagem”.



