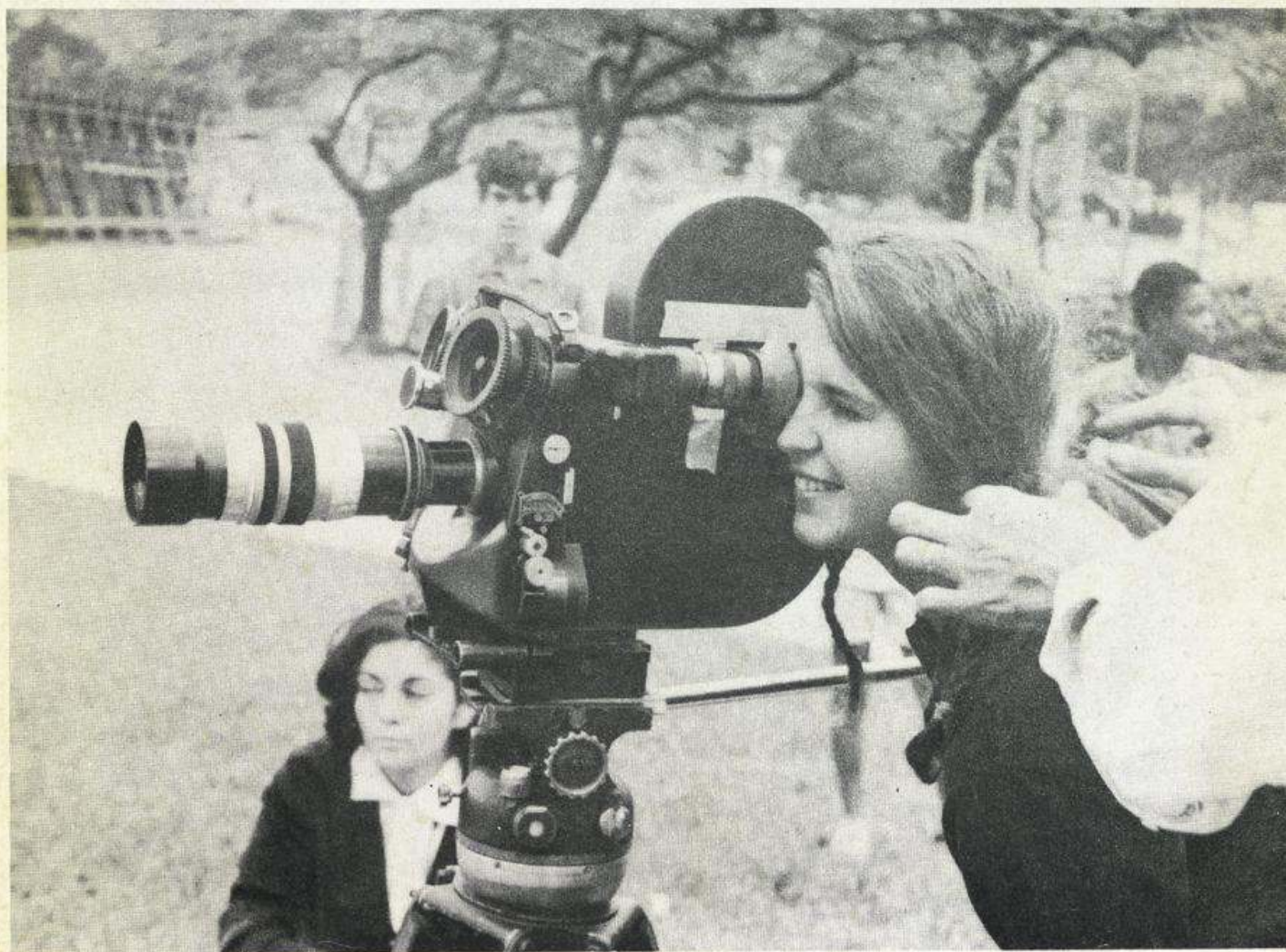


Cinema brasileiro
em novo ritmo
Antonioni completo
O musical no Brasil
Lima Barreto
Domingos de Oliveira

FILME

CULTURA



FILME CULTURA

ANO 1 — N.º 6 — SETEMBRO 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 Azevedo

Editor-Adjunto: Carlos Fonseca

Arte e Coordenação Gráfica: Celso A. Mesquita

Redação: Praça da República, 141-A, 2.º andar — ZC 14 — Rio de Janeiro, Guanabara — Brasil

Preço do exemplar: NCr\$ 2,00

ÍNDICE

	Pág.
A Equipe do INC	1
Movimento: seção de atualidades	2
Antonioni: "dossier" completo	12
Domingos, o Cinema em Liberdade	26
Cinema Brasileiro: Novos Filmes	32
Produção Brasileira em Novo Ritmo	36
Introdução ao Filme Musical Brasileiro	42
Trilha Musical	51
Caminhos da VI Jornada de Cine-Clubes	52
Som Direto: Sua Técnica	54
Livros	56
Televisão	57
Godard Le Fou	58
O Brasil Pergunta: Lima Barreto responde	61

inc



Leila Diniz, atriz de Domingos de Oliveira, em "Coração de Ouro".



Milton Rodrigues em "Cangaceiros de Lampião", de Carlos Coimbra / Oswaldo Massaini.



Monica Vitti, atriz de Michelangelo Antonioni, em "O Deserto Vermelho".

A EQUIPE DO INC

Durval Gomes Garcia

— "Telefone para o senhor; pode atender?"
Posso. Atendo. Ouço. Respondo.

— "Tudo correto. Não há exagero no artigo.

O INC está mesmo fazendo tudo aquilo e ainda mais."

O artigo em questão é "INC, Hora Primeira", publicado em FILME CULTURA n.º 5.

— "Ainda mais? O que mais?"

— "Instalando delegacias nos Estados, e completando os estudos sobre premiação, e sobre o ingresso único com sorteio, entre outras coisas".

— "Que outras coisas?"

— "Bem, há os trabalhos de implantação, e de organização administrativa do órgão. Você sabe, o INC recém-criado está completando seis meses de vida funcional".

Aí meu interlocutor, que é um homem experiente, se julga no direito de fazer a clássica advertência...

— "Parabéns, mas vocês estão abrindo muitas frentes ao mesmo tempo. Há o risco de, querendo fazer tudo, não fazer nada direito. Não se pode realizar em dez meses o que outros países realizaram em dez anos".

Concordo, mas só em princípio. E passo a explicar o nosso trunfo. Aliás, tenho explicado tanto nas últimas semanas, que me pareceu oportuno transformar essa explicação no editorial deste número de FILME CULTURA. O trunfo com que conta o INC para realizar o que está realizando, para impulsionar simultaneamente os principais pontos de inércia da nossa indústria de cinema, é a eficiência de sua equipe. Eficiência que é o resultado de três qualidades, comuns a todos os homens que compõem essa equipe: alta capacidade pessoal, conhecimento profundo da problemática do cinema-indústria brasileiro, e dedicação fanática à causa do desenvolvimento de nossa cinematografia.

Difícil destacar nomes, tão homogêneo é o grupo. Direi entretanto que o Presidente do INC se orgulha em trabalhar ao lado de uma equipe de tamanho valor, especialmente se à frente dessa equipe se encontra alguém da estatura moral, intelectual e profissional de um Antonio Moniz Vianna.

Verdade, não foi fácil formar a equipe.

De início, era preciso atentar para aquelas três qualidades pessoais de que já falei. E havia uma outra condição, de igual importância: a posição relativa de cada um quanto à indústria cinematográfica. Em outras palavras, nenhum colaborador do INC, no plano executivo ou deliberativo, poderia ter interesses diretos nos negócios da produção, distribuição ou exibição.

Esta exigência é inarredável num órgão que se propõe a disciplinar as atividades cinematográficas no Brasil, o que, não raro, ou até freqüentemente, implica em conflito com os envolvimento profissionais de um desses três personagens principais do cinema-negócio: produtor, distribuidor e exibidor.

Somente bem vacinado contra eventuais chances de lucro pessoal em seus quadros funcionais, poderá o INC manter a imparcialidade necessária para uma visão de conjunto dos problemas do cinema nacional, e suas soluções. Daí porque os que foram recrutados dentre os setores especializados da cinematografia tiveram, antes, que desvincular-se de suas funções habituais.

Existe ainda uma outra categoria profissional, que tem uma intimidade cultivada com os problemas crônicos de nossa indústria cinematográfica, sem que por isto tenham interesses pessoais ou classistas a defender: os críticos. Equidistantes dos grupos, livres de influências, os críticos podem colaborar num órgão oficial visando apenas ao desenvolvimento do País e de seu cinema. Nem fomos os primeiros a descobrir isto. Todos os institutos de cinema do mundo mantêm críticos em seus quadros. O Presidente do Instituto Sueco do Filme e o Diretor da Secretaria Geral de Cinematografia, da Espanha, para citar apenas dois exemplos, são críticos de cinema.

Acrescente-se a experiência de administradores, e de técnicos em educação (estes no setor do filme educativo), e talvez se possa entender porque tenho tanta confiança na competência imparcial da equipe de proa do INC.

Trabalhando em ritmo forçado, mas com serenidade, atacando várias frentes ao mesmo tempo, preparando a premiação e o ingresso único, que provocarão uma avalanche de recursos novos na produção de filmes, o INC persegue seu objetivo: dar ao cinema brasileiro dimensões compatíveis com o desenvolvimento do Brasil.

MOVIMENTO

Massaini no SNIC



No dia 1.º de agosto último, tomou posse na Presidência do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica o produtor Oswaldo Massaini. Na mesma época (em 5 de agosto) comemorava Massaini 30 anos de trabalho devotados ao comércio e à indústria cinematográfica brasileira. Massaini era o suplente mais antigo e na ausência definitiva do antigo titular (até então substituído pelo Vice-Presidente Adhemar Gon-

zaga) ocupou, de acordo com os estatutos do Sindicato, a Presidência do mesmo. Tendo em vista a grande capacidade de trabalho demonstrada em tantos anos de luta, o SNIC está em boas mãos. Suas atividades no cinema são múltiplas, destacando-se, entre centenas de filmes produzidos, co-produzidos e distribuídos por ele, *O Pagador de Promessas*, o célebre ganhador da Palma de Ouro do Festival de Cannes, 1962.

Cinema brasileiro no exterior

O INC iniciou estudos junto ao Ministério das Relações Exteriores para a elaboração conjunta de um plano de promoção do filme brasileiro no exterior. Este plano, que está sendo feito em ritmo acelerado na forma de convênio entre o Ministério de Educação e Cultura e o MRE — o MEC representado pelo INC —, vai estabelecer os critérios de um programa de trabalho a ser desenvolvido pelos dois organismos visando ao fomento do filme brasileiro no exterior, sua promoção cultural, sua difusão comercial nos mercados internacionais, proporcionando assim ao produtor nacional maiores facilidades para a venda de seus filmes. Também a co-produção com outros países e a regulamentação da produção estrangeira no País estão em pauta nestes estudos. Como resultado da execução deste programa de trabalho surgirá a Unibrasil, tendo como primeiro núcleo a agência de representação que o INC instalará em Paris. Será criada assim uma espécie de central cinematográfica brasileira dedicada exclusivamente à promoção, propaganda, difusão e comercialização de nossos filmes na Europa. O produtor brasileiro, que irá participar na elaboração deste Plano de Promoção Externa do Cinema Brasileiro, terá assim, dentro em breve, um organismo capaz de oferecer toda a cobertura necessária à expansão mercadológica do seu filme, como produto industrial e artístico.

Delegacias Regionais do INC

Objetivando expandir a ação do INC em todo o País, estão sendo criadas, em regime de urgência, as Delegacias Regionais do Instituto Nacional de Cinema. Já em funcionamento as Delegacias de São Paulo (chefiada por Sérgio Hingst, sob a supervisão direta do Diretor do Departamento de Longa Metragem, Jorge Ileri), a de Porto Alegre (Paulo Fontoura Gastal) e a de Brasília (Paulo Cesar Grillo). Também com caráter de urgência o INC estabeleceu convênio com o SNIC (Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica), que, por intermédio das Delegacias da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), em Porto Alegre, Florianópolis, Curitiba, São Paulo, Belo Horizonte e Niterói, está exercendo a fiscalização da parte referente à Lei da Obrigatoriedade de Exibição do Filme Nacional e ao pagamento dos **borderaux** nos prazos fixados — ambas, atribuições da Divisão de Fiscalização e Estatística. Esta ação do INC tende a se estender, até o final do ano, a todo o Brasil.

Festivais Internacionais

Na medida de suas possibilidades e do interesse dos produtores, o INC tem

procurado colocar o Brasil no mapa-múndi das mostras internacionais. O trabalho de selecionar filmes e cuidar dos contatos com os festivais passou do Itamarati para o INC, por ocasião dos preparativos para o V Festival Internacional de Cinema de Moscou. Dada a importância desse festival, dentro da chamada "área socialista", e em virtude do grande interesse demonstrado pelos organizadores do mercado internacional que se realiza paralelamente ao programa oficial, o Instituto deu o máximo de seu esforço para enviar um grande número de filmes.

Representaram oficialmente o cinema brasileiro, em Moscou (5 a 20 de julho), o longa-metragem **O Caso dos Irmãos Naves**, de Luiz Sérgio Person (MC Produção e Distribuição Cinematográfica), e o curto **Carnaval**, de Carlos Luiz Couto. Para o mercado foram escolhidos — tendo em vista puramente a difusão comercial — **Mineirinho Vivo ou Morto**, de Aurélio Teixeira, e **Engracadinha Depois dos Trinta**, de J. B. Tanko (ambos de Produções Herbert Richers), **O Beijo**, de Flavio Tambellini (distribuição nacional da Columbia), **Rio, Verão e Amor**, de Watson Macedo (distribuição UCB), **Anjo Assassino**, de Dionísio Azevedo e **Vereda da Salvação**, de Anselmo Duarte (distribuição Cinedistri), **A Derrota**, de Mario Fiorani, **O Padre e a Moça**, de Joaquim Pedro, **A Grande Cidade**, de Carlos Diegues, **Deus e o Diabo na Terra do Sol e Terra em Transe**, de Glauber Rocha, **A Hora e Vez de Augusto Matraga**, de Roberto Santos, **Tôdas as Mulheres do Mundo**, de Domingos de Oliveira (os últimos sete distribuídos pela Difilm).

A XXVIII Mostra Internacional de Arte Cinematográfica, Veneza, foram indicados **O Menino e o Vento**, de Carlos Hugo Christensen (distribuição Art Films), os curtos **Noturno**, de Alfredo Sternheim, e **Mario Gruber**, de Rubem Biáfora (do antigo INCE).

Para o Festival Internacional do Panamá (19 a 26 de setembro, foi escolhido **A Derrota**, de Mario Fiorani (distribuição Difilm).

O curta-metragem **Rio, Maravilha do Mundo**, de Ruy Pereira da Silva e Carlos Fonseca (Procine), seguiu para o Festival Internacional de Filmes de Turismo e Folclore, de Bruxelas (2 a 6 de outubro).

A seleção para o Festival Internacional do Filme, San Francisco, EUA, (20 a 29 de outubro) é **Amor e Desamor**, de Gerson Tavares (distribuição Cinedistri).

Escolhidos para o Festival Internacional do Filme de Formato Reduzido, Salerno, Itália: **Uma Alegria Selvagem**, de Jurandyr Passos Noronha, e **Hipertrofia das Glândulas Mamárias**, de Benedito J. Duarte, com a colaboração de Ivo Pitangui (filmes de curta-metragem produzidos pelo INCE). Realiza-se entre 4 e 8 de outubro este Festival. Para o III Festival Internacional de Filmes Sobre a Visão, seguiu **Cirurgia do Descolamento da Retina**, de Benedito J. Duarte.

Cinema amador

O INC vai contratar para a realização de um curta-metragem o diretor do melhor filme do III Festival de Cinema Amador JB/MESBLA — vitoriosa iniciativa do Jornal do Brasil — criado para incentivar a formação de novos cineastas brasileiros e ampliar o campo de interesse pelo cinema em nosso País. Filmes em 16mm, mudos e sonoros, em preto-e-branco e em cor, abordando livremente qualquer gênero, concorrem aos diversos prêmios: Melhor Filme, Melhor Argumento, Melhor Roteiro, Melhor Fotografia, Melhor Montagem, Melhor Música Original, Melhor Trilha Sonora, Melhor Interpretação Feminina, Melhor Interpretação Masculina, Melhor Filme de Ficção, Melhor Documentário, Melhor Filme de Animação, Melhor Filme Experimental. O Festival será realizado entre 6 e 10 de novembro de 1967.

Depoimento: um

Não via na alteração de nomenclatura do Instituto Nacional do Cinema Educativo senão uma troca rotineira de "rótulo". O que era, já não era mais. Tanto tinha visto mudarem de nome órgãos e serviços, no curso de dez anos de vida administrativa, que já descreia de alguma inovação. Quando Flavio Tambellini, sempre apressado, chegava ao Gabinete Ministerial, minha atitude era até contemplativa. Acho que não se precisa rotular... Muito menos discutir por substantivos. Todos, até os próprios, vão para a terra e se perdem... Importante, sim, é discutir por verbos. O Verbo é eterno.

Agora comecei a acreditar que tirar o "educativo" deu ao INC, desde a primeira hora, nova dimensão. Dimensão de grandeza. Dimensão conjuntural. Não se tratava apenas de "supressão". Era acrescimento que a aparência não registrava, tanto que, logo iniciada a processualística da Reforma e com a dinamização dada ao Instituto pelo atual titular, o Cinema — arte — passou também a ser considerado, de maneira plena, como o Cinema, cultura extra-escolar, indústria e em expansão, técnica expressiva no mais puro sentido.

Não entendemos uma "reforma institucional" que não propicie outra, de mentalidade. É preciso ter a **dimensão nova**. Como no conto, onde o importante é o "momento" registrado, na vida administrativa é indiscutível o papel da nova dimensão, seja uma sétima, oitava ou mais, contanto que signifique o espírito novo, vivificado, pelo qual tô-

da uma organização paute seu labor. É o que está acontecendo, em pouco tempo, com o Instituto Nacional de Cinema, cuja expansão merece o registro e o depoimento confiante. É preferível retroceder, quando se percebe o erro cometido. No caso, nosso julgamento foi precipitado, e, ao INC, o filme, como cultura, não só gerou essa já tão aceitável **FILME CULTURA**, como proporcionou, a quantos sentem a ação do Instituto, o que pode ser feito, quer no setor educativo, como recursos audiovisuais, quer no setor cultura, como reflexo do trabalho consciente de artistas capazes.

Enquanto fôr "trilha" do INC concorrer a que a empresa cinematográfica, entendida como tal, sobretudo, aquela que faz cinema, que edita a expressão nacional, se desenvolva, toda mudança está justificada e reparada seria omissão dentro da estrutura brasileira.

Começa, agora com audácia, o Instituto a oferecer sua contribuição à Educação mediante o fornecimento do audiovisual indispensável ao ensino. Reformulação de atitude. Nova linha de ação que merece ser recebida com o aplauso, pois, sabe-se, trata-se de um empreendimento renovado, com seriedade e com interesse pleno de ver, na essência, Educação e Cultura, com objetivos comuns, com meta una, a **META HOMEM**.

Meu depoimento, no momento, é outro, inspirado na confiança e na segurança de que o INC, sua **FILME CULTURA**, suas realizações didáticas exemplificarão, para o Brasil, o que é possível fazer através de uma administração consciente de suas responsabilidades.

Edson Franco (Secretário Geral do Ministério da Educação e Cultura).

MOVIMENTO

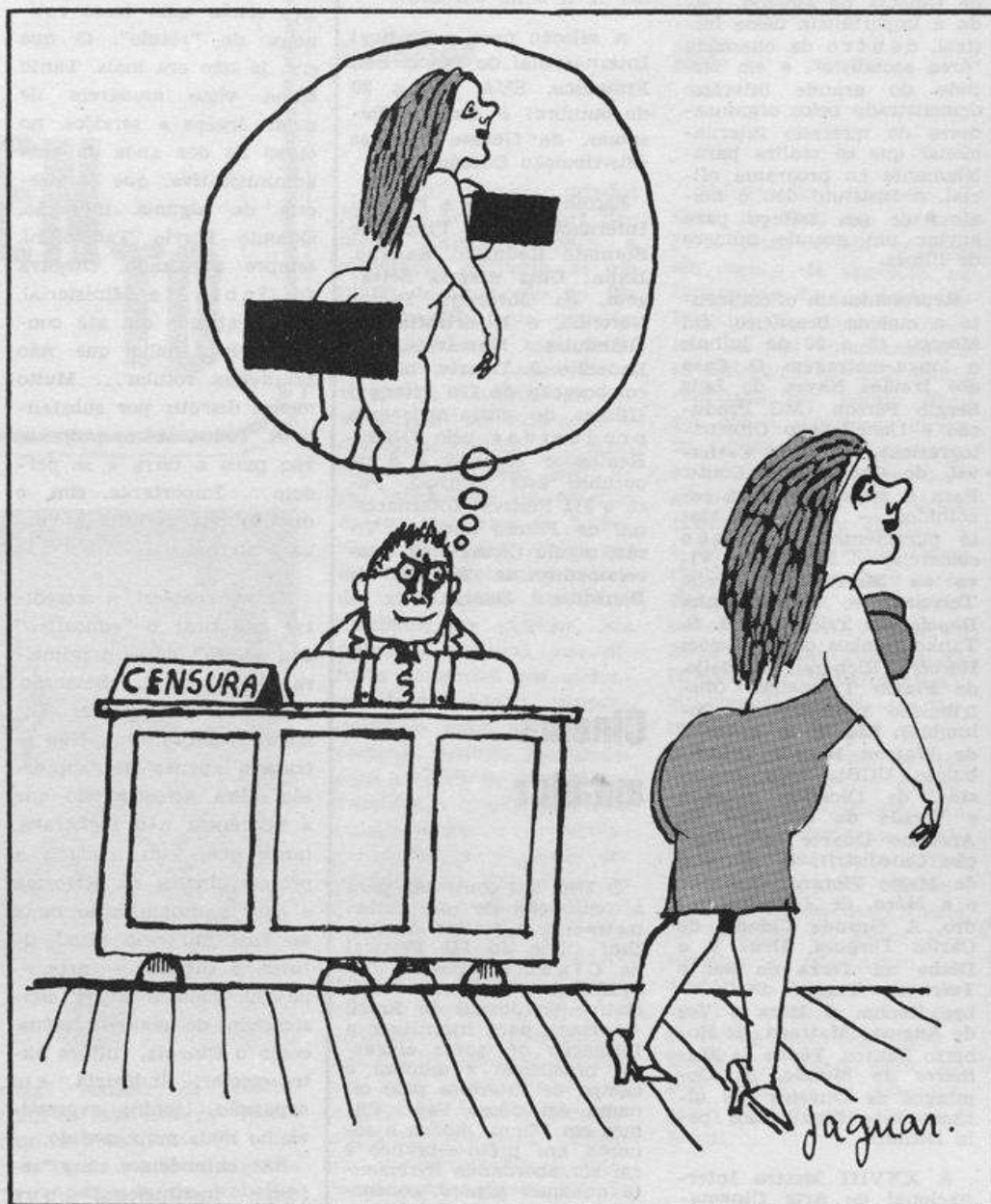
Cinema na Universidade

A Faculdade de Artes Visuais da Universidade de Minas Gerais conta, desde 1966, com uma Cadeira de Cinema. A fim de possibilitar aos seus alunos uma experiência criativa, a Reitoria forneceu recursos para a realização de um filme de dez minutos, Eastman-color, 35 mm, que foi concluído em junho último: **O Rabo do Gato**. O filme documenta "alguns setores da Faculdade, através da experiência de um garoto, que se inicia nas dimensões da criação artística". A direção é de José Tavares de Barros, (professor de Cinema e coordenador do Centro de Recursos Audiovisuais da UMG), mas, sob sua supervisão, os alunos elaboraram a história e o roteiro.

Este ano, o Centro de Recursos Audiovisuais passou a integrar a FAV. Entre os planos para 1968, figura a criação de um setor de Especialização em Cinema de Animação e Cinema Experimental, para os alunos da 4.^a série, orientados por professores de cinema e de artes plásticas.

Todos os filmes até agora realizados pelo Centro (Cidade Universitária, Colégio Universitário, Novos Caminhos da Universidade, Ácido Sulfúrico) estão à disposição dos interessados, para exame — informa JTB.

Jaguar vê a censura



NOTAS de MOVIMENTO redigidas por E. A. (Ely Azevedo), C. F. (Carlos Fonseca), A. S. (Alfredo Sthodart), R. P. P. (Regina Paranhos Pereira), J. R. (Jaime Rodrigues), G. S. (Gilberto Souto), F. M. V. (Flávio Manso Vieira), e C. S. (Cleyde Simon).

Jovem cinema alemão



Helga Anders em "Taetowierung".

Em festivais internacionais de 1966/67, surpreendeu a expressividade de vários filmes alemães, como *Der Junge Törless*, de Volker Schlöndorff, *Es*, de Ulrich Schamoni, *Alle Jahre*

Wieder, de Peter Schamoni, *Taetowierung*, de Johannes Schaaf, *Abschied von Gestern*, de Alexander Kluge — todos do chamado "jovem cinema" da República Federal Alemã. Es-

tes, e mais Wilder Reiter GMBH, de Spieker, e *Mahlzeiten*, de Edgar Reitz, serão vistos em outubro próximo, na Guanabara, constituindo a Semana do Jovem Cinema Alemão.

Segundo o editor geral de FILME CULTURA, um dos responsáveis pela concretização da iniciativa, "não mais se falará no Brasil", após a apresentação desses filmes, da "inexistência do cinema alemão". Aliás, sempre houve sensacionalismo na negação por alguns de um cinema dotado de cineastas como Kaetner e Rolf Thiele. Mas a "nova onda" se propõe com ânimo de crítica social e moral a promover a renovação temática e formal do cinema de seu país.

Nas visitas que fez à Alemanha em 1966 e 1967, Ely Azeredo se propôs, em contatos com Paul Moebius, diretor da Export-Union der Deutschen Filmindustrie, a despertar o interesse de entidades brasileiras por retrospectivas do cinema alemão do período 1946/1966. Enfatizou, sobretudo, a necessidade de não se restringir essas apresentações a entidades do Rio e de São Paulo. Finalmente, a soma de esforços com outros entusiastas da iniciativa, como o Instituto Cultural Brasil-Alemanha e Francisco (Franz) Elchorn, representante da Export-Union no Brasil, se concretizou em primeira vitória: a Semana do Jovem Cinema, sob patrocínio do ICBA, com a colaboração da Embaixada da RFA e da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Enquanto esperamos a formulação da grande Retrospectiva do Cinema Alemão, registramos com prazer que a Semana, constituída por filmes com legendas em português (embora sem distribuição comercial em perspectiva), será levada aos cinéfilos de quase todos os Estados. (A.S.)

Minas, Dois

1 — Terminadas as filmagens de *Levante das Salas*, rodado na cidade de Alfenas, sul de Minas. O argumento, extraído de um conto de autor alfenense, Waldir de Luna Carneiro, *Julgamento do Fauno*, narra as "aventuras de um prefeito da pacata cidadezinha de Palha Verde, que vive momentos agitados, quando assiste a um levante de mōças bonitas em defesa de um jovem que se via ameaçado pela rígida moral do governo local". O diretor do filme é Ismar Pôrto e o elenco está formado pelos seguintes nomes: André Vilhon, Maria Lúcia Dahl, Dinorá Marzullo, Walter Mattesco, Valéria Montese, Rodolfo Arena, Nick Nicola, Oswaldo Mattesco e Aldo Brito. É uma produção da Octans Filmes e Produção Luna. Do mesmo autor, planeja-se a filmagem de *O Cristo Submerso*, focalizando o problema social surgido com a construção da Usina de Furnas, que alagou terras e cidades, no Sul de Minas, obrigando algumas populações a abandonar os seus redutos centenários.

2 — De Cataguases, cidade mineira onde Humberto Mauro iniciou suas atividades cinematográficas, surge um grupo novo. Paulo Bastos Martins (autor do argumento e do roteiro e diretor), Mário Simões (fotógrafo), Dejarino Souza Henriques, Francisco Marcelo Cabral e Rosário Fusco (produtores). E os atores: Carlos Moura, Klelma Soares, Antonio Jaime, Silvério Torres, Waldemar Moreira, Maninha, Mário César, Zélia Oliveira, Paulo Martins, Haroldo Teixeira. "A maior parte da equipe está ligada ao surto de renovação/experiência ocorrida em Cataguases nos anos 1964 a 1966 e que se verificou em cinema, teatro, literatura, etc." A equipe citada realiza um longa-metragem, *O Anunciador*: "a história envolve acontecimentos estranhos ocorridos numa cidade de interior, perturbada com o modernismo (TV, mini-saia, cabeludos, publicidade, etc.) e com o aparecimento de uma criatura mística, o anunciador de tormentas".

Rui Gomes fala do Cinema Português

Jornal de Cinema



Rui Gomes, Barbara Laage e Luis Tito "O Crime de Aldeia Velha", de Manuel Guimarães.

Recentemente no Brasil para tratar da distribuição de dois dos seus filmes, o ator português Rui Gomes concedeu uma entrevista a Alfredo Sternheim, da qual reproduzimos abaixo alguns trechos. RG fez sucesso nos filmes *Os Verdes Anos* e *O Crime de Aldeia Velha*.

"O cinema português, após uma crise de produção que durou quase sete anos, iniciou uma nova fase com *Os Verdes Anos*, dirigido por Paulo Rocha e produzido por Cunha Telles. O sucesso de crítica e os prêmios internacionais conquistados por esse filme encorajaram um núcleo de jovens a tentar o seu primeiro filme e aí nasceu um novo cinema português. Revelaram-se nomes como Fernando Lopes (*Belarmino*), Antonio de Macedo (*Domingo à Tarde*), Ernesto de Souza (*Dom Roberto*). Manuel Guima-

rães voltou com *O Crime de Aldeia Velha*. Todos procuraram fazer um cinema português que ultrapassasse as fronteiras. Cunha Telles é um dos grandes responsáveis pelo surto renovador, quer produzindo diretamente os filmes nacionais, quer se embrenhando no sistema de co-produção, com o objetivo de levar o nosso cinema ao conhecimento dos grandes meios produtores. Neste sentido, Telles co-produziu *La Peau Douce*, de Truffaut, *Les Vacances Portugaises*, de Pierre Kast, *Les Iles Enchantées*, de Carlos Viladebo (com Amália Rodrigues). Do êxito comercial de *Os Verdes Anos* e *O Crime de Aldeia Velha*, no Brasil, poderá surgir mais uma boa solução para o cinema português, visando um mercado importantíssimo como o brasileiro. No cinema portu-

guês, devo salientar com tristeza o marasmo em que se encontra Manuel de Oliveira, o mais talentoso diretor lusitano, e o caso de Clara d'Ovar que, como produtora portuguesa radicada em Paris, tentou com grande esforço granjear uma possibilidade para o cinema de sua terra. Destaco ainda com pesar a dificuldade de Cunha Telles para prosseguir uma carreira que se anunciava auspiciosa. (...) Infelizmente é raro ver-se um filme brasileiro em Portugal. É urgente encetar uma distribuição regular de filmes brasileiros em Portugal e vice-versa. Portugal pode ser o ponto de partida para uma série de soluções relacionadas com a venda de filmes brasileiros na Europa. Poderá também ser estabelecido um bom sistema de co-produção entre os dois países.

Já com 19 anos de vida o Clube de Cinema de Porto Alegre se inscreve, justamente, entre as mais importantes entidades de difusão cultural-cinematográfica do País. Para que se tenha uma idéia de sua vitalidade e espírito prático, cabe citar algumas de suas decisões recentes: lançamento de uma publicação mensal reunindo em debate democrático todos os críticos da capital gaúcha; restauração da cópia de *Tabu*, o filme de Flaherty e Murnau, pertencente ao seu acervo; abertura de um crédito especial para que a Associação Rio-grandense de Críticos de Cinema reinicie suas atividades; produção de um filme de curta-metragem (a fim de participar, pela segunda vez, do Festival JB-Mesbla); realização de um Curso de Cinema de larga duração, abrangendo a arte do filme em todos os seus aspectos; envio de um emissário ao Rio de Janeiro, com o objetivo de levar a Porto Alegre filmes inexistentes nas distribuidoras representadas no RGS.

O *Jornal de Cinema* — se o formato também é de jornal, a substância revela a selva de uma verdadeira revista de cultura cinematográfica — publica em seu número inicial depoimentos de sua equipe sobre *Caçada Humana* (*The Chase*), de Arthur Penn, "Uma Configuração do Western", de José Onofre, "A Importância de Khouri", de Helio Nascimento, "Cinema é Espectáculo e Violência" e "Rimbaud Segundo Glauber", de Enéas de Souza, "Nova crítica em Questão", de Marco Aurélio Barcellos, "Cinema Novo Visto por L. C. Merten" (primeira parte de uma revisão crítica do novo cinema brasileiro), uma entrevista de Glauber Rocha a Antonio Carlos Textor, "Josep Losey", de Jefferson Barros, um relato sobre a ação do CCPA e dois textos (MAB e Hiron Goldanich) — com filmografia — sobre Anthony Mann.

Marco Aurélio Barcellos dirige o *Jornal de Cinema*, em colaboração com Enéas de Souza e José Onofre (Conselho de Planejamento), Hiron Goldanich (publicidade), Jefferson Barros (planejamento gráfico). Sede: Borges de Medeiros, 915, 7.º andar, Edifício da Associação Rio-grandense de Imprensa, Porto Alegre.

(E. A.)

REGISTROS

Vivien Leigh



"Meu verdadeiro nome é Vivien Mary Hartley. Nasci na Índia no dia 5 de novembro de 1913, em Darjeeling, pequena cidade nas montanhas de Kipling, à vista do Everest. Meu pai era corretor, mas também bom ator de teatro amador. Mãe e costumava exercitar-me no aprendizado de muitas coisas, em particular no desenvolvimento da minha memória, de tal modo que aprendia facilmente tudo que lia". Este texto da autobiografia de Vivien Leigh, continuaria narrando toda uma vida dedicada à arte de representar. Falaria em seu primeiro casamento aos 19 anos, de sua admiração por Lawrence Olivier (seu segundo marido, com quem se casou em 1940 e de quem se divorciou em 1960), de Alexander Korda (o produtor-diretor que a incentivou para o cinema), de ... *E o Vento Levou* e de *Scarlet O'Hara*, de teatro (estudou em *The Green Sash*, em 1935, após já ter estudado no cinema), dos seus personagens preferidos Cleópatra, Lady Macbeth, Antígona, Blanche du Bois e o de *Skin of Our Teeth* — sua peça favorita), da sua vontade de ter filhos, das suas preferências ("Se eu não fosse atriz, seria pintora e poetisa"). Agora podemos acrescentar, Vivien Leigh morreu em Londres: no dia 8 de julho de 1967.

