

revista de cinema

9

VOL. II

DEZEMBRO, 1954

NESTE NÚMERO

c. s. cinema em revista — cyro siqueira:
a revisão do método crítico: as categorias
estéticas da arte cinematográfica — José
Francisco Coelho: o néo-realismo italiano:
escola cinematográfica? (conclusão) —
José Roberto D. Novaes: notas sobre o ci-
nema nacional — Georges Sadoul: a gênese
do néo-realismo (conclusão) — J. R. D. N.:
pelos cine-clubes — S. S. e M. G. L.: indica-
ção crítica — Carlos Denis: planos curtos
e poucas cenas.

EMPRÉSTIMO MINEIRO DE CONSOLIDAÇÃO

«Série C» — Lei nº 192, de 10 de Setembro de 1937

Relação das Apólices premiadas no sorteio de 30 de novembro de 1954

Cr\$ 200.000,00	2.579.795
Cr\$ 50.000,00	2.659.464
Cr\$ 20.000,00	2.084.691
Cr\$ 20.000,00	2.334.548
Cr\$ 20.000,00	2.723.664
Cr\$ 20.000,00	2.743.743

PRÊMIOS DE DEZ MIL CRUZEIROS

2.006.730	2.082.348	2.304.474	2.566.339	2.764.664
2.017.261	2.089.582	2.381.022	2.614.496	2.900.690

PRÊMIOS DE CINCO MIL CRUZEIROS

2.034.880	2.284.827	2.295.001	2.597.072	2.694.804	2.986.792
2.259.049	2.287.696	2.485.157	2.629.954	2.919.956	2.997.671

PRÊMIOS DE DOIS MIL CRUZEIROS

2.000.523	2.116.746	2.276.786	2.477.446	2.641.650	2.790.400
2.010.619	2.143.290	2.293.314	2.582.190	2.643.675	2.867.645
2.046.264	2.186.056	2.319.527	2.602.320	2.670.913	2.896.305
2.074.041	2.222.129	2.398.292	2.607.521	2.681.059	2.979.051
2.107.876	2.229.591	2.421.024	2.616.542	2.708.552	2.987.027

PRÊMIOS DE MIL CRUZEIROS

2.000.112	2.177.018	2.295.816	2.472.603	2.672.824	2.870.166
2.007.179	2.177.826	2.303.454	2.477.731	2.679.609	2.875.883
2.012.735	2.183.129	2.310.571	2.487.554	2.685.274	2.892.570
2.015.571	2.188.428	2.310.990	2.489.156	2.694.194	2.905.479
2.019.609	2.195.046	2.326.560	2.513.849	2.695.385	2.910.523
2.073.173	2.207.697	2.361.831	2.549.481	2.698.423	2.912.122
2.074.672	2.212.180	2.376.715	2.559.051	2.704.845	2.913.538
2.081.515	2.212.202	2.380.910	2.582.552	2.768.868	2.915.702
2.084.099	2.234.445	2.381.948	2.589.299	2.782.194	2.919.694
2.092.579	2.237.553	2.383.630	2.590.680	2.796.516	2.925.874
2.102.544	2.265.951	2.403.525	2.592.307	2.797.962	2.926.938
2.106.024	2.282.393	2.424.111	2.595.560	2.798.344	2.973.594
2.114.672	2.288.177	2.425.841	2.607.470	2.799.555	2.977.122
2.122.863	2.289.496	2.427.748	2.617.274	2.813.602	2.979.565
2.144.583	2.294.844	2.428.080	2.617.758	2.819.142	2.980.156
2.164.199	2.295.408	2.467.964	2.621.163	2.850.317	2.983.879
2.174.123			2.661.048	2.862.196	2.989.786

Secretaria das Finanças do Estado de Minas Gerais, 30 de Novembro de 1954
— Ulisses Silva, Chefe da 1ª Secção — F. Martins, Chefe do Departamento da Despesa Variável.

CARY
GRANT
ALEXIS
SMITH



A VIDA DO
FAMOSO
COMPOSITOR
POPULAR
AMERICANO
COLE PORTER

CANÇÃO
INESQUECÍVEL

"Night
and
Day"

MONTY WOOLLEY
JANE WYMAN

TECHNICOLOR

ACAIAACA
T. 2-3721

AGUARDEM

ACAIAACA
T. 2-3721

CINEMA EM REVISTA

Por ordem decrescente, foram os seguintes os campeões de bilheteria em Belo Horizonte, durante o mês de outubro:

- 1 — «O Príncipe Valente» (Fox — cinemascope) — Cr\$ 435 mil.
- 2 — «Escravos da Babilônia» (Col.) Cr\$ 145 mil.
«Orgulho» (repr. — Metro) — Cr\$ 145 mil.
- 3 — «Sangue por Sangue» (U-I) — Cr\$ 120 mil.
- 4 — «Barba Negra, o Pirata» (RKO) — Cr\$ 115 mil.
- 5 — «Coração Ingrato» (P. Ital.) Cr\$ 100 mil.

Seguem-se, como sucessos menores, «O Mistério da Casa Grande», (Par.) e «O Diabo Riu Por Último» (Beat the Devil — Unit.), com Cr\$ 90 mil, cada. «O 13º Homem» (P. Ital.), com Cr\$ 85 mil, «Feitiço Branco» (Fox) e «O Mar Que Nos Cerca» (RKO), com Cr\$ 80 mil, cada.

Entre os filmes «ingratos» destacam-se o cinemascópico inglês «Viagem de S. M. a Rainha», «Tarzan e a Caçadora» (RKO), «Palácio das Paixões» (Rep.) e a surpreendente reapresentação de «Luzes da Cidade». Esses filmes registraram o menor movimento de bilheteria do mês.

A propósito de «O Saci», prêmio distribuído em São Paulo sob a iniciativa do jornal «O Estado de São Paulo», e que coube, em 1954, na parte cinematográfica, a Humberto Mauro, como «o melhor diretor de 1953», R. Magalhães Junior, publicou no «Diário de Notícias» artigo a respeito da personalidade do conhecido realizador mineiro, artigo ao qual pertence o trecho abaixo:

«Conheço-o há quase um quarto de século, dominado sempre pela mania do cinema. Nada mais estranho do que a

vocação desse homem, surgida em Cataguazes, cidade do interior, sem condição alguma para a constituição de uma indústria cinematográfica e onde, apesar disso, realizou seus primeiros filmes, em prodígios de improvisação. Contagiou muita gente com o seu entusiasmo, transferiu-se para o Rio, foi um dos motores da fundação da Cinédia, de Ademar Gonzaga, já desaparecida, e organizou peça a peça o estúdio da Brasil Vita Filme, de Carmen Santos. Época do cinema desorganizado, de financiamento difícil, senão quase impossível, sem as leis de proteção que hoje existem e que são ainda falhas, abalçou-se, contudo, a empresas que pareciam impossíveis, como a da filmagem de «O Descobrimento do Brasil», realizada quase toda em primeiros planos. Sua principal proeza foi, no entanto, ter descoberto, com Henrique Pongetti, a fotogenia dos morros cariocas e os dramas que nêles pulsam, em «Favela dos meus amores», com o máximo de cenas ao ar livre e com a participação de elementos locais, numa antecipação dos processos italianos de após guerra, hoje imitados por cinematografistas de todo o mundo.

Ao abrigo das necessidades mais prementes, no exercício de uma função que lhe assegura o pão de cada dia, nem por isso Humberto Mauro sossegou. A febre da juventude continua a lavrar no peito daquele homem que tem hoje mais cabelos brancos do que negros. Deliberou criar novo estúdio, desta vez o seu próprio, em Volta Grande, onde filma em férias, licenças e fins de semana. Dali já saiu um filme, «O Canto da Saudade», que ele mesmo também aparece como ator. Foi pela direção de «O Canto da Saudade» que lhe deram o «Saci» de «O Estado de São Paulo».

Visando prestigiar amplamente o movimento cineclubístico nacional, a «Revista de Cinema» iniciou, em seu último número, a publicação de uma seção especial, entregue a José Roberto D. Novaes. Para essa seção chamamos a atenção dos leitores e particularmente dos dirigentes de clubes de cinema, para que a prestigiem com o fornecimento de notícias, com o estabelecimento de um intercâmbio sadio e constante

C. S.

As Categorias Estéticas da Arte Cinematográfica

CYRO SIQUEIRA

Atual e oportuno, o problema da revisão da crítica implica também, como o perceberam os críticos marxistas trazidos a debate, uma tomada de posição frente à presente realidade do estado do cinema. A cada momento e à medida que realiza a compreensão conjunta das questões estéticas do cinema, o estudioso é levado à definição perante conceitos já estabelecidos e cuja formulação não mais corresponde, ou parece corresponder, às novas exigências do momento. Aceito, por exemplo, o som, devidamente integrado à sintaxe da nova arte que o tem colocado em funcionamento de maneira a possibilitar o aparecimento de obras primas como **Punhos de Campeão** (*The Set-Up*), o cinéfilo é mais uma vez chamado a identificar e justificar a independência do cinema frente a outras manifestações artísticas, no caso, principalmente a literatura, com a qual guarda uma extraordinária linha contígua de narração, e o teatro, de quem se aproxima pelas suas simultâneas qualidades espetaculares. Não é só isso porém: sobre e em torno do cinema atuam ainda forças sociais e políticas, capazes de o conduzir, de um lado, a novas tendências iconológicas, como é o caso do néo-realismo italiano, e, de outro, aptas também a transformá-lo tão radical e profundamente como no cinema «novo tipo» do realismo socialista russo. O primeiro é tomado por muitos — entre os quais se encontram cronistas conscientes como Fritz Teixeira de Salles — como a própria manifestação prática da inviabilidade de uma crítica formalista, acadêmica. O segundo provocou, imperiosamente, uma transformação de base no criticismo ocidental interessado, com o descobrimento de uma suposta «terza via», à qual, pela primeira vez, se fez referência quando o teórico Umberto Barbaro, perplexo diante da dramaturgia soviética, achou por bem criar a «terceira fase» da arte do filme, revolucionária e, como é natural, de fundamento social (1).

Aceitemos, de início, o néo-realismo como a representação do principal acontecimento da cinematografia mundial no após-guerra, já que, mesmo não se desprezando a excepcional revelação que foi **Rashomon**, nos faltam maiores dados sobre a real profundidade do cinema que se pratica presentemente no Japão. Ao romper com o pesado tradicionalismo de uma cinematografia caligráfica, o novo movimento italiano tomou de assalto o «universo filmico», penetrando-o e influenciando as produções nacionais, que dêle se valeram para promover a evolução de sua temática e o despojamento de sua linguagem. Sem êle, talvez não tivessem surgido, nos Estados Unidos, películas como **Cidade Nua**, **Pânico na Rua**, **O Beijo da Morte**, **Uma Vida Marcada**, **Rua Sem Nome**; talvez não tivesse ocorrido, na Inglaterra, o revigoramento dos filmes sobre a infância, cuja psicologia jamais conseguiu ser melhor apreendida do que nos trabalhos modestos da Ealing (**O Imã Encantado**), ou nas produções mais caras de David Lean (**Oliver Twist**) ou de Carol Reed (**O Idolo Cai-**

do); talvez não se constatasse, em França, a presença de novos diretores como René Clement (cujo admirável **Brinquedo Proibido** é definitivo como elemento comprobatório da influência néo-realística), ou do Jacques Becker do primeiro período.

Mas, com as novas dimensões que somente os anos afastados de **Roma, Cidade Aberta** poderiam dar, verifica-se que, muito antes de negar a forma, reduzida então ao papel secundário de suporte interno do conteúdo, o néo-realismo existiu, em sua força revolucionária, exata e precisamente graças ao seu modo, à maneira pela qual colocou o problema social da Itália do após-guerra, ao abandono, que se vê agora ter sido mais aparente do que real, do estruturamento elaborado, e à utilização de atores não profissionais. No debate voluntariamente promovido por esta revista em torno dos fundamentos históricos e estéticos do néo-realismo — que, lado a lado, imprime interpretações tão diversas quanto as de um comunista e de um crítico católico — tem-se como ponto comum a surpresa causada pelo aparecimento de uma, digamos, escola de cinema que rompia violentamente com todo um passado recente e firme da produção peninsular. Aí, notadamente aí, reside o grande «fato novo» do néo-realismo, que teve tamanha importância pela circunstância de haver aparecido na Itália, cuja tradição cinematográfica pulava, como em um sistema, do espetacular para o caligráfico. Não tanto na restauração do realismo, na sua qualidade de motivo entregue ao veículo da nova arte, se fundamentou a glória néo-realística, visto que essa problemática sempre estivera presente ao desenvolvimento do cinema, desde os primórdios do anti-espetáculo de Lumière e a saída dos operários da fábrica. Não tanto, também, pela eliminação do herói, ou, melhor, pela transformação do homem comum em herói (pois que herói, e dos melhores, é o comunista de **Roma, Cidade Aberta**), visto que o naturalismo romântico francês se encontra repleto desses heróis comuns, desde o Carné de **Trágico Amanhecer** ao Renoir de **A Bêsta Humana** — como heróis comuns o foram aqueles das epopéias bonárias de John Ford e das comédias estilizadas de Frank Capra. Não tanto pela miséria, pelo despautério ou pelo problema do desemprego, pois que semelhante temática não foi, de forma alguma, descoberta pelos cineastas italianos do após-guerra. O mérito de seu cinema esteve em unir a êsse conteúdo pungentemente humano, que se conseguiu enriquecer nas melhores fontes do verismo «verguiano», uma forma consentânea, que traduzia, no aspecto atabalhado de sua narrativa, a própria alma do povo, confundindo-se, numa luta sem rumos definidos, na tarefa de reconstrução do país. A importância dessa «descoberta» está, de modo principal, em ter transformado, nas linhas mestras de um movimento, tendências dispersas que, em outras ocasiões, se haviam manifestado isoladamente, sem coesão ou sem continuidade. Nessa transcendência, o cinema italiano realizou uma tarefa imensa, impedindo que as experiências solitárias de Blasetti, Visconti e Rossellini se perdessem sem seguimento ou lógica. Diante de **O Roubo do Grande Rápido** e de **A Paixão de Joana D'Arc**, e quando todas as forças de uma formação intelectualística inclinem nossa preferência em direção ao último, ficamos com o primeiro, que abriu o roteiro para um novo e riquíssimo gênero. No filme de Dreyer, reconhece-se seu excepcional valor quase virtuosístico, mas se lhe nega a importância de película americana; um, resistiu menos heroicamente ao tempo, conservando, todavia, seu pioneirismo irretorquível; o outro, tão rico agora quanto o era há mais de vinte e cinco anos passados, é hoje uma fita irredutível, que não fez escola nem abriu novas perspectivas.

confinando-se ao ambiente fechado em que se desenrola seu drama intenso e angustiante.

- II -

É sob êsse prisma que o néo-realismo deve ser encarado, considerando-se que, no que tange à renovação da temática tradicional ou da sistemática estética do cinema, nada contém de novo, seja como instrumento, seja como modelo de cinema popular. Na qualidade de processo, o novo movimento lançou mão de meios que, pelo seu caráter de contenção, pareceram chocar-se contra o tradicionalismo da arte cinematográfica. O que fizeram, contudo, examinados com serenidade os filmes dessa escola, foi apenas ferir o cinema em seu aspecto espetacular — e, como acentua Chiarini, espetáculo e filme são coisas diferentes. A super-estrutura de uma indústria de «vedetes» é que se sentiu atingida com os atores não profissionais de **Roma, Paisá e Ladrões de Bicicletas**, os quais ganhavam o ângulo visual da objetiva sem passar, no crime, pela manipulação dos maquiladores. O conjunto de studios, das plataformas e das gruas colossais, dos galpões de três quilômetros, é que foi arranhado pela camera participante e pelos trilhos nas ruas, empregados por Rossellini, Visconti e De Sica. O filme em si, sua essência e suas categorias de arte, êste permaneceu incólume. Em nada se alterou sua composição íntima, cuja fôrça, segundo o mesmo Chiarini, descansa principalmente sôbre seu realismo fotográfico e a possibilidade creativa da montagem: o primeiro «não consiste apenas na reprodução, mas na criação de uma realidade, a ilusão de uma realidade»; o segundo, da mobilidade dessa realidade, «que é teóricamente sem limite — e não me refiro aqui à imagem em movimento mas ao movimento da imagem» (2), isto é, à montagem.

Já como modelo de cinema popular, aí, sim, o néo-realismo veio trazer uma formulação nova ao cinema europeu, detidamente ao cinema italiano. Este se aprisionara ao preciosismo inútil dos intelectuais que dêle se encarregavam desde que fôra vencida sua etapa grosseiramente super-espetacular — vencida porque lhe faltou o apoio do unico elemento que conta na sustentação dêsse gênero: o povo. Desde então, a produção fílmica italiana marcara passo durante dezenas de anos, sem conseguir expressar-se nacionalmente e, por isso mesmo, sem atingir e despertar o interesse popular. «Na Itália» — a observação é de Antonio Gramsci — «o termo nacional tem ideolôgicamente um significado muito restrito, e em nenhum caso coincide com popular, porque, na Itália, os intelectuais estão afastados do povo, isto é, da nação».

Foi êsse divórcio que o néo-realismo veio desfazer, compensando a não-participação do espectador com o filme (ainda hoje as películas que alí alcançam maior movimento de bilheteria são as de concessão, **Catene, Os Filhos de Ninguém**, etc) através de sua participação no filme. E, para o país, como até mesmo para todo o cinema da Europa, o fato foi realmente novo, sem correspondente, não o sendo, todavia, como o querem genericamente os críticos marxistas, para todo o mundo ocidental. Já nos Estados Unidos, o cinema nacional e popular era uma verdade, uma fôrça atuante cuja melhor expressão se encontrava no «western». Este, com as raízes engravadas no centro da história americana, inspirava-se também nas suas lendas mais significativas e em seus tipos humanos mais populares, compondo, em escala inédita, o gigantesco mural do desenvolvimento de toda uma civilização.

O pioneirismo de seus primitivos conquistadores, o desbravamento de novas terras, sua paulatina conquista aos habitantes indígenas, tudo se encontra nos filmes dessa linha, que não se detem em tais acontecimentos mas prossegue, indo até às lutas travadas entre os próprios desbravadores, os duelos dos criadores e agricultores, o importante papel desempenhado pelas estradas de ferro, a busca do ouro, as riquíssimas fontes do folclore heroico, da historiografia trepidante de uma nação que se criava. Por uma evolução natural, o cinema americano esbarra na Guerra Civil — e de um motivo aparentemente ingrato e difícil (não é arbitrariamente que o produtor personificado por Fred Clark em «Crepúsculo dos Deuses» confessa haver recusado o argumento de «... E o Vento Levou») retira maiores motivos para sua evolução. «Mesmo a guerra de secessão» — registra um crítico por todos os motivos insuspeito como Massimo Mida — «representou a prova de fogo de muitos filmes americanos, bons e maus, mas de qualquer maneira sempre populares», acrescentando, a seguir: «É a história da América que dá o tom, que dá fisionomia à cinematografia daquele país ligando-a estreitamente à massa, ao público americano» (3).

O próprio néo-realismo se inspirou no «western» ao aspirar atingir o povo através de seus heróis positivos. Renzo Renzi, estudando, num pequeno mas penetrante ensaio, a presença americana no cinema italiano, observa que toda a história do novo movimento fílmico peninsular é iniciada no período anterior à guerra, com a maturação dos cineastas que atualmente compõem o primeiro quadro de seus realizadores. E, nesse período anterior, encontra-se principalmente a influência do «western» e do «mito de Ford»: «a jovem geração se entusiasmava com os filmes de Ford, sua aventurosa matéria popular que ele sabia organizar em imagens poderosas e adequadas». O fascismo sufocou durante muitos anos a eclosão desse cinema popular — o que se verificou logo após a libertação do país: «Se quase todos os filmes néo-realistas nasceram de exigências diversas, pode-se dizer que o «western» foi o único gênero americano que deixou uma passagem fecunda, que nos ajudou a várias descobertas.» (4).

— III —

A importância, portanto, de termo novo adquirida pelo néo-realismo, no que concerne à integração do fator popular no cinema, é, mesmo aí, relativa. É fundamental, sem dúvida nenhuma, como um fenômeno da cultura moderna, que surgiu num país de tradições refinadas e intelectuais. O fim do letrismo e o arquivamento, pelo menos temporário, dos filmes espetaculares, parece ter sido, porém, a soma quase total da grande surpresa italiana, capaz de reduzir a uma parcela por si indivisível o movimento cinematográfico francês, que desde então se tem nutrido, em suas melhores coisas, do talento dos poucos realizadores novos de real valor, sem já não mais contar com o concurso de Carné e suas curiosas decepções, ou com o Duvivier docemente conformista de **Vítimas do Destino**, ou humoristicamente reaciniário, de **Don Camilo**.

Da revelação «formal» de que fala Zavattini (5), resta, depois de sua dissecação crítica, pouca coisa, posto que suas idéias significam, de uma parte, a transplantação, para o cinema, de recursos tipicamente literários, melhor exemplificados em Flaubert ou, se quiserem, nos néo-naturalistas americanos, Caldwell à frente (6).