Os telegramas que noticiavam a morte de VL vieram lacônicos: "Foi encontrada morta em sua residência, a atriz Vivien Leigh, vítima de um ataque cardíaco". Mas essa laconismo não pôde atenuar o choque que a notícia desfechou no mundo inteiro. Simplesmente acabava de desaparecer uma das mais fabulosas criaturas do mundo do cinema, uma estrela que deixou um rastro de beleza, de ternura e de magia e que tornou a vida mais apaixonante e mais bela. Os jornais ingleses foram além do laconismo e tentaram insinuar que a bela Vivien, então uma solitária mulher de 54 anos, havia-se suicidado, perdida na solidão de seu envelhecimento tristonho, sem a companhia do homem que muito amou e que a acompanhou nos seus anos de glória e de triunfo — Laurence Olivier. Desde o seu divórcio de Laurence (que desposou a jovem atriz Joan Plowright),

Vivien não era mais a mesma mulher. O seu encanto juvenil, o seu sorriso de adolescente — que dela desabrochava jovem até mesmo à idade madura — foi substituído por um rito amargo. O seu gosto pela vida, a sua intensa ânsia de sentir-se mulher e atriz, transmudaram-se numa figuração silenciosa de frustração e tédio. A Vivien Leigh que nos palcos brasileiros, há poucos anos, vivia Marguerite Gautier em *A Dama das Camélias* já não era a meiga estrela de olhos verdes e de sorriso de adolescente, já não era a atriz vibrante, capaz de transportar para si os grandes gestos de seus personagens — era uma mulher cansada, uma mulher solitária.

Em meio aos seus inúmeros sucessos (nos filmes mais insignificantes ela fa-

zia valer a sua presença admirável), dois papéis se destacam, ambos premiados com o Oscar, o de Blanche em *A Streetcar Named Desire* (Uma Rua Chamada Pecado/1951) e o de Scarlet em *Gone With the Wind* (... E o Vento Levou/1939). Estes dois papéis marcaram profundamente sua vida, e sua imagem para o mundo estava estreitamente ligada àquelas personagens. A irrequieta, a volúvel, a apaixonada Scarlet, graças ao extraordinário sucesso do filme de David O. Selznick em todo o mundo, transformou-a em grande estrela, num "monstro sagrado" a enfeitizar todas as platéias. Quando encarnou, alguns anos mais tarde, a figura de Blanche du Bois (nos palcos londrinos sob a direção de Olivier e no cinema com Ella Kazan) a atriz vivia sua fase áurea de explosão



Vivien Leigh e Clark Gable em "... E o Vento Levou".

MO VI MEN TO

de temperamento dramático. Vivien criou Blanche para sempre e quem a viu jamais conseguiu aceitar outra Blanche que não a sua, num dos dois ou três maiores desempenhos de toda a história do cinema.

Um exame de sua filmografia assinala outros desempenhos admiráveis: a doce Myra, do amor sereno, idealístico, apaixonada por um soldado na Segunda Grande Guerra, que se prostitui ao ver seu nome na lista dos mortos no front de batalha, e se suicida ao vê-lo regressar, em *Waterloo Bridge* (A Ponte de Waterloo/1940); a mulher fiel, íntegra, capaz de tudo em defesa de seu grande amor em *That Hamilton Woman* (A Divina Dama/1941); a adolescente e voluntariosa Cleópatra, de Bernard Shaw, em *Caesar and Cleopatra* (Cesar e Cleopatra/1945); a mulher que teme a velhice e agarra-se desesperadamente ao que

lhe resta para ser vivido, mesmo perdendo a dignidade, em *The Roman Spring of Mrs. Stone* (Em Roma na Primavera/1955).

Vivien foi uma das maiores atrizes do cinema e o encanto de sua figura, o seu sorriso de adolescente feliz, jamais serão esquecidos. Se a solidão a acompanhou durante os últimos anos de sua vida, ela sempre acompanhou seus admiradores com a sua graciosidade de mulher e o seu talento de atriz, ajudando-os a achar a vida mais bela. É muito sintomático que duas frases de filmes seus, justamente daquele que lhe trouxe a glória e daquele que encerrou a sua carreira, nos deem a triste dimensão da vida e do tempo. No final de ... **E o Vento Levou**, Scarlet O'Hara, tendo perdido tudo, diz muito simplesmente com a decisão de quem tem a vida diante de si e sabe como conseguí-la: "Agora tenho que reconstruir Tara e conquistar Rhett Butler novamente". E durante *A Nau dos Insensatos* (Ship of Fools/1965), um dos personagens, como a figurar que a vida já não lhe pode fornecer os mesmos triunfos, lhe diz: "Se não pode ter o que deseja, procure adaptar-se ao que conseguir".

E foi por tudo isso a nossa tristeza e melancolia diante daquela lacônica notícia de jornal. (C. F.)



Vivien Leigh e Marlon Brando, em "Uma Rua Chamada Pecado".

Paul Muni



Paul Muni em "A Vida de Emile Zola".

Aos 71 anos de idade, com uma bagagem cinematográfica de 23 filmes, em 21 anos de atividade cinematográfica, morreu no último dia 25 de agosto em Montecito, na Califórnia, o grande ator Paul Muni. Seu verdadeiro nome era Muni Weisenfreund, nasceu em Lemberg, ainda pertencente à Áustria, em 22 de setembro de 1895. Muito jovem ainda emigrou com sua família para os Estados Unidos, tendo estudado em Nova York. Com 11 anos de idade, numa emergência pela falta de um ator, estreou no teatro fazendo o papel de um velho — o primeiro de seus inesquecíveis papéis característicos. Ligou-se então ao Yiddish Theatre Group, e, logo a seguir, ao Theatre Guild, onde alcançou sucesso em peças como *We Americans* e *Counselor-at-law*. Contratado pela Fox estreou no cinema em *The Valiant*, em 1928, ao lado de Lon Chaney. Mas foi *Scarface*, a Vergonha de Uma Nação que lhe deu notoriedade, e desde então uma série de grandes desempenhos (*O Fugitivo*, *A História de Louis Pasteur*, *A Vida de Emile Zola*, *Terra dos Deuses*, *Juarez* e outros) tornaram-no um dos grandes atores do cinema america-



Paul Muni em "Scarface, a Vergonha de uma Nação".

no. Pasteur lhe deu o Oscar em 1936. Fêz poucos filmes nos últimos anos, tendo aparecido no teatro de Londres (*A Morte do Caim*) e na Broadway (*Inherit the Wind* em 1955, quando um tumor o fêz quase cego e foi substituído por Melvyn Douglas). Tinha paixão pela leitura e na música suas preferências eram Beethoven e Bach. Também tinha atração pelos desportos, principalmente o boxe. "Tenho estado no *métier* por muitos anos", falou o "homem das muitas faces", "mas não posso dizer o que consiste ser ator e como isto é feito. Sei que não tentei muito aprender a representar e sim tentava compreender os personagens que interpretava". Era casado, desde 1921, com Bella Finkel.

Filmografia completa: 1928 — *The Valiant/O Amigo de Napoleão*; 1931 — *Seven Faces* (não exibido no Brasil); 1932 — *Scarface Shame of a Nation/Scarface, A Vergonha de uma Nação*; *I Am A Fugitive From a Chain Gang/O Fugitivo*; 1933 — *The World Changes/A Humanidade Marcha*; 1934 — *Hi, Nellie! Olá, Nellie!*; 1935 — *Bordertown/A Barreira*; *Black Fury/Inferno Negro* 1936 — *Dr. Socrates/Doutor Sócrates*; *Story of Louis Pasteur/A História de Louis Pasteur*; *The Good Earth/Terra dos Deuses*; 1937 — *The Woman I Love/Inferno Entre Nuvens*; 1938 — *The Life of Emile Zola/Emile Zola*; 1939 — *Juarez*; *We Are Not Alone/Não Estamos Sós*; 1940 — *Hudson's Bay/O Renegado*; 1942 — *Commandos Strikes At Dawn/Os Comandos Atacam de Madrugada*; 1943 — *Stage Door Canteen/Noivas de Tio Sam*; 1944 — *A Song to Remember/A Noite Sonhamos*; 1945 — *Counter-attack/Ai-ma Russa*; 1946 — *Angel on my Shoulder/Eu e o Sr. Satã*; 1952 — *Stranger on the Prowl/O Homem que o Mundo Esqueceu*; 1959 — *The Last Angry Man/O Último Rebelde*. (F.M.V.)

Jane Darwell



Seu nome verdadeiro era Patti Woodward. Nasceu em Palmyra (USA), em 15 de outubro de 1887. Morreu no dia 19 de agosto último. Fêz seus estudos preliminares em Chicago, estudou piano e canto em Boston e interpretação na Europa. Suas experiências teatrais incluem uma excursão à Europa. Começou no cinema em 1914 (*Rose of the Rancho*, de Cecil B. de Mille), mas somente a partir de 1930 é que impulsionou sua carreira, aparecendo em muitos filmes, mais famosos os dirigidos por John Ford: *Vinhas da Ira* — que lhe deu o Oscar de melhor atriz coadjuvante de 1940 — *Paixão dos Fortes* (1946), *O Céu Mandou Alguém* (1948), *Caravana de Bravos* (1950), *O Último Hurra* (1958). Outros filmes: *Esquina do Pecado*, de John M. Stahl (1933); *E as Chuvas Chegaram*, de Clarence Brown (1939); ... *E o Vento Levou* (1939); *Jesse James*, de Henry King (1939); *Consciências Mortas*, de William A. Wellman (1943). Marcou sua presença pela simpatia que emanava de sua figura forte e valente, de "pioneira" principalmente, mesmo que não nos esqueçamos de seu desempenho da mulher que incita a multidão ao triplice enforcamento do último filme citado. (C. F.)

Basil Rathbone



Nasceu em Johannesburg, África do Sul, em 13 de junho de 1892. Morreu em Nova York, em 21 julho do ano corrente. Filho de família abastada ligada à Coroa inglesa, cursou as melhores escolas da Inglaterra. Com *The Taming of the Shrew* iniciou sua carreira no teatro e ficou famoso como ator shakespeariano (estêve no Rio em 1964, apresentando-se com sucesso num Festival Shakespeare). No cinema ganhou prestígio como "homem mau" em muitos filmes (cerca de 320) americanos e ingleses, muito embora tenha sido Sherlock Holmes numa longa série. Entre os seus inúmeros sucessos cinematográficos

destacamos: *Ana Karenina*, *David Copperfield*, *Capitão Blood*, *Romeu e Julieta*, *Jardim de Alah*, *A Patrulha Perdida*, *Se eu Fôra Rei*, *As Aventuras de Marco Polo* e tantos outros. Seu primeiro filme foi *The Masked Bride*, em 1925, para a Metro. "Se Fredric March ama Greta Garbo, tem um filho com ela, e eu, que sou o marido fico furioso e reajo, eu é que sou o vilão, o homem mau? Karenin é que não presta?" pergunta BR referindo-se a *Ana Karenina*. ... "E se em *Capitão Blood* eu tento tomar Olivia de Havilland de Errol Flynn, qual é o problema? Não tenho direito? Eu também gosto de Miss Havilland..." "Essa simplificação — mocinho, mocinha e bandido — é, um resultado da propaganda de Hollywood". E falando sobre Shakespeare: "Eu sempre disse que Shakespeare era feliz por ter vivido antes de Freud... Os fantasmas e feiticeiras que aparecem em *Hamlet* são apenas bons e simples fantasmas e feiticeiras e não uma projeção neurótica do Príncipe, que era pessoa muito séria, que não tinha nada de louco. Um pouco frustrado sim, louco jamais. (...) Gosto, é óbvio, de todos os gigantes centro-europeus — Bach, Beethoven, Brahms, Mozart, etc, mas quando à cata de inspiração vou buscá-la em Prokofieff", Salienta sua preferência pelos compositores russos, destacando também Schostakovitch. Na literatura é Tolstoi quem lhe impressiona mais, gosta também de Maupassant, Henry James e outros, "especialmente os que escrevem sobre gente". Considerado um dos melhores declamadores em língua inglesa declara: "Falar é a primeira coisa que um ator aprende. Acho que isso eu aprendi". (F.M.V.)

MO VI MEN TO

Modesto de Souza



Modesto de Souza Bittencourt nasceu em São Miguel do Campo, Alagoas, em 13 de novembro de 1894. Morreu no Rio de Janeiro, Guanabara, em 20 de agosto de 1967. Cinquenta e cinco anos de experiência teatral, incursões no rádio e televisão, regular atuação no cinema resumem a carreira de Modesto de Souza. Filho de sertanejos que o queriam ver comerciante, fugiu de casa ainda menor para ingressar no circo, apaixonado por uma bailarina espanhola. Lutou com muita dificuldade, pois, na época, 1912, a profissão de ator era considerada, em certas regiões do País, puramente marginal. Dedicou-se a todos os gêneros, interpretando operetas, comédias musicais, burletas, revistas, atos de variedade e teatro

dramático. Marcou época sua atuação na peça *Anastácio*, onde criou o imortal tipo do Cachacinha, que repetiria na tela. Mais de uma centena de peças registra sua carreira, as últimas das quais *O Sr. Puntilla e seu Criado Matti*, de Bertolt Brecht, e a versão modernizada de *Onde Canta o Sabiá*, de Gastão Tojeiro. No cinema, além de ter feito a versão de *Anastácio*, brilhou em quase duas dezenas de filmes, num período de trinta anos, na maior parte das vezes em papéis de composição, como o coronel político de *Rio, 40 Graus*.

Principais filmes: 1939 — *Anastácio*; 1944 — *Romance Proibido*; *Romance de um Mordedor*; 1945 — *Cem Garotas e um Capote*; 1948 — *Falta Alguém no Manicômio*; *Obrigador, Doutor!*; 1949 — *Carnaval no Fogo*; 1950 — *Não é Nada Disso*; 1952 — *Tico-Tico no Fubá*; 1954 — *Carnaval em Caxias*; *Rua sem Sol*; 1955 — *Rio, 40 Graus*; *A Carrocinha*; 1956 — *Leonora dos Sete Mares*; 1957 — *Osso, Amor e Papagaios*; 1967 — *Terra em Transe*. Na foto em *Anastácio*. (R.P.P.)

Françoise Dorléac



Alguém já disse que as pessoas morrem como viveram. Ao pé da letra, tal frase não faz sentido. Mas realmente, parece sempre haver no desenlace uma representação simbólica do caminho percorrido. Françoise Dorléac morreu em desastre automobilístico, quando trafegava para Nice, com seu carro em alta velocidade. Sua carreira desenrolou-se também em alta velocidade. Em menos de dez anos, e tendo feito mais de 15 filmes, tornou-se, merecidamente, uma das maiores estrelas do cinema francês. E mal havia acabado de completar vinte e cinco anos.

Nascida em março de 1942, filha do ator Maurice Dorléac, irmã de Catherine Deneuve, ela era a figura mais representativa de uma família de artistas. Apresentando uma coleção de Christian Dior, foi notada pelo produtor Gilbert de Goldsmith que lhe deu um papel em *Les Loups dans la Bergerie*, fita menor de Hervé de Bromberger. Mas começou a chamar atenção no teatro, quando atuou em *Gigi e Noix de Coco*. No cinema, em pouco tempo fez valer a sua incrível versatilidade em filmes como *Arsène Lupin*, *Contre Arsène Lupin*, *Arsène Lupin, La Chasse aux Hommes*, *La Peau Douce*, *Um Só Pecado*, *L'Homme de Rio*, *O Homem do Rio*, *Gengis Khan*. Ainda não exibidos no Brasil tem os desempenhos elogiados de *Cul de Sac* e *Les Demoiselles de Rochefort*. Apesar de ter trabalhado em produções pretenciosas da *nouvelle vague* é numa fita inglesa, de Val Guest, *Where the Spies Are*, *Onde os Espiões Estão*, com David Niven, onde ela encontra um esplêndido *frisson* para sua beleza e feminilidade. Nesse *divertissement* policial, com intriga em Londres, Roma e Istambul, Françoise faz uma manequim-espiã que cativa, engana, empolga, enfim, impõe-se com grande força. Essa produção foi a que mais acirrou a confiança que nela depositávamos. Françoise esteve no Rio diversas vezes, inclusive no I Festival Internacional do Filme. Morreu em 26 de junho de 1967. (Alfredo Sternheim)

Jayne Mansfield



Seu verdadeiro nome era Vera Jayne Palmer. Nasceu em 19 de abril de 1932, em Bryn Mawr, Pensylvania, USA. Morreu em 29 de junho do corrente ano. Em alguns anos de cinema alcançou grande prestígio popular. Começou a carreira cinematográfica fazendo pontinhas tipo *cigarrete girl*. Seu tipo exuberante, extrovertido, "maluquinho", chamou a atenção dos produtores, na trilha de Marilyn Monroe e, em 1956, teve uma primeira boa oportunidade em *The Girl Cant Help It*, *Sabes o que Quero*, de Frank Tashlin, que pouco depois a convocaria para o melhor papel de sua carreira, *Will Success Spoil Rock Hunter*, *Oh For a Man*, *Em Busca de um Homem*. (C. F.)

James Dunn



"Laços Humanos" (A Tree Grows in Brooklyn), de Elia Kazan — da esquerda para a direita: Lloyd Nolan, Joan Blondell, Ted Donaldson, Dorothy McGuire, James Dunn e Peggy Ann Garner.

Nasceu em Nova York em 2 de novembro de 1905. Morreu no dia 3 de setembro do corrente ano. Era divorciado da atriz Frances Gifford. Ator de teatro e cinema desde muitos anos, destacou-se mais no palco, onde tem seu nome ligado a alguns empreendimentos notáveis do teatro americano. No cinema, apesar de alguns êxitos, inclusive um Oscar, o de melhor coadjuvante (categoria em que quase sempre atuou) em 1945, por *A Tree Grows in Brooklyn/Laços Humanos*, de Elia Kazan,

James Dunn não tem muitos títulos. Além do citado, onde teve uma admirável performance, são poucos os seus papéis importantes. Entre eles: *Bad Girl*, de Frank Borzage; dois filmes com Shirley Temple, *Stand Up and Cheer* e *Bright Eyes*; *Hold that Woman*, com Frances Gifford, todos entre 1931 e 1940. Mais recentemente citamos: *Hemingway's Adventures of a Young Man*, de Martin Ritt (1963) e *The Oscar/Confidências de Hollywood*, de Russel Rouse em 1967. (C. F.)

artística. Seu primeiro filme importante foi *Walzerkrieg*, onde fazia o papel de Johann Strauss, o compositor. Isto em 1931, quando também fez *Maskerade* e *Die English Heirat*. Ainda no cinema alemão fez a seguir *Der Student von Prag*, *Zizeunerbaron* e *Allotia*. Em 1936 foi para Hollywood fazer a versão americana de Miguel Strogoff. Na Inglaterra, atuou no palco (*Design for Living* e *Watch on The Rhine*, entre outras peças) e no cinema interpretou *Victoria the Great*, *The Rat*, *Sixty Glorious Years*, *Gaslight* (versão inglesa, em 1938), *Orders from Tokyo*, *49th Parallel*, *The Life and Death of Colonel Blimp* e *Red Shoes*. Walbrook fez a seguir, na França, dois de seus maiores sucessos, ambos dirigidos por Max Ophüls, o citado *La Ronde* e *Lola Montès* em 1950 e em 1955, respectivamente. Para o cinema americano AW fez *Saint Joan*, de Otto Preminger, no papel de Bispo de Beauvais e *I Accuse!*, de José Ferrer, sobre o caso Dreyfus, entre outros. (J. R.)

Anton Walbrook



Anton Walbrook e Charles Vanel em "O Caso Maurizius".

O meneur-de-jeu de *La Ronde/Conflitos do Amor* aos 65 anos desaparece, deixando a marca de um talento excelente e uma longa carreira dedicada ao cinema e ao teatro. Walbrook, cujo nome verdadeiro era Adolf

Wohlbrück, nasceu em Viena a 19 de novembro de 1902. Aos 16 anos obteve uma bolsa de estudos para a escola de arte dramática dirigida pelo famoso diretor Max Reinhardt e, a partir daí, jamais abandonou a vida

Douglas Maclean

Douglas MacLean nasceu em Philadelphia, em 1890. Coursou a Universidade de Chicago e o Instituto de Tecnologia da mesma cidade; estudou arte dramática, entrando para o teatro, para, a seguir, dedicar-se ao cinema. Morreu no dia 9 de julho último. Nos últimos anos de cinema era conhecido como produtor ativo em Hollywood, mas Douglas foi, entretanto, um dos mais populares comediantes de seu tempo, herói de uma série deliciosa de filmes que Thomas H. Ince produziu para a Paramount e que tanto sucesso obteve no velho Avenida, esquina de Assembléia com Rio Branco. Quem poderia jamais esquecer as su-

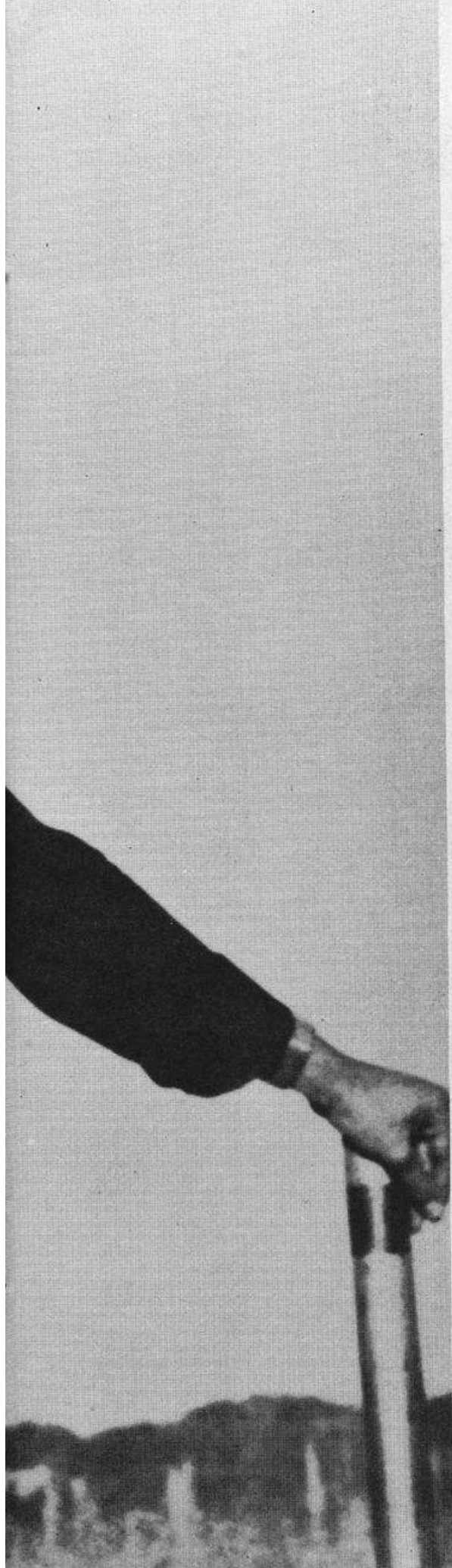
as trapalhadas em *Entre o Amor e o Dever* (23 1/2 Hours Leave), *Os Tornozeiros de Maria/Mary's Ankles*, ou *Que Estará Fazendo Seu Marido?/What's Your Husband Doing?*, que, como outros mais, fez ao lado da graciosa e loura Doris May? Eram comédias de cinco ou seis partes com excelentes roteiros, em que o bom humor borbilhava espontaneamente e as situações se desenvolviam em cadeia até o desenlace. Douglas MacLean brilhou intensamente durante as décadas de 10 e 20, chegando ao princípio dos talkies, quando fez alguns filmes, passando-se logo a seguir para o campo de produção, onde operou durante muitos anos em vários estúdios: RKO-Radio, Paramount, Grand National e, finalmente, realizando seu último filme, para a UA, em 1941: *Serenata de Amor/New Wine*. Ao que consta apareceu em cerca de quarenta e cinco comédias, a partir de 1914. (G. S.)

Lídio Silva

Morreu Lídio Silva, aos 54 anos de idade, no dia 8 de agosto último. Era um dos atores brasileiros mais solicitados para encarnar tipos místicos e, de acordo com as palavras de Jurema Penna, que o descobriu (para *Barravento*, de Glauber Rocha), "morreu realizado por ter concretizado o seu velho sonho de ser ator. Era marceneiro e, quando foi descoberto (1961), fazia as plaquetas de corte para Leão Rozemberg, naquela época produtor de documentários em Salvador". Além de *Barravento*, Lídio apareceu nos filmes: *Sol Sobre a Lama*, *O Caipora*, *Grito da Terra*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (seu melhor papel), *Santo Módico*, *Senhor dos Navegantes*, *Onde a Terra Começa*. (C. S.)

AN TO NI O NI





Michelangelo Antonioni tem dado mostras de uma rara e profunda coerência de pensamento, que não tem se limitado à mera tautologia, mas a um constante evoluir, a uma reflexão que se antecipa às transformações que se operam no contexto moral e psicológico do homem contemporâneo. Para sintetizá-lo em poucas linhas — Antonioni é:

- 1 — um estilo que se define mais por determinadas linhas de ação que por variações em torno de um mesmo tema;
- 2 — um geômetra cartesiano dos sentimentos humanos;
- 3 — enormemente preocupado com a comunicação. Procura reencontrar uma linguagem comum aos seres humanos;
- 4 — a integração entre indivíduo e ambiente: os objetos, as coisas — o mundo industrializado, enfim — fazendo parte do “milieu” humano;
- 5 — a constatação da caducidade dos valores do nosso tempo. Uma pesquisa intensa para chegar a novas formas de compreensão;
- 6 — o último eco do expressionismo: as construções, os objetos dominando o ambiente;
- 7 — o neo-realismo passado a limpo: as implicações dos desajustes sociais sobre a estrutura psicológica do homem;
- 8 — a certeza de que os problemas da consciência são sobretudo problemas de reflexão diante do mundo;
- 9 — o realismo intimista, a modernidade teórica e expressional do cinema; sua integração perfeita com a nossa época — uma abertura para o novo mundo da técnica, da moral, da ética...
- 10 — ... é BLOW-UP.

(J. R.)

UMA OBRA EXEMPLAR

Jaime Rodrigues

O cinema de Antonioni possui duas características marcantes, que lhe conferem uma posição quase que exclusiva no quadro cinematográfico italiano: a mais completa ausência de Deus — uma ausência intencional — o homem abandonado a si mesmo, procurando situar-se num universo em rápida transformação — acelerada pela tecnologia, pela falência dos sistemas ideológicos, pelo desencanto diante do viver — munido de valores éticos, sociais e morais que se revelam ineficazes para instrumentalizá-lo nesse novo contexto, distanciado da herança moral, multissecular e envelhecida, que traz consigo.

É essa consciência da impotência humana, a fraqueza do indivíduo ao encarar o mundo concreto com que se defronta, dele exigindo uma reação não só imediata, mas consciente, que intimida as personagens de Antonioni e as prende ao determinismo pascalino, que assegura que “nunca vivemos, mas esperamos viver e, dispondo-nos sempre a ser felizes, é inevitável que nunca o sejamos” (Pascal, *Pensées*).

Outro aspecto fundamental da obra de Antonioni é a sua aversão ao estabelecimento da verdade como um fato em si mesmo, mas cada personagem e cada situação correspondendo a um choque dialético, a verdade sempre colocada em questão, aquilo que se supõe ser ela funcionando como elemento deflatores para a procura da verdade.

A visão-de-mundo de Antonioni é isolada no cinema italiano, um cinema *impegnato*, caracterizado pelo comportamento de esquerda, mais preocupado com o *homo politicus* que com o ser existencial, ao passo que em Antonioni a análise do conceito de alienação volta-se mais para o psicológico que para o social, uma vez que a alienação, quando psicológica, destrói todo e qualquer sentido de grupo, de classe.

Um exemplo disso é Aldo, em *Il Grido*, que se torna um estrangeiro em seu próprio meio, recusando-se a participar da manifestação contra a desapropriação de terras para a construção de um aeroporto. Ao regressar a Goriano, buscando reatar uma ligação afetiva com Irma, ligação que jamais existira realmente, senão nele mesmo, um amor falaz ao qual apêgou-se por ser incapaz de situar-se num mundo que solicitava sua atuação.

Dai porque a queda de Aldo não pode ser interpretada como suicídio, visto que há muito ele estava morto e, sim, como a comprovação de toda a sua atrofia sentimental e moral, sua crescente dificuldade em viver.

O suicídio — segundo Camus o mais sério problema filosófico — para Antonioni “é apenas uma das numerosas soluções para o problema da vida. Uma solução lúgubre, certamente, mas tão legítima quanto qualquer outra”, e é sob essa perspectiva que o suicídio de Clotilde (*Le Amiche*), o suicídio (ou acidente?) de Fontana (*Cronaca di un Amore*) ou o desaparecimento de Anna (*L'Avventura*) devem ser equacionados: transitando agonicamente na vacuidade moral, as personagens de Antonioni procuram um caminho, tentam romper uma estrutura fechada, pois a Antonioni não interessa tanto a solução tomada, mas os sentimentos (ou a ausência deles) que as levaram em direção à morte ou à vida: Claudia (*L'Avventura*), Lidia (*La Notte*) e Vittoria (*L'Eclisse*) optaram pela vida e pela instabilidade emocional que a ela é imanente.

Na primeira abertura ampla ao seu universo e ao seu sistema de pensamento — *Le Amiche* — observamos que o pequeno mundo das amigas é um espaço vazio onde vivem impulsionadas pelo sentimento irracional, portanto pela fraqueza. E, quanto mais débeis, mais se fecham em seus problemas, em si mesmas, donde a incomunicabilidade humana em sua trilogia composta por *L'Avventura*, *La Notte* e *L'Eclisse*.

Ainda em *Le Amiche* amplia a demonstração das relações entre a consciência e os sentimentos, iniciada com *Cronaca di un Amore*: na medida em que Lorenzo se conscientiza de sua aridez sentimental e de seu pouco (ou nenhum) valor como artista, procura renovar sua frágil experiência de viver, impulsionado pela sua instabilidade emocional, pelo seu fracasso.

De certa forma, Antonioni aprofunda a análise dessa personagem em *L'Avventura*, onde Sandro é basicamente o Lorenzo de *Le Amiche*: conformista, instável e fracassado como indivíduo e como artista. Antonioni tem a preocupação de levantar para o cinema, e por ele, uma nova visão-de-mundo, fragmentária, drásticos cortes epistemológicos no *ethos* humano, procurando reencontrar no íntimo de cada personagem que jamais se revela, que apenas deixa indícios de si, um diagnóstico das falhas nas relações entre o homem e a mulher, entre o indivíduo e sociedade. Como Goethe, que considerava a arte um caminho para a realidade, pelo cinema Antonioni inicia uma jornada que pretende chegar não a um termo, mas à demonstração de que a dificuldade de viver não implica sua negação nihilista, mas no descer às origens mais profundas do comportamento.

Nessa jornada, que alguns críticos consideravam herdada do pessimismo de Pavese (que suicidou-se aos 47 anos, em 1950), Antonioni respondeu que “apesar das aparências, inclino-me a pensar que não”, embora — *La Notte* principalmente — a influência de Pavese sobre a personagem Giovanni Pontano seja indiscutível. Fellini também inspirou-se no romancista italiano, colocando em Steiner (*La Dolce Vita*) muito da vida do autor de *Antes que o Galo Cante*.

A crise moral acelera a ampliação da problemática e quando Sandro (*L'Avventura*), Giovanni (*La Notte*) e Piero (*L'Eclisse*) procuram estabelecer uma relação inter-humana, mais e mais tor-

na-se evidente o pessimismo de Antonioni quanto à adaptação do homem na sociedade atual apoiado num código moral antigo, que gera uma indiferença e uma mineralização de sentimentos, que se assemelha bastante à de uma personagem de Camus, Meursault, que estranho à sua própria existência, afirmava: “mas todo o mundo sabe que a vida não vale a pena ser vivida. No fundo, eu não ignorava que morrer aos trinta ou aos setenta anos pouco importava, uma vez que, naturalmente, nos dois casos, outros homens e outras mulheres viverão, e isso durante milhares de anos (Camus: *L'Etranger*).