Isso, sem se falar no aspecto puramente histórico-evolutivo da questão, onde se observa que a teoria zavattineana se choca, pelo menos naquilo que foi feito em relação à servente de **Umberto D**, com o **novo tempo** e o **novo espaço** criado pelo cinema e que tanta admiração causaram aos primeiros estudiosos da matéria. O fenômeno italiano, abandonadas essas já enumeradas implicações locais e de relação, se refere, antes, no plano geral da arte, às ligações entre a realidade e o artista. Aqui, reconhecendo a validade das observações dos críticos marxistas, assinalemos a circunstância do **néo-realismo** comprovar, como nenhum movimento cinematográfico o fizera antes com tanta nitidez, a teoria da influência do clima cultural sobre a forma estética. Já hoje não se pode negar que a forma artística, suscetível, como tudo o mais, de **evolução**, encontra-se incontornavelmente ligada à realidade, seja aquela transmitida através de seus aspectos mais típicos, e, portanto, sincréticos, seja a que surge do processo histórico de evolução dialética. Carlo Lizzani, em seu livro sobre o cinema italiano, (7), fala numa «sociedade nova», correspondendo a um «cinema novo». E Fernando Di Giammatteo, um dos melhores teóricos italianos, observa com propriedade:

«A experiência histórica do **néo-realismo** pode ser dada como concluída. Foi, antes, uma escola de vida do que uma escola de arte. Permitiu, e favoreceu enormemente, a criação de algumas obras artísticas. Hoje, isto já não acontece, por uma série de fenômenos (práticos e espirituais). Poderá, ainda, voltar a acontecer amanhã, quando se registrar de novo uma perfeita coincidência entre as exigências históricas da sociedade e a forma de expressão dos artistas. A tentativa «burguesa» poderá favorecer uma nova modalidade cinematográfica na medida em que a coincidência entre a realidade e a expressão artística da realidade se verificar.»

Hoje, o cinema italiano, na melhor expressão de seus mais autorizados realizadores, inclina-se notadamente em direção àquelas coisas que, de modo precipitado, tinham sido apontadas como expressões do formalismo. É Giuseppe de Santis que foge ao decorado natural, que substitue a filmagem nas ruas pela reconstituição de estúdio, em **Roma, às 11 Horas** (e recorde-se o cavalo de batalha que se fez a propósito de **Arroz Amargo** e do emprego das «paredes verdadeiras» do dormitório de mulheres). É Luchino Visconti, que reúne em si todo um processo de concepção revolucionária do espetáculo, responsável pela fórmula do chamado anti-formalismo em seu último grau, **La Terra Trema** (filmado sem roteiro, completamente sobre decorados naturais, com a utilização exclusiva de habitantes da própria região siciliana, e sua linguagem dialetal), é Luchino Visconti que reconstitue, em **Senso**, com primores de detalhes coloridos, em meio a uma feerie de ingredientes «formalistas», o clima do «Risorgimento» — utilizando o trabalho de «vedetes» com Farley Granger e Alida Valli. É o próprio Lizzani recriando, no interior da Cinecittá, a Itália dos vinte, povoada por uma multidão de interpretes caros e famosos, em **Cronache di Poveri Amanti**. Passada a euforia dos primeiros tempos, procura-se conservar o caráter popular ocasionalmente adquirido pelo cinema através de um custoso e elaborado recuo às fontes de interpretação histórica, tal qual já havia ocorrido com o «western» americano.

O anti-formalismo **néo-realista** (termo aqui tomado no sentido que lhe quiz dar F.T.S.) equaciona-se então em sua real posição, nada possuindo, verdadeiramente, de fato novo, capaz de provocar uma violenta guinada no que se refere à concepção das categorias estéticas do filme.

Ao estudioso atento da história do cinema, certamente não terá escapado a observação de que em todas as ocasiões em que se pretendeu modificar a própria essência da nova arte, fosse através da negação do caráter eminentemente iconográfico de sua linguagem, fosse pela sua identificação com formas anteriores ou simultâneas de criação, -- em todas essas ocasiões, repito, surgiram, obrigatoriamente, discussões em torno da autoria do filme, obra de arte. Assim o foi nos primeiros tempos do cinema ou logo após a descoberta do sonoro, quando, transformado, ainda que temporariamente, mais num veículo de reprodução do que num processo de elaboração artística, o cinema entrou em crise. Nos primeiros tempos, a discussão não chegou a se formar mais a sério, já em virtude do desprezo com que o cinema era encarado, já pelos assuntos vertidos para a imagem, sempre primários (necessariamente primários), incapazes de causar preocupações pela sua autoria. Com a rápida evolução do cinema, porém, o problema passou a ser considerado sob novo aspecto, provocando polêmicas acesas na década dos vinte, a partir, principalmente, da «descoberta» do novo meio feita por alguns dramaturgos, em cuja cabeça de fila se encontrava Marcel Pagnol. O assunto recebeu, então, uma orientação diversa, encaminhando-se para um debate comparativo entre o cinema e o teatro, do qual nos dá uma boa medida o livro de reminiscências de René Clair, «Refléxion Faite».

Hoje, o problema da autoria do filme ressurgiu, como legítima temática de crise, nas imposições do cinema russo, excessivamente preocupado com o relato do «realismo socialista».

Se no teatro o espetáculo sempre permanece inextrincavelmente preso ao autor da peça, já no cinema aquele elemento existe autonomamente frente a essa autoria, impondo-se precipuamente graças à diferenciação entre o cinema e as outras artes. Retornando à teoria de Ragghianti (segundo a qual as relações do cinema com o teatro se baseiam na similitude do espetáculo visual no seu nexos com a arte figurativa, independentemente do texto teatral, criação poética), encontramos, em seu enunciado, a própria justificativa para a autonomia do cinema. Solicitado o teatro pelo dualismo **momento criador do texto — sua tradução no espetáculo encenado**, o fenômeno poderia, se aceito o ponto de vista de Ragghianti, no mínimo repetir-se no cinema, que se dividiria, assim, entre o momento dramático de sua concepção literária e a tradução, em imagens, dessa concepção. Ora, o primeiro instante é de pura criação extra-cinematográfica, podendo inclusive subsistir independentemente de qualquer outra forma evoluída de comunicação. Ao realizar-se, porém, como cinema, recria-se e somente então assume a tipicidade da nova arte, na medida em que se enquadra nos processos narrativos do meio. O melhor cenário do mundo permanecerá matéria artisticamente indiferença e parcialmente invalida enquanto não se transformar no seu correspondente imagístico. O mesmo não se dá, por outro lado, com a peça teatral, já que ela traz em si os principais fatores da arte cênica, que vive também de recursos narrativos diretamente literários (o diálogo, o convencionalismo de ambientes, etc.).

Trata-se, no cinema, da recriação de elementos existentes, traduzidos numa nova modalidade de expressão. René Clair coloca a questão em termos precisos:

«Se Zola é o autor de um filme intitulado **Therese Raquin**, Tácito, com o reconhecimento do próprio Racine, será o autor de uma tragédia francesa em versos, injustamente atribuída a este último, enquanto que Gounod e seus libretistas deverão ceder a Goethe a responsabilidade de uma ópera famosa» (8).

Exato: a função do diretor cinematográfico diante do texto literário reunido e ordenado no cenário tem, guardadas as proporções devidas, a mesma importância do poeta que, inspirado por uma epopéia histórica, transforma-a num poema heróico, ou do músico que de um romance retira uma peça sinfônica. O ordenamento original é apenas a idéia que, por melhor contida que se encontre na sua forma primitiva, terá de sofrer uma transformação de estado, ressurgindo sob novo envoltório, que não só a renova como ainda a transfigura.

— VI —

De novo nos encontramos aqui diante do **específico filmico**, daquilo que marca, diferencia e estabelece a artisticidade cinematográfica, sem a qual o cinema será apenas um produto de miscigenação ou, segundo a contraditória expressão de John Howard Lawson, uma «arte híbrida». Infelizmente, a discussão ainda não se encontra ultrapassada. Localiza-se, nos dias que correm, não somente sobre a relação cinema-teatro, mas, de forma principal, no binómio cinema-argumento, cinema-literatura. Graças à independência do espetáculo cinematográfico face ao teatro, conseguida, de modo assinalável, mediante alguns documentários absolutamente renovadores, a questão sofreu o deslocamento de alguns graus, não abandonando, contudo, a impositação do início: volta agora a ser debatida já não apenas em nome da dramaturgia como também da própria realidade, do realismo cuja fixação seria o mandamento máximo do cinema. E, como um tributo ao retorno do tema, vemos alguns cineastas involuindo para a defesa de estranhos pontos, que pareciam ter sido vencidos. E' o que se dá, por exemplo, não se falando nos realizadores russos, com Alessandro Blasetti e o cenarista-diretor Nunnally Johnson, além de teóricos importantes como Umberto Barbaro ou, de certo modo, toda a linha auxiliar de Guido Aristarco.

Na consideração da novidade que é o cinema russo moderno — de 1934 para cá — a primeira dificuldade com que se defronta o crítico, pelo menos o crítico brasileiro medianamente bem informado, é a absoluta ausência de filmes, a carência de material prático firmado no qual se possa saber a extensão da contribuição do realismo socialista à arte do filme, se essa contribuição existe mesmo ou se se reduz apenas à concepção política de um regime também político. Diante desse obstáculo insuperável, o mais normal será recorrermos à literatura cinematográfica especializada soviética, para encontrarmos, através da palavra de seus mais autorizados diretores, teóricos e professores de cinema, a nova concepção estética do filme, já que esse conhecimento prático se torna impossível pela ausência de películas. Assim, neste trabalho, tomamos como ponto de referência um longo e minucioso ensaio do diretor Sergei Guerassimov, divulgado pela «Rivista del Cinema Italiano» (9). Assinale-se que o depoimento de Guerassimov é ainda mais significativo se nos lembrarmos de que, à época em que foi publicado, seu autor, segundo informação

que colho em Doniol-Valcroze, era um dos dois únicos diretores (o outro: Alexandrov) que faziam parte do conselho supremo do cinema russo (10), a cuja aprovação estavam sujeitos todos os assuntos e todos os cenários filmicos.