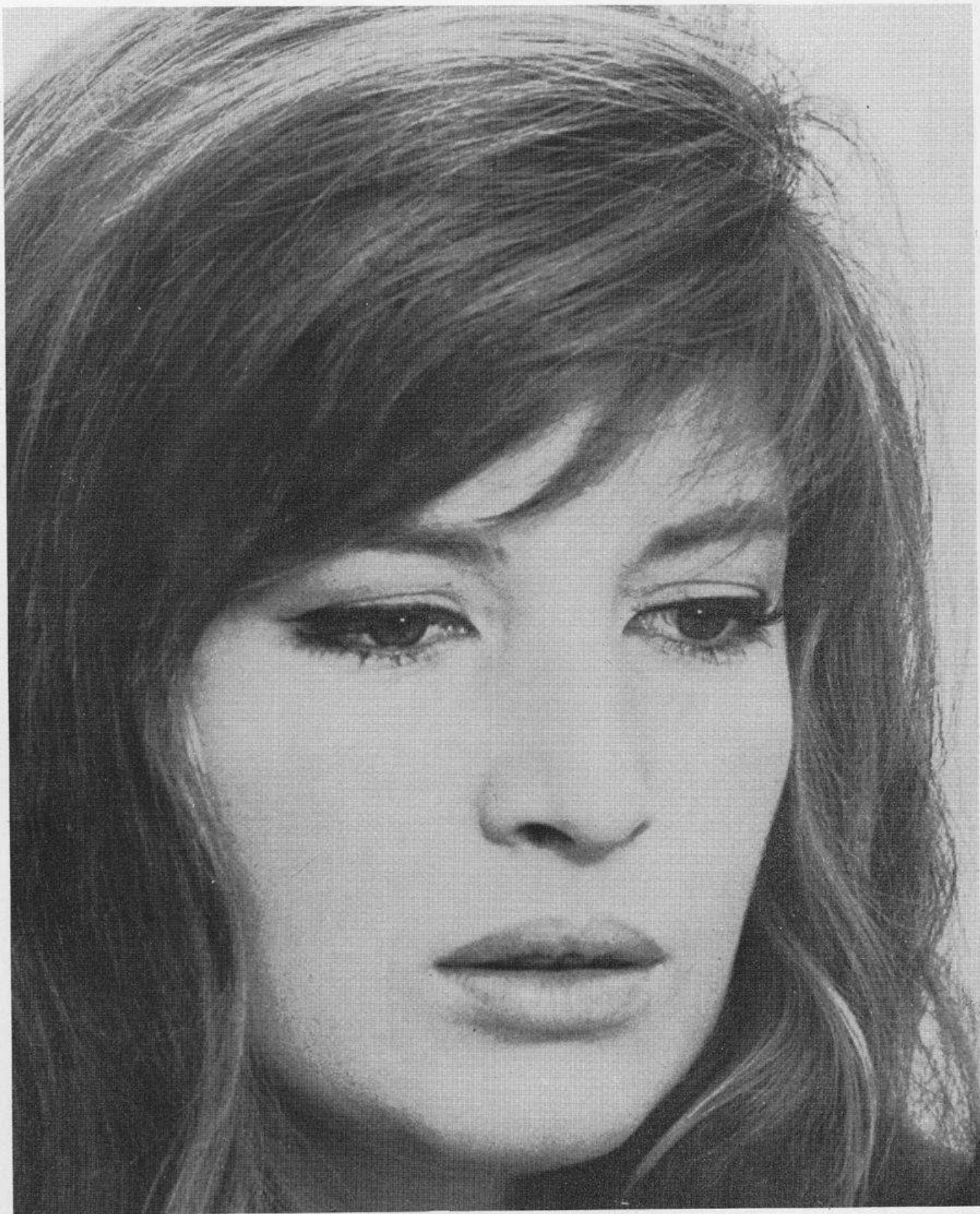
Enquanto que na desabitada cidade de Ente Riforma, Sandro e Claudia (*L'Avventura*) fazem amor como simples fuga à solidão — física e emocional — em *La Notte*, Giovanni e Lidia procuram restabelecer uma ligação afetiva impossível de reconstruir, pôsto que erodida pela deterioração sentimental do casal, através do automatismo do ato sexual. Já em *L'Eclisse* o círculo se fecha: Piero e Vittoria prometem encontrar-se, ambos de antemão sabendo que não iriam. E a sequência final do filme mostra apenas a fria geometria da cidade, estática, vazia.

As personagens de Antonioni fazem da existência uma aventura inconsequente, onde a transitoriedade dos sentimentos serve como *pathos* para a degradação existencial. O gesto de Claudia, aceitando Sandro com sua fraqueza; Lidia tentando renovar pelo sexo sua união com Giovanni, resume-se nas atitudes de Piero e Vittoria, que se entregam à solidão, ao vazio.

Com *L'Avventura*, *La Notte* e *L'Eclisse* Antonioni fechou um ciclo do qual *Il Deserto Rosso* — infelizmente ainda não exibido no Brasil — parece constituir um apêndice (ou um encerramento).

Ao encontrar seu estilo (em 1959 Antonioni dizia que “é bastante exato que estou à procura de um estilo. Penso que é necessário encontrar, para cada filme, uma linguagem que tenha sua originalidade”) não se entregou à tautologia expressional e recusou-se à trivialidade das fórmulas, encaminhando-se com inteligência e rigor ao seu (até agora) maior filme: *Blow-Up*. *Blow-Up* assinala a ruptura de Antonioni com a pesquisa das origens da crise existencial humana, para aceitar o homem tal qual é — em seu mistério e perplexidade dentro do universo absurdo que é o nosso — e conhecê-lo a partir de seu olhar interrogativo, não para dentro, mas para fora de si mesmo.

Acompanhando a trajetória de Antonioni, do filme noir de fortes influências americanas (*Cronaca di un Amore*), passando pelo documento psicossocial (*I Vinti*), a alienação social de *Il Grido* e a prospeção psicológica da alta burguesia da industrializada Milão (*L'Avventura*, *La Notte* e *L'Eclisse*) e chegando a *Blow-Up*, observaremos que cada vez mais Antonioni se adianta em relação à temática dominante em seu tempo, que ao pretender constituir um documento de época ou a sua antevisão, perde-se numa reprodução naturalista ou impressionista do quadro social, sem ir às raízes da estrutura do comportamento individual, pois é o indivíduo — mais que o grupo ou a classe massificada — que interessa.



Monica Vitti: participou dos melhores momentos de MA.

BIOGRAFIA

Michelangelo Antonioni nasceu em Ferrara, cidade do norte da Itália, a 29 de setembro de 1912. Teve uma infância comum e calma, revelando cedo sua forte inclinação pela forma e pelas construções arquitetônicas, pois desde os dez anos de idade desenhava bonecos e figuras, que procurava colocar em cenários por ele mesmo construídos. Apreciava erguer cidades de papelão ou madeira e povoá-las com os bonecos que fazia, enquanto criava histórias sobre eles.

Dos quatorze aos dezoito anos dedicou-se à pintura a óleo, sobretudo aos retratos. E esse seu gosto pela arquitetura e pela pintura jamais o abandonou e é visível ao longo de toda a sua importantíssima obra cinematográfica. Mais tarde, veio estudar na Universidade de Bolonha, embora continuasse a morar em Ferrara, percorrendo diariamente o trajeto de 25 milhas de trem. Em Bolonha começou a estudar artes, mas enamorou-se de uma jovem do Instituto Técnico e para ele transferiu-se, formando-se e recebendo o título de *Dottore* em Economia e Comércio. Em Ferrara, enquanto cursava a Universidade, interessou-se pelo teatro e escreveu três ou quatro peças, tendo, ainda, constituído um grupo estudantil, que contava, entre outros, com Giorgio Bassani e Lanfranco Caretti, ambos famosos atualmente, o primeiro como escritor e o segundo como filólogo. Encenaram peças de autoria de membros do grupo e de outros autores, como Ibsen e Pirandello. Ao mesmo tempo publicava no *Il Corriere Padano* suas primeiras histórias, ou, como ele mesmo dizia, seus poemas em prosa.

Chegou ao cinema naturalmente, como parte de sua intensa curiosidade intelectual, passando a exercer a crítica no mesmo *Il Corriere*, tendo sua severidade despertado a inimizade dos exibidores e dos políticos locais, pois ao atacar os filmes produzidos durante o

período fascista, implicitamente atacava o regime. Nessa mesma época, ocorreu seu primeiro contato direto com o cinema. Munido de uma câmera *Bell & Howell* de 16 mm., tentou realizar um documentário num asilo de loucos. A experiência frustrou-se no primeiro dia de filmagem, devido à espantosa reação dos loucos, que ficaram completamente aterrorizados com os jatos de luz dos refletores.

Ao final de 1939 resolveu dedicar-se profissionalmente ao cinema e deslocou-se de Ferrara para Roma, onde durante alguns meses trabalhou na *World's Fair*, passando mais tarde a ocupar o cargo de editor da revista *Cinema*, fundada em 1935 pela *Société des Nations* e dirigida pelo filho de Benito Mussolini, Vittorio. Outros editores da revista, Gianni Puccini e Domenico Ferrara, juntamente com o professor de História do Cinema do *Centro Sperimentale di Cinematografia* (CSC), Francesco Pasetti, tentavam dar à revista um rumo antifascista, aliando-se aos trabalhadores do *Istituto Nazionale Luce*. A esse grupo, juntamente com Giuseppe De Santis, Mario Alicata, Guido Aristarco, Carlo Lizzani, Glauco Viazzi e Ugo Casiraghi, juntou-se Antonioni. No início de 1940 *Cinema* passou a publicar os artigos de MA, porém, em virtude de suas desavenças políticas com Rosario Leone, secretário de Vittorio Mussolini, Antonioni foi afastado.

Sem emprego em Roma, "nenhum daqueles a quem eu considerava amigo ofereceu-me uma ajuda. Fiquei alguns meses realmente sozinho (...). Passei meses infernais, sofrendo até mesmo fome", disse Antonioni, porém nesse período de dificuldades, chegou a frequentar durante três meses o CSC, realizando um filme curto, de menos de 250 pés, sobre uma mulher que sofre chantagem por parte de outra.

Seu primeiro trabalho profissional — pelo qual lhe prometeram 200.000 liras — jamais foi realizado nem pago. Em seguida trabalhou com Rossellini (*Un Pilota Ritorna*) e Fulchignoni (*I Due Foscari*) e, graças às boas referências que o fotógrafo Ubaldo Arata fez dele junto a Michele Scalera, produtor do segundo filme, foi convidado a ser o assistente de direção para a parte italiana de *Les Visiteurs du Soir*. A experiência junto a Carné valeu-lhe boas amizades em Paris, sobretudo Alain Cuny, ator do filme, que mais tarde foi seu assistente de direção em *I Vinti*. Embora tivesse possibilidade de trabalhar com Jean Grémillon e Jean Cocteau, retornou a Roma. De volta à Itália, iniciou as filmagens de *Gente del Po*, película que durante a guerra foi para Veneza e, após a libertação da cidade, ao tentar recuperá-la, MA apenas localizou parte do filme desaparecido, mas as seqüências rodadas na aldeia do delta do rio — as mais trágicas do filme — jamais retornaram às mãos de Antonioni. Em 1947, o que restava do filme, apenas 200 pés, foi editado e exi-

bido. A 24 de julho de 1943, Mussolini renunciou e foi prêso; a 9 de novembro o armistício foi assinado com o exército aliado, porém as tropas alemãs ocuparam o país, enquanto os aliados desembarcavam em Campana; a 12 de novembro Mussolini foi libertado pelos germânicos e proclamou um novo regime fascista, a República de Salò. Nesse quadro político, onde as dificuldades de vida eram imensas, MA dedicou-se às traduções, vertendo para o italiano *Monsieur Zéro*, de Paul Morand; *La Porte Étroite*, de André Gide, e *Atala*, de Chateaubriand. Tendo se tornado perigosa sua permanência em Roma, por ter-se alistado no *Partito d'Azione*, foi para Abruzzi, localidade na época ainda não dominada pelos alemães.

Em 9 de setembro de 1944, quando foi constituído o *Comitato di Liberazione Nazionale*, MA retornou a Roma e tornou-se crítico do jornal clandestino *Italia Liberta*, que, com a libertação de Roma, passou a ser vendido livremente.

Antonioni, juntamente com outros críticos e cineastas, como Luchino Visconti, Carlo Lizzani, Giuseppe De Santis, Glauco Viazzi, Antonio Pietrangeli, Ugo Casiraghi e Gianni Puccini, nas revistas *Film d'Oggi*, *Filme Rivista* e *Cinema* (que retornou em 1947), lançaram a última pá de cal sobre o "estilo telefone branco" que caracterizou o cinema fascista.

Após a guerra, como se quisesse recuperar o tempo perdido, Antonioni dedicou-se inteiramente ao cinema, trabalhando entre 1946 e 1948 com Giuseppe De Santis (*Caccia Tragica*) e Visconti, em dois argumentos que não foram filmados: *Furore*, focalizando episódios da *Resistenza*, quando uma orquestra feminina vai existir-se no front, e *Il Processo di Maria Tarnowska*, segundo Giuseppe Ferrara, "uma espécie de *Rashomon* italiano", no qual "os pontos de vista sobre um mesmo acontecimento seriam expostos em três versões diferentes".

Dirigiu — entre 1948 e 1950 — seis documentários, e em 1950, com Cronaca di un Amore, iniciou a sua pesquisa formal e a revelação de seu universo — o universo mais complexo do cinema.

No inverno de 1957-58, em parte devido ao insucesso comercial de *Il Grido*, Antonioni renovou as atividades teatrais dos tempos universitários, dirigindo *I Am a Camera*, do autor americano John van Druten, tendo Monica Vitti como atriz principal, no papel de Sally Bowles. Esse, aliás, não foi o primeiro contato de MA com Vitti, pois em *Il Grido* ela dubiou a voz de Dorian Gray. MA escreveu, de parceria com Elio Bartolini, a comédia *Scandali Segreti*, dirigindo-a no Teatro Eliseo em Roma, tendo Monica como atriz principal. Todavia, após uma excursão pela Itália, a companhia dissolveu-se, devido às dificuldades financeiras.

A PALAVRA DE

ANTONIONI

As declarações de Antonioni, ao longo de vinte e cinco anos de atividades cinematográficas, revelam uma coerência e profundidade raras num meio onde o *mot d'esprit* parece substituir a palavra refletida e consciente.

* **Preferências** — Os primeiros nomes que me vêm à memória são os de Eisenstein, Renoir, Welles. Do primeiro, tudo o que rodou no México; do segundo, *La Grande Illusion*; do terceiro, *Magnificent Ambersons*. Mas devo citar outros, que são: Griffith, Rossellini, Murnau, Clair e também Pabst e Bresson.

* **Suicídio** — Tentei suscitar no público a repugnância pelo suicídio, pela desolação espiritual dos personagens. Em *Tentato Suicidio* (episódio de *L'Amore in Città*) visei diretamente o conteúdo, a substância do tema.

* **A Mulher** — Admito minha preferência em tratar personagens femininos. Eles são instintivos e pode-se aprofundar o instinto. Louise Brooks, Carole Lombard, Harlow, Sophia Loren, como não ficar fascinado por esses animais dotados de cérebro e coração? Através de uma história procuro sempre exprimir uma condição espiritual mais geral. Disse certa vez que a mulher é o filtro mais fino da realidade. Além disso, devo acrescentar que as mulheres são as criaturas que mais conheço. Mais do que os homens. Por razões ocasionais: fui criado em ambiente familiar quase que exclusivamente feminino, com mais primas do que primos. Enfim, tenho medo, ao tratar os personagens masculinos como eu trato os femininos, de cair na autobiografia. Eis minhas três razões... Ainda: o personagem masculino de *L'Eclisse* tem, em determinado momento, mais importância do que os personagens femininos.

* **Sentimentos** — O que me importa é a fragilidade dos sentimentos na época em que vivemos. Um exemplo: em Roma, houve um crime recentemente. Um rapazola foi morto a tiros por uma pessoa de quem havia surrupiado um transistor. O assassino foi condenado apenas a três anos de prisão. Sabem por que? Porque indenizara a família com vinte milhões de liras. A mãe e o pai tiraram o seu lucro. Notem que o amor materno anda cada dia mais frágil. É isto que me interessa e preocupa. Nós amamos e odiamos de forma diferente neste século, e é normal: cada século ama e odeia de forma diversa. O mundo está em perpétua mudança. Não há razão para que os sentimentos não mudem com o tempo. Fala-se, hoje, muito em incomunicabilidade, em alienação, sobretudo na literatura. Ocupo-me de mostrar aquilo que os escritores descrevem. Trata-se de compreender, logo de mostrar.

* **A Música** — Detesto a música no filme. Se pudesse, se os produtores me deixassem fazer, usaria apenas uma

pista sonora de ruídos, os quais seriam a música. E gostaria de chamar um maestro para dirigi-la.

* **A Cór** — A cór tem na vida moderna um significado e uma função que não tinha no passado. Estou hoje convencido de que, dentro em pouco, o preto-e-branco se converterá, seguramente, em material de museu.

* **Censura** — Na Itália existe a censura preventiva. Antes de realizar um filme, o argumento deve ser submetido ao Ministério do Espetáculo e aos funcionários da *Banca del Lavoro*, que devem conceder o dinheiro; existem enormes limitações no plano econômico e, quando o filme está terminado, deve implorar de joelhos ao padre Angelichio ou ao monsenhor dell'Acqua para conseguir exibi-lo. É humilhante, não tenho vontade de fazê-lo. Desagradamente ser constrangido a emigrar, mas que devo fazer? Na Itália, nestas condições, não ficará nem um cão.

* **O Ator** — Pode parecer, na fase em que se prepara o filme ou mesmo durante as filmagens, que não falo jamais aos atores, que não lhes explico seu papel, como se diz, que não esclareço os aspectos dos personagens que eles devem interpretar. Se assim procedo, é porque isso corresponde justamente à minha intenção de considerar a interpretação como um dos meios de que se serve o diretor para exprimir uma idéia, quer seja ela abstrata ou figurativa. Eu me esforço, em suma, para despertar no ator mais o instinto que a inteligência.

* **Gente del Po** — Devo dizer uma coisa, embora corra o risco de parecer presunçoso: enquanto filmava meu primeiro documentário, em fins de 1942, Visconti dirigia *Ossessione*. *Gente del Po* era um documentário sobre os batelões e os pescadores: homens, isto é, não eram coisas ou lugares. Estava, sem o saber, no mesmo caminho de Visconti; lembro-me muito bem que meu pesar foi o de não poder dar a esse material um desenvolvimento narrativo ou realizar um filme com tema. Hoje, talvez, eu seria citado quando se discutisse sobre o nascimento do neo-realismo. Deste forma, mais que duma influência documentarista em meus filmes, parece-me mais exato falar da tendência narrativa de meus documentários.

* **Cronaca di un Amore** — As únicas influências das quais estou consciente são as de *Les Dames du Bois de Boulogne*, de Bresson, e *Loulou*, de Pabst; Lucia Bosé, minha principal intérprete, está efetivamente muito próxima, pelo desempenho e pelo físico, de Louise Brooks. Escolhi intérpretes que têm uma grande mobilidade de expressão, mais que flexibilidade e docilidade, e os dirigi unicamente do exterior, pelas indicações de gestos e atitudes. Não fiz nenhum apelo à inteligência de Lucia Bosé e a dirigi como uma *marionette*.

PALAVRA

* **I Vinti** — Esperava limitar-me a contar em três episódios, que me parecem sintomáticos de uma situação particularmente penosa e donde se poderia tirar uma moral a *posteriori* e não a *priori*. O importante, para mim, era relatar os fatos, narrar tudo (...). Porém, um filme deve ser julgado por ele mesmo, não tanto no plano ético ou moral, quanto no estético. E não se deve confiar muito nas teses enunciadas pelo autor.

* **Tentato Suicídio** — Todos estão de acordo em considerar meu episódio de *Amore in Città* como o último filme, por ordem de mérito (...). Aquêles tipos de suicidas... não me fizeram pena. A maioria estava feliz de ter tentado matar-se e de falar diante de uma câmera; estavam contentes por ganhar dinheiro de uma maneira tão simples (...). Se é verdadeiro que o suicida tem um valor moral, e que a psicologia não pode ignorar a moral, não é menos verdadeiro que a moral não pode ignorar os ensinamentos da psicologia. Escreveu-se que o suicídio é um ato de psicologia total; isso significa que cada suicida tem sua história.

* **Il Grido** — A propósito de meu filme *Il Grido*, os críticos franceses falam de uma nova fórmula: o neo-realismo interior. Jamais pensei em dar um nome ao que para mim sempre foi, desde a época longínqua do documentário sobre os doentes mentais, uma necessidade: ver no homem quais os sentimentos, quais os pensamentos que o fazem agir, em seu caminho em direção à felicidade ou à morte (...). Detesto os filmes com mensagem. Procuro simplesmente contar ou, mais precisamente, mostrar algumas vicissitudes.

* **L'Avventura** — Minha idéia parte da observação de um fato: nós vivemos hoje numa época de extrema instabilidade, política, moral, social e mesmo física. O mundo é instável ao nosso redor e em nós mesmos. Fiz um filme sobre a instabilidade dos sentimentos. Os personagens se encontram numa ilha, sob condições um pouco dramáticas: uma jovem do grupo desapareceu.

As buscas começam. O homem que ama essa jovem deveria estar transtornado, preocupado, inquieto. E de fato o está, no início. Mas, pouco a pouco, os seus sentimentos esmaecem, uma vez que não tinham nenhuma força, nenhuma profundidade. A partir desse momento, não quer mais procurar a jovem, tanto faz que a encontrem, ele está ocupado em outras aventuras, outras experiências, outros sentimentos, também frágeis e instáveis.

* **L'Eclisse** — Quando escolho uma história com certos personagens, eles se situam, por força, em uma determinada classe social, porque são verdadeiros nessa classe. Assim o são a mãe e a filha de *L'Eclisse* e os burgueses de *La Notte*... A Bólsa de Roma está cheia de pessoas semelhantes àquela mãe e àquela filha, mostradas em *L'Eclisse*. É uma pena que a nuança da classe escape talvez à percepção dos espectadores estrangeiros.

* **Il Deserto Rosso** — Sim, é um filme menos realista, de um ponto de vista figurativo, isto é, é realista de uma maneira diferente. Por exemplo: utilizei bastante a teleobjetiva para não ter profundidade de campo, que é, evidentemente, um elemento indispensável do realismo. O que me interessa, agora, é colocar o personagem em contato com as coisas, por que são as coisas, os objetos, a matéria que têm pés hoje em dia. Não considero *Il Deserto Rosso* como um resultado: é uma pesquisa. Desejo contar histórias diferentes com meios diferentes. Tudo o que foi feito, tudo o que fiz até agora, não me interessa mais...

* **I Tre Volti** — Esse sketch me interessa porque vou prosseguir as pesquisas sobre a cor, ampliar as experiências feitas em *Il Deserto Rosso*.

* **Blow-Up** — Pela primeira vez pude realizar um filme como tencionava fazê-lo e em absoluta liberdade. Os americanos estão muito mudados, não são mais os velhos porta-vozes de McCarthy, compreenderam que na Europa existem talentos que eles não possuem.



"Gente del Po": primeiro documentário de MA sobre a vida das populações ribeirinhas do rio Pó.



"L'Amorosa Menzogna": documentário de MA focalizando os atores de fotonovelas.

COLABORAÇÕES

1942 — **Un Pilota Ritorna**, de Roberto Rossellini; Michelangelo Antonioni é co-argumentista com Rosario Leone, Ugo Betti, Massimo Mida e Gherardo Gherardi.

I Due Foscari, de Enrico Fulchignoni; MA assistente de direção e co-argumentista com Enrico Fulchignoni, G. Campanile Mancini e Mino Doletti.

Les Visiteurs du Soir, de Marcel Carné; MA assistente de direção.

1947 — **Caccia Tragica**, de Giuseppe De Santis; MA co-argumentista, com De Santis, Carlos Lizzani, Cesare Zavattini, Corrado Alvaro, Umberto Barbaro, Tullio Pinelli e Gianni Puccini.

1952 — **Lo Sceicco Bianco**, de Federico Fellini; MA co-argumentista com Fellini e Tullio Pinelli.

1957 — **Questo Nostro Mondo** * Documentário de longa-metragem, dirigido por Ugo Lazzari, Eros Macchi e Angelo Negri * Supervisão técnica de MA * Fo-

tografia de Dallamano, Rimoldi; Delli Colli, Gregorig e Moncori * Música de Mario Nascimbene * Nota: MA não reconhece a atribuição de diretor técnico que lhe é dada nos nos créditos deste filme.

1958 — **La Tempesta** / A Tempestade * Direção de Alberto Lattuada * Direção da segunda unidade: MA (participação não confirmada oficialmente) * Elenco: Silvana Mangano, Van Heflin, Geoffrey Horne.

DOCUMENTÁRIOS

1943 — **Gente del Po** * Direção de MA * Fotografia de Piero Portalupi * Música de Mario Labroca * Produção: ICET-Carpi * Resumo: A viagem de uma barca descendo o rio Pó, mostrando, segundo as técnicas do neo-realismo, a vida das populações ribeirinhas, suas aldeias e as pessoas que nelas vivem. Nota: este documentário foi terminado em 1947.

1948 — **N.U. (Nettezza Urbana)** * Direção de MA * Fotografia de Giovanni Ventimiglia * Música: arranjos de jazz de Giovanni Fusco, e o **Prelúdio**, de J. S. Bach * Produção: Lux Film * Resumo: Um típico dia de trabalho dos varredores de rua de Roma. Segundo a crítica européia, este filme já denuncia o estilo que seria desenvolvido em seus filmes de ficção.

1949 — **Superstizione** * Direção de MA * Fotografia de Giovanni Ventimiglia * Música de Giovanni Fusco * Produção: ICET-Carpi * Resumo: As diversas formas de superstição e magia, tais como são praticadas pelos camponeses dos Abruzzi.

Sette Canne e un Vestito * Direção de MA * Fotografia de Giovanni Ventimiglia * Música: temas populares * Produção: ICET * Resumo: A manufatura de rayon, em Torviscosa, Trieste.

L'Amorosa Menzogna * Direção de MA * Fotografia de Renato del Frate * Música de Giovanni Fusco * Produção: Fortuna Film * Resumo: A vida dos atôres das revistas de fotonovelas, tema que mais tarde desenvolveria, com Fellini e Pinelli, em **Lo Sceicco Bianco**.

1950 — **La Villa del Mostri** * Direção de MA * Fotografia de Giovanni de Paoli * Música de Giovanni Fusco * Produção: Filmus * Resumo: A estátuária surrealista representando monstruosas figuras humanas da antiga Villa Orsini, em Bomarzo, Viterbo.

La Funivia del Faloria * Direção de MA * Fotografia de Ghedina e Goffredo Bellisario * Música de Teo Uselli * Produção: Teo Uselli * Resumo: A linha férrea suspensa do Monte Faloria à Cortina d'Ampezzo.

1955 — **Uomini in Più** * Produção do Comitê Intergovernamental para Migrações Europeias, sobre o problema da superpopulação e emigração na Itália.

FILMOGRAFIA: LONGA METRAGEM

ANTONIONI



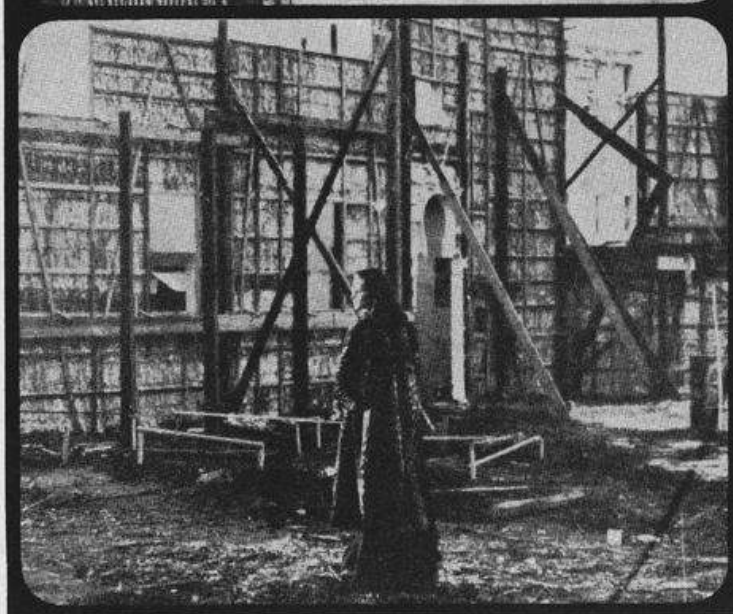
1950

Cronaca di un Amore / Crimes d'Alma * Direção, argumento e diálogos de MA * Roteiro de MA, Daniele d'Anza, Silvio Giovaninetti, Francesco Maselli, Piero Tellini * Fotografia de Enzo Serafin * Música de Giovanni Fusco * Elenco: Lucia Bosè (Paola), Massimo Girotti (Guido), Ferdinando Sarmi (Fontana), Gino Rossi, Marika Rowsky, Rosa Mirafiore e Rubi d'Alma * Produção: Franco Villani e Stefano Caretta para Villani Films * Distribuição no Brasil: Art Films / 1953 * Nota: Filmado em Milão. Prêmio de Direção do Festival de Punta del Este / 1951. Foto: Lucia Bosè e Massimo Girotti.



1952

I Vinti / Os Vencidos * Direção e argumento de MA * Roteiro e diálogos de MA, Suso Cecchi d'Amico, Diego Fabbri, Turi Vasile e Giorgio Bassani * Fotografia de Enzo Serafin * Música de Giovanni Fusco * Elenco: no episódio italiano — Anna Maria Ferrero, Franco Interlenghi, Eduardo Gianelli, Evi Maltagliati, Umberto Spadaro, Gastone Renzelli; no episódio inglês — Peter Reynolds, Patrick Barr, Fay Compton, Eileen Moore; no episódio francês — Henry Poirier, André Jacques, Jean-Pierre Mocky, Etchika Choureau, Annie Noel * Produção: Film-Costellazione & SGC * Distribuição no Brasil: Art Films / 1955 * Nota: Filmado em Roma, Londres e Paris. Também recebeu os títulos de **I Nostri Figli** e **Senza Amore**. Foto: Anna Maria Ferrero e Franco Interlenghi.



1953

La Signora Senza Camelle * Direção e argumento de MA * Roteiro e diálogos de MA, Suso Cecchi d'Amico, Francesco Maselli e P. M. Pasinetti * Fotografia de Enzo Serafin * Música de Giovanni Fusco * Elenco: Lucia Bosè (Clara Manni), Andrea Cecchi (Gianni Franchi), Gino Cervi (Ercolino Bora), Ivan Desny (Nardo), Alain Cuny (Lodi, Monica Clay Anna Carena, Enrico Glori, Laura Tiberti, Oscar Andriani, Elio Steiner, Nino del Fabbro * Produção: Domenico Forges Davanzati para E. N. I. C. * Nota: Filmado em Roma, Veneza, Milão * Este filme não foi exibido comercialmente no Brasil. Foto: Lucia Bosè.

1953

Tentato Suicídio (Um dos episódios do filme *L'Amore in Città*) * Direção de MA * Roteiro e diálogos de MA, Aldo Buzzi, Luigi Chiarini, Luigi Malerba, Tulio Pinelli, Vittorio Veltroni e Cesare Zavattini * Fotografia de Gianni di Venanzo * Música de Mario Nascimbene * Elenco: não-profissional, constituído por pessoas que sobreviveram à tentativa de suicídio e a reconstituíram frente à câmera * Produção: Faro Filme * Nota: os outros episódios são : *La Storia di Caterina*, de Zavattini & Maselli; *Gli Italiani si Voltano*, de Alberto Lattuada; *L'Amore che si Page*, de Carlo Lizzani; *Agenzia Matrimoniale*, de Federico Fellini; e *Paradiso per 4 Ore*, de Dino Risi. Filmado em Roma. Não exibido no Brasil comercialmente. Foto: "suicidas frustrados".



1955

Le Amiche / As Amigas * Direção de MA * Argumento de MA, adaptado da novela *Tra Donne Sole*, de Cesare Pavese * Roteiro de MA, Suso Cecchi d'Amico e Alba de Cespedes * Fotografia de Gianni di Venanzo * Música de Giovanni Fusco * Elenco: Eleonora Rossi Drago (Clelia), Valentina Cortese (Nene), Gabriele Ferzetti (Lorenzo), Franco Fabrizi (Cesare), Ettore Manni (Carlo), Madeleine Fischer (Rosetta), Yvonne Furneaux (Molina), Anna Maria Pancani (Clotilde), Maria Gambarelli * Produção: Trionfalcine * Distribuição no Brasil: Distribuidora C. I. C. / 1962 * Nota: Filmado em Turim. Leão de Prata no Festival de Veneza / 1955. Foto: Madeleine Fischer e Eleonora Rossi Drago.



1957

Il Grido / O Grito * Direção e argumento de MA * Roteiro de MA, Elio Bartolini, Ennio de Concini * Fotografia de Gianni di Venanzo * Música de Giovanni Fusco * Elenco: Steve Cochran (Aldo), Alida Valli (Irma), Dorian Gray (Virginia), Betsy Blair (Elvia), Lynn Shaw (Andreina), Gabriella Pallotti (Edera), Gaetano Matteucci, Guerino Campanili, Pina Baldini, Mirna Girardi. * Produção Franco Cancellieri para SPA Cinematográfica e Robert Alexander Production, New York * Distribuição no Brasil: Art Films / 1964 * Nota: Filmado no Vale do rio Pó, nas localidades de Occhiobello, Portogossuro e cercanias de Ferrara e Cà Venier. Obteve o Grande Prêmio dos Críticos no Festival de Locarno/1957. Foto: Steve Cochran.



FILMOGRAFIA: LONGA METRAGEM

ANTONINO



1959

L'Avventura/A Aventura * Direção e argumento de MA * Roteiro de MA, Elio Bartolini, Tonino Guerra * Fotografia de Aldo Scavarda * Música de Giovanni Fusco * Elenco: Gabriele Ferzetti (Sandro), Monica Vitti (Claudia), Lea Massari (Anna), Dominique Blanchar (Giulia), Renzo Ricci (pai de Anna), James Addams (Corrado), Dorothy de Polliolo, Lelio Luttazzi, Giovanni Petrucci, Esmeralda Ruspoli, Enrico Bologna * Produção: Cino Del Duca para Produzioni Cinematografiche Europee (Roma) e Société Cinématographique Lyre (Paris) * Distribuição no Brasil: Art Films/1961 * Nota: Filmado em Roma e Sicília (ilhas Lípári, Catânia, Milazzo e Taormina). Prêmio Especial do Júri, Cannes/1960. Foto: Gabriele Ferzetti e Lea Massari.

1960

La Notte/A Noite * Direção de MA * Argumento, roteiro e diálogos de MA, Enrico Flaiano e Tonino Guerra * Fotografia de Gianni di Venanzo * Música de Giorgio Gaslini * Elenco: Jeanne Moreau (Lidia), Marcello Mastroianni (Giovanni Pontano), Monica Vitti (Valentina), Bernhardt Wicki (Tommaso), Rosy Mazzacurati (Resy), Maria Pia Luzi (jovem ninfomaniaca), Vincenzo Corbella (Gerardini), Gitt Magrini (Sra. Gerardini), Giorno Negro (Roberto) * Produção: Emmanuel Cassuto para Nepi Film (Roma), Silva-Film (Roma) e Sofitedip (Paris) * Distribuição no Brasil: United Artists/1962 * Nota: Filmado em Milão. Grande Prêmio Urso de Ouro, Berlim/1961. Foto: Jeanne Moreau.