Nesse ensaio longo e minucioso, Guerassimov parte, primeiramente, da afirmativa de que a arte cinematográfica sonora difere radicalmente da do cinema mudo, que já era, de si, errado: «muitas de suas concepções continuam circulando até hoje, freiando o desenvolvimento da arte cinematográfica», sendo necessário, portanto, relegá-las a um plano secundário. Por se encontrar, como nenhuma outra arte, em situação de «transmitir a ação, o movimento, afirmou-se que o elemento específico do cinema seria o dinamismo e que o campo exclusivo do cinema estaria, portanto, na ação exterior.» Passa, a seguir, a enunciar os princípios gerais que fundamentam a arte do cinema falado no realismo socialista, princípios que se sintetizam da seguinte maneira:

a — «Se no filme mudo ainda era possível, de certa forma, procurar-se a solução das implicações do cinema prevalentemente por intermédio dos seus meios figurativos e da montagem, no cinema sonoro tornou-se necessário apoiá-la sobretudo no ator, intérprete fundamental do assunto ideológico-artístico da obra».

b — «No cinema sonoro, o significado da montagem e da construção figurativa do enquadramento deixou de ser predominante. Em virtude disso, a profissão do diretor se transformou substancialmente.

c — «O cenário no cinema sonoro não é, absolutamente, um esquema do enredo» (caso do cinema mudo), mas «uma obra artística, plenamente válida e completa, cujo assunto ideológico se vai delineando através do caráter de seus personagens — da mesma forma que no cinema mudo o sentido ideológico da obra se traduzia através das legendas. Desta maneira, aumentou incomensuravelmente o significado da dramaturgia cinematográfica.»

d — No cinema sonoro, aumentou, também, e numa dimensão enorme, a importância do ator como artista, que encarna diretamente o pensamento do ator do cenário. «Na arte do cinema sonoro do realismo socialista, à individualização da figura do ator se encontram subordinadas, sob muitos aspectos, a estrutura figurativa e a montagem do filme.» Em face disso, «o trabalho do diretor, na arte do cinema sonoro do realismo socialista, morre no ator.»

e — «A mudança radical efetuada no cinema, assim que ele se tornou sonoro, exigiu também toda uma radical transformação de atitude relativamente ao cenário. Enquanto que a palavra se transformava no meio fundamental para exprimir o assunto ideológico da obra cinematográfica, também a importância da base literária do filme se fixava como exclusiva. E a palavra sonora, com o tempo, passou a ser utilizada de modo variado e completo, tal qual na dramaturgia teatral.

— VII —

Como se vê, o principal ponto da doutrinação de Guerassimov diz respeito à surpreendente revalorização da palavra e do ator cinematográfico, que se antepõe à toda e melhor tradição do cinema, tornando inadequados os próprios conceitos dos grandes precursores do cinema soviético. De fato, Kulechov, Vertov e Pudovkin sempre alicerçaram suas principais lições estéticas, não só teóricas como práticas, no pressuposto de que o ator cinematográfico, ao ganhar a nova dimensão forneci-

da pelo cinema, teria de se subordinar aos meios por cujo emprego essa dimensão fôra encontrada. Mais explicitamente: o ator cinematográfico submeter-se-ia inteiramente às leis da visualidade do cinema, à composição do enquadramento e da montagem, passando a fazer parte, em muitos casos, do próprio decorado. «Com a montagem eu crio um homem perfeito» — dizia Vertov, em seu célebre manifesto do cinema-olho. Tornando realidade objetiva essas palavras, Kulechov compôs, num de seus filmes, o retrato de uma mulher em movimento, fotografando mãos, pés, olhos e cabeça de diferentes mulheres. «A montagem deu como resultado» — atesta Pudovkin — «a impressão da atuação de um único personagem», acrescentando: «A imagem de um intérprete não tem origem durante qualquer momento isolado de um trabalho, nem durante a filmagem dos diferentes quadros de montagem, mas apenas naquela composição, efetuada pela montagem, que combina esses elementos em um todo unitário» (11).

A validade dessas palavras de Pudovkin prolonga-se pelo cinema sonoro — de onde data (1934) o livro «O Ator no Cinema», em que o autor confirma sua posição anterior, contrapondo-se, assim, também à denunciada mudança do conceito da arte cinematográfica, imposta, segundo Guerassimov, pela descoberta da trilha do som. Aliás, o diretor de **A China Libertada** faz algumas outras considerações a respeito de Stanislavsky que obrigam à conclusão de ter sido uma de suas preocupações a de polemizar em torno de certos conceitos fundamentais dos grandes teóricos da fase áurea do cinema russo. Em Stanislavsky, por exemplo, êle encontra a saída para o cinema: no teatro realístico, supra-realista, do célebre «metteur-en-scène», Guerassimov como que vislumbra o caminho ideal para o cinema-teatro-popular, arte dramátúrgica. Quem leu o livro de Pudovkin terá verificado que o falecido cineasta ali se dedicou a provar que Stanislavsky avançara muito, avançara demais no sentido do realismo teatral, e que a única viabilidade para seus planos seria a oferecida pelo cinema. Declara, então, que o teatro exige certo convencionalismo indispensável, que impede e frustra as arrojadas tentativas feitas, e só possíveis no cinema. Assim, enquanto Pudovkin indica a necessidade de Stanislavsky marchar em direção ao cinema, Guerassimov aponta ao cinema... o caminho de Stanislavsky.

— VIII —

Onde, porém, o raciocínio do realizador comunista se rarefaz completamente é quando fala a respeito do cinema mudo, durante o qual «se afirmava que o elemento específico do cinema seria o dinamismo e que o campo exclusivo do cinema estaria, portanto, na ação exterior». O engano é flagrante: em estágio algum do cinema, considerado como arte independente, afirmou-se que o seu «campo exclusivo» residisse na «ação exterior». Se o dinamismo é aqui empregado em função da imagem, na verdade será êle o específico fílmico, i. é, o elemento que distingue e marca a arte cinematográfica; daí, todavia, à extrapolação de que o campo limitado do cinema seria o do ritmo externo, vai uma distância muito maior do que se poderia pensar. O ritmo externo é apenas uma subdivisão do ritmo do cinema, e nem sempre a mais importante, v. g., o caso de **La passion de Jeanne D'Arc**, construído à base de primeiros planos e de reduzida ação exterior, que se substituiu por uma inusitada intensidade do enquadramento e do jogo cênico.

Já na década dos vinte, em pleno apogeu, portanto, do cinema mudo, René Clair

se ocupava cuidadosamente do assunto. Tomando ao professor Sonnenshein a definição para o ritmo («uma série de acontecimentos no tempo, produzindo no espírito que a acompanha uma impressão da proporção entre a duração dos acontecimentos, ou dos grupos de acontecimentos, que compõem a série»), Clair acrescenta a observação de que, no cinema, «a série de acontecimentos se produz no tempo e no espaço. E' preciso contar também o espaço. A qualidade sentimental de cada acontecimento dado tem sua duração mensurável, um valor rítmico todo relativo». E decompõe os fatores constitutivos do ritmo do filme:

- a — o tempo de duração de cada imagem;
- b — a alternância das cenas ou «motivos» da ação (ritmo exterior);
- c — o movimento dos objetos registrados pela objetiva (ritmo interior: o trabalho do ator, a mobilidade do «décor», etc.).

Vai mais longe, então, afirmando que a duração da imagem e sua alternância (ritmo externo) têm seu valor rítmico subordinado ao ritmo interno, o que prova a fragilidade das afirmações de Guerassimov, cuja segunda grande confusão se acha na declaração de que hoje a mensagem ideológica se encontra no enredo, no diálogo, da mesma maneira que, no cinema mudo, se achava nas legendas das cenas. Como se o conteúdo (servido por uma forma avançadíssima) de **Nascimento de uma Nação** estivesse fora das imagens, nos letreiros enxertados à margem da ação, e não na defesa aberta, pela imagem, do preconceito racial e da K.K.K. — ou como se o caráter revolucionário de **Potemkin** não se localizasse na sua extraordinária construção, na clássica montagem da sequência das escadarias de Odessa. «O corte e a montagem de **Potemkin**» — observa Chiarini (12) — «revelam muito mais o conteúdo revolucionário do filme do que todo o episódio da revolta dos marinheiros em Odessa».

E não poderia ser de outra maneira: «é infinitamente mais real» — diz F.T. S. — «o que é visto do que aquilo que ouvimos contar». Quando o realismo socialista se apoia, defendendo uma nova enunciação cinestética, na palavra, no diálogo, no «ouvir contar», como o elemento «fundamental para exprimir o assunto ideológico da obra cinematográfica», ele foge, concomitantemente, do real, do artístico, do cinematográfico, do progressista, do revolucionarismo de Pudovkin e de Eisenstein. Quando o realismo socialista afirma que o ator é o centro da arte do filme — e que o trabalho do diretor «morre no ator» — ele involue, retroagindo à época apenas fotográfica do cinema, estéril e improdutiva. «A televisão — assinala Orson Welles (13) — «é um meio próprio para o ator. Ela caminha para reduzir o diretor a uma função semelhante àquela que ele possuía no teatro» — ou àquela que possui, hoje, no cinema do realismo socialista.

Falamos em «despreso às normas estéticas» e Alex Viany se admirou. Chegou o momento de me admirar também: que dizer de um cinema que assim recua e faz recuar toda uma inegável força transformadora? Que dizer de um conjunto cinematográfico onde o diretor se reduz àquelas funções menos nobres e pouco artísticas de mero orientador de atores? E' com leve e melancólica ironia que leio, num livro relativamente recente de Georges Sadoul (14) a crítica que o autor faz aos diretores de Hollywood, «que se limitam a dirigir atores»; não são verdadeiros diretores: estes, «têm também autoridade em mil detalhes. Seu trabalho nunca termina com a última volta da manivela» (15). Termina — é o que diz o realismo socialista: «o trabalho do diretor morre no ator». Chamemos Sadoul à revisão socialista, onde o

diretor tem como sua principal função aquela que o cenarista americano Nunnally Johnson defende como a única positivamente existente: a de um homem cuja missão mais importante é a de permanecer no estúdio «a fim impedir que os atores abandonem o trabalho mais cedo do que a hora marcada» (16).

— IX —

De tudo isso resultam, **ab initio**, duas verdades basilares. A primeira nos chega através do exame da, se assim pudéssemos dizer, metafísica dos dois principais movimentos da cinematografia moderna. Um, naquilo que de sua existência temos notícia, seja pela palavra de seus teóricos seja por intermédio da insuspeita opinião de alguns dos mais lúcidos e imparciais críticos europeus, representa antes de tudo a mais ampla e espantosa sistemática involutiva já observada, tão chocante por surgir de um país e de um cinema, para me utilizar das palavras de F.T.S., «de tamanha tradição, com tal maturidade estética, como é o cinema clássico russo». O outro — o néo-realismo italiano — se dignificou o cinema em dado momento histórico, em nada conseguiu, entretanto, revolucionar o conceito de sua arte, limitando-se sua ressonância às fronteiras do próprio movimento, sem jamais atingir a carapaça estética do filme para impor a revisão. O que está em crise, portanto, não é, como deseja Salviano de Paiva, a crítica — mas o cinema.