1961

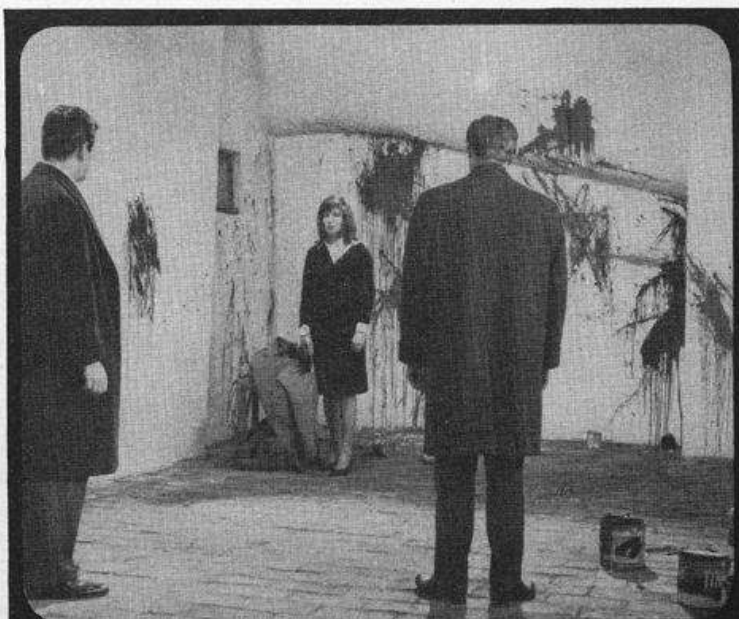
L'Eclisse/O Eclipse * Direção de MA * Argumento de MA e Tonino Guerra * Roteiro e diálogos de MA, Tonino Guerra, com a colaboração de Elio Bartolini e Ottiero Ottieri * Fotografia de Gianni di Venanzo * Música de Giovanni Fusco * Elenco: Alain Delon (Piero), Monica Vitti (Vittoria), Francisco Rabal (Riccardo), Lilla Brignone (a mãe de Vittoria), Louis Seigner (especulador da Bolsa), Rossana Rory, Mirella Ricciardi * Produção: Robert e Raymond Hakim * Distribuição no Brasil: Art Films/1963 * Nota: Filmado em Roma e Verona. Prêmio Especial do Júri no Festival de Cannes/1962. Foto: Monica Vitti e Alain Delon.

GRAFIA

1964

AMU

Il Deserto Rosso/O Deserto Vermelho * Direção de MA * Argumento e roteiro de MA e Tonino Guerra * Fotografia (em Technicolor) de Carlo Di Palma * Música de Giovanni Fusco * Elenco: Monica Vitti (Giuliana), Richard Harris (Corrado), Carlo Chionetti (Ugo), Valerio Bartoleschi (Valerio), Xenia Valderi, Aldo Grotti, Rita Renoir * Produção: Antonio Cervi para Film Duemila (Roma) e Francoriz (Paris) * Distribuição no Brasil: Rank Filmes (ainda não lançado) * Nota: Filmado em Ravenna e Patagônia. Prêmio Leão de Ouro do Festival de Veneza/1964. Foto: Richard Harris, Monica Vitti e Carlos Chionetti.



1965

I Tre Volti * Filme com três episódios: o primeiro (ou introdução) é dirigido por MA, o segundo por Mauro Bolognini e o terceiro por Franco Indovina * Fotografia (Technicolor) de Ottello Martelli e Carlo Di Palma * Música de Piero Piccioni * Elenco: Soraya, Alberto Sordi e Richard Harris * Produção de Dino De Laurentiis * Nota: este filme, ao que parece, não será distribuído comercialmente no Brasil. Foto: Soraya.



1967

Blow-Up/Blow-Up: Depois Daquele Beijo * Direção de MA * Argumento de MA, baseado na história de Julio Cortázar, **Las Babas del Diablo** * Roteiro de MA e Tonino Guerra * Diálogos em inglês com a colaboração de Edward Bond * Fotografia (em Technicolor) de Carlo Di Palma * Música de Herbert Honcock (Stroll On, pelos Yardbirds) * Elenco: David Hemmings (Thomas), Vanessa Redgrave (Jane), Sarah Miles (Patrícia), Mary Khal Veruschka e os modelos: Jill Kennington, Peggy Moffitt, Rosaleen Murray, Ann Norman, Melanie Hampshire * Produção de Carlo Ponti para a Metro Goldwyn Mayer * Distribuição: MGM/1967 (a ser lançado em outubro) * Nota: Filmado em Londres. Grande Prêmio Palma de Ouro no Festival de Cannes/1967. Foto: Vanessa Redgrave e David Hemmings.



SEGUE

O corte, por vezes arbitrário mas funcional, o requinte, a elegância, a visão aparentemente sofisticada do painel trepidante que é a juventude de hoje, poderiam sugerir, *a priori*, mudança de estilo e de temática de Antonioni em *Blow-Up*. Mas essa impressão é logo desfeita quando nos detemos a examinar ou simplesmente sentir os efeitos desencadeados pela moderna narrativa de Antonioni. Partindo de um conto curto de escritor Julio Cortázar, que lhe fornece, por assim dizer, o pretexto, Antonioni excursiona e incursiona no mundo hodierno de Londres (é o primeiro filme inglês do cineasta), permitindo-se ser o observador agudo e impiedoso de uma juventude anestesiada e sem ideais, mas ainda o mesmo poeta do abandono, da solidão, da irrealização e da busca. A euforia de criaturas que se movimentam no mosaico colorido das atitudes desassombradas, o gosto pelo exótico, pelo excêntrico, o culto ao deus-sucesso, aos tóxicos e ao LSD, Antonioni contrapõe os mesmos sentimentos que estão agarrados à cor cinza e sombria de *Il Grido / O Grito* ou à lentidão avassaladora de *La Notte / A Noite* — a angústia e o tédio.

Em Thomas, o fotógrafo, (vivido com talento por David Hemmings) vamos lembrar a oscilação sentimental, o vácuo que anima o personagem de Gabriele Ferzetti em *L'Avventura / A Aventura*; as mulheres que passam por *Blow-Up* poderiam ser egressas de qualquer filme do cineasta (mesmo quando Monica Vitti é aqui substituída por Vanessa Redgrave, a nos lembrar nos gestos, e quando ri de cabeça pendida, a eterna Greta Garbo) e, novamente, o fotógrafo vai sugerir o Marcello Mastroianni de *La Notte* ao aceitar o prazer com duas adolescentes ávidas de se lançarem no mundo falso e flamejante da Moda. A capitulação física de Thomas em *Blow-Up* é semelhante à de Mastroianni em *La Notte*, diante da jovem doente num quarto de hospital. Pois não estão longe da enfermidade aquelas adolescentes que se oferecem às manes do sucesso, nesse imenso hospital que é o mundo de nossos dias. E de Antonioni é o rito impresso na fisionomia misteriosa de Jane (Vanessa Redgrave), que ninguém sabe quem é e de onde veio, e da suave Patricia (Susan Miles), esposa do amigo pintor de Thomas, que se inquieta, sofre e procura.

Ao repousar a história de *Blow-Up* num fotógrafo de modas, Antonioni não quis apenas tocar o assunto mais em moda do ano (há menos de 10 anos, os fotógrafos eram totalmente obscuros em Londres; hoje, eles constituem a profissão "in"). Quis antes, o realizador, penetrar a fundo nesse mundo cintilante e artificial, onde a aparência e a sofisticação falam mais alto, sem evitar que o vazio e o tédio venham também ali a se instalar inapelavelmente.

Blow-Up foi todo filmado no mundo da moda em Londres, com suas dolly-girls, seus grupos pops, beat clubs, mini-

saías, meias coloridas, modelos e festas. Foi fotografado (brilhantemente por Carlo Di Palma) em locações que vão de um túnel sob o rio Tâmesa e uma cena tomada ao longo de um velho tea-clipper — "The Cutty Sark", em Greenwich —, ao quarteirão "dickensiano" de Peckham-Rye. Outros locais incluem um mercado ao ar livre em Brixton, o Maryon-Park, a Carnaby Street, onde as lojas "in gear" de Londres estão situadas, os beat clubs do Soho e as vizinhanças do Tin Pan Alley, em Denmark Street, apartamentos em Chelsea e casas em Belgravia. Tudo o que é bem na atualidade de Londres, totalmente fora do Londres tradicional já consagrado por tantos filmes. Grande parte dos interiores foram feitos numa casa de Holland Park, que na vida real é nada menos do que o estúdio de modas de John Cowan, um dos mais famosos fotógrafos londrinos.

É nesse estúdio que praticamente se inicia a ação de *Blow-Up*, quando Antonioni constrói uma sequência inteiramente de excepcional beleza plástica e pictórica, com notável uso da cor, do som e da música, e pela utilização de seis modelos internacionalmente famosos: Veruschka, Jill Kennington, Peggy Moffitt, Rosaleen Murray, Ann Norman e Melanie Hampshire. O brilhantismo plástico aí conseguido não fere a textura temática ou o estilo do diretor, em que pèse o delírio de bom gosto cênico e cinematográfico. E Antonioni se compraz em construir uma cena magistral com o modelo Veruschka, fotografada em todos os sentidos por Thomas e registrada pela câmera de Carlo Di Palma. É um verdadeiro rito de amor entre a câmera e o modelo que se completam, que se dão mutuamente numa comunhão de sensualidade. Veruschka é esculpida pela câmera, é amada e sentida, mistificada ao som do cool-jazz que Herbie Hancock compôs especialmente para a sequência e que se intitula *Veruschka*.

Mas a trama de *Blow-Up* (se assim pudermos chamar o filão que dá origem ao filme) começa um pouco adiante, no parque, quando Thomas vai a um antiquário, numa rua calma, e resolve então fotografar um casal de namorados. O bucolismo daquele idílio prestar-se-ia para o encerramento do álbum de fotografias que iria editar. A exagerada objeção da moça em relação às fotografias e a visita que ela faz posteriormente ao estúdio de Thomas, desnudando-se e oferecendo-se a ele para a aquisição dos negativos, desperta suspeitas no rapaz, que trapaceia e lhe entrega negativos errados. A revelação e as ampliações ("blow-ups") sucessivas dos negativos (numa sequência admirável em que a desordem se ordena com uma câmera ativa e contínua) mostram a existência de um crime e de um cadáver. A volta ao parque coloca Thomas e o espectador diante da evidência do cadáver. Thomas quer levar adiante sua descoberta e vai consultar seu agente, ensejando à câmera de Antonioni penetrar num beat club, onde os jovens gritam sua alegria sintética diante da

"BLOW-UP": RADIOGRAFIA DE UMA ÉPOCA

Flávio Manso Vieira

ANTONIONI



desenfreada execução de **Stroll On** pelos Yardbirds e depois numa festa **pop**, regada de narcóticos, de marijuana e de frustrações. Thomas verifica depois que seu estúdio fôra revirado, as fotos destruídas e os negativos roubados.

Retornando ao parque, descobre que o cadáver desaparecera. Tôdas aquelas evidências gritantes, súbitamente se desvaneceram. O crime perde sua consistência, esboroa-se. Mas ao sair do parque, Thomas encontra um grupo de estudantes mascarados por um trote de Universidade. Uma dupla se destaca do grupo e começa em mímica uma partida de tênis. A bola imaginária salta de uma quadra para outra e é de repente atirada para fora, no rebate violento de um dos disputantes. Todos olham para o fotógrafo esperando que ele apanhe a bola abstrata e a devolva. Thomas vacila, mas acaba por submeter-se à estranha partida de tênis. Apanha no chão a bola imaginária e a atira para dentro da quadra. Os joga-

dores recomeçam o jogo. A câmera abandona o jogo e detém-se apenas a focalizar Thomas. Seus olhos, que até então assistiam céticos à partida, começam a se movimentar de um lado para outro, acompanhando a trajetória da bola. E o ruído da bola pipocando no chão, até então inaudível, torna-se perceptível para seus ouvidos e para o espectador. A partida de tênis existe. É a rendição ao mito.

Num processo de inversão, Antonioni nos conduz à mesma realidade. E tudo o que primeiro se mostra confuso, como por encanto, se ordena. No crime, ele decompõe um fato, partindo de elementos concretos para torná-lo abstração. Na partida de tênis, que encerra magistralmente o filme (o maior do cineasta), ele parte de elementos abstratos para uma concretização. Ambos paradoxalmente nos levam à mesma conclusão. Uma conclusão serena, madura, fatalística: devemos fazer-de-conta nesse imenso faz-de-conta da vida.

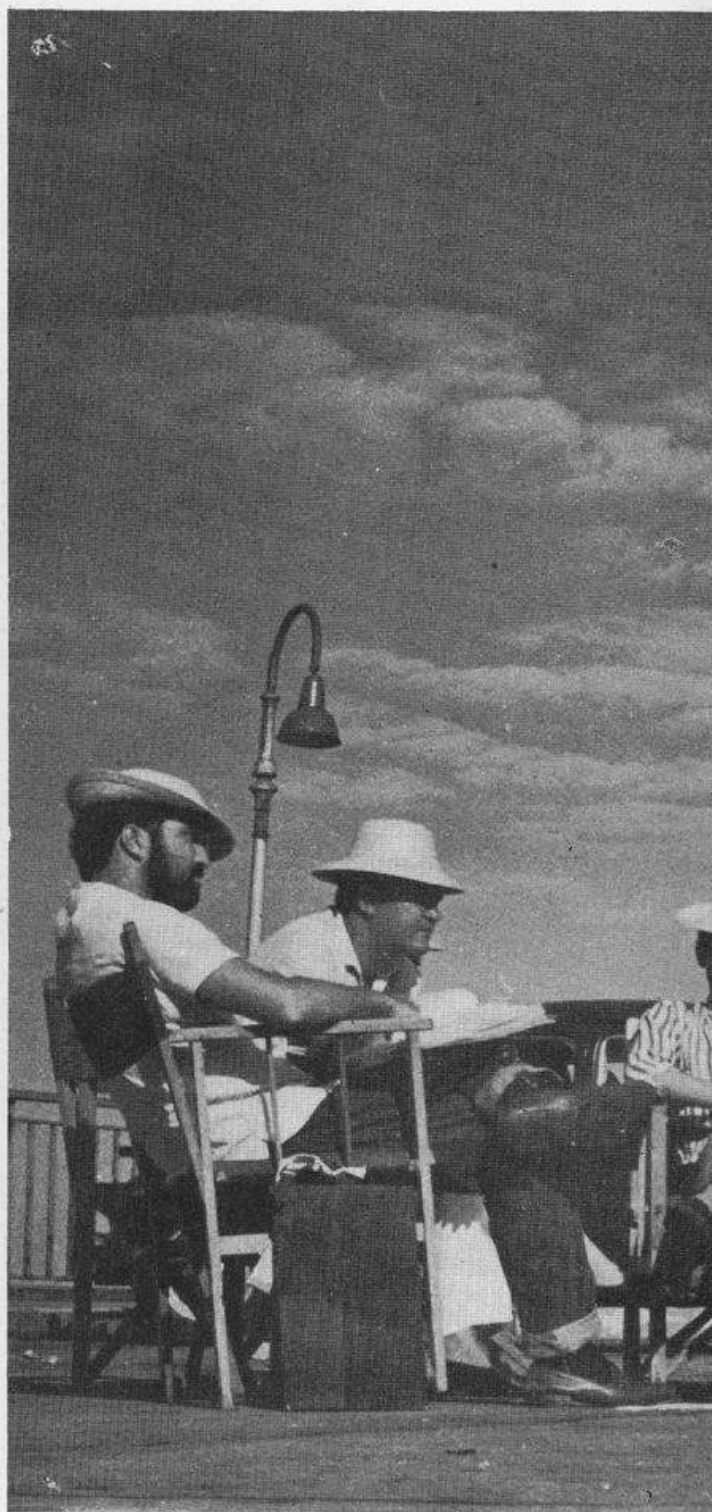


DOMINGOS, O CINEMA EM LIBERDADE

Môço ainda (30 anos), inteligente, tranqüilo, cheio de boas idéias e de bons planos: todos com vida, com **charme**. A euforia, aliás, é uma das marcas registradas de Domingos de Oliveira. Euforia e talento. Mal acabou **Coração de Ouro**, já está planejando um filme com "anjo" e "Natal", à maneira de Frank Capra. Tem loucura por filme de "horror" e quer fazer um filme do gênero, de argumento seu, pronto há alguns anos. Mas faz questão de frisar: sem os fantasmas e os castelos mal-assombrados, desenrolado nos cenários mais cotidianos do homem. Gosta também de **science-fiction**. Mas diz que não quer saber de outros planêtas: quer fazer ficção científica aqui na Terra mesmo. Diz êle que "está aberto" a tudo o que é bom, portanto não pode responder quando perguntado qual aquele diretor de sua paixão ou aquela influência especial que possa tê-lo marcado. Excelente "papo", narra fatos curiosos relacionados com o financiamento de seu filme **Tôdas as Mulheres**. Sem mágoa, feliz pelas soluções encontradas, conta o caso do primeiro dinheiro: 5 milhões de cruzeiros velhos, que Napoleão Muniz Freire "tirou" de um amigo gerente de banco; a venda de participações, algumas "vexatórias" (se bem que êle não se tenha sentido "vexado"), ia resolvendo os problemas de maior urgência. Ao que parece, com **Coração de Ouro** êle não terá êste tipo de problema: mas o seu grande sonho é ter alguns milhões de capital de giro e trabalhar sossegado.

(C. F.)

SEGUE



Equipe de "Coração de Ouro":
da esquerda para a direita,
Joaquim Assis, Mauro Madruga,
Paulo José, Domingos de Oliveira
(de costas), Luis B. Neto, Claudio MacDowel,
Eduardo Prado.



A TRAJETÓRIA DE DOMINGOS

Lella Diniz,
Domingos de
Oliveira,
Paulo José.

Carioca: 30 anos de idade. Engenheiro eletricitista, formado pela Escola Nacional de Engenharia. Também é homem de teatro: autor, produtor, ator, diretor e professor. Nesta última categoria ensinou direção no Conservatório Nacional de Teatro. Como ator (fêz o curso do "Studio Produções", de Jack Brown, durante dois anos) diz que apareceu somente em *Carnaval para Principiantes*. Entre as inúmeras peças a que ligou seu nome estão: *Somos Todos do Jardim da Infância* (autor, diretor e produtor), *A História de Muitos Amores* (idem, idem), *O Grilo e a Chama* (autor), *Carnaval para Principiantes* (além de ator, autor), *Sétimo Céu* (peça de Austin Strong: diretor e produtor), *Em Busca do Tesouro* (peça infantil de R. R. Filho: diretor e produtor), *Desde os Tempos de Eva* (que ele produziu para o Meia Noite do Copacabana-Palace). Também organizou e participou de diversos seminários de Dramaturgia e Interpretação.

Como homem de TV foi produtor da Globo durante um ano e meio, quando se destacou com *Show da Noite*, com Glaucio Gil. Dirigiu e escreveu diversas telepeças: *A Psicologia das Algemas*, *Polêmica*, *A Sereiazinha*, *O Caso dos Discos Voadores*, *As duas faces da Moeda*, além de ter adaptado para a TV sua peça *Somos Todos do Jardim da Infância*.

Domingos é jornalista (atuou como repórter na *Tribuna da Imprensa*, foi redator de *Manchete*) e literato (além das peças e argumentos de filmes ganhou os prêmios G.R.D. da *Tribuna da Imprensa* com *O Túnel* e *O Menino Que Não Podia Receber Presentes*).

No cinema, começou como assistente de direção (de Joaquim Pedro de Andrade) em *Manuel Bandeira*, *o Poeta do Castelo* e *Couro de Gato*. Fêz alguns roteiros para a série filmada de TV, 22-2000. Finalmente lançou-se como diretor (também autor do argumento e roteirista) com *Tôdas as Mulheres do Mundo*. Seu segundo filme: *Coração de Ouro*.



ENTREVISTA

a Ely Azeredo e Carlos Fonseca

FILME CULTURA — Como homem de Teatro e TV, por que se decidiu a fazer cinema? Acha mais fácil encontrar a realização pessoal no Teatro, na TV ou no Cinema?

Domingos de Oliveira — No Brasil, o Teatro, embora sua magia irresistível, tem muito pouca viabilidade como profissão. Além disso o cinema é o teatro, a música, a pintura, a linguagem enfim da minha geração. Atinge maior público e afinal é isso que nós artistas de hoje queremos: falar com muita gente. Sinto-me mais realizado como diretor e escritor no cinema. Além dos motivos citados acima, o filme permite muito mais que o autor o "assine". Na montagem teatral, o ator é o grande elemento de comunicação.

FC — Você fez *Tôdas as Mulheres do Mundo* espontaneamente ou procurando adaptar-se a uma estética preconcebida?

DO — Tenho verdadeiro preconceito contra o preconceito.

FC — Pretende se limitar a uma temática ou abordar assuntos diversos?

DO — Tenho para mim a minha temática, que pretendo abordar em assuntos diversos. O que tenho a dizer aos outros se refere sempre à invencível liberdade do ser humano. Particularmente à sua liberdade interior que, a meu ver, é a força que tornará o mundo livre.

FC — A que atribui você o sucesso de público de *Tôdas as Mulheres*?

DO — Saído de uma fase de pouco valor artístico, o cinema nacional caminhou nos últimos anos, por reação, em terrenos mais ou menos heréticos. A temática do cinema novo, por exemplo, é popular, sua forma não. Esta fase, com o desenvolvimento industrial, está sendo agora superada. *Tôdas as Mulheres*, cujo único charme consiste em ser um filme sincero e simples, foi um dos primeiros passos dessa superação.

FC — O que acha das possibilidades (pouco exploradas) do humor brasileiro (ou carioca) no cinema, fora da chanchada?

DO — São totais. O senso de humor é característica do brasileiro, particularmente do carioca. Cito Millor Fernandes: "Sómente o humor é sério".

FC — Cite projetos seus, dizendo alguma coisa sobre a natureza de cada um dos principais?

DO — *As Duas Faces da Moeda*,

meu próximo filme, conta a história de um homem derrotado, um funcionário público, escravo do medo, desconhecedor do mundo que o cerca. E que, através da consciência da morte, conquista a consciência da vida. Trata-se de um roteiro quase à Frank Capra, que me parece de grande atualidade. *A Baratização*, crônica do desespero. De um certo tipo de gente, que conheci bem, que bebe todo o tempo, que vive na faixa estreita entre o desvario e o suicídio. *A História de Muitos Amores*, um drama lírico, talvez onírico, de um circo à beira da falência. Que fala das ilusões, e de quanto pode o homem viver num mundo que ele criou à revelia da realidade. *9089*, comédia de João Bethancourt. *A Culpa*, meu melhor roteiro. *O Filho da Mãe*, de Eduardo Gaiães. *Diário de um Vampiro*, meu filme mais "internacional".

FC — Aproveitando a sugestão do último título citado, como você vê um cinema brasileiro fantástico ou terrorífico?

DO — Com os melhores olhos. Adoro o gênero e trabalharei sobre ele, certamente. O Fantástico e o Terror são gêneros ainda pouco explorados no cinema, e até mesmo na literatura, justamente pela sua dificuldade. Porque trabalha com os fantasmas do homem, seu lado mais oculto e incontrolável. Naturalmente cabe observar que não me refiro aos castelos medievais. O que me atrai é o terror e o fantástico do cotidiano.

FC — O que acha de Mógica Marins?

DO — Curioso, interessante, como tudo que é convictamente sincero. Vi apenas *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*.

FC — Quais os seus cineastas preferidos?

DO — Bergman, Fellini, Rossellini, Godard. Adoro Hitchcock. Gosto muito de Glauber Rocha.

FC — Quais os seus problemas com a Censura?

DO — Em *Tôdas as Mulheres* tive uma cena bastante ingênua cortada pela censura. Em *Coração de Ouro* temo agressões maiores. Como artista honesto em meus propósitos não posso ter outra posição: sou contra a censura.

FC — O que acha que pode ainda ser feito no campo de proteção e estímulo ao cinema brasileiro?

DO — Para responder de modo mais completo essa importante pergunta seria necessário uma entrevista à parte. Todavia, de modo geral, me parece que o moderno cineasta brasileiro precisa basicamente de dinheiro e liberdade de expressão. O INC, dentro de sua orientação atual, poderá fornecer as duas coisas, desde que não se perca nos perigosos abismos do controle estatal da iniciativa privada.

FC — Como você trabalha, como

encara o trabalho cinematográfico, a contribuição dos elementos da equipe, a disciplina, a improvisação?

DO — Trabalho com muita exaltação, com muita fidelidade à história e à verdade que tento narrar. Encaro o trabalho cinematográfico como um trabalho de equipe. Tenho a minha equipe, liderada por meu irmão-de-alma, minha segunda-consciência, meu crítico-músico e montador predileto: Joaquim Assis. Todo o tempo me preocupo em tornar o filme uma criação de conjunto. Em filme meu, todo o mundo cria, e ouço atentamente o que têm a dizer o chofer ou o eletricitista. Trabalhamos em rígida disciplina, como os militares. Acreditamos que trabalhar disciplinadamente não limita, porém aumenta a individualidade. Como diretor, não somente improviso para resolver problemas de produção, como improviso também por método de trabalho. O moderno trabalho cinematográfico, creio, concretiza-se durante a feitura. Como no dia a dia, por mais que imaginemos como as coisas serão, somente o sabemos quando elas acontecem. Gosto de ter um roteiro muito firme, muito escrito, antes de começar a filmar. Justamente para poder modificá-lo durante a filmagem.

FC — Há um problema de ator no cinema brasileiro?

DO — Talvez uma certa falta de conhecimento do processo cinematográfico. Penso que todo bom ator de cinema sabe com que lente está sendo filmado, que iluminação, etc. É um segundo diretor. Por isso, Paulo José funciona tão bem. E Leila Diniz. Meus atores são sempre responsáveis por substancial parte do roteiro, quando o filme fica pronto.

FC — Diga algumas palavras sobre Leila Diniz.

DO — Leila é divertida, me divirto ao lado dela. Leila é inteligente, ela me entende. Leila é bonita, como o sol, o mar e as montanhas. Ela está escrevendo um roteiro, e me contou outro dia uns pedaços. É ótimo. Mas que nenhum diretor se habilite: já adquiri os direitos autorais.

FC — Quais são as diferenças e proximidades entre seu primeiro filme e o segundo? Sente-se em quase tudo o que você diz "um pouco" de *Tôdas as Mulheres*. *Coração de Ouro* também pode ser sentido assim?

DO — *Coração* tem outra temática, é um filme menos romântico. Mais crítico, mesmo porque o roteiro original não é meu e sim de Eduardo Prado. A mesma espontaneidade, sim. Idem, o mesmo ritmo, talvez um pouco mais rápido. Também um "happy-ending", se bem que chorei outro dia na moviola, ao assistir a ele. Mesmo sentimento ao terminar: não sei bem se é bom ou ruim. Sei apenas que é meu, que não contém uma mentira sequer.

DOMINGOS

FALA DE

SEUS

FILMES

Pepita Rodrigues
e Paulo José:
"Coração de
Ouro".

(...) *Sobre "Tôdas as Mulheres do Mundo"*: "Parece-me que vivo numa época em que o Amor é coisa particularmente difícil. Raro, talvez até impossível, encontrar um casal feliz, na noção que tenho de felicidade, estado de alma que envolve uma liberdade individual completa. O desencontro amoroso é, hoje em dia, quase essencial à ligação amorosa, e esquemas os mais perigosos são inventados inútilmente para diminuir a angústia desse fato. São muitas as causas do fenômeno e o ensaio definitivo sobre o assunto está ainda por ser escrito. É sobre uma das causas, que penso ser das mais importantes, que fiz meu filme. A independência da mulher".

(...) "Escrevi o papel de Maria Alice para Leila Diniz, com tudo que ela sabe fazer, utilizando o conhecimento que tenho dela, que não é pouco. Leila é uma mulher fantástica, inteligente e boa atriz. Se tivés-

semos uma máquina de propaganda proporcional, ela poderia chegar à notoriedade de uma Bardot ou Karina".

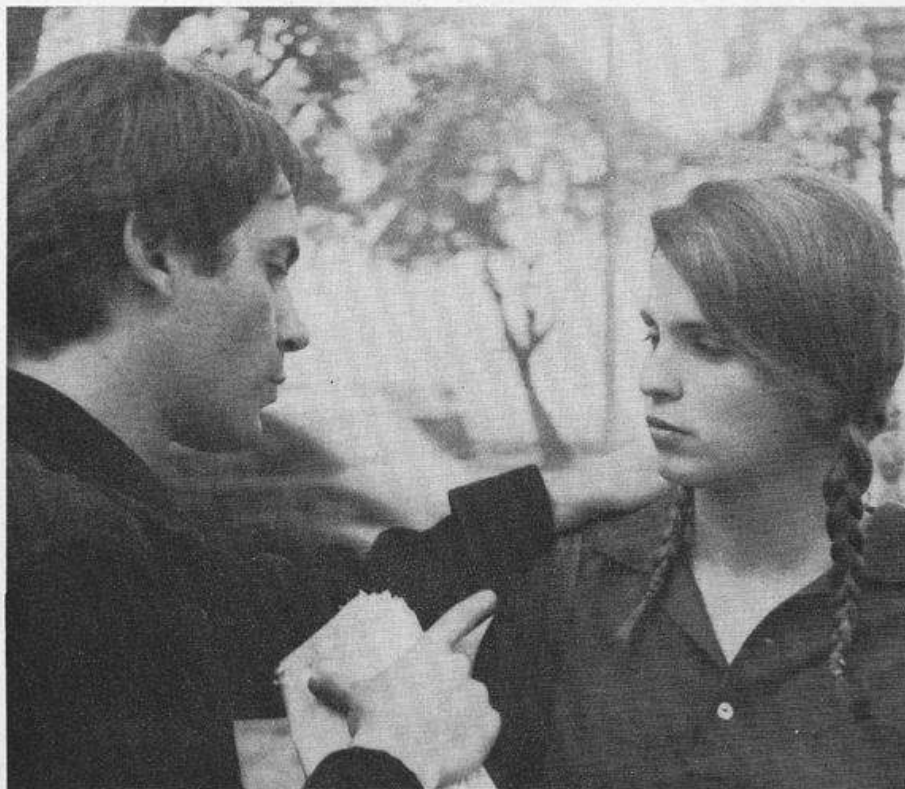
(...) "Fazer cinema é como falar a pessoas numa sala. É preciso não gaguejar, falar alto e claro, para ser entendido. Para ser entendido, usei em minha comédia da citação sofisticada à chanchada. Um filme é apenas um filme, e muitos estão sendo feitos neste exato momento, por aí. Não quero que me achem genial, culto ou bonito. Quero que vejam o filme divertidamente e o entendam. Quero, depois do filme, poder falar com os espectadores como se os conhecesse há muito tempo".

(...) *Sobre "Coração de Ouro"*: "Meu amigo Eduardo Prado trouxe um roteiro. Chamava-se *Coração de Ouro*, por causa de um samba de Elton Medeiros e Joacy Santana. Gostei muito. Era a história de um



carioca típico, que corria atrás de mulheres o dia inteiro e voltava para casa à noite, para bater na porta do quarto da empregada. Era muito engraçado. Mas não só. Por trás daquela aventura veloz, havia um personagem fascinante. Um homem que não se ligava a nada, que não tinha caminhos — um alienado, por essência e filosofia. Reescrevi o roteiro junto com Edu. Brigamos muito, eu e Eduardo, para que nossos mundos particulares chegassem a um acôrdo. Mas conseguimos, creio. Hoje, *Coração* não é mais dele nem meu: é nosso”.

(...) Fiz questão que o personagem principal de *O Coração* (que Paulo José interpreta) se chamasse Edu”. (...) *Coração de Ouro* é a descrição de uma personalidade. Um homem, seu mundo à sua volta. Edu mora em Ipanema. Anda por lá, por Copacabana. Encontra amigos, mulheres, vai no rumo que o vento o leva. A fama ipanemense. A praia, as ruas comuns. *Coração de Ouro* é um filme de fidelidade ao cotidiano. Com a vivência da filmagem, quando penso em Edu lembro do astronauta. Se aquele fio que o liga à nave se partisse, ele não poderia sobreviver. Um cadáver girando ao redor da Terra, um satélite natural. Impossível viver solto no espaço. Edu não se liga a nada. Não admite compromissos. É um alienado consciente, por essência e filosofia. Quanto tempo conseguirá Edu viver assim? A corrida penosa atrás de cada momento, quanto tempo Edu agüentará esse esforço? Um homem tem de se ligar a alguma coisa: ao Partido Comunista, ao zembudismo, alpinismo, escotismo, qualquer coisa. Edu não quer ligar-se a coisa alguma. Talvez porque não concorde com coisa alguma. Talvez porque ache que o mundo, a sociedade em que vive, é um erro. E não queira ser cúmplice desse erro. Um homem não pode viver solto no espaço. O mundo, na sua caleidoscópica grandeza, oferece a Edu apenas uma opção: integrar-se ou morrer de solidão. E Edu reage, com esforço. A narrativa desta reação, a descrição deste esforço, é essa a temática de *Coração de Ouro*. Existe em cada homem, incontida, a mágoa de o mundo não ter sido criado a seu gosto e forma, imagem e semelhança. Somente através do sofrimento é que pode ser redimida essa mágoa e, conseqüentemente, aceito o mundo, em toda sua beleza e vilania. Por outro lado, todo homem sabe que, no momento em que não comete o suicídio, está aceitando o mundo. Edu, o *coração de ouro*, é isso: o herói impossível, na corda bamba, no fio da navalha, entre a morte e a aceitação da vida. Porém, uma vez comentada a temática, é bom lembrar: o filme é uma comédia...”.



Paulo José
e Lella Diniz:
“Coração de
Ouro”

Paulo José:
“Tôdas as
Mulheres do
Mundo”.





Mariza Urban:
"O Engano",
de Mario Fiorani.

O ENGANO

Em **O Engano**, como em **A Derrota**, Mario Fiorani é produtor, diretor, autor do argumento e roteirista. A história, segundo o próprio realizador, é "de amor, amarga, diferente. Uma mulher e três homens: o marido, o amante, e um outro homem que se apaixona por ela. A mulher é uma personagem moderna, de certa dureza, e, ao mesmo tempo, com enorme necessidade de ternura. O marido é um intelectual frustrado; o amante, um negro advogado; e o homem que se apaixona é um médico de sentimentalismo doentio. A história se passa toda em uma noite, e vários "flash-backs" mostram os antecedentes". A equipe técnica é prático-

camente a mesma de **A Derrota**. No elenco, a estréia de Mariza Urban, ex-modêlo que já fez uma "ponta" em **Garôta de Ipanema**.

Produção e direção de Mario Fiorani + Distribuição da Paranaaguá Cinematográfica + Argumento e roteiro de Mario Fiorani + Fotografia de Mário Carneiro + Montagem de Renato Neumann + Música de Alberto Ruchel Filho + Elenco: Mariza Urban, Claudio Marzo, Hugo Carvana, Zósimo Bulbul, Shulamith Yari, Alves de Castro, Pedro Correa de Araujo; participações especiais de Ítalo Rossi e Helena Ignez + Realizado em 1967.

CINEMA BRASILEIRO

NOVOS FILMES

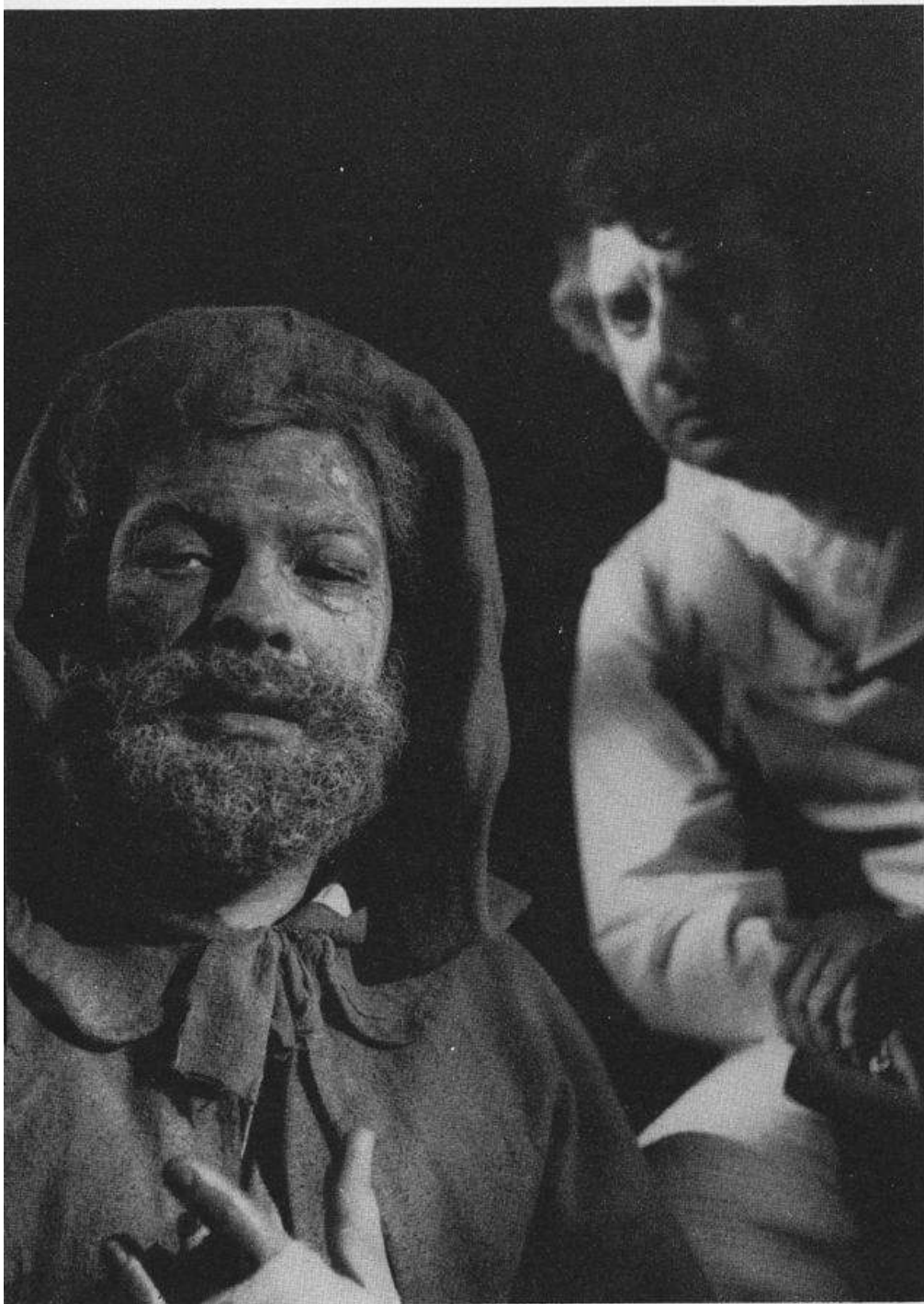
Primeiro longa-metragem de Ozualdo R. Candeias, até então diretor de filmes publicitários e documentários — dois destes premiados pela Municipalidade de São Paulo. Formou-se em um dos cursos realizados na capital paulista. Considera-se, sobretudo, um “repórter de câmera na mão”, que gosta de fixar “o inusitado, o pouco mostrado, o nunca visto”. Homem de muitos instrumentos, dirigiu, iluminou e cinegrafou “muitos filmes de curta e curtíssima metragem”. Organizou a produção de alguns longa-metragens e fez revisão de diversos roteiros técnicos. **A Margem** é, antes de tudo, uma experiência — bem sucedida, segundo Walter Hugo Khouri, Rubem Biáfora e outros. Tem pouco mais que meia dúzia de diálogos: a fala só é usada quando realmente necessária: no mais, gestos, expressões, e uma câmera que procura transmitir as emoções. “É a história mais ou menos estranha de duas estranhas histórias de amor. O filme pretende contar o que aconteceu a quatro pessoas sem importância, que tanta importância deram ao amor, que acabaram morrendo por ele”. Mais da metade do custo de **A Margem** foi coberta pelo trabalho de seus técnicos e atores, dispostos a investir talento e tempo em um empreendimento ousado. O rio Tietê é, talvez, o personagem principal.



Produção: Ozualdo R. Candeias e Michel Saddi + **Direção** de Ozualdo R. Candeias + **Argumento, roteiro e montagem** de Ozualdo R. Candeias + **Fotografia** de Belarmino Mancini + **Música** de Luiz Chaves, executada pelo Zimbo Trio + **Elenco:** Mario Benvenuti, Valeria Vidal, Bentinho, Lucy Rangel, Telé. Karé, Paulo Ramos, Brigitte, Ana F. Mendonça Paulo Gaeta, Nelson Gaspari, Virgílio Sampaio, Dantas Filho, Luiz Alberto Luciano Pessoa, José Licneraki + **Laboratório:** Lider Cinematográfica São Paulo + **Realizado** em 1967.

Lucy Rangel:
“A Margem”,
de Ozualdo
R. Candeias

**A
MARGEM**



Geraldo d'El Rey
e Renato Consorte:
"Cristo de Lama",
de Wilson Silva.

CINEMA BRASILEIRO NOVOS FILMES

CRISTO DE LAMA

Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho — sua vida trágica e sua obra de gênio — na visão de João Felício dos Santos (autor do romance original), Jorge Doria (autor do argumento cinematográfico) e Wilson Silva (produtor-diretor). A produção é de grande fôlego, envolvendo reconstituições e caracterizações de época, trazendo à tela (em "Eastmancolor") o século XVIII, Vila Rica e Congonhas. A história se divide entre as paixões do artista e a sofrida realização de sua obra. Geraldo d'El Rey interpreta o Aleijadinho. Maria Della Costa é Helena, "que lhe deu compreensão e carinho". Renato Consorte faz o amigo Mesquita, prêso como inconfidente na jornada libertária de Tiradentes. Aizita Nascimento aparece no papel da mulata Narcisa. **Cristo de Lama**, que tem como subtítulo **A História do Aleijadinho**, "reconstitui também episódios das lutas contra os desmandos da Coroa portuguesa".

Produção e direção de Wilson Silva + Distribuição da U.C.B. + Argumento de Jorge Doria, baseado no romance de João Felício dos Santos + Roteiro de Sanin Chermes e Wilson Silva + Diálogos de João Felício dos Santos e Dias Gomes + Fotografia (em "Eastmancolor") de Ozen Sermet + Costumes de Pedro Loubianco + Cenografia de Mauro Monteiro + Música (coordenação) de Alexandre Gnatalli + Elenco: Geraldo d'El Rey, Maria Della Costa, Renato Consorte, Aizita Nascimento, Angelito Mello, Fabio Sabag, Rodolfo Arena, Raul Cortez, Esmeralda Barros, Milton Villar, J. D'Angelo, João Felício dos Santos, Flavio Neves, Ibanez Filho, Nena Nápole. Laboratório: Rex Filme S.A. + Realizado em 1967.

Baseado em novela de João Bethancourt, **As Vidas de El Justicero**, Nelson Pereira dos Santos (**Vidas Sêcas**) lança-se com **El Justicero** no campo da comédia cinematográfica moderna. "Antes de mais nada, um filme sobre a atual juventude. Uma comédia sofisticada sobre a pequena burguesia da Zona Sul, suas contradições, seus sonhos, sua justiça improvisada. Conta a história de um jovem cheio de dinheiro e de suas aspirações de justiça, num campo em que está cercado de mulheres por todos os lados. A conceituação da família brasileira, o "modus vivendi" de determinada classe social que, com o copo

de uísque na mão, prega a justiça empolgadamente". No papel-título um novo ator, Arduino Colasanti, e mais Adriana Prieto, Marcia Rodrigues.

Produção e distribuição da Condor Filmes S.A. + Direção de Nelson Pereira dos Santos + Argumento baseado em "As Vidas de El Justicero", de João Bethancourt + Fotografia de Helio Silva + Montagem de Nello Nelli e Raymundo Higino + Elenco: Arduino Colasanti, Adriana Prieto, Marcia Rodrigues, Emanuel Cavalcanti, Selma Caronezzi, Rosita Thomaz Lopes, Olga Danitch, Oswaldo Mattesco + Realizado em 1967.

EL JUSTICERO

Adriana Prieto e
Arduino Colasanti:
"El Justicero",
de Nelson Pereira
dos Santos.



PRODUÇÃO BRASILEIRA EM NÔVO RITMO

Uma verdade estatística: a produção cinematográfica brasileira de 1968 atingirá um nível quantitativo sem precedentes. Isso não se deve, apenas, ao clima de confiança que se estende em torno da atuação do Instituto Nacional de Cinema. Um dos fatores exponenciais é a progressiva frutificação do dispositivo legal que canaliza para a produção de filmes parte do desconto do imposto de renda sobre a remessa para o exterior dos rendimentos da exibição de filmes estrangeiros no Brasil.

O Decreto-Lei criador do INC estatui que as verbas dessa origem devem ser recolhidas ao Banco do Brasil, em conta especial, podendo o interessado aplicar essa importância, mediante autorização do Instituto, na produção de filmes brasileiros. No prazo de 18 meses, a contar da data de cada depósito, a distribuidora depositante deve apresentar ao INC projeto de filme; do contrário, a verba reverte ao Instituto, que, no futuro, com tais recursos, poderá conceder financiamentos diretos.

Graças a esse vultoso mercado de capitais estão em atividade cineastas das mais diversas correntes da indústria cinematográfica nacional, operando em ritmo auspicioso e com liberdade de movimentos, em associação com empresas distribuidoras: Lima Barreto, J. B. Tanko, Roberto Santos, Eduardo Coutinho, Walter Hugo Khouri, Carlos Hugo Christensen, Ruy Santos, Astolfo Araujo, Flavio Tambellini, Rubem Biáfora, Carlos Coimbra, e os estreantes Moisés Kendler, Carlos Prates Correia e Paulo Leite Soares.

Por ocasião do início das atividades do INC, já haviam sido realizados seis filmes parcialmente financiados com verbas dessa origem: *El Justicero*, *O Mundo Alegre de Helô*, *O Beijo*, *Crônica da Cidade Amada*, *Amor e Desamor*, *O Corpo Ardente*, *Três Histórias de Amor*, e iniciada a série *Audax*, de filmes para cinema e televisão.

LIMA BARRETO

Se esteticamente outras fórmulas podem ser sugeridas, em torno de outras figuras pioneiras do cinema brasileiro, nossa História cinematográfica se divide, sob o prisma do prestígio internacional, em duas etapas bem distintas: "antes" e "depois" de Victor Lima Barreto. Seu primeiro filme de longa-metragem, **O Cangaceiro** (1953), que permanece até hoje — proporcionalmente aos preços de ingressos — o "campeão de bilheteria" do cinema nacional no mercado interno, é, segundo o sr. Paulo Fuchs, diretor-presidente da Columbia do Brasil, o "filme estrangeiro" (não-americano) que melhores rendas arrecadou para a sua empresa. De fato, **O Cangaceiro** transpôs as fronteiras de mais de oitenta países, depois de conquistar uma Palma de Prata no Festival Internacional de Cannes, em 1953, como o melhor filme de aventuras e menção especial para a música.

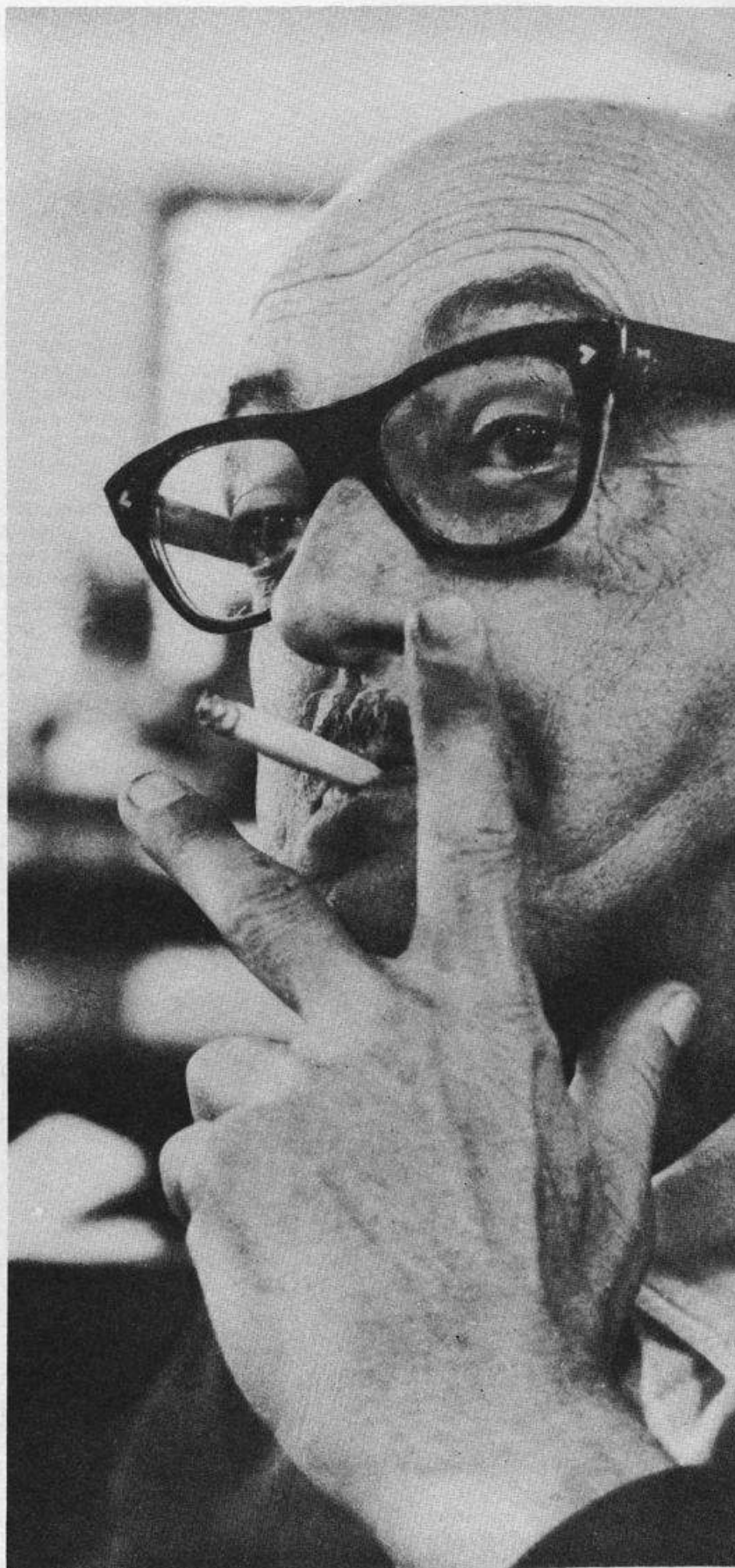
Mas Lima Barreto era apenas um assalariado da Vera Cruz. Em consequência, nunca dispôs de recursos próprios para concretizar seus inúmeros projetos — como **O Sertanejo**, **A Retirada da Laguna**, **Plácido de Castro**, **A Batalha do Alambique**, — que, em leituras públicas e divulgação resumida pela imprensa, alcançaram a melhor receptividade. A ausência de uma tradição de co-produções também contribuiu para manter no ineditismo tais projetos, mas o cineasta chegou a contar com o interesse do produtor italiano Dino de Laurentiis para **O Sertanejo**, em 1957.

Antes de ingressar na Companhia Cinematográfica Vera Cruz, Lima Barreto realizou vários filmes de curta-metragem, entre os quais **O Caçador de Bromélias** e **Fazenda Velha**. Para a produtora paulista, realizou dois documentários de arte: **Painel** (1951), o mural de Portinari sobre a Inconfidência Mineira (prêmio de Punta del Este, 1950) e **Santuário** (1952), focalizando os Profetas do Aleijadinho, tesouro artístico de Congonhas, Minas Gerais.

Depois de **O Cangaceiro**, fez vários outros filmes de curta-metragem, como **São Paulo em Festa** (sobre o IV Centenário), que permaneceu inédito, e **Arte Cabocla**, premiado com o Saci. Lima Barreto não se aproximou do nível de **O Cangaceiro** quando realizou **A Primeira Missa**, que ele mesmo considera "um filme de encomenda".

Autor completo de **O Cangaceiro**, adaptador e roteirista em **A Primeira Missa**, Lima Barreto também lançou sua multiforme energia vivendo personagens desses filmes, depois de figurar no elenco de realizações alheias — **Terra é Sempre Terra** e **Tico-Tico no Fubá**. E tem dois livros publicados: **Lima Barreto Conta Histórias** e **Quelê do Pajeú**.

Quelê do Pajeú, em fase adiantada de produção — associação da Procine à Columbia — marca o retorno de Lima à longa-metragem e à saga do cangaço. Provável elenco: Belini (bicampeão do mundo), Araçary, Elísio de Albuquerque, Nieta Junqueira e o estreante Zé Ferreira.



...NÔVO RITMO



FLÁVIO TAMBELLINI

Liberto, no princípio deste ano, das complexas tarefas de diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo (absorvido pelo INC), secretário-executivo do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica/GEICINE, criador e primeiro dirigente do Instituto Nacional de Cinema, Flávio Tambellini pôde voltar à sua atividade eleita, a de realizador de filmes. Até que o *Casamento nos Separe*, "comédia com um subsolo dramático", baseado em um sucesso teatral de Pedro Bloch (*Os Pais Abstratos*), está em fase de produção pela Data Filmes, associada à Rank. Será um filme em cores, contando, em dois principais papéis, com Mario Benvenuti e Karin Rodrigues.

Líder de memoráveis campanhas da classe cinematográfica que resultaram em conquistas inestimáveis — primeiro, na área da capital paulista (Comissão Municipal de Cinema) e do Estado de

São Paulo (presidiu a Comissão Estadual de Cinema), depois, no âmbito federal (desde o antigo GEIC — Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica) — Tambellini tem literalmente uma filmografia minúscula, mas, virtualmente, sua contribuição foi decisiva para muitas dezenas de filmes das mais diversas correntes e gêneros produzidos desde o primeiro lustro da década de 50. A origem do "adicional" criado pela municipalidade paulistana, da linha de financiamentos do Banco do Estado de São Paulo, da criação dos prêmios municipais e estaduais de cinema deste Estado, do Plano de Fomento ao Cinema na Guanabara (de onde surgiu a CAIC), de uma política racional para os ingressos de cinemas, da definição nacionalista de "filme brasileiro", da criação do mercado de capitais, com o fundo resultante de parte do imposto sobre remessas de lucros, e de outras conquistas menores da classe cinematográfica, o observador isento irá sempre encontrar, no período supracitado, a ação de Flávio Tambellini. Seu trabalho à frente do Instituto Nacional de Cinema Educativo, exigiria um extenso registro à parte.

Paulista de nascimento — e também carioca, por acumulação afetiva — Tambellini foi crítico de cinema dos "Diários Associados" de São Paulo, entre 1951 e 1960, exercendo militância diária no "Diário da Noite" e "Diário de São Paulo". Presidiu o 1.º Congresso Nacional do Cinema Brasileiro e, em 1961, participou do Júri (setor de curta-metragem) do Festival Internacional de Cinema de Berlim. Em 1958, colaborou com Rubem Biáfora como produtor, co-autor da adaptação de *Ravina*, filme que, entre outras láureas, conquistou o Prêmio Sacy de "O Estado de São Paulo".

Em 1964, retirando-se temporariamente da direção do GEICINE e do INCE, produziu, dirigiu e escreveu o roteiro de *O Beijo*, adaptação da peça *O Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues. Este filme, selecionado pela Comissão especializada do Itamarati para o Festival Internacional de Locarno, em 1965, obteve na mostra suíça um Diploma de Honra.

CARLOS HUGO CHRISTENSEN

As raízes de Carlos Hugo Christensen em nosso País já fizeram quatorze anos. Mas a maior parte de sua filmografia — mais de 40 títulos — precede a fase brasileira. Na Argentina, conquistou prêmios com *Safo*, cuja repercussão se mede pelas duas refilmagens realizadas pouco depois, uma no mesmo país, outra no México; com *Los Chicos Crecen*, considerado pelos críticos de Nova York, em 1948, "o melhor filme em espanhol"; e, também, com *Si Muero Antes de Despertar*, *El Angel Desnudo* e *No Abras Esa Puerta*. No Peru, fez *Armiño Negro*, ganhador de várias láureas. No Chile, *La Dama de la Muerte*, que, pela reconstituição da época vitoriana, foi comprado pelo Museu Britânico. E o Festival de Cannes não deixou passar sem um prêmio seu filme venezuelano, *La Balandra Isabel Llegó Esta Tarde*.

No Brasil, Christensen recebeu distinções várias por *Mãos Sangrentas* (1955), *Leonora dos Sete Mares* (1956), *Meus Amores no Rio* (1958) e *Vlágem aos Seios de Duília*. Este último, ganhador do principal prêmio da CAIC, assinalou, segundo a crítica, a melhor aproximação entre o cineasta e um de seus escritores prediletos: Aníbal Machado. Antes, em um dos episódios de *Esse Rio Que eu Amo* (1962), adaptara um conto de Aníbal — *A Morte da Porta-Estandarte*. Em 1966, voltaria à obra do escritor com *O Menino e o Vento* (designado pelo INC para o Festival de Veneza, 1967), baseado no conto *O Iniciado do Vento*.

Em associação com a Fox, Carlos Hugo Christensen acaba de filmar *Como Matar um Playboy*, tendo nos principais papéis Agildo Ribeiro e Ana Christie — novata.





ROBERTO SANTOS

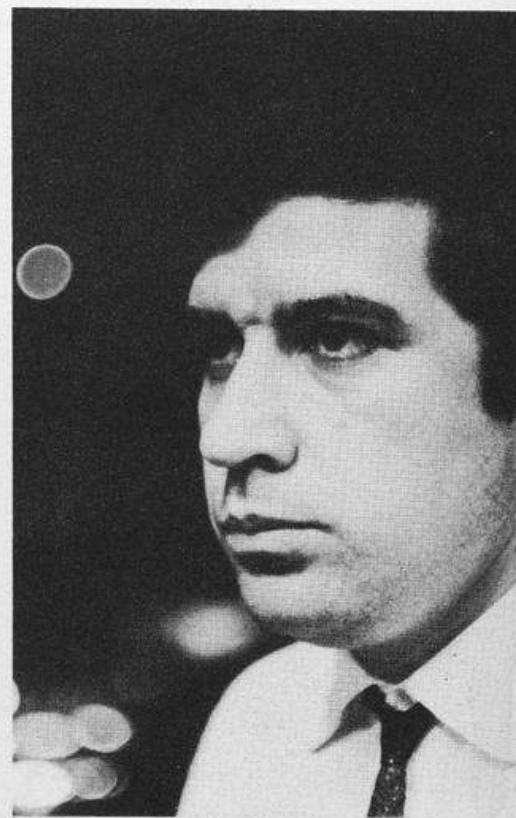
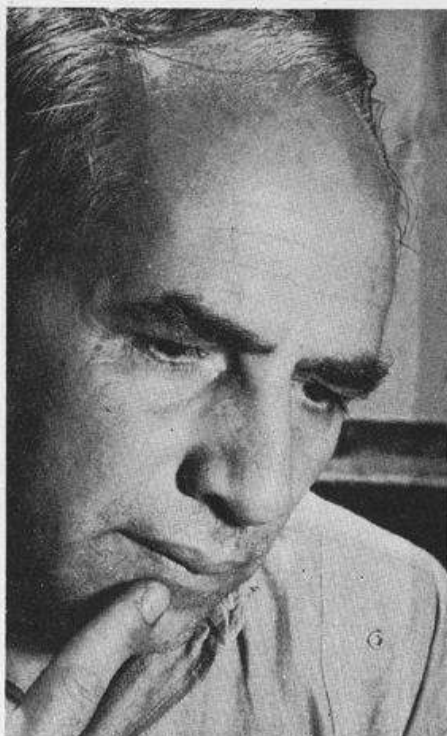
"O realizador de cinema brasileiro poderá comunicar-se diretamente com seu público, com mais força, se procurar antes de tudo a simplicidade da linguagem", declarou Roberto Santos, por ocasião do lançamento de *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, um dos filmes premiados pela CAIC em 1965 e que representou o Brasil, entre elogios da crítica internacional, no Festival de Cannes, em 1966. Certamente movido por uma ambição de comunicabilidade ainda "mais direta" com o público, RS procurou novos caminhos em *As Cariocas* (1966), terceiro episódio, e na adaptação do célebre conto de Fernando Sabino *O Homem Nu*. Esta comédia, em fase de realização, com Paulo José no papel-título, é produção da Wall-filme em associação com a Pelmed.

RS começou no cinema em 1951, ganhando familiaridade com o mecanismo da produção em um estúdio paulista. Sua filmografia na longa-metragem, até hoje limitada a três realizações (não contando *As Cariocas*), foi inaugurada em 1958 com *O Grande Momento*, filme-crônica de costumes, ambientado no Brás paulistano e marcado principalmente por "uma boa assimilação do neo-realismo de Zavattini". Antes e depois desta estréia, RS se manteve em contato com as câmeras realizando curtos para a TV e cinema.

RUY SANTOS

Com quase quatro décadas de cinema, onde começou, muito jovem, em 1931, como assistente de fotografia de *Limite*, o "clássico" de Mario Peixoto, Ruy Santos tem sido mais freqüentemente diretor de fotografia do que realizador de filmes. Como realizador, reapareceu em 1966, com *Onde a Terra Começa* (1966), drama fortemente impregnado da beleza luminosa da Bahia. E já prepara a produção da comédia *A Doce Mulher Amada*, em associação com a Royal Filmes e a Eurofilmes. Como em sua realização anterior, aproveitará sua rica experiência acumulando as funções de diretor, roteirista, produtor e responsável pela fotografia. Escolha já certa para o elenco: Luiz Delfino.

RS dirigiu a fotografia de filmes como *Estrêla da Manhã* (1950), de Oswaldo de Oliveira (o veterano crítico de cinema "Jonald"), do inacabado *Aglaia* (1950), no qual também foi diretor e co-autor da história e roteiro, *Maria da Praia* (1951), de Paulo Wanderley. O roteiro de *Estrêla da Manhã* também contou com sua colaboração. Entre suas inúmeras realizações de curta-metragem podem ser citadas *Sinfonia da Cidade* (1937), *Terra Sêca* (1942), *A Jangada e Itapoã* (1943), *Quando os Campos Florescem* (1957) e *Anatomia do Progresso* (1958).



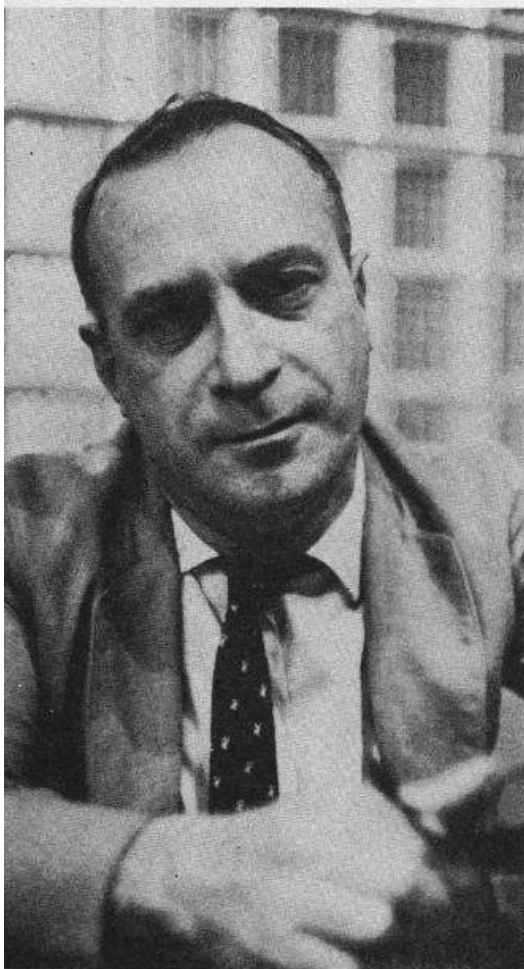
BENEDITO ASTOLFO ARAUJO

O paulista Benedito Astolfo Araujo, de trinta anos enfrenta a fase de pré-filmagem de seu primeiro longa-metragem: *As Armas*, co-produção Data Filmes/Columbia. E já toma providências para o segundo, baseado em *A Fronteira*, de Cornélio Penna. Credenciais: documentarista, realizador de curtas-metragens para TV, assistente de Rubem Biáfara em *O Quarto*.

Araujo experimentou suas primeiras armas no terreno do 16 mm, quando, filiado a um cineclube, procurou estudar em um documentário "o mecanismo da criação artística de uma favelada e sua luta contra a miséria e a fome". A protagonista: Carolina Maria de Jesus, escritora primitiva que saiu das favelas alagadas do rio Tietê para o êxito de livreria, com *Quarto de Despejo*. Em 1961, escreveu uma peça teatral, *Mutirão em Nôvo Sol*, em colaboração com Augusto Boal, Hamilton Trevisan e Nelson Xavier. A partir de 1962, realizou vários documentários patrocinados e curtas-metragens para TV, entre os quais *Arquitetura*, focalizando o que considera "a desumanidade da arquitetura de Niemeyer". Sua sensibilidade cinematográfica foi reconhecida pelos críticos que já se manifestaram sobre o curto *Tempo Passado* (1966), escrito e dirigido por Astolfo Araujo para o antigo Instituto Nacional de Cinema Educativo.

SEGUE

...NÓVO RITMO



RUBEM BIÁFORA

Nove anos após *Ravina* (produzido em 1957-58) Rubem Biáfara retorna à longa-metragem com o *O Quarto*, drama realista sobre a trajetória existencial de um homem comum, cuja solidão é "insolúvel, mesmo a dois". É uma produção da nova empresa Data Filmes, em associação com a Columbia, tendo nos principais papéis Sergio Hingst e Giedre Valeika.

O longo intervalo não amorteceu a paixão de Biáfara pelo cinema, como se deduz de sua militância crítica e dos resultados de *Marlo Gruber*, curta-metragem sobre a obra do pintor, e que conquistou este ano o Prêmio INC. Segundo registrou FILME CULTURA (n.º 4) é "mais do que um documentário", é "um trabalho onde se manifesta a personalidade do crítico-cineasta" dedicado à "revelação do drama

humano através da imagem cultivada, despojada dos artifícios de moda".

Biáfara é uma das figuras-chaves do movimento cultural-cinematográfico de São Paulo. No final da década de trinta, começou a assinar críticas em revistas e jornais da capital paulista. Foi crítico de "Platéia", "O Dia", "Revista Intelligência", "A Manhã" (do Rio: no suplemento literário), "O Jornal de São Paulo", "A Fôlha da Tarde". Desde 1957 é crítico de "O Estado de São Paulo".

Em 1946 liderou o movimento de fundação de um Clube de Cinema de São Paulo que, três anos depois, se transformaria em Cinemateca Brasileira. Em 1948 fundou o Centro de Estudos Cinematográficos do Museu de Arte de São Paulo.

Os primeiros contatos de Rubem Biáfara com as câmeras se realizaram na área do 16 mm, com "diversas experiências". Em 1947-48, foi um dos realizadores de um documentário sobre o Museu de Arte de São Paulo, cujo roteiro escreveu. Em 1954 criou seriados de ficção-científica para a televisão e dirigiu "teleteatros" de quinze minutos. *Ravina*, nascido de uma idéia de Walter Guimarães Motta, é um argumento de Biáfara e Flavio Tambellini, tendo roteiro do autor de *O Quarto*.

J. B. TANKO

Iugoslavo de nascimento, radicado no Brasil, J. B. Tanko demonstrou sua identificação com o nóvo meio através de rápida ascensão no cinema brasileiro, onde cedo demonstrou ter assimilado o tipo de humor da comédia carioca popular: primeiro como roteirista, em filmes de Eurides Ramos, Victor Lima; depois como diretor — *Metido a Bacana* (1957), *Mulheres à Vista* (1959), mais recentemente, 1967, *Adorável Trapalhão*. Este último, produzido por J. B. Produções Cinematográficas e Condor Filmes, também teve roteiro de Tanko, que adaptou uma história de Jarbas Barbosa e José Ollosi, com diálogos de Carlos Diegues. Está em distribuição.

Como diretor de histórias dramáticas, Tanko alcançou alguns resultados (*Areias Ardentes*/1952; *A Outra Face do Homem*/1954) que sensibilizaram o júri dos prêmios Saci, de São Paulo. Outro filme cuja fatura técnica foi reconhecida pela crítica: *Asfalto Selvagem* (1964). Posteriormente, ele baseou-se outra vez em Nelson Rodrigues (*Engracadinha Depois dos Trinta*/1966) e dirigiu a versão de um romance de José Condé (*Um Ramo Para Luiza*/1965).

CARLOS COIMBRA

O romance de Antonio Callado "A Madona de Cedro", disputado por diversos produtores, teve seus direitos de filmagem adquiridos pelo produtor Oswaldo Massaini. A Metro entusiasmou-se pelo projeto, ao qual dará, como coprodutora, apoio de "superprodução". E Massaini, mais uma vez, entregou a direção ao cineasta Carlos Coimbra. Uma confiança para a qual podem ser apontados vários motivos, todos encontrados entre os títulos de uma pequena e significativa filmografia.

Numa arte-indústria onde os problemas de comunicação com o público são complexos e devem ser resolvidos de imediato, como condição de sobrevivência, Coimbra foi, desde a primeira realização, *Armas da Vingança* (1955), melodrama de cenário rural, um narrador objetivo, que não se deixa seduzir pelo virtuosismo decorativo. Naquele momento problemático de nosso cinema, *Armas da Vingança* conquistou cinco dos prêmios Saci (concedidos anualmente pelo jornal "O Estado de São Paulo"), inclusive os de melhor direção. Estes são apenas alguns dos troféus na coleção do cineasta. Para citar mais um de seus títulos, *A Morte Comanda o Cangaco* (1960) recebeu sete dos lauréis de "O Estado" e dois prêmios Governador do Estado (SP). Este filme, *Dioguinho* (1957) e *Lampião, o Rei do Cangaco* (1964) foram os que mais credenciaram Carlos Coimbra pelo volume de ingressos nas urnas das salas exibidoras.