Será, então, desnecessária a revisão da crítica? Acredito que não, pois que no âmago dessa mesma crise do cinema se encontra o princípio gerador da obrigação revisionista. Trata-se, porém, de uma revisão interna, uma revisão, digamos, regimental, imposta não pelo cinema mas pela própria crítica ao crítico. Este é que é chamado a rever seus conceitos abstrusos, a azeitar sua máquina de julgar e de dizer porque julgou como julgou. Refere-se o assunto ao revisionismo que limpe a crítica de aderências supérfluas, que se lhe foram acumulando sobre o esqueleto primitivo, imperfeito, incompleto, mas em fase de crescimento e de formação. Tal é o que se dá com o problema do conteúdo e forma, da posição da montagem, do realismo, etc., etc.

A crítica consciente, honesta e informada de há muito deixou de aceitar a «montagem como a condição suficiente do espetáculo fílmico» (SCP), sabendo ser ela «condição **necessária**, mas não **exclusiva** ou **predominante** da especificidade» (SCP). No entanto, ressucita-se hoje o dilema, como se fôra coisa nova — e acusa-se a crítica de se encontrar em crise, quando se sabe que o que está em crise é aquele cinema que nega a **necessidade** da montagem, negando inclusive a própria **especificidade** da arte do filme. Para a verdadeira crítica, já não existe o problema do dualismo conteúdo-forma, de sua contradição ou da superioridade de um sobre o outro. Apesar disso, levanta-se agora a questão, não a fim de se chamar a atenção para o equilíbrio que deve ser mantido entre ambos os termos — mas para afirmar-se o domínio do primeiro sobre o segundo. E com que argumentos? Com **The Great Train Robbery**, que, segundo F.T.S., só teria, hoje, interesse de conteúdo — como se a emoção que essa pequena obra-prima nos transmite depois de tantos anos viesse de sua tósca história a propósito do assalto banal a um trem, no «far-west», e não de seu modo, da maneira pela qual, pioneiro, conta, num admirável ritmo miraculosamente contínuo, aquele episódio tornado lugar-comum pelo cinema. Com Castro Alves e sua «forma obsoleta», como se o grandioso poeta condoreiro tivesse perma-

necido sòmente por haver pregado contra a escravidão. E Tobias Barreto, por que não ficou? E os outros poetas abolicionistas -- pois os houve --- de cujo nome sequer nos lembramos agora?

Aceita-se, sem dramas, o realismo como um mandamento do cinema. Mas, não o exclusivo mandamento, o único caminho capaz de levar aos céus cinematográficos. Surge êle, antes, como uma contraprestação devida pelo cinema ao realismo fotográfico que lhe deu popularidade, emprestando-lhe, além disso, inesperadas qualidades próprias de um extraordinário meio de comunicação. Se sòmente a êsse realismo e à capacidade de compô-lo pela montagem deve a nova arte suas características de maior instrumento moderno de penetração popular, cumpre-lhe servir ao recurso que herdou da fotografia por meio do cultivo do realismo, da interpretação artística e exata da realidade. Isso, porém, não invalida aqueles outros experimentos que enriquecem o cinema, sem subordinar-se nem mesmo aparentemente ao realismo de fotografia — como se dá com os filmes de «avant-garde», os desenhos animados, os musicais.

— X —

O revisionismo diz respeito, assim, à conceituação dessas conquistas feitas silenciosamente pela crítica, que aceitou, sem embasbacar-se, **Hamlet**, **Henrique V**, **Boulevard do Crime**, **Ivan o Terrível**, que não se recusou a **Roma**, **Cidade Aberta**, **Ladrões de Bicicletas** e **Umberto D**. Cabe, nele, alertar a crítica para o fato de que «a forma é a chave que, melhor do que qualquer outra, pode servir para individuar o significado social de uma obra de arte» (e, quem diz isso é, por estranho que pareça, John Howard Lawson);

que, a linguagem cinematográfica evolue, sem nenhuma dúvida — mas que permanece individualmente específica;

que não é possível a determinado conteúdo receber tratamentos diferentes sem que se altere substancialmente;

que o filme é uma mensagem em si mesmo, pois, como acentua Goethe, «uma obra de arte deve ter um efeito moral; porém, exigir do artista um propósito moral é condenar seu trabalho à ruína»;

que o filme vale não pelo contraste fotográfico, pela iluminação do quadro, pela forma de montagem empregada, pelo enquadre — mas pela maneira como diz o que pretende dizer;

que, nesse sentido, a justa expressão da arte cinematográfica se traduz no também justo equilíbrio entre o conteúdo e a forma;

que, assim considerada, a exata forma cinematográfica não pode ser representada pelos seus aspectos exteriores (apuro do decorado, cuidado fotográfico, etc.), mas exclusivamente pelo ritmo, que é o modo sincrético de se resumir a linguagem da nova arte;

que, em função disso, o crítico deve, ao mesmo tempo, equacionar-se quanto à iconologia do cinema;

que, como resultante de um sentimento artístico manifestado numa expressão

estética, o filme exprime um estado de espírito — e, segundo a expressão de Croce, o estado de espírito é individual e sempre novo. O filme é, portanto, o resumo coletivo de uma interpretação individual da realidade.

- (1) — A expressão «terza fase» foi empregada pela primeira vez por Umberto Barbaro, ao fazer, para o jornal comunista italiano, «Unitá», a crítica do filme russo «Seis Horas Depois de Fim da Guerra». O conceito da expressão foi discutido a seguir pelo próprio Barbaro, Viazzi, Puccini e Signorini. O «Dizionario Moderno», de Panzani, dá como definição do «terza via», «o casamento mais ou menos evidente entre a linguagem cinematográfica (narrativa pela imagem, essencialmente visual) e a linguagem teatral (narrativa com palavras, essencialmente auditiva)».
 - (2) — Luigi Chiarini: «Cinema Quinto Potere». Editore Laterza, Bari, 1954.
 - (3) — Máximo Mida: «Un'Epopea per il Cinema Italiano», in «L'Eco del Cinema», n. 65, 31 de janeiro de 1954.
 - (4) — Renzo Renzi: «Cappelloni in Famiglia», incluído na antologia «Il Western Maggiorrenne», organizado por Tullio Kezich para a editôra Zigiotti, de Trieste, 1953.
 - (5) — Cesare Zavattini: «Algumas Idéias Sôbre o Cinema», in «Revista de Cinema», n. 2, maio de 1954.
 - (6) — Erskine Caldwell, num dos seus contos da década dos trinta «Yellow Girl», traça, por antecipação, o que seria o «propósito cinematográfico» de Zavattini, ideado, na prática, em **Umberto D.** Contando a história de uma jovem mulher que, inesperadamente, desconfia do marido e da empregada mulata, o novelista se detém, a dado momento, na descrição do pátio que a mulher cruza — e as galinhas que nele ciscam: «Algumas galinhas dominques saíram de debaixo da porta e pararam no pátio a esgravatar a areia branca e dura. Esgravataram como se não soubessem o que mais haveriam de fazer. Inclinarão os pescoços compridos, olharam para as covas que tinham feito com as unhas e continuaram a andar à toa, nem surpreendidas nem irritadas por não terem desenterrado um simples verme que devorassem. Uma delas começou a cantar sob o calor, deixando cair as asas até arrastarem as pontas na areia. As outras não lhe prestaram atenção e continuaram a vaguear; sem interesse pelas música monótona».
- E' inútil acrescentar que essas galinhas nada têm a vêr com a narrativa central. Não seriam, porém, a exploração, como quer Zavattini, dos «écos e implicações» dessa narrativa? — o cinema «contado fatos mínimos», como a empregada que toca a máquina de moer ou mata as formigas na parede, em **Umberto D?**
- (7) — Carlo Lizzani: «Il Cinema Italiano». Parenti Editore. Florença, 1954.
 - (8) — René Clair: «Réflexion Faite». Gallimard, Paris, 1951.
 - (9) — Serghei Gherassimov: «Esperienze di um Regista», in «Rivista del Cinema Italiano», nº 7, julho de 1953.
 - (10) — Jacques Doniol-Valcroze: «En U.R.S.S.», incluído na antologia «Cinema 53», da coleção 7e. Art. Editions du Cerf, Paris, 1954.
 - (11) — V. Pudovkin: «Argumento y Montage: Bases de un Film». Editorial Futuro, Buenos Aires, 1948.
 - (12) — Luigi Chiarini: «Il Film nella Battaglia delle Idee». Fratelli Bocca Editori, Milão, 1954.
 - (13) — Orson Welles: «O Terceiro Público», in «Revista de Cinema», n. 3, junho, 1954.
 - (14) — Georges Sadoul: «El Cine, su Historia y su Técnica». Breviarios del Fondo de Cultura Economica, México, 1950. Versão do livro «Le Cinema: Son art, sa Technique, son Économie», edição Del-Noel, 1948.
 - (15) — Ibid., página 111.
 - (16) — «Time», 22 de março de 1954, página 54.

O Néo-Realismo Italiano- Escola Cinematográfica?

(CONCLUSÃO)

JOSE' FRANCISCO COELHO

Quizemos reunir, nesta parte final das nossas apreciações, três filmes de qualidade excepcional, dentro do néo-realismo: «Sciusciá», «Ladri di Biciclette» e «Sotto il Sole di Roma», êste de Renato Castellani e os dois anteriores de Vittorio de Sica.

Poucos filmes no cinema têm abordado tão vivamente, tão cortantemente o mundo das crianças, como «Sciusciá», de Vittorio de Sica. Lembro, assim na distância, uma coisa de real proveito e beleza que os russos fizeram em «O Caminho da Vida» e os francêses em «O Eterno Marido», com uma menina cuja participação na película era, a bem dizer, fundamental. E' verdade que, últimamente, o cinema inglês tem realizado obras de grande beleza, nesse sentido, e seus diretores parecem possuir um talento especial de conseguir de meninos excelentes desempenhos, e a arte de revelar as dimensões de infância e os seus encantos. Seria de apontarem-se exemplos em «Grandes Esperanças», «Oliver Twist», «O Cavalo de Pau», «O Idolo Caído» e «O Imã Encantado».