Coimbra é argumentista, roteirista, diretor e editor. Em *Cangaceiros de Lampião*, outro empreendimento de vulto do produtor Massaini — agora em lançamento —, ele acumula todas essas funções. Nunca pela simples intenção de épater. Porque a arte de Coimbra é rigorosamente apoiada na consciência profissional. Uma arte que se enriquece no sentido de equipe. O cineasta Coimbra também sabe ser eficiente colaborador de outro cineasta. Um exemplo: *O Pagador de Promessas*; realizador: Anselmo Duarte; editor: Carlos Coimbra.



TRÊS NOVOS DE MINAS

Os **Marginais**, já em produção, é um filme de três histórias, "cada uma sobre um tipo de marginalismo da sociedade brasileira". Três entusiastas do jovem cinema, Moisés Kendler, Carlos Prates Correia e Paulo Leite Soares — com uma média de idade inferior a trinta anos, lançam-se no cinema profissional, apoiados pelo fundo de financiamento administrado pelo INC. A empresa que fundaram, a Filminas, pretende "engrenar um ciclo de produções que será a abertura para financiamentos cinematográficos em Minas Gerais".

Os **Marginais**, produção associada à Columbia, pretende contar com a participação de atores como Leila Diniz, Paulo José, Grande Otelo e José Lewgoy. Já certa é a participação da atriz de teatro Francisca Thereza, como protagonista do episódio concebido por Moisés Kendler, a ser filmado na Guanabara. Belo Horizonte e Montes Claros fornecerão os cenários à história de Carlos Prates Correia. Paulo Leite Soares escolheu Ouro Preto e Sabará. Fria Carlos Prates que os episódios terão estruturas bem diferentes, "de acordo com as concepções que cada um de nós tem de cinema". Um ponto em comum entre os três: aproximam-se da realização cinematográfica encarando o filme como algo mais do que simples entretenimento, como é natural em cineastas originários da crítica especializada.

Moisés Kendler (34 anos), nascido em Belo Horizonte, estudou Filosofia, e dirigiu "Claquete", uma publicação cinematográfica da capital mineira. Jornalista, fez crítica em vários diários de Belo Horizonte e participou do Conselho de Cinema do "Jornal do Brasil", órgão onde ainda exerce a profissão, em outro setor. Moisés foi assistente de direção do filme **Terra em Transe**.

Carlos Prates Correia (26 anos), de Montes Claros, colaborou com a importante (hoje extinta) "Revista de Cinema" de Belo Horizonte, e foi crítico do "Diário de Minas". Estudou Sociologia, foi assistente de direção de **O Padre e a Mãe**, e, em 1965, realizou o curto **Milagre de Lourdes**, filme experimental que não chegou a ser distribuído comercialmente. É membro do CEMICE (Centro Mineiro de Cinema Experimental).

Paulo Leite Soares (26 anos), nascido em Paraopeba, estudou Filosofia e Sociologia, foi professor de História, fez crítica de cinema em jornais de Belo Horizonte e na "Revista de Cinema". Ano passado, aproximou-se da prática de cinema, como diretor de produção de **Aleluia**, curta-metragem de Schubert Magalhães. Faz jornalismo no "Correio de Minas" e é diretor do CEMICE. Na foto, Moisés Kendler.



WALTER HUGO KHOURI

Walter Hugo Khouri está filmando **As Amoras**, renovando sua aliança de produção com a Columbia. Antes, em 1966, sua Kamera Filmes produziu em associação com a mesma distribuidora **O Corpo Ardente**, Prêmio INC de melhor filme, este ano. **As Amoras**, drama psicológico, tem no elenco Paulo José, Jacqueline Myrna, Lillian Lemmertz, Anecy Rocha, Amiris Alba Veronese, Karin Rodrigues, Stênio Garcia, Newton Prado, Vera Barreto Leite.

Khouri possui uma verdadeira coleção de prêmios de festivais e de crítica, entre os quais, vários Saci, do "Estado de São Paulo", prêmios Municipais e Governador do Estado (São Paulo), distinções da Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos e o de melhor argumentista (**Na Garganta do Diabo**), conquistado no Festival Internacional de Mar del Plata, 1960. **Noite Vazia** (1965) representou com sucesso o Brasil em Cannes, e **O Corpo Ardente** figurou fora de competição no programa oficial do Festival de Berlim.

Khouri começou a chamar a atenção da crítica no 1.º Festival Internacional de Cinema do Brasil (São Paulo, 1954), com um modesto empreendimento, **O Gigante de Pedra**, filme "quase experimental" que ele dirigiu, entre muitas dificuldades materiais, de 1951 a 1953. Antes, sua experiência cinematográfica se limitara a trabalho de assistente na Vera Cruz. Em 1956, prestigiado também por participação temporária na equipe de críticos de "O Estado de São Paulo" e colaborador de várias iniciativas no setor da cultura cinematográfica (entre as quais uma monografia sobre Ingmar Bergman — um dos primeiros estudos sobre este autor publicados fora da Suécia), Khouri realizou para a Brasil Filmes seu "verdadeiro primeiro filme", **Estranho Encontro**.

Depois fez **Fronteiras do Inferno**, experiência de cinema-espetáculo em cores (1958), **Na Garganta do Diabo** (1959-60). Seu quinto filme, **A Ilha**, primeira produção da Kamera Filmes, foi seu primeiro significativo êxito de público. Entre **Noite Vazia** e **O Corpo Ardente**, ele escreveu e dirigiu o segundo episódio de **As Cariocas** (1966). **A Ilha** e **Noite Vazia** são êxitos de bilheteria também no plano internacional. E **As Cariocas** é um dos mais expressivos resultados comerciais do cinema brasileiro nos últimos anos.

EDUARDO COUTINHO

Eduardo Coutinho foi diretor em dois filmes de longa-metragem, mas somente agora realizará seu primeiro longo: **O Homem Que Não Comprou o Mundo**, (ex-Os 100 mil Strykmas), escrito por Luiz Carlos Maciel. Antes dessa associação Mapa / Columbia, seu **Cabra Marcado Para Morrer** (1964) ficou inacabado. E, do longo **ABC do Amor** (1966), dirigiu apenas o episódio **O Pacto** — a rigor, um curta-metragem.

Coutinho fez um curso de cinema no Museu de Arte de São Paulo, em 1954, e, há sete anos, concluiu seus estudos no IDHEC, de Paris. Atuou como diretor de produção de **Cinco Vêzes Favela** (1962), co-roteirista de **A Falecida** (1964) e **Garôta de Ipanema** (1967).

Descrito como "comédia popular que aborda desde o perigo atômico até a engrenagem econômica e política do mundo atual", **O Homem que Não Comprou o Mundo** já tem, entre os nomes certos para o elenco, Chico Anísio, Marília Pêra, Jardel Filho.

1960
 1961
 1962
 1963
 1964
 1965
 1966
 1967
 1968
 1969
 1970
 1971
 1972
 1973
 1974
 1975
 1976
 1977
 1978
 1979
 1980
 1981
 1982
 1983
 1984
 1985
 1986
 1987
 1988
 1989
 1990
 1991
 1992
 1993
 1994
 1995
 1996
 1997
 1998
 1999
 2000
 2001
 2002
 2003
 2004
 2005
 2006
 2007
 2008
 2009
 2010
 2011
 2012
 2013
 2014
 2015
 2016
 2017
 2018
 2019
 2020
 2021
 2022
 2023
 2024
 2025
 2026
 2027
 2028
 2029
 2030
 2031
 2032
 2033
 2034
 2035
 2036
 2037
 2038
 2039
 2040
 2041
 2042
 2043
 2044
 2045
 2046
 2047
 2048
 2049
 2050
 2051
 2052
 2053
 2054
 2055
 2056
 2057
 2058
 2059
 2060
 2061
 2062
 2063
 2064
 2065
 2066
 2067
 2068
 2069
 2070
 2071
 2072
 2073
 2074
 2075
 2076
 2077
 2078
 2079
 2080
 2081
 2082
 2083
 2084
 2085
 2086
 2087
 2088
 2089
 2090
 2091
 2092
 2093
 2094
 2095
 2096
 2097
 2098
 2099
 2100
 2101
 2102
 2103
 2104
 2105
 2106
 2107
 2108
 2109
 2110
 2111
 2112
 2113
 2114
 2115
 2116
 2117
 2118
 2119
 2120
 2121
 2122
 2123
 2124
 2125
 2126
 2127
 2128
 2129
 2130
 2131
 2132
 2133
 2134
 2135
 2136
 2137
 2138
 2139
 2140
 2141
 2142
 2143
 2144
 2145
 2146
 2147
 2148
 2149
 2150
 2151
 2152
 2153
 2154
 2155
 2156
 2157
 2158
 2159
 2160
 2161
 2162
 2163
 2164
 2165
 2166
 2167
 2168
 2169
 2170
 2171
 2172
 2173
 2174
 2175
 2176
 2177
 2178
 2179
 2180
 2181
 2182
 2183
 2184
 2185
 2186
 2187
 2188
 2189
 2190
 2191
 2192
 2193
 2194
 2195
 2196
 2197
 2198
 2199
 2200
 2201
 2202
 2203
 2204
 2205
 2206
 2207
 2208
 2209
 2210
 2211
 2212
 2213
 2214
 2215
 2216
 2217
 2218
 2219
 2220
 2221
 2222
 2223
 2224
 2225
 2226
 2227
 2228
 2229
 2230
 2231
 2232
 2233
 2234
 2235
 2236
 2237
 2238
 2239
 2240
 2241
 2242
 2243
 2244
 2245
 2246
 2247
 2248
 2249
 2250
 2251
 2252
 2253
 2254
 2255
 2256
 2257
 2258
 2259
 2260
 2261
 2262
 2263
 2264
 2265
 2266
 2267
 2268
 2269
 2270
 2271
 2272
 2273
 2274
 2275
 2276
 2277
 2278
 2279
 2280
 2281
 2282
 2283
 2284
 2285
 2286
 2287
 2288
 2289
 2290
 2291
 2292
 2293
 2294
 2295
 2296
 2297
 2298
 2299
 2300
 2301
 2302
 2303
 2304
 2305
 2306
 2307
 2308
 2309
 2310
 2311
 2312
 2313
 2314
 2315
 2316
 2317
 2318
 2319
 2320
 2321
 2322
 2323
 2324
 2325
 2326
 2327
 2328
 2329
 2330
 2331
 2332
 2333
 2334
 2335
 2336
 2337
 2338
 2339
 2340
 2341
 2342
 2343
 2344
 2345
 2346
 2347
 2348
 2349
 2350
 2351
 2352
 2353
 2354
 2355
 2356
 2357
 2358
 2359
 2360
 2361
 2362
 2363
 2364
 2365
 2366
 2367
 2368
 2369
 2370
 2371
 2372
 2373
 2374
 2375
 2376
 2377
 2378
 2379
 2380
 2381
 2382
 2383
 2384
 2385
 2386
 2387
 2388
 2389
 2390
 2391
 2392
 2393
 2394
 2395
 2396
 2397
 2398
 2399
 2400
 2401
 2402
 2403
 2404
 2405
 2406
 2407
 2408
 2409
 2410
 2411
 2412
 2413
 2414

Em 1904, quando se tornou presidente da Associação dos Jornalistas e Editores de Pernambuco, foi eleito presidente da Associação dos Jornalistas e Editores de Pernambuco, e em 1905, quando se tornou presidente da Associação dos Jornalistas e Editores de Pernambuco, foi eleito presidente da Associação dos Jornalistas e Editores de Pernambuco.

[illegible]

ates (36 anos), nascido
studen Elisabete e So-
essor da História, láz
em jornais de Belo
"Revista de Cinema".
xtimou-se da prática de
reitor de produção de
elagem de Schuberl
jornalismo no "Correio
reitor do CEMICE na
difer-

7916



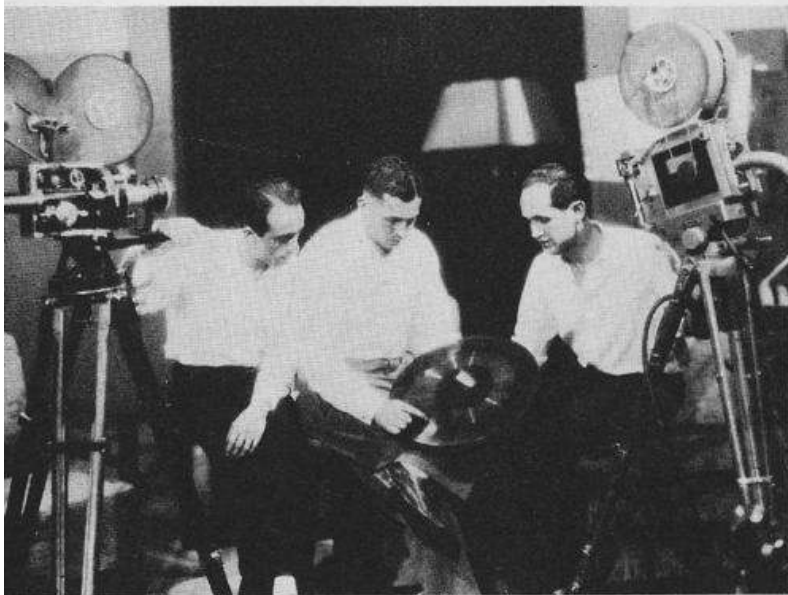
Aurora
e Carmen
Miranda, as
"garôtas do
rádio", em
"Alô, Alô
Carnaval"
(1936) —
um dos
"abre-alas"
do filme
musical
brasileiro.

Havia, entretanto, uma contradição extraordinária nos primeiros tempos do chamado Cinema Sonoro: aquele cinema de um Brasil semi-agrário, semifeudal, pré-industrial e pré-desenvolvido refletia, no seu conteúdo, uma certa pureza, um certo primitivismo que veio a perder nas produções subseqüentes do film-musical. Era, no princípio, no fundo, exteriorização de uma brasilidade elementar, orgulho nacional-popular da classe média que se lançava em brios patrióticos, deixava os últimos elos da cultura européia e ainda não abraçara, totalmente, a cultura americana. Infensa às radicalizações políticas de grupos alheios à psique nacional, a classe média aceitava as novas promessas de emancipação prometidas pelas aparentes modificações sociais oferecidas pela Revolução de 1930, tolerando, inclusive, a ditadura política, de 1930 a 1933 e de 1937 em diante, embora se incli-

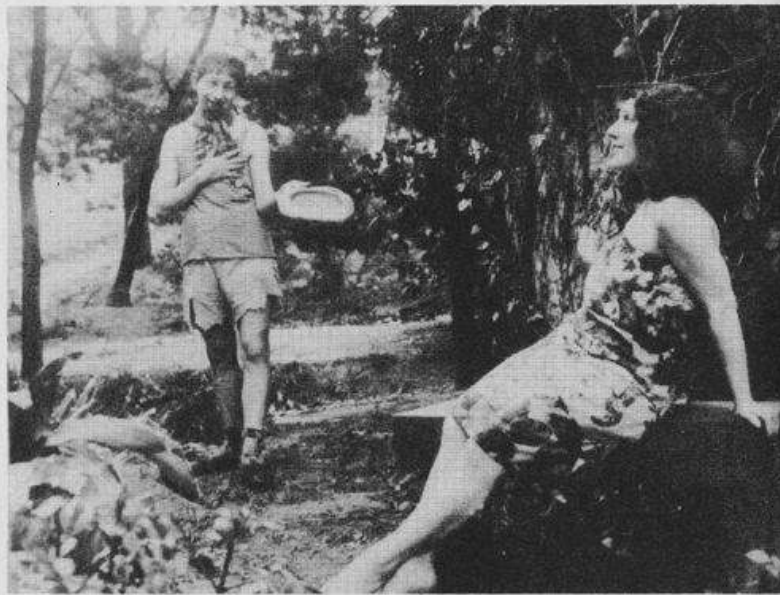
1965/67 penderia definitivamente para a televisão. Durante a década de 30, e em grau proporcionalmente menor mas ainda assim respeitável, durante os anos 40 e 50, o filme musical foi a grande distração da burguesia brasileira, e, por que não dizê-lo, da maioria do povo brasileiro.

Nos primeiros tempos, de sintaxe errada e formalmente empírico, o filme musical brasileiro constituiu bastião de nacionalismo, veiculando os ritmos brasileiros urbanos e rurais, o samba, a marchinha, o jongo, a toada, e mesmo as adaptações de música importada que sofriam a influência apassivadora ou amaciante de legítimos patriotas. Veiculados e vinculados tais ritmos à tristeza intrínseca da raça — ou sua euforia imotivada, o chamado ufanismo popular basbaque. Eis que um dos primeiros filmes sonoros, *O Babão*, produzido em São Paulo em 1931, dirigido por Luiz de Barros e interpre-

tado por Genésio Arruda, Tom Bill (pseudônimo gozativo), Rina Weiss e os craques de futebol Tufi e Friedenreich, era, no título, na linha do enredo e na canção principal, uma paródia a um filme americano de sucesso, *The Pagan/O Pagão*. Enquanto o filme de Hollywood apresentava um galã da moda, Ramon Novarro, envolvido em complicações com nativas de ilhas do sul do Pacífico, o filme brasileiro explorava tema então em voga em nossa literatura de ficção e em nossa literatura dramática: o jeca-tatu e seus quefazeres na tapera, sua ignorância secular, seu analfabetismo, a lenda da sua preguiça congênita — que Monteiro Lobato destruíra, apontando as reais falhas do regime social que roubava escolaridade e saúde ao campo —, suas cantigas e seu conformismo ou passividade, todo aquele complexo sociológico que os cidadãos mal in-



Rudolph Lustig (operador), Wallace Downey (gravador-som), Adalberto Kemeny (operador), parte da equipe técnica de "Coisas Nossas" (1930).



Genésio Arruda e Corita Cunha em "O Babão" (1931), paródia de "O Pagão" — famoso filme americano de Ramon Novarro.

nasse por um regime mais livre, mais aberto, como o surgido após a Segunda Guerra Mundial.

Traduziu o filme musical — descontadas as deturpações ou desvios ideológicos sutilmente introduzidos pela cultura de importação — a razão e o sentimento filosóficos, científicos, culturais, morais, jurídicos, religiosos, políticos, bem como as tendências lingüísticas, literárias, plásticas, musicais e esportivas do brasileiro médio, do brasileiro de classe média a quem, em última instância, se dirigia a mensagem. Naquela época, fase áurea do teatro-de-revistas, do disco de gramofone, dos programas radiofônicos, do samba, etc., o cinema era a grande diversão audiovisual — e o eixo somente pouco a pouco, de 1955/57 a

INTRODUÇÃO AO FILME MUSICAL BRASILEIRO

formados ou pretenciosos tomavam como sinônimo de bom senso.

Porém foi *Coisas Nossas* o primeiro filme-revista brasileiro a apresentar as características do tipo de cinema que dominaria três décadas no agrado popular, o chamado filmu-miscarnavalesco ou chanchada. Na primeira década conservando, no enredo e na música, a brasilidade alienada a partir de 1940, mais ou menos, e gradativamente. *Coisas Nossas* é de 1930, feito nos moldes das revistas da Broadway e Hollywood que nos chegavam através dos primeiros filmes falados, cantados e dançados americanos; isto é, ajuntava a um argumento pífio, quadros e "cortinas" musicais — a exemplo, também, das burletas e das *féeries* encenadas nos teatros Recreio, Carlos Gomes e

João Caetano, do Rio, e do velho Santana de São Paulo. Reunia elenco monumental, desde Procópio Ferreira, Estefânia de Macedo, Zézé Lara, Corita Cunha, Paraguaçu, Jaime Redondo, José Oliveira, Francisco Alves etc., até o poeta Guilherme de Almeida, mestre-de-cerimônias do *show*, como era moda nas superproduções ianques da época. Entre as músicas lançadas em *Coisas Nossas*, a principal era, naturalmente, o samba de Noel Rosa que dava título ao espetáculo, com aquela letra de caçoda:

"Saúdares do violão e da palhoça
Coisa nossa, muito nossa..."

Coisas Nossas instituiu o hábito cuja primeira tentativa fôra, em 1929, com a comédia *Acabaram-se os Otários*, que Luiz de Barros dirigira, com o mesmo elenco que voltaria a utilizar em *O Babão*, isto é, Genésio Arruda, Tom Bill, Rina Weiss, e, em

números cantantes, Paraguaçu, Miss Florinda e outros. O hábito: o "alô" anual. Alô porque o rádio era a palavra de ordem do dia, como a televisão o seria na década de 60. A disputa de dois ou três estúdios improvisados no Rio e em São Paulo se resolvia no filme de carnaval, no filme a ser exibido nas semanas pré-carnavalescas. Depois, estendeu-se, sem muito êxito, ao filme junino ou de meio-de-ano, tal como os sambas e as marchinhas — em função dos quais, aliás, parecia viver esse tipo de cinema. Suporte do disco mensal e da promoção radiofônica que invadia os lares alterando os costumes e o comportamento do homem da metrópole — as populações caranguejantes da orla marítima. Caranguejantes e, segundo os argentinos de então, macaqueadoras dos estrangeiros superdesenvolvidos. *A Voz do Carnaval*, dirigido por Adhemar Gonzaga, é de 1931 — um semidocumen-

tário estreado às vésperas do reinado de Momo, com a trilha sonora dando o brado retumbante das marchinhas e sambas da ocasião, e a imagem focalizando o corso, as batalhas de confete com ranchos e cordões.

Embora 1932, 1933 e 1934 tenham sido anos de euforia carnavalesca e de êxitos marcantes em nossa lira popular, a crise econômica e política que se abatera sobre o mundo refletiu-se, aqui, nos custos de produção dos filmes cinematográficos, pois o material importado passou a preços não compensadores, com a alta do dólar. Por isso, talvez, em 1934 nenhum filme de longa metragem foi produzido no País. Já 1935 foi o ano da recuperação; o ciclo do filmusical retomou seu ritmo com a apresentação do inesquecível *Alô, Alô, Brasil*. O enredo de João de Barro e Alberto Ribeiro servia de ponte para Mário Reis lançar a marchinha de Lamar-



Carmen Miranda e a Orquestra de Simon Boutman, em um dos números mais animados de "Alô, Alô, Brasil" (1935).

INTRODUÇÃO AO FILME MUSICAL BRASILEIRO



Aurora Miranda e o Conjunto Regional de Benedito Lacerda em "Alô, Alô Carnaval" (1936).



Seqüência de "Bonequinha de Seda" (1936): na ordem,

tine Babo "Rasguei minha Fantasia". Também em *Alô, Alô, Brasil* — dirigido pelos argumentistas com impressionante simpatia, se bem total desconhecimento de cinema, direção corrigida ou amparada ou consertada pela sagacidade e bom gosto de Adhemar Gonzaga, — Francisco Alves cantava o samba "Foi Ela", um dos mais inspirados de Ary Barroso, na base da letra tradicional da dor de cotovêlo; Aurora Miranda interpretava o futuro hino do Estado da Guanabara, "Cidade Maravilhosa", escrito por André Filho; a mesma cantora entoava, do mesmo autor, outra marcha:

"Ladrão, ladrãozinho
Ladrão do meu amor..."

E com aquele jeito de mulata brejeira, completava: "Tu és um ladrão diferente, em vez de ser prêso tu

prendes a gente". A bomba de Almirante (Henrique Foreis) era "Deixa a Lua Sossegada". Dois números cantava Carmen Miranda: "Primavera no Rio" e "Salada Portuguesa", este último em dueto com Manoel Monteiro, célebre cantor de fados. Pequerrucha e deliciosa, Dircinha Batista oferecia um número inquietante. Elisinha Coelho, Arnaldo Pescuma, o pianista Muraro, Os Quatro Diabos, a orquestra de Simon Boutman tinham intervenções musicais "costuradas" por aparições num enredo de nítido sabor carioca de Mesquitinha, Manoelino Teixeira, Jorge Murad, Cordélia Ferreira, Barbosa Júnior, Afonso Stuart, Ary Barroso e César Ladeira. E, no auge da popularidade, o Bando da Lua asoprava "Muita Gente Tem Falado de Você".

Falou-se foi do filme. O inesperado sucesso de *Alô, Alô, Brasil*, oportuno e contagiante, foi de tal ordem que o produtor Wallace Downey — que dirigira *Coisas Nossas* — empresou o film musical seguinte, lançado menos de seis meses depois, em julho de 1935 — pouco após as festas juninas, mas abordando, tangencialmente, esse tema. A estória de *Estudantes* girava em torno de uma "república" universitária, seus problemas típicos, o romance entre estudantes, etc. O "tempêro" era a música popular brasileira. Aurora Miranda, na canção sãojoanina "Onde Estás, Carneirinho?", constituía número do show; Silvinha Melo e os Irmãos Tapajós, em "Ou êle ou eu", seguiam o espetáculo. Outros eram O Bando da Lua em "Lulu"; Almirante em "Assim como o Rio"; e Mário

Reis, eleito galã, embevecido, trau-teava para Carmen Miranda, a mocinha, "Ninon" e a célebre "Mimi" — e esta última, pela melodia delicada e a letra formosa, falando em "xícara de chá", pegou de Norte a Sul do País.

A competição era entre o Rio e São Paulo, desde *Coisas Nossas*. Por isso, para responder a essa produção da Cinédia com argumento de João de Barro e Alberto Ribeiro, os paulistas apresentaram o "seu" musical de 1935, igualmente primário e simpático, mas sobretudo repleto da brasilidade improvisada que não ofendia por ser autêntica. O veterano italiano radicado no Brasil Vittorio Capellaro foi quem dirigiu *Fazendo Fita*. Interpretavam esse show os grandes nomes da radiofonia bandeirante, Alzirinha Camargo, Cida Tibiriçá, Vassourinha, Januário de Oliveira, Ruth Carvalho Lopes, Mário Gracco e Alvarenga & Ranchinho. Entre as músicas, sobressaía

guns sambas dolentes de Ary Barroso na voz de Sylvio Caldas enriqueciam a trilha sonora. Inclusive aquela samba que fala de "quem se deixou escravizar". E aquela outro, genial, intitulado "Arrependimento", cujos versos bem representam o fetiche queixoso-conformista igual, em 1967, ao que era em 1935: "O arrependimento quando chega/Faz chorar, oi, faz chorar..."

O ciclo carnavalesco prosseguiu com *Alô, Alô, Carnaval*, o filme folião de 1936, produzido por Cinédia & Downey, dirigido por Gonzaga. Nêle, Francisco Alves cantava "Manhãs de Sol" e a marchinha do Lalá "A-M-E-I". Carmen e Aurora Miranda juntas diziam "Nós somos as garôtas do rádio". E Carmen, sózinha, de *palazzo pijama* de lamê, diabólica, sensual, reboletiva: "Adão, meu querido Adão/ Todo mundo sabe que perdeste o juízo/ Por causa da serpente tentadora/ O nosso mestre expulsou do Paraíso..."

média, cujos diálogos eram inspirados e divertidos.

Ainda de 1936 foi o filme *Cidade-Mulher*, onde a dupla Pongetti-Mauro tentou repetir o sucesso de *Favela dos Meus Amores*. Salvou-se o saldo musical: o magistral "Cabaré da Lapa", de Noel. E Orlando Silva, ladeado das Irmãs Pagãs, exaltando o Rio, "Cidade sensível/irresistível/ maior e mais bela/que outra qualquer", nos versos de Noel.

Seria injusto e irregular esquecermos de incluir, numa resenha do fil-musical brasileiro, outro fenômeno de 1936, a comédia elegante, escrita e "dirigida" por Oduvaldo Vianna, *Bonequinha de Sêda*. Essa produção da Cinédia foi das mais "badaladas" pela imprensa do País e atingiu uma quota de bilheteria respeitável, para a época, com as multidões ansiosas e logo assobiando a música-tema do filme. Uma espécie de adaptação sem disfarces da história da gata borralheira, possuía um elenco que repre-



momentos "vienense", "as fadas", "os gaúchos" e "portuguêses".

aquela em que Alzirinha Camargo, loura e jovem, punha tôda a graça e jovialidade de sua voz: "Cidade do arranha-céu/E da garoa também/ Quem vive pertinho do céu/Mil felicidades tem/Cidade que Deus abençoa/ Meu São Paulo da Garoa..."

Grande ano para o samba no cinema aquele de 1935! Um dos filmes mais cheios de brasilidade, de tradução de nossos costumes, da exposição do conflito entre a vida miserável do morro frente à nascente burguesia industrial da cidade e a aristocracia agrária decadente, *Favela dos Meus Amores*, escrita por Henrique Pongetti e dirigida com habilidade e sentimento por Humberto Mauro, tinha inventividade, beleza plástica, coerência, e ainda quando reprisado em 1947 conservava todo o frescor dos primeiros tempos. Al-

Mário Reis procurava: "Cadê, Mimi?", Dircinha Batista desmascarava o "Pirata da Areia de Copacabana". Almirante e as Irmãs Pagãs (Elvira ainda não se desnudava em público) faziam números. A explosão musical ocorria com Joel e Gaúcho lançando o imortal "Pierrô Apaixonado", de Noel Rosa e Heitor dos Prazeres. Em outros quadros: Alzirinha Camargo, Luiz Barbosa, Heloisa Helena e Bando da Lua. A estória era simples, mas funcional: Pinto Filho e Barbosa Jr. eram dois malandros cariocas interessados em montar um espetáculo. O empresário, Jaime Costa, preferia uma cantora lírica. Ao fim e ao cabo, o empresário cedia, para gáudio de Oscarito, um espectador embriagado na platéia... A direção de Gonzaga conferia interesse à co-

sentava teatralmente, mas a qualidade técnica da fita era digna de aplausos. Mesmo o pieguismo era autenticamente brasileiro — segundo o pensamento da classe média. Gilda de Abreu era a mocinha, Delorges Caminha o galã, a comparsaria reunia Conchita de Moraes, Darcy Cazarré, Déa Selva, Apolo Correia, Lúcia Delor, Manoel F. de Araújo (como um inclito mordomo de libré)...

Filme que revelava a vocação pioneira ou de um mimetismo arriscado dos brasileiros, *João Ninguém*, escrito, interpretado e dirigido por Mesquitinha, em 1957, se caracterizava por seu sentimentalismo e pelo fato de oferecer uma experiência em cores — quando os americanos mal experimentavam o sistema Technicolor, ainda com cautelas. Outro as-

pecto marcante de *João Ninguém* — que tocava a música triste de Noel Rosa: a temática da solidão na velhice, que só muitos anos depois Vittorio De Sica consagraria com seu *Umberto D.* Outro espetáculo a ser considerado na evolução do filme musical brasileiro: *Samba da Vida*, com Heloisa Helena vivendo a ingênua nem tanto, que interpretava o samba-título.

Feito em 1938, porém lançado em 1939, às vésperas do carnaval, *Banana da Terra*, por muitos motivos — o enredo saboroso e o lastro musical, a desenvoltura dos atores, o apuro técnico — foi marco importante, tanto quanto *Alô, Alô, Brasil*, cujas linhas gerais seguia. Oscarito vivia o chefe de uma campanha publicitária a favor da banana, que Barbosa Jr. incrementava. O argumento, de João de Barro e Mário Lago, dava oportunidade para um dueto musical entre Carmen Miranda e Almirante: "Pirolito que Bate, Bate". Dircinha Batista cantava a "Tirolesa", Orlando Silva cantava "Jardineira". Carlos Galhardo cantava "Sei que é Co-

vardia". Linda Batista, Emilinha Borba, Bando da Lua, orquestras de Romeu Silva e Napoleão Tavares — era o Rio sofisticado pelo rádio e pelos cassinos. Em cenário de papel crepom, com lua merencôrea e tudo, a inimitável Carmen Miranda lançava Dorival Caymmi para o mundo com o samba "O que é que a Baiana Tem?". Logo depois, Carmen embarcou para a Broadway onde foi repetir a cena...

Já no carnavalesco de 1940 — obrigatório — notavam-se os primeiros sinais da deterioração latente, a lenta mas irresistível alienação do filme musical brasileiro. O enredo era o mais fraco e mais falso de quantos até então tinham sido imaginados, e o comercialismo gratuito fez com que os produtores, num ato indigno, dado o sucesso da Pequena Notável nos EUA, incluísem de novo o quadro da baiana roubado ao filme de 39. Objetivo: utilizar o nome de Carmen Miranda como atração. *Laranja da China* era péssimo. Só tinha de bom Francisco Alves, numa cena de samba de roda bem movimentada,

cantando "Mangueira", de Benedito Lacerda. Arnaldo Amaral, cantor desentoadado, era o galã — e desentoadava para a mocinha, Dircinha Batista, o lindo "Malmequer", enquanto a estrela tascava o touro "Ferdinando" prá cima dele. Havia ainda uma boa batucada do conjunto regional de Benedito Lacerda, mas já o mexicano Pedro Vargas, importado pelo Joaquim Rollas, para a Urca, começava a transformar samba em ope-reta...

O bom senso ou o que restava dele cedia lugar rapidamente à alienação — vá lá a palavra, que não é exclusiva do jargão comunista — e *Céu Azul*, o chamado "alô" de 1941, é exemplo frisante dessa tendência negativa. Ao lado dos Anjos do Inferno batucando o grande samba "Helena", de Joel & Gaúcho pontificando na marcha "Aurora" (Ôôôô), que as Andrew Sisters, num ato de "bravura" de boa vizinhança gravaram nos EUA, e de outros números de Francisco Alves, Sylvio Caldas, Alvarenga & Ranchinho — sempre submissos à moda da viola, caricatu-



Novamente "Alô, Alô Carnaval" (1936): Francisco Alves.

INTRODUÇÃO AO FILME MUSICAL BRASILEIRO

rando o pobre sertanejo —, Linda Batista, Virginia Lane e Heleninha Costa, tínhamos a letra subserviente e bocó e o ritmo mal imitado das “quadrilhas” do Oeste em *Cowboy do Amor*. Era a promessa cruel de que Ruy Rey e Bob Nelson estavam na esquina...