«Sciusciã» é um depoimento tocante do estado de abandono das crianças em Roma, nos primeiros dias da libertação. Depoimento da corrupção a que são arrastadas, da insensibilidade de homens que as iniciam no crime e se utilizam delas sem escrúpulos; e o do farisaísmo do desamor dos adultos que lhes castigam friamente as faltas e os vícios, tornando-as desde cedo criaturas revoltadas, dissimuladas, vingativas e perversas. Mas o filme não é uma «mensagem social» de tom retórico e sentimental (como muitos haveriam de gostar), embora se eleve como um clamor, como uma grave injustiça, à situação dos pobres meninos entregues aos mais torpes comércios, ainda quando praticando o aparente ofício de engraxate de rua. Mas ao lado disso, «Sciusciã» é bem mais a história da infância, seus segredos e sua beleza, principalmente a história da patética amizade de dois garotos, Pasquale e Giuseppe. Assistimos, então, à jubilosa entrada dos dois em Roma, montando um cavalo que haviam comprado à custa de sacrifícios, e obra de um antigo sonho. Cena, de resto, muito bem construída, como o são muitas outras, igualmente belas, ao longo da peça. Assim, a prisão de Pasquale e Giuseppe num «tintureiro», enquanto êles olham, pelas grades do carro, a praça onde circulam livremente os garotos seus conhecidos; a quebra da amizade e a separação provocada por outros meninos no reformatório; a traição e a denúncia que comete cada um dêles e o sofrimento e a consciência de culpa que pesa num e noutro, sutis movimentos de caráter, de coragem e de valor, que a narração de De Sica surpreende com tanta vivacidade, delicadeza e de modo tão sensível, nos meios-tons da linguagem.

O filme adquire uma expressão cinematográfica visualizada de maneira simples e adequada a apreender e transmitir os termos dramáticos em que a ação se desenrola. De Sica fez com que o «cenário» servisse dõcilmente aos movimentos do dra-

ma, quando êle assumia um desenvolvimento imprevisto, e acomodou com arte a força de sentimento no interior das imagens, numa medida muito bem achada.

No fim, «Sciuscià» não tem saída. A ação aproximadamente trágica se cumpre com a morte de Giuseppe, de que Pasquale, em convulsivo choro, se sente responsável, nessa mesma cena em que o cavalo se afasta num trote amedrontado de animal sem dono.

Narrado sob uma excelente ambientação de «exteriores» e «interiores», num belo tom cinza-escuro de fotografia, e tão bem interpretado pelos meninos, no afeiçoamento das personagens da infância que nêles tão depressa se perdeu, «Sciuscià» passa a ser uma pequena obra-prima, uma quasi perfeição, para usar as palavras de um autorizado crítico.

Em «Ladrões de Bicicletas» roreja uma idêntica amargura de coração, embora o filme estivesse construído com um maior despojamento sentimental, com os elementos descritivos da narração ordenados sob uma maior economia de meios e com uma secura que logra fixar, ao natural, o primeiro personagem, os segundo e os terceiros de uma história onde quasi nada acontece. Roubam apenas, a bicicleta de um trabalhador, para quem a máquina representa o meio de ganhar a vida. Esse homem sai então, seguido pelo filho garoto, no encalço do ladrão, numa busca aflitiva e chega mesmo a castigar o espectador. O relato se impregna de uma atmosfera densa e o protagonista parece ser uma criatura desconhecida de seus semelhantes como se fosse incomunicável e despercebida a sua pena.

No máximo acontecerá um ato de perdão, quando o protagonista, na praça cheia de gente, ao tentar apoderar-se da bicicleta de um terceiro, é prêso e em seguida desculpado, embora tenha de ouvir públicamente que estava dando ao filho um miserável exemplo. As cenas finais mostram um homem inteiramente humilhado que tem a ampará-lo apenas o garoto seu filho, que o acompanhará em todas as peripécias, desprovidas de eco e de solidariedade humana.

Poder-se-ia acrescentar que, se naquele simples «récit» alguém se lembrasse de oferecer ou emprestar uma bicicleta à vítima o filme já não teria mais razão de ser. . . Mas porque ninguém ali oferece cousa alguma a ninguém, dentro pois de uma situação concreta e cerrada, De Sica pôde representar com muito engenho a realidade do caso. Dos dois principais protagonistas, que não são atores de profissão, De Sica obteve bons desempenhos, particularmente do menino «Bruno» cujas brusquedades, acentos de humor, e outros motivos e «plaintifs» animam sugestivamente as ações do filme.

Renato Castellani, cuja filmografia compreende «Un Colpo di Pistola» (41), «Záza» (42), «Mio Figlio Professore» (47), «E' Primavéra» (49) e «Due Soldi di Speranza» (52), realizou «Sotto il Sole di Roma», em 1948, com uma «sceneggiatura» que escreveu de parceria com Fausto Tozzi. Seu filme foi quatro vêzes premiado em Veneza, sendo um dos prêmios conferido pela crítica do cinema italiano. E «La Revue du Cinéma», de Paris, não pôde deixar de referir-se com alegria ao acêrto de tal escolha.

Diz Castellani que «Sob o Sol de Roma» representa uma reação a um outro filme anterior, de sua responsabilidade, «Um colpo di Pistola», feito nos moldes do cinema russo, muito frio na plástica perfeita, e sobretudo, trabalhado com o cuidado e a diligência de um aluno aplicado. Mas que, pensando bem, resolveu ser depois o último da classe. «Sob o Sol de Roma» é o resultado. . .

A não ser uma cena prosaica e de mau gosto, consequência dessa atitude de não querer fechar os olhos para mínimos detalhes que sejam, Castellani ordenou e narrou os episódios com um olhar de beleza e de inteligência tornando «Sob o Sol de Roma» uma peça tão valiosa como «Sciúscia». Causa-nos admiração ver aqueles garotos a quem os episódios foram propostos, se incorporarem com grande veracidade no filme, parecendo nem se dar conta de que estavam diante de uma câmara cinematográfica. Pois Castellani foi procurá-los no próprio meio da ação pelas ruas de Roma, e pediu-lhes que se portassem, na história que ia narrar, como eles costumavam ser na sua existência de garotos. Saiu então, no filme, um relato vivo, pontuado de sorrisos e carreiras. Confessa o diretor que não foi por teoria que preferiu não tomar atores para os seus heróis, mas porque os adolescentes que ele queria descrever não se assemelhavam muito aos que frequentam os cursos dramáticos. Ele os abordou na rua, simplesmente. Assim, a um «bagnino» (menino que cuida das cabines na praia) ofereceu o papel de *Ciro*. A jovem «*Iris*» era *carapuceira*; o «pai» e a «mãe», no filme, compreenderam que deviam comportar-se, diante da máquina, como se estivessem em casa; e um pequeno «postino» deixou por dois meses seu trabalho de postilhão para encarnar o simpático «*Geppa*», «l'enfant poète» e, por ventura, a figura dominante de «Sob o Sol de Roma». A história transita então de alacridade, da alegria dos meninos, convivendo seus jogos, aos atalhos perigosos, às aventuras cumpridas sem noção do grande risco, ou finalmente, à alusão ao que reconhece que se tornou adulto, seja a história dos anos de aprendizagem de «*Ciro*». Esse era um adolescente que vivia despreocupado na companhia do pai, um guarda noturno, um bondoso pai que discretamente o ajuda nas dificuldades, e da mãe que não gosta da vagabundagem do rapaz e mantém à distância os outros garotos. «*Ciro*» tem ainda três pequenos irmãos. A família vive num exíguo apartamento no bairro São João de Latrão, perto do Coliseu. Mas os episódios vão acontecendo ao ar livre, a princípio, quando os garotos se reúnem para o banho no riacho da redondeza. A ação se passa no último ano da guerra, de que os garotos não têm consciência, propriamente, apesar de se meterem às vezes em negócios de câmbio negro, e da aventura de três deles, disfarçados em prisioneiros ingleses. Na verdade, não se sabe dizer que cena valha mais do que as outras, a partir do encontro de «*Ciro*» com «*Geppa*», o menino tímido que dormia num desvão do Coliseu, e que se incorpora à turma. O episódio na sapataria, a luta de boxe, a viagem no trem do «mercadinho negro», com a cançoneta ritmando o movimento do combôio, os mal disfarçados garotos passando por prisioneiros ingleses, a quem os camponeses socorriam generosamente, mas pensando na recompensa prometida pelos Aliados; a captura de «*Ciro*» e «*Geppa*» pelos alemães, que os trancafiaram num ínfimo cubículo; depois as relações de «*Ciro*» com «*Tosca*» e os arroubos com «*Iris*», são cenas muito bem escolhidas e preparadas.

O que dá, entretanto, o tom de autenticidade à narração e à história de «Sob o Sol de Roma» é, exatamente, a gratuidade e afinal o malôgro de tôdas as aventuras em que se envolvia aquela turma de meninos e adolescentes. Em todos os episódios eles saem invariavelmente perdendo. Malogram — e é um segundo ponto de valorização — e saem alegremente refeitos para outra coisa, no filme, não havendo a mais leve sombra de ressentimento, nem da parte do argumento, nem da interpretação de Castellani. Ao contrário, nos episódios circula uma fresca bafo-

rada, e uma poderosa sugestão de poesia e de beleza impregna peça por peça do relato e seus personagens.

Dos personagens que nos são apresentados «Geppa» (diz Castellani que se lembrou de Peter-Pan) é o mais livre e o mais sonhador. Aos poucos, ou mais abruptamente, seus companheiros vão assumindo atitudes de adultos, enquanto «Geppa» subsiste em sua condição de menino, e resiste espontaneamente às circunstâncias que já tinham modelado os demais, como rapazes.

Finalmente, cabe recordar outra observação de Castellani a respeito de seus personagens. Eles são apenas camaradas uns dos outros e não amigos, propriamente; e entre «Ciro» e «Geppa» reponta aquela espécie de sentimento, comum em certo período, da infância para a adolescência, de admiração quase erótica, que no filme se vai revelando de modo todavia discreto, no curso dos episódios.

«Sob o Sol de Roma» é narrado em primeira pessoa por «Ciro», a história de seus anos de aprendizagem, que terminam como malôgro da última aventura, malôgro tão veementemente acontecido que agora, diante de seus irmãos menores, ele pode, então, sentir como havia amadurecido.

CONCLUSÃO

Se o néo-realismo se «impressionou» com as condições da vida do povo italiano, na época da libertação e no imediato após-guerra; e se essa realidade social constituiu a constante da temática de seus filmes, é compreensível que, à medida que a nação se ia refazendo das doenças da guerra e o seu povo recuperava o ânimo de vida, que Nietzsche dizia ser tônico e apaixonado sob os céus da Península, o cinema italiano fôsse incorporando também à ótica e à sensibilidade vigentes, a partir de «Roma, Cidade Aberta», novos elementos de suscitação, de poesia, de imaginação e de riqueza de conteúdos, na representação do homem — além de sua casa, de sua fadiga, e de sua fraqueza; além, portanto, da atmosfera sufocante dos problemas sociais de uma comunidade em crise, que foi a atmosfera em que se moveu o néo-realismo. A ampliação da perspectiva néo-realista (várias outras causas contribuíram para isso) viria, pois, trazer novos conteúdos de representação, e dar novo tons à atmosfera dos filmes que, ainda assim, estão impregnados do tecido social da Itália de nossos dias.