Dá por diante, foi o caos. Primeiro, pela absoluta falta de originalidade, ainda que primeva, dos roteiristas e dos diretores. Aquilo que Humberto Mauro, Adhemar Gonzaga, e outros buscavam realizar — com falta de recursos materiais mas inteligência e sensibilidade — nos primórdios do musical foi abandonado em troca, muito cômoda mas nociva, da imitação formal. No conteúdo, descemos a nível de cloaca. E o próprio repertório musical dos chamados filmusicarnavalescos passou a ambicionar — com o objetivo tácito de conquistar o mercado interno — uma amplitude que, de fato, significava trair a música brasileira, incorporando ritmos centro-americanos, europeus e de outras origens. Os títulos podem ser citados com total in-

diferença: *Abacaxi Azul e Tristeza não Pagam Dividas*, 1944, *Não Adianta Chorar*, 1945, *É com este que eu Vou*, 1948, *Carnaval no Fogo*, 1949, *Aviso aos Navegantes*, 1950, *Este Mundo é um Pandeiro*, 1951, *Carnaval Atlântida*, 1952, *Carnaval em Caxias*, 1954, *Sinfonia Carioca*, 1955, *Carnaval em Marte*, 1955, *Colégio de Brotos*, 1956, *Depois eu Conto*, 1956, *Vamos com Calma*, 1956, *Garôtas e Samba*, 1957, *O Cantor e o Milionário*, 1958, muitos e muitos outros que desenvolveram a curiosidade artesanal de Watson Macedo, José Carlos Burle, Carlos Manga e Josip B. Tanko.

As chanchadas desse período nefasto, que representou perda de milhões de cruzeiros de atraso formal do cinema brasileiro, consistiam em números de carnaval cada vez mais pobres e cada vez em maior número, comprometidos ou misturados a números de rumba, conga, mambo, bolero, fox-trot, swing, rancheras, twist. De 1942 a 1960, mais ou menos, o que fôra o reduto do cinema nacional mais puro transformou-se

em ponta de lança de desnacionalização e de acinematografia ou anticinema, reduto de degenerescência, inversão da nossa filosofia de vida, corrupção cultural. Até mesmo as tentativas de biografar compositores e intérpretes da música popular — tais os casos de *O Rei do Samba*, feito em 1952, contra J. B. Silva (Sinhô), por Luiz de Barros, *Tico-Tico no Fubá*, feito em 1952 por Fernando de Barros contra Zéquinha de Abreu (e que o apuro técnico da Vera-Cruz não conseguiu salvar do naufrágio), e *Chico Viola não Morreu*, feito em 1955 pelo argentino Roman Vignole Barreto, romanceando com a maior falsidade a vida de Francisco Alves, foram obras de uma pobreza franciscana de idéias e de sofisticação inadmissível, além de péssimos exemplos de cinema. A própria seleção de músicas demonstrava a indigência mental ou a vontade de anarquizar com a verdade. E enquanto ao primitivismo dos cenários correspondia autenticidade no comportamento social, nas reações psicológicas dos personagens, na in-



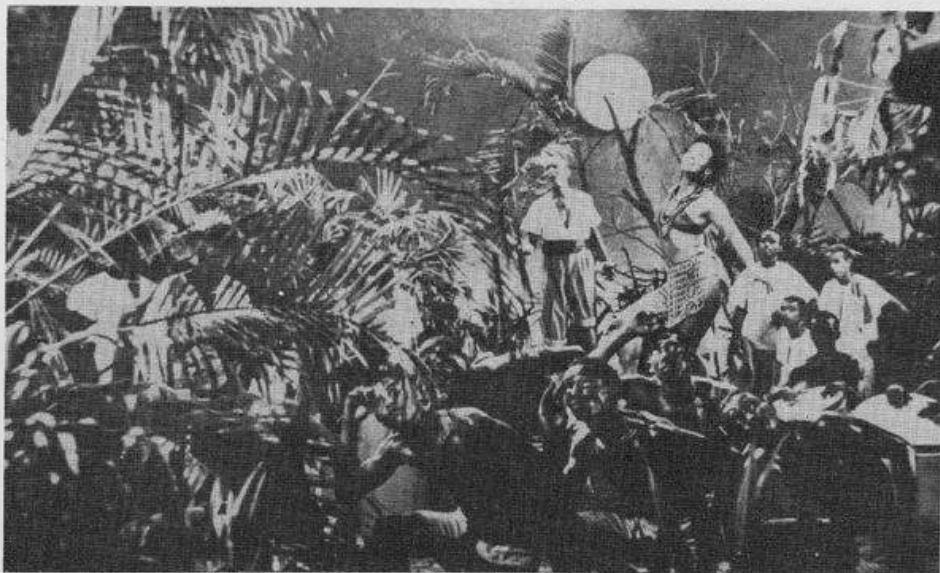
O corpo de “girls” que atua em “Samba da Vida” (1937).

INTRODUÇÃO AO FILME MUSICAL BRASILEIRO

dumentária, no linguajar dos primeiros filmes (década de 30), na produção da década de 50, por exemplo, até as “baianas” e os “malandros” e seus bailados eram servilmente copiados dos piores filmes estrangeiros. Naturalmente, houve exceções, mas são tão poucas que não poderiam abrir trilha a uma norma. Entre as dignas de citação: *Tudo Azul*, comédia carioca com música, que Moacyr Fenelon realizou em 1952, focalizando os problemas cotidianos de um funcionário público envolvido em complicações românticas e financeiras, com Luiz Delfino, Marlene, Laura Suarez, Milton Carneiro e alguns números musicais por Jorge Goulart; *Absolutamente Certo*, outra comédia de abordagem legítima, com argumento de Jorge Ileri e Jorge Doria, divertida na interpretação de Anselmo Duarte, Dercy Gonçalves, Aurélio Teixeira, Maria Dilnah, Odete Lara, Jaime Barcelos e José Policena e onde Anselmo Duarte (1957), cinco anos antes de *O Pagador de Promessas*, já revelava qualidades de cineasta de sensibilidade. Tudo, entretanto, não passava de pingo d’água em oceano de mediocridade. A virtude, o talento, surgiram graças ao apelo a temas novos, do folclore, da história, da literatura brasileira, cuja partida surgiu com *O Cangaceiro* (1953), cresceu com *Rio, 40 Graus* (1955), avolumou-se com *O Grande Momento* (1949) e explodiria nos movimentos de 1962, resultantes, em última instância — ainda que negado pelos neófitos e fariseus — das sistemáticas campanhas de esclarecimento e das exigências dos críticos que, em alguma época, por se terem reunido muitas vezes em determinado café para discutir os problemas do futuro do nosso cinema, ficaram conhecidos como Alvadia Boys. Sem eles, sem o seu trabalho intelectual, sem o seu incentivo aos bons, sem a sua severa censura aos maus, não existiria o cinema brasileiro de que até a Geração Paissandu e a do Zepelin podem orgulhar-se.



Oscarito numa sequência alegre de “Tristeza não Pagam Dívidas” (1943).



Carmen Brown numa sequência elaborada de “Este Mundo é um Pandeiro” (1951).



O musical brasileiro descobre a TV: Odete Lara em “Absolutamente Certo” (1957).

TRILHA MUSICAL

P. R. Browne

WOMEN TIMES SEVEN (Capitol) — Riz Ortolani, músico italiano (*Mondo Cane*) compôs uma partitura agradável para a produção de Joseph E. Levine, estrelada por Shirley McLaine. Dois números, "What To Do?" e "They Told Me", ganharam rápida popularidade, em diversas versões.

ULYSSES (RCA Victor, LOC 1138) — Trilha sonora do controverso filme de Joseph Strick, versão da novela de James Joyce. Por causa dos diálogos, *Ulysses* entrou em choque com o Festival de Cannes e em complicações com a censura de vários países. O compositor Stanley Myers imaginou um "score" complexo, variando da orquestra completa para o solo de piano e a percussão. Uma "ouverture" de 18 minutos sintetiza o clima insólito da obra, sendo ouvido, na sala de projeção, com as luzes acesas, "para fornecer à platéia uma preparação psicológica", segundo o diretor Strick.

BAREFOOT IN THE PARK (Dot DLP 3803) — Neal Hefti vem-se destacando, ao lado de Jerry Goldsmith e Burt Bacharach, como uma das melhores revelações da moderna música de Hollywood. Entre seus trabalhos citam-se *Harlow*, *Como Matar Sua Espôsa*, *Médica, Bonita e Solteira*, e *Synanon*. A atual partitura, escrita para a comédia com Jane Fonda e Robert Redford, dirigida pelo novato Gene Sacks, reúne canções de fácil consumo popular, como "Barefoot in the Park", "Journey to the Four Winds", "Six Flights Up" e "The Barefoot Stumbler".

EIGHT ON THE LAM (UAL 4156) — Comédia com Bob Hope e Phyllis Diller, foi musicada por George Romanis, com interpretação de Al Caiola e sua guitarra. Sem novidades.

DEVIL'S ANGELS (Tower T 5074) — O êxito comercial do filme de Roger Corman, *Hell's Angels*, sobre a moderna juventude "beatnik" americana, promoveu

esta continuação, a cargo do habitual cenógrafo de Corman, Daniel Haller, estreante na direção. A música foi composta por Mike Curb e apresenta Jerry & the Arrows e Davie Allan & the Arrows em ritmo de iê-iê-iê.

FOR A FEW DOLLARS MORE (UAL 3608) — Ennio Morricone especializou-se em compor música para os "westerns" europeus, e esta é uma seleção de seu "score" para *Per Quelque Dollari in Più*, segunda parte de *Per un Pugno di Dollari*, que continha o mesmo tema principal. Além da partitura, que tenta reproduzir o estilo "Americana", o LP reúne as faixas de abertura de *Viva Maria*, *Topkapi* e do próprio *Por um Punhado de Dólares*. Com a orquestra de Leroy Holmes.

THE FAMILY WAY (London M 76007) — Um dos Beatles, Paul McCartney, desligou-se do quarteto e escreveu o "score" desse melodrama inglês, onde compõem Hayley e John Mills. Paul capta em acordes suaves a atmosfera familiar da trama, em tudo diferindo de suas habituais composições em dupla com John Lennon. Um novo estilo que revela o talento múltiplo de McCartney.

THE HAPPIEST MILLIONAIRE (Vista BV 5001) — Composições de Bob e Dick Sherman destinam-se a sucesso garantido no "hit parade". Trata-se de uma das últimas criações de Walt Disney, que estreou em Los Angeles meses após a morte do produtor. A parte vocal fica a cargo do elenco, Tommy Steele, John Davidson e Lesley Ann Warren.

YOU ONLY LIVE TWICE (UAL 4155) — Novamente John Barry reproduz em música as aventuras extravagantes de James Bond, agora em quarto filme. Alguns acordes tornaram-se conhecidos nos demais 007 (até parodiados: vide *Help!*) e a canção-título é interpretada por Nancy Sinatra, com letra de Leslie Bricusse. Mas os melhores "scores" de Barry continuam sendo *From*

Russia With Love (na série Bond) e o premiado *Born Free* (A História de Elsa).

DON'T MAKE WAVES (MGM E 4483) — Seleção da comédia com Tony Curtis e Claudia Cardinale. Vic Mizzy escreveu a partitura, exceto o tema de abertura, de autoria de Jim McGuinn e Chris Hillman (do grupo The Byrds, que o interpreta).

THE WHISPERERS (UAL 4161) — John Barry continua na ordem do dia, e é atualmente o compositor mais solicitado na Europa, além de Maurice Jarre e Michel Legrand. Sua criação para esse drama com Eric Portman e Dame Edith Evans é misteriosa, sinistra, sombria. Três canções fecham o LP: "Nobody and Nothing Jazz", "We Danced Home Again" e "You're On Your Own Again".

GUNN (RCA Victor) — A música de Henry Mancini para o seriado da TV, "Peter Gun" fôra há tempos editada em LP e tornou-se êxito popular. Constituída uma mescla de "jazz" e "background music", na linha de *The Man With the Golden Arm* (de Elmer Bernstein). Agora, para a versão cinematográfica da série (também realizada por Blake Edwards), Mancini refez seu "score", adicionando à mesma linha melódica novas modulações harmônicas e incluindo uma faixa de bossa-nova, "I Like the Look", com letra de Leslie Bricusse.

THE BIRDS, THE BEES AND THE ITALIANS (UAL 4157) — Esta é a partitura de Carlo Rustichelli (um dos mais prolíficos compositores europeus) para a comédia de Pietro Germi, *Signore e Signori* (Confusões a la Italiana). O filme satiriza a imoralidade de um grupo de respeitáveis cidadãos que tomam partido de suas posições sociais, e o "score" reflete o humor negro de Germi. Mas Rustichelli anda longe de sua melhor obra: a música de *Le Quattro Giornate di Napoli* (Quatro Dias de Rebelião).

CAMINHOS DA VI JORNADA DE CINECLUBES

A VI Jornada Nacional de Cineclubes, realizada em Fortaleza, de 19 a 23 de julho do corrente ano, foi uma importante manifestação do movimento cineclubista brasileiro. O simples fato de seis jornadas terem sido realizadas num país onde a classe profissional do cinema só conseguiu, até hoje, reunir-se duas únicas vezes, enquanto a crítica só o fez, em convenção, uma só, atesta o elevado estágio de organização que alcança a atividade dos cineclubes brasileiros.

Este movimento abrange todo o Brasil, através de Federações que agrupam, regionalmente, numerosos clubes de cinema. As Federações, por sua vez, reúnem-se no Conselho Nacional de Cineclubes, cujo atual sede é Porto Alegre.

As Jornadas vinham-se realizando bianualmente. Por decisão do plenário de Fortaleza, passarão a ser anuais. A de 1968 terá lugar em Brasília, para onde será transferida, em caráter definitivo, a sede do Conselho, enquanto a de 1969 terá lugar em Manaus.

Do ponto de vista de representatividade a VI Jornada de Fortaleza foi a mais expressiva de todas. Lá estiveram representantes das seguintes entidades do cineclubismo brasileiro: 1) — Federação Gaúcha de Cineclubes, de Porto Alegre; 2) — Cineclubes Pro Deo, de Porto Alegre; 3) — Serviço de Cinema do Estado, SERCE, de Porto Alegre; 4) — Centro dos Cineclubes de São Paulo; 5) — Federação Internacional de Cineclubes, seção do Brasil; 6) — Foto-Cineclubes Bandeirante, de São Paulo; 7) — Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, do Estado de São Paulo; 8) — Cineclubes Universitário, de Belo Horizonte; 9) — Clube de Cinema de Brasília; 10) — Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro; 11) — Cinemateca do Museu de Arte Moderna, do Rio de Janeiro; 12) — Cineclubes de Campo Grande, do Mato Grosso; 13) — Clube de Cinema da Bahia, de Salvador; 14) — Clube de Cinema de Sergipe, de Aracaju; 15) — Cineclubes Projeção 16, de Recife; 16) — Cineclubes Tirol, de Natal, Rio Grande do Norte; 17) — Cineclubes Federico Fellini, de João Pessoa, na Paraíba; 18) — Universidade Regional do Nordeste, de Campina Grande, na Paraíba; 19) — Federação Norte-Nordeste de Cineclubes, de Fortaleza; 20) — Clube de Cinema de Fortaleza; 21) — Cineclubes do DDC, de Crato, no Ceará; 22) — Cine-Debate 25 de Junho, de Fortaleza; 23) — Cineclubes Escola de Engenharia, de Fortaleza; 24) — Grupo de Estudos Cinematográficos, de Mecejana, no Ceará;

25) — Cineclubes Teresinense, de Teresina, Piauí; 26) — Grupo de Estudos Cinematográficos do Amazonas, de Manaus; 27) — Cineclubes do Recife; 28) — Conselho Nacional de Cineclubes, de Porto Alegre.

PRESENÇA DO INC

A viagem que o presidente do INC, sr. Durval Gomes Garcia, efetuou, recentemente à Europa, onde estabeleceu importantes conversações para a colocação de filmes brasileiros no mercado internacional e a celebração de acordos de co-produção, o impediu de comparecer, como era de seu desejo, à reunião de Fortaleza. Em sua ausência fomos incumbidos de representar a autarquia, na qualidade de diretor do Departamento do Filme Educativo, ao qual está, naturalmente, afeto o problema da atividade do curta-metragem, do cineclubismo e do ensino cinematográfico nas escolas brasileiras.

A ação do INC desperta considerável interesse entre os cineclubistas de todo o país. Pode-se perceber entre eles uma confiança irrestrita do órgão na reformulação de uma política de estímulo e apoio a uma atividade cultural de grandes perspectivas. Essa a razão de nossa honrosa escolha para Presidente de Honra da VI Jornada de Fortaleza. Participamos de todos os atos e reuniões do conclave, prestando esclarecimentos sobre as possibilidades de ajuda do INC, participando dos debates e, principalmente, anotando as sugestões e reivindicações dos cineclubistas brasileiros.

Essas reivindicações englobam diversos setores educativos, culturais, amadorísticos e profissionais. A ênfase dos debates e intervenções foi dada, contudo, ao problema do ensino do cinema nos estabelecimentos escolares do Brasil. O tema CINEMA-ESCOLA fôra aliás, oficialmente escolhido para a VI Jornada de Fortaleza.

Durante as reuniões plenárias, realizadas no Teatro José de Alencar, foram levantados e discutidos problemas de relevante interesse para a cultura cinematográfica brasileira. Três comissões — a de Teses, a de Assuntos Técnicos e Normativos e, finalmente, a de Resoluções Finais — centralizaram os debates relativos às teses e proposições submetidas ao plenário. Uma delas, referente à questão da Censura, provocou, como era de esperar-se, discussões marcadas por uma tônica eloquente e polêmica. Em síntese, a opinião dos representantes cineclubistas de Fortaleza de-

fende a transferência da atividade censural para o Ministério da Educação e Cultura ou, como também foi aventado, para o próprio Instituto Nacional de Cinema.

UNIDADE CINECLUBE — INC

Durante a reunião de Fortaleza ficou patente a disposição dos cineclubistas brasileiros em prestar decidida colaboração ao esforço de desenvolvimento e consolidação do cinema nacional, ficando esboçada sua participação no esquema de fiscalização das leis que protegem, e que nem sempre são cumpridas em muitos pontos do país. Por sua expansão e amplitude nacional, o cineclubismo poderá ser uma força ponderável nesse esforço por cercar a atividade cinematográfica brasileira de um aparato legal e normativo que se imponha por sua ação nacional. Para consolidar essa unidade Cineclubes-Instituto Nacional do Cinema, e estabelecer as premissas para uma ação comum, ficou decidida uma reunião das Federações de Cineclubes, na sede do INC, no Rio de Janeiro, com a direção do Instituto.

O ENSINO DO CINEMA

O problema do ensino do cinema nas escolas brasileiras constituiu tema central nos debates da VI Jornada. Os poucos e insatisfatórios cursos em funcionamento no país são produtos de esforços pessoais e pioneiros. Assim, por exemplo, o sr. Olavo Macedo de Freitas, presidente do Conselho Nacional de Cineclubes, relatou as atividades do curso mantido pelo Clube de Cinema de Porto Alegre, auxiliado, subsidiariamente, pela Secretaria de Educação do Rio Grande do Sul. Nesse curso, segundo informou o sr. Macedo de Freitas, estão matriculadas pessoas de diferentes profissões e classes sociais, desde médicos, advogados, militares, professores, eclesiásticos, funcionários públicos, comerciantes, etc., até o público específico dos cineclubes e aficionados de cinema. Esta frequência atesta o interesse que o conhecimento da arte, da técnica e da economia do cinema desperta na população brasileira.

Uma das principais sugestões da VI Jornada, com referência ao problema do ensino do cinema, foi a de ser pleiteada, do Conselho de Reitores das Universidades e Conselho Federal de Educação, a criação oficial de cursos de cinema nas Faculdades de Filosofia, Ciên-

Geraldo Santos Pereira

cias e Letras, além de cursos técnico-profissionais nas Escolas Industriais da rede mantida, em todo o Brasil, pelo MEC. Propôs-se, igualmente, o estabelecimento de convênios do INC com os governos estaduais para a instituição de cursos de introdução ao cinema nos educandários de nível médio, fornecendo a autarquia federal material de ensino, livros, filmes e, inclusive, um corpo docente itinerante, formado e encaminhado pelo INC aos Estados da Federação. Da mesma forma, também poderia o INC constituir grupos docentes, constituídos por especialistas dos diferentes setores que compõem a atividade cinematográfica, e que fariam cursos intensivos nas escolas superiores nas Faculdades de Filosofia das Universidades Federais.

Com a criação e organização dos cursos de ensino cinematográfico de nível médio, superior e, eventualmente, de noções introdutórias ministradas nas 5.^a e 6.^a séries do curso primário, exerceria o INC uma magnífica ação educativa de enorme alcance cultural e técnico para as exigências do cinema brasileiro. Esta ação poderia, segundo pensamos, complementar-se com a planificação de um esquema subsidiário de bolsas-de-estudos nos principais estabelecimentos de ensino, em funcionamento no país, como os de Belo Horizonte, São Paulo, Brasília e Porto Alegre e, no plano internacional, de convênios entre o INC, Ministério das Relações Exteriores e governos dos países que mantêm instituições de ensino cinematográfico, como França, Itália, Polônia, Bélgica, Canadá, Inglaterra, União Soviética, Estados Unidos e Tcheco-Eslavaquia. Este convênio, aliás, já foi proposto pelo Departamento do Filme Educativo ao Itamarati, e no qual a reciprocidade, exigida para a concessão das bolsas que a Divisão Cultural distribui anualmente, se estabeleceria com a vinda ao Brasil de professores, diretores, críticos e técnicos de cinema dos países co-participantes do esquema já esboçado pelo INC, em estudos no Itamarati.

A PRODUÇÃO DE FILMES

Em intervenção no plenário da VI Jornada, tivemos a oportunidade de relatar aos representantes cineclubistas, presentes em Fortaleza, a planificação que estamos realizando no Departamento do Filme Educativo do INC. Ela concentra-se em três pontos prioritários e fundamentais: 1.º) — a criação de uma

rede nacional de exibição escolar dos filmes e diafilmes produzidos ou adquiridos pelo Instituto. Essa rede se comporá de Centros de Ensino Audiovisual que pensamos estabelecer, em convênio com as prefeituras, nos municípios brasileiros de maior população escolar, e constituídos por projetores cinematográficos de 16 milímetros, projetores fixos, sincronizados com gravações de aulas em fita magnética, além de uma Filmoteca Escolar, parte integrante de cada Centro, composta de filmes que focalizam temas curriculares de nível primário, médio e superior, além de películas de divulgação artística, arquitetônica, histórica, folclórica, etc. e, finalmente, de filmes de arte e cultura. 2.º) — Planificação da aplicação das verbas do Departamento na produção e aquisição de filmes e diafilmes, subordinada ao seguinte esquema: 50% para filmes didáticos; 25% para filmes de documentação, realizados segundo um roteiro geotemático, de interesse cronológico ou gradativo, elaborado de comum acordo com órgãos oficiais de cada setor e, finalmente, 25% para filmes de assuntos gerais, mais livres, objetivando aprofundar pesquisas estéticas e culturais mais avançadas. 3.º) — Organização, finalmente, de uma rede nacional de ensino cinematográfico e estabelecimento de bolsas-de-estudo em escolas nacionais e estrangeiras, visando ao aprimoramento da mão-de-obra nacional.

Nossa intervenção nos debates de Fortaleza provocou a discussão do problema da produção de filmes de curta-metragem, encaminhando estudos para os caminhos que o movimento cineclubista pode seguir para alcançar a profissionalização. Destacou-se, nesse ponto, que uma ação audaz e pertinente do INC poderá inspirar uma nova tendência pela realização descentralizada de filmes documentários e, por via natural, também de longa-metragem, pelas novas gerações, dispersas no país.

O II FESTIVAL

Conjuntamente com a VI Jornada Nacional de Cineclubes, realizou-se, também em Fortaleza, o II Festival do Filme Brasileiro de Curta-Metragem. O certame, de caráter competitivo, reuniu filmes e documentaristas de diversos Estados brasileiros. As projeções realizaram-se, à noite, no mesmo Teatro José de Alencar, participando do júri, além do representante do INC, os srs.

Cosme Alves Neto, pela Cinemateca do MAM, Antônio Girão, pela Secretaria de Cultura do Ceará, Theodora Vergne, pela Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro, A. Carvalhaes, pelo Centro de Cineclubes de São Paulo, Olavo Macedo de Freitas, pela Federação Gaúcha, Geraldo Rocha, pelo Clube de Cinema de Brasília, Enondino Bessa, pelo Clube de Cinema de Fortaleza e, finalmente, B. de Paiva, pela Universidade Federal do Ceará.

22 curtos concorreram aos prêmios, entre os quais o instituído pelo INC, para o melhor diretor, tendo, na sessão solene de encerramento, o júri proclamado o seguinte veredito: Melhor Filme (Prêmio Governador do Ceará), para *Interregno*, de Flávio Werneck, de Minas Gerais; Melhor Diretor (Prêmio INC: direção de um documentário), para Flávio Werneck; Melhor Fotografia (Prêmio Cinemateca do MAM), para Guacyr Moraes Aranha, no filme *Você Tem Uma Flor Que é Só Sua*; Melhor Comunicação Social (Prêmio da Universidade Federal do Ceará), para *O Casqueiro*, de Aron Feldman e, finalmente, Prêmio Especial do Júri, oferecido pela Secretaria de Cultura, para *A Roda e Outras Estórias*, de Sérgio Muniz.

PARA CONCLUIR

Consideramos altamente fecundo o encontro de Fortaleza. Além de sua significação cultural inequívoca, a VI Jornada e o II Festival permitiram uma fértil troca de idéias e de experiência, inspirando a discussão de temas de interesse direto para o movimento cineclubista e, por extensão, do próprio cinema brasileiro, considerado como uma soma de esforços, valores e tendências.

Para o INC os conclaves de Fortaleza tiveram o mérito de estabelecer as premissas de uma colaboração que se pode desenvolver e aprofundar. O público dos cineclubes, formado majoritariamente pela juventude, que é ardente e entusiasta, por sua natureza, é um importante aliado na batalha pela consolidação e progresso da atividade cinematográfica no Brasil.

Resta, agora, no campo de ação específico de cada um, colocar em execução as proposições de Fortaleza, estabelecendo-se um programa da ação comum e recíproca, criando-se as condições para que o potencial do cineclubismo se converta em força atuante.

SOM DIRETO: SUA TÉCNICA

Gilberta Mendes

"Football", da
equipe
Drew-Leacock,
filmado com o
sistema
Accutron.

O após guerra saudou a chegada de inúmeras novidades no campo da técnica cinematográfica. A mais importante, sem dúvida, foi o gravador magnético.

Os estúdios, que até então faziam uso de discos, começaram, por essa época a modificar os seus equipamentos de som.

A qualidade mais e mais perfeita do gravador magnético, e a sua rápida aceitação, fizeram com que, também, tivesse início a montagem de transistores.

Diante das exigências crescentes da televisão de reportagens "diretas", alguns construtores de visão, como Kudelski (Nagra) na Suíça, fabricaram os primeiros gravadores portáteis magnéticos de qualidade profissional. Enfim, a partir de 1958, os gravadores puderam sair dos estúdios mais facilmente.

Era a corrida ao som direto.

Sobre seu caminho e evolução foi publicado, em FILME CULTURA n.º 2, o artigo «Panorama do Cinema Direto» de, P. R. Browne. Aqui nos restringiremos apenas à sua técnica.

À parte algumas exceções, a tomada sincronizada imagem-som, imperfeita na maioria das vezes, esteve sempre reservada ao campo das atualidades, das reportagens televisadas. Somente há alguns anos o cinema tomou consciência da sua importância e começou a utilizá-la. Os sistemas desde então empregados são os que analisaremos a seguir.



Sincronismo por "pilotagem" (câmera ligada ao gravador pelo fio de sincronismo) — O sincronismo "pilotado" foi o primeiro sistema autônomo que existiu no campo do equipamento leve. A técnica por "pilotagem" (Piloton) apareceu entre 1959/60. Este sistema consiste em um gerador de frequência, de porte pequeno, instalado na câmera. Por intermédio do fio que o une à câ-

mera, o gerador lança um sinal, de frequência de 50 ciclos, o qual, por meio da "cabeça magnética ou Piloton, ou Neopilot", se inscreve sobre a borda da fita magnética que capta o som.

Se, durante a captação imagem-som, a velocidade da câmera sofre variações, as mesmas serão transmitidas à banda-som, visto que a frequência emitida também variará. As irregularidades te-

rão, como consequência, que ser corrigidas no estúdio durante a retranscrição da fita 0,25 para 17,5, perfurada — bitola de emprêgo na montagem — mediante a leitura pelo "Piloton" das variações da frequência de 50 ciclos enviadas pela câmera.

O princípio comporta alguns problemas, sendo o maior a obrigação de unir a câmera ao gravador através do fio



Sincronismo por "pilotagem", vendo-se o fio que une a câmera ao gravador.

de sincronismo que atrapalha, consideravelmente, os movimentos da equipe, sobretudo durante cenas de multidão. Por outro lado, se a câmera apresentar oscilações importantes durante a captação imagem-som, a qualidade da gravação não será boa, especialmente no caso de músicas, quando ligeiras variações são perceptíveis.

Sincronismo por "accutron" (câmera e gravador independentes) — Estudado pelos norte-americanos, este sistema parte de uma idéia diferente: as câmeras e os gravadores que funcionam com bateria não devem jamais variar de velocidade durante a captação imagem-som. É preciso, portanto, serem regularizados. Entre as inúmeras soluções possíveis os esforços se concentraram no relógio elétrico Accutron (patente Bulowa), cujo mecanismo equipa os foguetes espaciais. O Accutron funciona baseado no princípio do diapasão, o qual transforma a corrente contínua, fornecida por uma pilha microscópica, em corrente alternada. Regulado por um sistema transistorizado, o Accutron fornece, à câmera ou ao gravador, uma corrente de 50 ciclos perfeitamente igual e regular. Desta forma, colocando um Accutron na câmera e um outro no gravador, ter-se-á, teoricamente, dois aparelhos autônomos e sincronizados.

A solução permite ao operador-de-câmera e aos engenheiros-de-som trabalharem sem o incômodo fio de sincronismo, mas apresenta um inconveniente: o Accutron é sensível às variações atmosféricas. Se um dos dois aparelhos funciona em um lugar mais aquecido

do que o outro, por exemplo, o operador filmando dentro de uma sala aquecida e o engenheiro-de-som gravando ao ar livre, poderão ocorrer diferenças na imagem-som difíceis de serem corrigidas na montagem. Entretanto, sendo conhecidos, tais problemas podem ser evitados.

O sistema foi utilizado, entre outros, por Drew-Leacock em *The Chair* (A Cadeira Elétrica) e *Football*, e pelos irmãos Maysles em *Showman*.

Sincronismo por "quartz" — As fábricas suíças de gravadores portáteis estudam soluções futuras para a supressão do fio de "pilotagem" que liga os "Nagra" e "Perfectone" às câmeras. Uma das soluções encontradas consiste em trocar o Accutron por "reguladores de quartz transistorizados", que prometem ser mais precisos.

Sincronismo por "microemissores" — Este sistema é baseado em emissores e receptores de ondas curtas. O microfone é ligado a um minúsculo aparelho emissor a pilhas; a emissão é, em seguida, captada por um receptor ligado ao gravador, o qual pode, assim, gravar os sons transmitidos por um ou mais emissores colocados à distância. Munidos de fones, o engenheiro-de-som e o operador poderão seguir a ação, filmada com teleobjetivas. O sincronismo câmera-gravador pode ser obtido por "pilotagem", Accutron, etc..

Entretanto, as emissões em ondas curtas podem sofrer interferências. Exemplo: quando se filma em uma central

elétrica ou perto de uma rádio emissora. Por outro lado, os receptores normais poderão receber emissões efetuadas durante as filmagens, que interferirão, desta forma, nas transmissões comerciais e oficiais. O problema teria solução com um acordo internacional reservando uma gama de ondas para as equipes cinematográficas, o que despertaria também o interesse dos radio-amadores que, se as aproveitassem para transmitir clandestinamente nessa frequência, atrapalhariam a recepção das equipes cinematográficas.

Apesar dos inconvenientes, nos Estados Unidos o uso de "microemissores" é muito difundido entre os documentaristas.

Enfim, as novas conquistas possibilitam maiores facilidades de trabalho à equipe mas, o que é importantíssimo, maior liberdade a entrevistador e entrevistados.

Aplicações industriais do "som direto" como "som-guia" — O som direto criou não somente um novo estilo de cinema, o "cinema direto" derivado do "cinema verdade" de Dziga Vertov, como também revolucionou a técnica do som até então empregada.

A possibilidade de obter, a baixa custo, um som-guia sincronizado, fez com que as produtoras cinematográficas se desfizessem dos complicados e pesados equipamentos sonoros fixos, barateando o custo da produção em vários setores: a — na construção de estúdios que não precisam mais ser insonorizados, sendo por conseguinte menor o capital empregado, o que reverterá em aluguel mais barato;

b — nas filmagens facilitadas: não existindo mais a "girafa" de som e todo o equipamento podendo ser controlado por duas pessoas em menos tempo de rodagem;

c — no som-guia sincronizado, que permite montagem direta e definitiva em dupla-banda, imagem-som, mais rápida e precisa;

d — na sonorização do filme, o som-guia permite dublagem mais perfeita num tempo mais curto, com atores escutando os diálogos exatos, com a inflexão dada à voz no momento da filmagem, obtendo-se, assim, melhor expressão.

Tais facilidades, acrescidas às novas técnicas de iluminação (Quartz, Gás Maser, Colortran etc.), permitirão às equipes pequenas o acesso ao cinema industrial, criando peculiares condições econômicas nos países em que a indústria cinematográfica inicia.

No Brasil, o som direto está praticamente começando.

Trazido por Arne Sucksdorff em 1962, o único sistema até agora empregado é o de "sincronismo pilotado", utilizado em filmes como *O Circo*, *Fala Brasília*, *A Linguagem do Teatro*, *Opinião Pública* e outros.

O movimento, que tende a uma produção de qualidade sem gastos excessivos, abre ao cinema um futuro cheio de responsabilidades.

LIVROS

Marcello Torres

O cinemanovismo defende para a crítica uma função caudatária. Já se disse, textualmente, nessa área, que o crítico brasileiro deve ser condenado por "estimular no público o gosto pelo filme estrangeiro". Tal raciocínio parece composto pelas matrizes que o nacionalismo aplica, por exemplo, à importância do monopólio estatal do petróleo e outras matérias-primas. Um cineasta chegou a dizer que a progressão na cota de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais (NR — naturalmente desejável e inevitável com o aumento de nossa produção no tempo) chegaria ao ponto ótimo de cem por cento. Se pontos de vista como esse encontram repercussão, é porque a palavra **cultura** encontra significados absolutamente irreconciliáveis, conforme o terreno em que é pronunciada e ouvida. Aos que não conseguem mais sintonizar com os emissores de uma crítica livre de ditames ideológicos, o livro de Jean-Claude Bernardet, **Brasil em Tempo de Cinema**, pode prestar um serviço. Em primeiro lugar, porque não falta coragem ao autor (um dos roteiristas do vigoroso **O Caso dos Irmãos Naves**, de Luiz Sergio Person); sobretudo a coragem de apontar insignificação crítica ou defeitos graves em filmes considerados "intocáveis" em certa área. Em segundo lugar, porque o jargão de Jean-Claude Bernardet é perfeitamente inteligível ao leitor sintonizado com seu tipo de engajamento. Nesse breve registro, mais do que as afirmações facciosas do autor ("todos os organismos oficiais" de cinema nada fizeram "praticamente") interessa destacar a indicação do vácuo intelectual em que se movem certos filmes e a inanidade de suas ambições no plano da crítica social.

Mas vale registrar, também, como a postura do autor em relação à crítica define os descaminhos do engajamento. Ele defende a continuidade entre ação crítico-estética do cineasta e a necessidade de uma atuação sobre a realidade brasileira. Até aí, chuva no molhado. Mas, ao mesmo tempo, procura dissociar dessa ação a experiência de outras cinematografias. (O que equivaleria a negar a validade das experiências de crítica social de um Rosi, um Visconti, um Kubrick, um Kazan, um Lumet, etc. e de sua possível contribuição ao plano brasileiro). Diante de um filme nacional "o crítico tem a responsabilidade de um homem que

participa ativamente na elaboração de uma cultura", mas, ante o filme estrangeiro, sua responsabilidade se limitaria, em geral, a ser "um bom crítico, nada mais". Esse "nada mais" exemplifica todo um equívoco de graves consequências: insinua que o papel do crítico seria menos importante quando o diálogo se trava com o consumidor de filmes não-brasileiros. Ora, como se entre diversas etapas do trabalho do crítico pudessem existir menos **continuidade** cultural e interpenetração do que a que se verifica entre as muitas atividades culturais, artísticas, científicas. Como se o pensamento crítico admitisse compartimentos estanques.

Analisando filmes que surgiram sob a inspiração do extinto CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE, — que chegou a produzir **Cinco Vezes Favela** — Bernardet condena, em outras palavras, a demagogia e o pequeno romantismo de uma cultura que, em vez de procurar a ascensão intelectual e material das massas populares, diminuía o cinema, para situá-lo, agachado, ao lado do semi-analfabeto capaz de portar um título de eleitor. "... a cultura para o povo ..." O autor tem uma expressão sumamente polida para o clima demagógico anterior a maio de 1964, "... uma elevação, mais teórica do que real, do nível cultural do povo ..." No mesmo instante, Bernardet, restringindo-se ao vilão burguês, perde ótima oportunidade para dizer com todas as letras o que era a "minicultura" do CPC: "Esse sistema da cultura para é excelente, porque, ao mesmo tempo que possibilita uma elevação, mais teórica do que real, do nível cultural do povo, **permite que se difunda apenas aquilo que interessa difundir (...)**". (NR — Os destaques são nossos). Para o autor, a técnica da "cultura popular" favoreceria o domínio da burguesia — o que é bastante estranho, porque é sabido que o movimento visava à doutrinação das massas pelos conhecidíssimos jardineiros do caos. Em filmes como **Cinco Vezes Favela**, **Os Mendigos**, **Gimba**, **A Grande Feira**, **O Assalto ao Trem Pagador** (este uma exceção de bom nível espetacular) esquematizou-se uma fácil oposição entre marginais e grã-finos, à margem de qualquer verdadeira crítica social. "Assim como os primeiros são geralmente bons e, se perturbam a ordem ou atacam a propriedade, sua condição social justi-

fica tudo — precisam comer (...)" — os outros (NR: os ricos) "são definitivamente maus".

Bernardet tem seus melhores momentos quando denuncia o "paternalismo" cinemanovista dos primeiros tempos, ou quando, em que pêsse seu prisma engajado, faz observações inteligentes sobre São Paulo S.A. Também merecem atenção suas linhas sobre os filmes de Roberto Farias: "Marginalismo, dignidade romântica e moralismo reaparecem na personagem central dos filmes de Roberto Farias, que tem, entretanto, uma característica nova: ele não se sente bem na pele do marginal, e luta desesperadamente para integrar-se na sociedade. (...) Roberto Farias tenta superar o impasse do personagem transformando-o em herói. Essa "heroização" resulta também da simplificação da relação indivíduo-sociedade, ficando um totalmente bom, e a outra má (...) Essa "heroização" faz do marginal um indivíduo de alto padrão moral: ele é corajoso, honrado, generoso. É um homem forte, modelo de masculinidade". As boas intenções não escondem o **parti-pris** irrealista de filmes como **Cidade Ameaçada** e **Assalto ao Trem Pagador**.

Já lemos várias condenações ao livro de Bernardet. Mas, segundo minha convicção, ele foi atacado não por seus erros de visão e sim porque, em linguagem inteligível aos seus pares, tem conclusões como esta: "Por seu conteúdo, por suas personagens, por seu estilo (...), por sua identificação com a cultura oficial, o cinema feito nos últimos anos no Brasil é um cinema tipicamente de classe que visou a equacionar a problemática da classe média e a encontrar para ela uma saída e, ao fazer isso, já começou a encontrar-lhe uma saída no campo cinematográfico (...). Em um livro que "teve a pretensão de contribuir para desmascarar uma ilusão, não apenas cinematográfica, o cinema brasileiro não é um cinema popular, é o cinema de uma classe média que procura seu caminho político, social, cultural e cinematográfico".

Mais exatamente: o cinema de uma fração da classe média. De uma fração que ainda não encontrou termos de diálogo com o todo.

Brasil em Tempo de Cinema, Jean-Claude Bernardet, Editora Civilização Brasileira, GB, 1967.

A quantas anda a TV Educativa no Brasil? Durante uma conferência sobre o assunto que proferi recentemente para universitários da Faculdade de Filosofia de Niterói, responderam-me que havia (como ainda há) o Artigo 99 e As Mesas Redondas, programas de Gilson Amado, na TV Continental. É verdade, mas em que condições? Esses programas vivem, exclusivamente, graças ao quixotismo do conhecido professor que, há anos, telefona, implora manda cartas, telegramas, pedindo auxílio às companhias nacionais e estrangeiras para que lhe concedam uma fatia ínfima das suas verbas, a fim de que seus programas continuem no ar; para que os 12 mil candidatos ao artigo 99 possam continuar estudando pelo vídeo de uma única emissora em todo o país. Mas o que representam 12 mil diante das necessidades, das indagações, da sede de conhecimento de milhões?

Conversando com Gilson Amado, disse-me ele: "Há, na paisagem da educação brasileira, uma área dos 'desesperados' que se sentem ignorados na equação convencional de nossos quadros de ensino. São milhões de brasileiros que perderam, na época própria, a oportunidade de acesso à escola, e agora, num Brasil transformado pelo desenvolvimento industrial e urbano, sabem que, se não adquiriram educação, estão condenados à marginalização do salário mínimo, à angústia dos biscates acumulados e à nevrose das frustrações depressivas, geradoras de indisposições com a ordem social e econômica. Em toda a parte do Mundo, o problema educacional tem por base exclusiva a escola. No Brasil, entretanto, a conjuntura é diferente. Milhões de brasileiros, que ultrapassaram a idade escolar, precisam de educação sob imperativos de sobrevivência ou de apelos de ascensão social". Impossível fugir dessa verda-

de. E mais: pessoalmente, sou de opinião que um currículo puramente didático, sem um currículo cultural paralelo, dificilmente serviria para a legião de "desesperados". Foi, portanto, com satisfação que recebi a notícia de que havia sido criada a Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa e mais: que, muito justamente, o homem mais indicado fôra escolhido para seu presidente: Gilson Amado.

Muito embora ainda esteja sem condições ideais de trabalho, a Fundação, segundo Gilson Amado, já tem delineados os seus planos básicos. Televisão educativa não existe enquanto não dispõe de base operacional, isto é, veículos total ou parcialmente utilizáveis para esse fim. Todas as experiências já tentadas anteriormente fracassaram por falta de suporte em veículos próprios ou articulados com a rede comercial. A experiência da TV Continental decorre do apoio mínimo que vem encontrando há sete anos numa emissora privada.

Dentro desse pressuposto, Gilson avaliou as possibilidades da implantação da TV Educativa em veículos já existentes. Assim, há, de início, o seguinte: a — TV Nacional de Brasília, já em processo de articulação com os planos da Fundação e para cuja recuperação já existem recursos, ainda não liberados até o momento. b — TV Educativa da Universidade Federal de Pernambuco, com possibilidade de entrar em fase de operação, dentro de três ou quatro meses (portanto, em princípio do ano que vem). c — TV Educativa de São Paulo (o Governador do Estado comprometeu-se a adquirir uma emissora para destiná-la totalmente à educação e à cultura). d — Existem convênios firmados com emissoras comerciais de Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Salva-

dor, para a cessão de horários especiais destinados à educação e à cultura, que, porém, ainda estão sendo estudados — podem, entretanto, segundo Gilson, ser confirmados, quando a Fundação tiver recursos apropriados. É necessário que o governo dê à Fundação recursos para que seus programas possam competir em qualidade, em espetáculo, com a programação comercial. Sou de opinião de que cultura e educação não precisam necessariamente significar ceteação. e — A Fundação já celebrou um acordo com a TV Triângulo, de Uberlândia, para que videotapes do Artigo 99, apresentado pela Continental do Rio, sejam retransmitidos por aquela emissora. Isso apenas, porém, parece-me uma gota de chuva no oceano.

Além disto, Gilson está elaborando um projeto, juntamente com membros do conselho diretor e do conselho curador, para a organização do primeiro telecentro da Fundação que se destinará à produção de material de interesse para as programações educativas e culturais das emissoras públicas e privadas e com ela articuladas. Esse estudo já está em fase de coleta de propostas para financiamento, estando prevista, inclusive, a hipótese de doação pela USAID, no valor de um milhão de dólares. Para atender aos compromissos da primeira fase (TV Nacional de Brasília, etc.) a Fundação já conta com uma doação inicial a ser feita pelo governo, já comprometido pela Lei 5.198 de 3.1.67, que autorizou um crédito especial de um milhão de cruzeiros novos. Para a segunda etapa existem várias fórmulas para obtenção de recursos, ainda em estudos. Não é conveniente falar nelas agora, quando ainda não surgiram os recursos para a etapa primeira. Enfim, aguardemos. Há de haver um lugarzinho para a cultura em Televisão.

GODARD LE FOU

Van Jafa

Quando conheci Godard pareceu-me um D. Quixote que acabava de conquistar seu primeiro moinho de vento. Era Berlim de 60 e insólitamente concorria ao Festival com seu primeiro longa-metragem *A Bout de Souffle/Acossado*, quase anonimamente, egresso do curta-metragem e integrante da então nascente *nouvelle vague*.

Do rasgo inaugural e indomesticado de *Acossado* (produção de 59) à eclosão lírica, inconformada, onírica e bravia de *Pierrot le Fou* (produção de 1965) há uma vivência trabalhada, se bem que Godard permaneça ainda artesanal e emocionalmente na área do experimento.

O impacto que se imprime (ou exprime?) no espectador comum, ao se deparar com *Pierrot le Fou* (italianamente confirmado *O Demônio das 11 Horas*), de Jean-Luc Godard, é semelhante ao que teria um visitante do Louvre que visse saindo do quadro clássico a águia (um dos muitos disfarces de Júpiter) carregando Ganimedes adormecido.

Independente de Godard fazer constar nos créditos do seu filme que praticou seu script sobre um romance de Lionel White, o disfarce não cabe para encobrir de todo as fontes de sua realidade inspiradora.

Pierrot le Fou é uma dívida de juventude saldada na área cronológica do homem grego. Godard aos trinta e cinco anos comete o deslumbamento de viver sua "estação no inferno". Pura homenagem a Rimbaud disfarçada em mensagem godardiana. Evidentemente

que os gênios da hora que passa bebem água na fonte de eternidade dos gênios de sempre. Como renovar sem reinventar? Não há outro caminho, foi sempre assim, e assim é, e será sempre.

Quando conheci Godard, guardava no rosto o indisfarçável júbilo daquele que havia descoberto a receita de um novo bôlo. A novidade mais nova é velha conhecida do sonho e da ansiedade do homem. Godard havia descoberto seu cinema, seu jeito de fazer filme, como quem descobre seu jeito de fazer amor, ou sua posição de dormir ou sua maneira de sonhar.

De *Acossado* a *Pierrot le Fou*, nada mudou, ou, mais acertadamente, mudou tudo; Godard alcançou o fim do seu beco, fechou o ciclo inaugurado em 59. Seu sistema consiste numa breve motivação, como por exemplo: o minotauro, e Godard qual Teseu lá vai conduzido, pelo fio de Ariadne de sua adolescência, pelo labirinto adentro para sua façanha antológica. É fácil de se constatar que seus filmes são urdida mistura de reminiscências de todas as espécies e de uma espécie de antologia de bolso, sentimental e personalíssima, de tudo quanto leu, viu e sentiu e que o impressionou de fato.

Pierrot le Fou repousa fundamentalmente em *Une Saison en Enfer*, de Arthur Rimbaud, em conotação com a idéia fascinante de Edgar Allan Poe vivida no conto *William Wilson*.

Certamente que Godard cioso de sua aventura cultural dá as deixas, se bem que o grande público (no sentido do



Rimbaud



Godard

espectador comum, que, de resto, não admira nem mesmo gosta, simplesmente, de seus filmes) e, o que é mais grave e sintomático, os críticos-fãs não atinam com as ambições nem as fontes eruditas de Godard, atribuindo-lhe, apesar das deixas, a genialidade alheia.

Quando seu personagem-ê ele conta que havia um William Wilson que um dia dera de cara com o seu duplo, e ao matá-lo viu e admitiu que acabara de matar a si próprio, a platéia acha anedótico-piada e ri godardianamente, em face do desconhecimento de Poe. Quando ali está — *en passant* — delineando todo o personagem Pierrot-Ferdinand-ê ele. Idéia que o próprio Rimbaud faz uso numa página do seu livro *Illuminations*, quando nos conta a história de um Príncipe e de um Gênio. Naquela altura do tempo Poe já estava vertido para o francês por Baudelaire (da roda literária de que Rimbaud fazia parte), em tão alto grau de fidelidade que muitos e até mesmo americanos o preferem em francês.

Daí por diante é tudo Rimbaud, no caminho de Rimbaud e com o agravante de omitir (intencionalmente ou mero esquecimento?) as aspás, Godard avança pelo pomar alheio colhendo os frutos dourados que o espectador comum e o crítico-fã saboreiam como sendo de sua propriedade, enquanto, simultaneamente, investe contra os moinhos de vento do formalismo (ou academismo?) cinematográfico de ter de contar uma história lógica ou psicológica como os realizadores aplaudidos e caros no seu tempo de crítico cinematográfico.

SEGUE

GODARD LE FOU

E, como Rimbaud, poderá escrever: "de início foi apenas um estudo. Escrevia os silêncios, as noites; anotava o inexprimível. Fixava as vertigens". É visível a olho nu o invisível caderno de réveries de Godard, aquele caderno de "pensamentos idos e vividos" aquele canhenho mental onde registra tudo que lhe impressiona os sentidos e que só agora ousou mostrar abertamente nas mãos e na ansiedade de Ferdinand por viver a vida e ser livre, como se se pudesse realmente viver de outra maneira que não essa. É daí que Ferdinand-Rimbaud sabe que "o amor está por ser reinventado!"

Eis Godard-demônio, quando perde a oportunidade de batizar-se Ferdinand, como é apelidado o Diabo em Ardennes, no norte da França, e, ainda no campo da homenagem, foi em Rimbaud onde encontrou o achado.

A jovialidade e o informal, no sentido de estilo (se é que se pode chamar de estilo o experimento) de seus filmes, advêm de sua ebulição de sensibilidade, onde poderíamos surpreender num desses seus cadernos íntimos a epígrafe: "Oh! dar-me-ás a vida de aventuras que existe nos livros infantis a fim de me recompensar de quanto tenho sofrido".

Godard, que se fixaria num dos ângulos dos triângulo *nouvelle vague* do qual os outros dois são François Truffaut e Claude Chabrol, aprendera ainda na sua "estação no inferno" que "a domesticidade leva demasiado longe."

A lição rimbaudiana avançaria mais e faz viver em Ferdinand-Pierrot — "vi que todos os seres têm a fatalidade da felicidade, a ação não é a vida, mas uma maneira de consumir forças, um enervamento". Esposava com o poeta que "a moral é uma fraqueza do cérebro". Pressentia-se "duplamente condenado pelo arco-íris" e pela felicidade.

Noventa e dois anos depois de Rimbaud ter escrito *Uma Estação no Inferno*, Godard filma a sua e saúda o poeta pela sua eternidade, independente de o ter feito de maneira tão esotérica. Rimbaud é o Ariel do seu filme-ilha.



Jean Paul Belmondo:
"Pierrot Le Fou"

Se tivesse uma linha mais acentuada de *humour*, Godard teria realizado uma obra perfeita de inconformismo e de lírico anarquismo, para tanto pondo como epitáfio de seu filme sobre Pierrot-Ferdinand-Godard o que deixou escapar de *Uma Estação no Inferno*: "Possuo todos os talentos. Aqui não há nada e há alguém — não quisera desperdiçar o meu tesouro".

Morrendo o Príncipe morria o Gênio, atingido no seu duplo extinguiu-se William Wilson, Pierrot dinamitando-se, por equívoco ou conscientização, levava Ferdinand pelos ares; conquistava a sua eternidade, assim como os outros, ele não sabia o que estava fazendo e se sabia só via a eternidade. Esta eternidade que é "sol desfeito nos longes do mar".

"Esta inspiração prova que tenho sonhado!" As luzes acenderam-se.

O BRASIL PERGUNTA

Da vasta correspondência de FILME CULTURA selecionaremos, mensalmente — ou na medida em que surgirem perguntas de interesse geral — uma importante curiosidade a saciar. O sr. Manoel Cezar Ramos (rua Gen. Urquiza, 242, apt.º 209 Leblon), nos pergunta porque, “sòmente agora, 14 anos após «O Cangaceiro», que ganhou em Cannes e correu mundo, Lima Barreto volta à ativa?”. Na verdade, Lima Barreto jamais parou: fêz outro filme de longa-metragem («A Primeira Missa») e diversos curtos. Encaminhamos o espanto do leitor ao cineasta, que agora, realiza novo filme, «Quelé do Pajeú».

As questões de maior interesse encaminhadas a “O Brasil Pergunta” serão respondidas, em FILME CULTURA, pelas pessoas mais autorizadas a fazê-lo. Mas não é uma “caixa de perguntas”: só indagações de relevante significação aqui encontrarão resposta. As outras, na medida do possível, poderão ser respondidas por carta.

A FILMOBIOGRAFIA (OU VIA CRUCIS) DE LIMA BARRETO



A FILMOBIOGRAFIA (OU VIA CRUCIS) DE LIMA BARRETO

Pela última vez — última mesmo — vou delinear aqui alguns, talvez os melhores, dados biográficos e filmográficos deste caipira paulista que nada mais deseja além de um bom riacho e muitos lambaris — que, fritos, são deliciosos com polenta à maneira vêneta.

23 de Junho de 1906, às 6 da tarde, nas cercanias de Casa Branca, à beira de uma fogueira de São João, a noite mais fria do ano. Menino muito infeliz. Relaxações. Vara-de-marmelo. Colégio de padre. Expulsão por mau comportamento e desatenção ao catecismo. Depois Mackenzie College, em Araraquara. Diretores e professores muito inteligentes, amigos, liberais. Resultado: ótimo aluno.

Aqui estou.

Demoro na vida o quanto a Deus fôr servido. Se ele fôr camarada talvez eu venha a atingir o bicentenário. Vocês já viram brasileiro viver duzentos anos? Lá na Ucrânia é canja — mas aqui, com este ar poluído e esta falta de comida, é muito difícil (pelo menos é o que afirma doutoralmente a Fundação Getúlio Vargas) passar o cara dos 63. Estou com 61. Se a FGV tiver realmente razão, só me faltam, ou faltam pra vocês, dois anos de chateação recíproca. Mas em verdade não vou muito com essa coisa de estatística, menos ainda com estatística brasileira. "O Brasil é o país menos estatístico do mundo", disse uma vez um inglês muito britânico que pretendeu saber quantos filhos tem em média o nosso caçara que só come peixe. E não soube...

Em criança sonhei. Não quiseram que eu fosse aquilo que sonhava. Quis ser pintor... — não pode! Quis ser escultor... — não pode. Quis ser violinista... — não pode! "Ora pipocas! Então o que é que vou ser?" Como eu queria ser tudo em arte e não podia, amotei e fiquei esperando um milagre qualquer.

Até que um dia... Bem — a esta altura, aos 61, penso que meus pais fizeram muito bem me tratando com todos aqueles "não pode". Foi estímulo. Uma só coisa os velhos deixavam que eu fosse: padre. Disse eu, furibundo: "Não pode... ser!" E não fui padre...

Até que um dia — dizia eu — compreendi que o cinema poderia satisfazer todas as minhas ânsias. Cinema era tudo: era arte em si, era música — que já hoje para mim também é arte plástica, se não fôr a única arte — era filosofia, psicologia, arquitetura, poesia, psicanálise e psiquiatria, anatomia, medicina psicossomática, mecânica, desenho, pintura, fotografia, eletrônica, religião, cibernética. Meti os peitos e aca-

bei conhecendo tudo isso. E mais: a última das ciências — a filmologia.

No dia que percebi que o cinema tem a mesma dimensão do sonho, descobri todas as américas. Leonardo, aquele de Vinci, dera-me exemplos e me informara que o homem é amanhã o que quiser ser hoje. Uma única lição de Leonardo não pude aproveitar. Ele disse: "Se tu sarai solo tu sarai tutto tuo"... Não foi possível tomar a coisa ao pé da letra e isolar-me do mundo humano que me cerca. Tenho umbigo e sou gregário como qualquer rinoce-ronte.

Encurtemos este introito.

Alimentando-me de sonhos, não tinha o que comer. Um dia encostei-me no José Del Picchia, irmão do Menotti e pai do Victor e do Luiz. Esses nomes estão, já hoje, dentro da história do cinema brasileiro em São Paulo. Os del-píquias, a trôco da minha ajuda, me davam, quando davam, um ou dois mil réis por dia, os quais, traduzidos em subsistência, não passavam de um maço de cigarros Yolanda e dois sanduíches — um de mortadela e outro de queijo. Isso, porém, me bastava. O que eu de melhor queria eles me davam: ver máquinas de cinema e usar máquinas de cinema — lanternas mágicas que me puseram Deus em foco.

A primeira câmera que usei foi uma Kinamo, 25 metros, alemã, excedente de guerra. Theodor Wille vendia cada Kinamo por 450 mil réis. Era uma droga. Só a objetiva é que prestava. Depois me caiu do céu uma Prevost a manivela, comprada do Campos por oito contos. Com o trambólio fiz **Fazenda Velha**, o primeiro documentário meu de algum mérito. Quem pagou foi o DEIP, filhote do DIP. Dois contos e 300. Encostei a Prevost depois que realizei para o Alberto Byington, da Sonofilms, **O Quartzo, O Disco e O Cofre**.

Consegui uma Eyemo de uma objetiva. Estreei-a num documentário muito pitoresco, **Seu Bilhete, Por Favor**, mostrando uma viagem de trem mogiana em fora. O negativo anda por aí, levado da breca, imprestável. Qualquer dia vou repetir **Seu Bilhete, Por Favor**, já hoje em melhores condições técnicas.

Abalei-me para Santa Catarina, a realizar **Caçador de Bromélias**, para o Serviço Nacional da Malária. Não era mau. Ficou péssimo depois que Alípio Ramos o remontou para ajustá-lo à metragem exigida pelo exhibidor. Alípio era o dono da D. F. B., Distribuidora de Filmes Brasileiros. A sigla ficou famosa. Todo o mundo a conhecia. Um dia, lá nos conins, eu estava a filmar quando

se acercou de mim um caboclo e perguntou: "A fita que mecê tá fazendo é daquelas defedê?" Quase que eu respondi que era...

Uma vez resolvi fazer "por mi propia cuenta y riesgo" — porque ninguém se interessava pelo assunto, a documentação cinematográfica da promulgação da Constituição de 1946. Para mim o evento era muito importante e devia ser documentado pelo cinema. O Governo não deu bola às minhas pretensões. Cavei 13 contos com o Byington e fiz o maior documentário-histórico de até então, **A Carta de '46**. Está praticamente inédito. Ninguém quer exibi-lo, ninguém quer comprá-lo — nem pelo preço do custo.

Saltei para a Vera Cruz. Tanto chateei Cavalcanti, que ele resolveu pôr à prova os meus conhecimentos de cinema. Autorizou-me a fazer o curta-metragem que quisesse. Se sáisse bom, seria complemento de **Caçara**, que ele estava fazendo com o Celli.

Baixei em Cataguases e fiz, sozinho, **Painel**. Esse documentário, o primeiro de arte que se fazia no Brasil, foi aquilo que vocês viram. Vai aqui uma anedota muito interessante: quando chegou a hora de musicar **Painel**, Zampari se negou a dar-me uma orquestra. "Gastar dinheiro com uma coisinha dessa? Você está louco..." Bati na testa e berrei heureka. Fui ao despejo da Vera Cruz e pus-me a catar no caixão de lixo pedaços do negativo sonoro-musical de **Caçara**, obra de Francisco Mignone. Um pedaço aqui, um pedaço ali, fui emendando tudo e consegui o score musical para o meu **Painel**. Muita gente elogiou aquela música de Mignone. Moniz Vianna disse no **Correio** que Mignone foi muito mais feliz aqui do que em **Caçara**...

Dado o êxito de **Painel**, Zampari consentiu que eu fizesse outro documentário sobre arte. Lá fui eu para Congonhas do Campo, e, novamente sozinho, fiz **Santuário**, primeiro prêmio em Veneza. É o filme que eu mais amo. Manda o meu cabotinismo que eu declare aqui que a letra e a música da canção barroca que acompanha aquele filme barroco são daqui da nossa autoria.

Um pouco mais, e chegava a hora do famanaz. Eu vinha alimentando o propósito de fazer um longa-metragem, bem Brasil, descortinando a paisagem do cangaceirismo. Cavalcanti disse não. Zampari disse não. Edgar Batista Pereira disse não. O meu amigo Caio Pinto Guimarães, então vice-presidente da Vera Cruz, disse sim peremptoriamente. Briga pra cochorro. Até que não tive-

ram outro remédio senão atender ao imperativo histórico: fiz **O Cangaceiro**, êxito mundial e dois prêmios em Cannes.

Já dizia o outro: tudo é bom quando termina bem. Passei a ser troço na Vera Cruz. "Quer fazer **O Sertanejo**?" — perguntou Zampari. "Faça, filho mio..." Sim, eu queria, mas não havia dinheiro suficiente, apesar de **O Cangaceiro** ter rendido 30 milhões líquidos. Café Filho, solicitado a financiar **O Sertanejo**, disse sim, e Whitaker, o da Fazenda — que nunca viu cinema na vida —, disse não...

Vencendo 35 contos por mês na Vera Cruz, eu tinha que fazer alguma coisa. Bolei uma super-reportagem, de longa-metragem, em torno dos festejos comemorativos do Quarto Centenário de São Paulo. Mobilizei a Vera Cruz inteira, toda a gente e todo o equipamento saíram à rua para realizar **São Paulo em Festa**. Está inédito, com um pé no museu...

Debacle financeira na Vera Cruz. Demissão sumária de diretores e técnicos. Fui no bôlo.

Com as paredes e as gavetas cheias de prêmios e láureas — coisas que não põem feijão na mesa —, dei um mau passo na vida. Aceitei fazer **A Primeira Missa** — frustração total.

Ultimamente realizei um pequenino documentário em cores, coisinha humilde, levada a cabo só para matar algumas saudades minhas. Muita gente gostou da minha **Arte Cabloca**, que mereceu um **Saci d'O Estado de São Paulo**.

Apaixonado pelas coisas ligadas à psicologia, surpreendi certa feita Mira y Lopez lá às voltas com o seu **Psicodiagnóstico Miokinético**. Sabem o que é isso? Traduzamos: diagnóstico psicológico através dos movimentos musculares. O P. M. K., sigla do revolucionário método psicanalítico, é atualmente o único processo realmente eficiente de investigação da personalidade. De subsídio para a cultura filmológica é de extraordinária importância. Topei realizar um documentário sobre o P. M. K., para que o mundo científico viesse a saber o que ele é, como se aplica o teste e como se faz a mensuração dos dados. Com a assistência do próprio Mira y Lopez, fiz o documentário científico, de média-metragem, por conta da Fundação Getúlio Vargas. É narrado em francês, língua universal da Psicologia. Saiu excelente — com perdão da imodéstia. O P. M. K. não é fita para povo, evidentemente. Nem para médicos quaisquer. Só para quem lida com a proble-

mática da neuropsiquiatria. Porque haveria eu de me interessar tão seriamente pelo Psicodiagnóstico Miokinético? Criação genial daquele brasileiríssimo espanhol que foi Emilio Mira y Lopez? Cinema e Psicologia se confundem. Psiquiatria e Subjetivismo são uma única coisa. O subconsciente coletivo da platéia se alimenta não de imagens reais, mas de imagens ideais. Tudo é sonho. Tudo é mais ou menos neurose. Fome de fantasia. Massa de gente é criança cuja fantasia faz dum sabugo de milho uma carruagem de príncipe. Mira y Lopez descobriu — e eu confirmei o teorema — que o homem, desde que nasce até que morre, realiza apenas três movimentos (miocinetismo) essenciais: movimento sagital, que vai do plexo solar à linha do horizonte, movimento horizontal, que abrange 180 graus a partir dos olhos e do ângulo umeral, e movimento vertical, que se estende do pericrânio à sola do pé. A fusão dos três movimentos (mio-kino) constitui todos os movimentos musculares que a gente faz do nascer ao morrer. Cada gesto corresponde a um pensamento. Cada pensamento tem a sua correspondência num gesto.

Isso tudo não é cinema em profundidade?

Um particular interessantíssimo do ponto de vista da cultura cinematográfica e da psicologia pura: a criancinha e o homem primitivo (o *homo sapiens* ou o *silvícola*) não têm noção da verticalidade. Seus movimentos são o sagital e o horizontal. Depois é que ambos, por fatores constitucionais extravitalis, vão-se capacitar do céu e do inferno, do baixo e do cima...

Em suma: quem quiser fazer cinema do bom deve conhecer, pelo menos superficialmente, a lei do miocinetismo, fundamento último da Filmologia. Instintivamente, Greta Garbo se consagrou "A Divina", Chaplin se fez Carlitos, Groucho se fez o rei do histrionismo, e Buster Keaton se fez o apático, o homem sem riso e sem esgares: miocinetismo superlativado.

Já que estou com a mão na massa, ou na minha querida Olympia, vou lhes dizer o que talvez venha a fazer, se não for mentirosa aquela estatística da Fundação Getúlio Vargas:

"Quelé do Pajeú. Já em fase de produção. Todos o problemas estão sendo resolvidos pelo meu produtor Ruy Pereira da Silva e pelo diretor de produção Leo Racanelli.

"Felicidade Só Se Compra Com

Amor", a ser interpretado por meu filho Filipe. Uma doçura de história, tirada do coração, para o coração das mulheres e das crianças do mundo.

"O Aprendiz de Cangaceiro". Relato poemático e grandiloquente. Retrato do menino sertanejo na era lampeônica, quando o famoso cangaceiro era admirado e amado pelo criancada faminta com verdadeira religiosidade. Virgulino era para o menino da caatinga a representação da justiça humana. Tudo se passa durante a "marcha sobre Mosoró", que Lampião loucamente empreendeu, para vir a perder a primeira batalha da sua vida.

"A Retirada da Laguna". O maior épico-histórico da história do cinema. Planejado e decupado. Cór. Vistavision. 30 mil participantes.

"Plácido de Castro". História da Guerra do Acre, que revelou ao mundo um "napoleão" caboclo.

"Pau Brasil". Documentário romancado em torno da Guerra dos Tamoios. "Glórias do Céu". Fundação de São Paulo de Piratininga. Nóbrega. Anchieta. Ramalho e Bartira.

"Um Certo Capitão Rodrigo". Concessão que faço a uma peça alheia, porque Érico Veríssimo foi felicíssimo no retrato do magnífico Capitão Rodrigo Cambará, aquele que estava sempre chegando de muitas guerras, a caminho de muitas guerras.

"Nos Idos de Sorocaba". Título provisório. História das mulheres de Sorocaba, as quais, na ausência dos maridos bandeirantes, sustentaram heróica batalha contra os esbirros da Côte Portuguesa.

"A Batalha do Alambique". Sátira à revolução paulista de '32.

"O Curumim". A maneira de "Platero y Yo". A câmera num lindo bate-papo com os indiozinhos do Alto Xingu.

"O Alienista". Cinematografização da estupenda novela homônima de Machado de Assis. Outra concessão.

"Cântico da Terra". Desbravamento das terras paulistas, pelos primeiros imigrantes, nos primórdios do "ciclo do café"...

... e mais: mil documentários de curta-metragem, feitos em colaboração com meu filho. Só para criança.

Eis que chegamos ao ponto final.

Talvez não realize nem um desses filmes, com exceção de **Quelé do Pajeú**.

Tenho para mim que o ideal do verdadeiro artista (serei artista?) é nunca atingir o seu ideal...

ENCICLOPEDIA

FILME CULTURA

Já no próximo número a primeira etapa de um empreendimento inédito na língua portuguesa:

A

Com a primeira letra, o passo inicial de FILME CULTURA para constituir a sua Enciclopédia, segundo os propósitos do INC no campo da cultura cinematográfica.

A

Abertura de uma janela para o mundo do cinema. Diretores, roteiristas, produtores, atôres e demais artifices desta arte que, mesmo em suas criações mais pessoais, se apóia sobre um esforço de equipe. Até o livre-atirador do cinema experimental e o "homem-orquestra" do ensaio não-profissional se apóiam numa equipe de milhares — o elenco de artesãos e gênios e técnicos que desde o poente do século dezenove começava a construir a "arte do século" vinte.

A

Atenção especial para o cinema brasileiro. Nossa responsabilidade é maior em relação ao cinema do País: estudamos, entre outras iniciativas neste setor, um número especial de FILME CULTURA dedicado aos problemas, às perspectivas e equipes da indústria cinematográfica brasileira.

FILME CULTURA também prepara, como parte orgânica de sua Enciclopédia, um Dicionário de Filmes, com texto crítico e informativo sobre um elenco selecionado de obras significativas de todas as fases da História do Cinema.