Pode ser que mais tarde, quando se olhar o néo-realismo com aquela objetividade que só o correr dos anos torna possível, se venha a reconhecer quanto ele foi frágil em sua construção formal, tosco e tumultuário em sua fatura e em sua linguagem. Pode ser, até, que os filmes produzidos no curso dessa tendência fiquem, apenas, como ilustração documental de uma passagem, escrita sem embargo com o coração que se indagava no meio das ruínas e da devastação, que muitos de nós temíamos ser a própria ruína da Europa, hélas!

Muito certamente, porém, não se perderá nêles a chama de ternura, de interesse humano e a beleza que um dia encontramos em «Sciucià», em «Ladrões de Bicicletas», em «Alemanha Ano Zero», em «Viver em Paz», em «Sob o Sol de Roma».

Só por isso, por causa da irradiadora simpatia (independentemente de qualquer «julgamento» social que se contenha nesses filmes) o néo-realismo estaria justificado e teria seu lugar assegurado válidamente no cinema, com as expressões de beleza e o encanto de suas cenas.

Dêsde já, porém, sabemos que êle tornou possível essa magnifica floração do cinema italiano atual, com seus diretores, seus argumentistas, «cenaristas» e fotografos, seus atores e suas belas atrizes. Ai estão peças como «**Ê Primavera**» (49) de Castellani, «**Domenica d'Agosto**» (50), de Luciano Emmer, «**Il Camino della Speranza**» (50) de Germi, «**Cielo Sulla Palude**» (49) do velho Genina, «**Miracolo a Milano**», de De Sica, «**Prima Comunione**» (50) de Blasetti, «**Il Cielo è Rosso**» (50), de Claudio Gora, «**Cronaca di un Amore**», de Michelangelo Antonioni (50), «**Luci del Varietà**» (50), de Lattuada, «**Tre Storie Proibite**» (52), de Genina, «**Umberto D**» (51), de De Sica, «**Ultimo Incontro**» (51), de Franciolini, «**Due Soldi de Speranza**» (52), de Castellani, «**Anna**» (51), de Lattuada, «**Roma ore 11**» de De Santis, «**Le Ragazza di Piazza di Spagna**» (52), de Luciano Emmer, «**Le Due Verità**» (52), de Antonio Leonviola, «**Stazione Termini**» de De Sica (52), «**Il Cappotto**», de Lattuada, «**Processo alla Città**» (52), de Luigi Zampa, para não falar nas co-produções, e entre elas «**Don Camillo**» (52), de Duvivier. A alguns dêsses filmes, nós já assistimos. Outros dêles, só conhecemos através da opinião da crítica européia. De um modo geral, êles acusam um trato de bom gôsto, de vivacidade, de vistas largas e de «charme», além de uma elaboração de cena muito mais cuidada. Tudo isso, se dirá, é um sinal evidente de vida.

CAMPEÃO DA AVENIDA



*Casa feliz que não cessa
De vender sortes a bessa*



AVENIDA, 770

AVENIDA, 612

Notas Sobre o Cinema Nacional

CAPÍTULO III — CINEMA MUDO

2ª PARTE

J. ROBERTO D. NOVAES

BRAZA DORMIDA

A terceira produção da Febo Brasil Filmes S. A., é lançada também em 1928 Baseada num argumento de Humberto Mauro, e por êle dirigida, chama-se «Braza Dormida». Não é um grande filme, porém exhibe algumas boas qualidades, que fizeram Otávio de Faria defendê-lo quando comparado a «Sally de Meus Sonhos» (filme americano): «Se a história, a fotografia e as interpretações de «Sally de Meus Sonhos» são superiores às de «Braza Dormida», em compensação a direção e mesmo o cenário — as principais coisas de um filme — são muito inferiores.

«Sally de Meus Sonhos» não tem o que «Braza Dormida» tem: um diretor de personalidade, um pensamento dentro do filme, capaz de construir qualquer coisa mais do que uma simples narração de história.

«Braza Dormida» não terá o polido, o verniz de produção de luxo que tem o filme americano em questão. Mas não tem também o seu vazio, a sua banalidade irritante. Póde não ser um grande passo no grande caminho único... Mas, por menor que seja, é um passo no grande caminho. Nunca um passo fora do caminho, em caminho errado portanto, com «Sally de Meus Sonhos» é.

Daí eu preferir a coisa que tem grandes defeitos mas que tem também grandes qualidades à outra que não tem grandes defeitos, mas nenhuma qualidade séria que os compense». (6)

FICHA: «Braza Dormida» — REALIZAÇÃO: Febo Brasil Filmes, S.A. (Cata-guazes) — 3º filme da companhia — ARGUMENTO, CONTINUIDADE E DIREÇÃO: Humberto Mauro — FOTOGRAFIA: Edgar Brasil — Elenco: Nita Ney, Luiz Sorôa, Maximo Serrano, Pedro Fantol, Rozendo Franco, Côrtes Real e Pascoal Ciodoro — Produzido em 27-28 — Custo Cr\$ 36.000,00.

LANÇAMENTOS DE 1928

Entre os filmes lançados em 1928, encontramos:

«Morfina», «Braza Dormida», «Amor Que Redime».

VENENO BRANCO

Seguindo a apresentação de «filmes científicos», tivemos, em 29, «Veneno Branco».

Como os demais componentes desta safra, nada há neste que se escape, como confirma a opinião de Otávio de Faria: «De «Veneno Branco» também não ousei falar, porque lembra demais «Morfina» para se levar a sério e tinha muito poucas imagens para poder ser considerado cinema». (7)

SINFONIA DA FLORESTA

Da produção desse ano consta «Sinfonia da Floresta», filme muito mal recebido pela crítica de então. Sobre ele nos diz Otávio de Faria: «... de «Sinfonia da Floresta» não se falou ainda por não ter nenhuma importância e por bastar o silêncio. . .» (8)

SÃO PAULO, A SINFONIA DA METROPOLE

Como consequência do estudo realizado em São Paulo pelo Museu de Arte Moderna, relativo aos filmes nacionais, hoje conseguimos colecionar diversas críticas sobre este filme. Entretanto, há muita condescendência para com as obras analisadas, o que nos obriga a recorrer, mais uma vez, à crítica de Otávio de Faria, por a julgarmos mais interessante, uma vez que foi escrita na época do lançamento do filme, não sofrendo assim, qualquer prejuízo saudosista.

Otávio de Faria opina, da seguinte forma, sobre a produção de Rodolfo Rex Lustig e Adalberto Kemeni:

«Da «Sinfonia de São Paulo» salvam-se algumas imagens, bem ritmadas, bem fotografadas, agradáveis... mas, lastimavelmente, se não calcadas sobre pelo menos influenciadas pelas de «Berlim», de Ruthman. Dessas cenas iniciais parte-se para o mais banal dos documentários. Mostra-se o processo de função em São Paulo e mais detalhadamente ainda a chegada do Presidente de Estado ao Palácio, etc. Como documentário não presta. Como filme de ritmo muito menos. Assim mesmo é a melhor coisa que São Paulo nos mandou.» (9)

FICHA: «São Paulo, a Sinfonia da Metropole» — REALIZAÇÃO: Rex Filme — DIREÇÃO E FOTOGRAFIA: Adalberto Kemeni — REDAÇÃO E LETREIROS: J. Quadros Jr. e Nivaldo Ambra — Produzido em 27-28 — Lançado no Cine Paramount em 6 de setembro de 1929.

ES CRAVA ISAURA

A primeira versão cinematográfica do romance de Bernardo Guimarães, «Escrava Isaura», apareceu em 1929.

Assim se manifestou Otávio de Faria com relação a este filme:

«Nenhum filme emudecido, nenhum filme alemão dos que o Rialta costuma exhibir, nada me caceteou tanto como essa «Escrava Isaura» apregoada por tantos e de tal maneira. No prólogo havia vislumbres de cinema. No filme havia de tudo, menos cinema. Pegaram do romance de Bernardo Guimarães, distribuíram os papéis Deus só sabe como, gastaram «sets», levaram ensaiando quadrilhas durante no mínimo um mês (o que corresponde no filme a quatro partes de dança), distilaram «Hokum», encompridaram as coisas o mais que puderam, e salpicaram de quadros bonitos da natureza, e saiu o filme... o mais comprido e cacete dos filmes

brasileiros que já vi. O famoso «O Guarany» abdicou enfim à sua soberania até agora incontestada». (10)

Este filme foi realizado pela Metropole, com caracter de super-produção; aliás a Metropole era especializada em filmes desta natureza, o que já é uma apresentação da qualidade de seus filmes.

FICHA: «Escrava Isaura» — REALIZAÇÃO: Metropole Filme — BASEADA NO ROMANCE DE: Bernardo Guimarães — DIREÇÃO: Antônio Marques Filho — ELENCO: Elisa Betty, Ronaldo de Alencar, Ruth Gentil, Celso Montenegro, Emílio Dumas, Iris Thomaz, Felicio Agnelo, Amadeu Belluci, Maria Lucia, Jacy Torres, Alfredo Roussy e Carlos Avellar — Produzido em 1929 — 1ª versão.

BARRO HUMANO

Adhemar Gonzaga realizou o seu mais famoso filme numa época em que o Cinema Nacional era respeitado, pois grande parte das suas produções era de uma qualidade acima do normal.

Em 1929, estava o nosso cinema na sua «avant-gard», e o filme iria ser um dos componentes desta fase, até hoje a mais significativa da arte cinematográfica entre nós.

O cenário de «Barro Humano», foi realizado pelo autor da história: Paulo Wanderley. Dêste trabalho, reproduzimos algumas linhas:

90 — Cl. U. — Uma estatueta maior que a anterior. A camera recua e vai mostrando um pequenino monumento, perto do qual Diva está sentada. A camera para em M. S. Diva acaricia dois gatinhos que tem no colo. Olha para o laço.

91 — M. S. — Mario sentado. Tem a violeta na mão. Pensativo, passa a flôr pelos lábios.

92 — M.S. — Diva levanta-se. Deixa os gatinhos.

93 — M.S. — Diva chega junto a Mário, por trás. Passa-lhe as mãos pelo rosto

94 — Cl. U. — Diva e Mário. Mário beija-lhe as mãos.

95 — Cl. U. — Diva emocionada.

96 — M.S. — Mário roça as mãos de Diva pelo seu rosto. Olha para frente. Sorri.

97 — Cl. U. — Dois gatinhos brincando.

98 — Cl. U. — Mário e Diva. Olham ambos, sorrindo.

9 — Cl. U. — Os dois gatinhos.

Escurecendo (etc. etc....) (11)

Assim, com um cenário bem feito, e com a bôa fotografia de Paulo Benedetti, foi realizado o filme.

Quando exibido ao público, seu sucesso foi enorme. Tanto assim que podemos classificá-lo como o primeiro filme brasileiro a dar um movimento de bilheteria incomum.

Quanto à crítica, não mediu elogios para êle. Vejamos:

«Barro Humano» não pode ser considerado somente como uma simples pedra fundamental da indústria cinematográfica brasileira... Para que insistir, pois, no valor da direção de Adhemar Gonzaga, no valor do cenário de Paulo Wanderley, no valor da técnica de Paulo Benedetti, no valor mais acentuado quando menos su-

cetível de nomeada, da contribuição segura de Pedro Lima e Alvaro Rocha. E a todos êles os nossos agradecimentos mais sinceros. Agradecimentos pela realidade do orgulho com que nós dizemos hoje: «Barro Humano» é nosso... «Barro Humano» é do Brasil». (12)

«Barro Humano» foi o último filme produzido pela Benedetti Filme, e um dos últimos nacionais mudos.

FICHA: «Barro Humano» — REALIZAÇÃO: Benedetti Filme — 4º filme da companhia — DIREÇÃO: Adhemar Gonzaga — HISTORIA E CENARIO: Paulo Wanderley — FOTOGRAFIA: Paulo Benedetti — ELENCO: Eva Nil Gracia Moreira, Carlos Modesto, Eva Schnoor, Oly Mar, Lia Renee e Lelita Rosa — Produzido em 1929.

SANGUE MINEIRO

«Sangue Mineiro» foi o último filme da Febo Brasil Filmes, S.A., e, também, o último do famoso Ciclo de Cataguazes. Humberto Mauro se via à frente de completa falta de recursos financeiros para continuar sua obra, e foi obrigado a interrompê-la e transferir-se para o Rio, à procura de melhor sorte.

Aliás, êle assim nos conta porque foi obrigado a abandonar Cataguazes:

«Obtivemos o lançamento de «Braza Dormida» pela Universal e o de «Sangue Mineiro» através da Urânia, mas rebaixando-nos à condição de pedintes. Veio o fracasso financeiro. Pessoalmente, já lutava em dificuldades com a mulher e filhos. A falta de lucros compensadores, a sociedades dissolveu-se. A meu ver, continua ser êste o problema prático e humilhante ainda insolúvel do Cinema Brasileiro: sem a garantia real e plena do mercado interno de exibição, o capitalista nacional foge de empatar o seu dinheiro na indústria do filme, em bases caras e frutos duvidosos e remotos». (13)

Como estamos vendo, pouco a pouco vai desaparecendo o nosso cinema mudo. Há pouco vimos o fim da Benedetti Filme, agora é a vez do Ciclo de Cataguazes, e outros virão ainda, ocasionando a morte de um dos períodos mais significativos da história do nosso cinema.

FICHA: «Sangue Mineiro» — REALIZAÇÃO: Febo Brasil Filmes, S.A. (Cataguazes) — 4º filme da companhia — ARGUMENTO, CONTINUIDADE E DIREÇÃO: Humberto Mauro — FOTOGRAFIA: Edgar Brasil — ELENCO: Carmen Santos, Nita Ney, Cristovam, Luiz Sorôa, Pedro Fantol, Rozendo Franco, Maximo Serrano e Ely Sone — Produzido em 28-29 — Custo Cr\$ 48.000,00.

REVELAÇÃO

Quase nada contém êste trabalho do que se fez no sul do país em matéria de cinema. Isto é devido à pouca documentação que conseguiu chegar até nós sobre um possível grande movimento cinematográfico entre os estados do sul. Entretanto, de vez em vez registraremos um ou outro filme realizado no Rio Grande do Sul, dos quais nada poderemos afirmar quanto ao seu valor artístico.

Sabemos que nêsse ano foi realizado em Porto Alegre, pela Uni-Filmes, «Revelação». Trata-se de uma comédia de costumes, na qual uma moça rica se apaixonou por um motorista contra a vontade do pai. Torna-se impossível afirmar qual-

quer coisa quanto à sua qualidade, porém fica aqui registrada a realização desta película.

FICHA: «Revelação» — REALIZAÇÃO: Uni-Filmes (Porto Alegre) — DIREÇÃO: E. C. Kerrigan — FOTOGRAFIA: José Picoral — ELENCO: Nally Grant,

FRAGMENTOS DA VIDA

Yvo Morgova, Roberto Zango e Suelly Vargas — Produzido em 1929.

Outra vez vamos encontrar José Medina, agora, entretanto, para nos apresentar «Fragmentos da Vida», baseado num conto de O. Henry. Aliás sobre este fato nos diz a revista «Retrospectiva do Cinema Brasileiro»:

«E «Fragmentos da Vida» pode ser agora exibida, numa cópia única, encontrada por puro acaso no interior de Minas Gerais, quase que ao mesmo tempo em que é apresentada em São Paulo, quase que com o mesmo título, uma versão do cinema norte-americano de contos de O. Henry — «Páginas da Vida» —, um dos quais há quase trinta anos inspirara José Medina...» (14)

O resultado obtido foi bom, como nos diz Guilherme de Almeida a seguir:

«Dois grandes e melhores valores: a direção e a interpretação. Como diretor, José Medina é, indiscutivelmente por enquanto, o nosso único diretor de verdade. Pela primeira vez, senti, num filme nacional, essa «continuity» (também podem traduzir por «continuidade», que não atrapalhará muito) essa ligação suave, espécie de traço-de-união que das partes várias de um filme faz um todo; essa sequência, êsse encadeamento de forma e de fundo das figuras e do pensamento, cadenciados, que é o que bem se poderia chamar o «ritmo cinematográfico». Isso, só isso bastaria para justificar um megafone nas mãos de José Medina. Mas ele não quis parar aí; esforçou-se também e com êxito, acumulando as funções de diretor de «casting director», de «scenario-writer» e de «supervisor», por dar originalidade e um bom gosto a toda fotografia por confiar a um «cast» habil e capaz, o desempenho; por explorar um argumento breve, interessante, bem cinematográfico; e, afinal, por presidir e orientar a todos detalhes, providenciando porque nada faltasse para dar um «ar legítimo» a todas as cousas». (15)

FICHA: «Fragmentos da Vida» — REALIZAÇÃO: Medifer — ARGUMENTO E ROTEIRO: José Medina — FOTOGRAFIA: Gilberto Rossi — ELENCO: Carlos Ferreira, Alfredo Roussy e Aurea de Aremar — Sonorizado pelo sistema «VITAPHONE» — Produzido em 1929 — Lançamento na Sala Vermelha do «Odeon», em setembro de 1929.

DESTINO DAS ROSAS

Filme religioso, marca o aparecimento de uma nova produtora, «Spia Filme», no Ciclo de Recife, já quase por extinguir-se.

O argumento pertence a Ary Severo, que também o dirige, como faz em todas as suas obras. Obra sem consequência, fica aqui apenas registrada.

FICHA: «Destino das Rosas» — REALIZAÇÃO: Spia Film — 1º filme da companhia — HISTORIA E DIREÇÃO: Ary Severo — FOTOGRAFIA: Raul Valença

e Pedro Neves — PRODUÇÃO: Fred Junior — ELENCO: Pedro Neves, Almerly Esteves, Fred Junior e Walfrido Leonardo Pereira — Produzido em 28-29.

ACABARAM-SE OS OTÁRIOS

Luiz de Barros foi dos primeiros se não o primeiro, a aderir ao som a fim de fazer comédias musicais, que facilmente dão vazão ao mau gosto comprovado desse realizador.

«Acabaram-se os Otários» é tido como o nosso primeiro filme pelo sistema «Vitaphone», porém, como vimos acima, «Fragmentos da Vida» também foi realizado por este sistema, o que nos leva a indagar se este filme foi lançado antes de setembro, e, se assim foi, a honra lhe pertence, já que qualidade nenhuma lhe é devida, como nos diz Otávio de Faria:

«De «Acabaram-se os Otários» eu não torno a falar. É incrível de patetice, de idiotice, de abobalhamento». (16)

FICHA: «Acabaram-se os Otários» — DIREÇÃO: Luiz de Barros — GRAVAÇÃO SONORA: Moacyr Fenelon — ELENCO: Genésio Arruda. — Produzido em 1929.

LANÇAMENTOS DE 1929

Entre os filmes lançados em 1929, encontramos:

«Veneno Branco», «Sinfonia da Floresta», «São Paulo, a Sinfonia da Metrópole», «Escrava Isaura», «Barro Humano», «Sangue Mineiro», «Revelação», «Fragmentos da Vida», «Destino das Rosas», «Acabaram-se os Otários».

- 1 — Vinicius de Moraes em «Crônicas Para a História do Cinema no Brasil», publicado na revista «Clima» de Agosto de 1944.
- 2 — Humberto Mauro em «O Ciclo de Cataguazes na História do Cinema Brasileiro», publicado na revista «Elite» na edição especial do I Festival Internacional de Cinema no Brasil, em fevereiro de 1954.
- 3 — «Valadão, o Cratera» filme realizado por Humberto Mauro para a Sul América Filme (Cataguazes) em 1925. Deixou de constar no nosso trabalho anterior por falta de confirmação da data de realização, porém agora podemos afirmar com segurança ter sido realizado na data acima.
- 4 — De «O Ciclo de Recife», publicado na revista «Retrospectiva do Cinema Brasileiro», fevereiro de 1954.
- 5 — Em «O Fan» número 1, de agosto de 1928.
- 6 — Otávio de Faria em «De «Sally de Meus Sonhos» a «Braza Dormida», publicado em «O Fan» número 4, de abril de 1929.
- 7 — Otávio de Faria em «Cinema Nacional» publicado em «O Fan» de janeiro de 1930, número 7.
- 8 — Idem, ibidem.
- 9 — Idem, ibidem.
- 10 — Idem, ibidem.
- 11 — «O Fan», n. 5, de junho de 1929.
- 12 — Idem, ibidem.
- 13 — Humberto Mauro em «O Ciclo de Cataguazes na História do Cinema Brasileiro», publicado pela revista «Elite», edição especial do I Festival Internacional de Cinema no Brasil, fevereiro de 1954.
- 14 — De «José Medina e «Fragmentos da Vida», publicado na revista «Retrospectiva do Cinema Brasileiro», publicada em fevereiro de 1954.
- 15 — Da crítica de Guilherme de Almeida no «Estado de São Paulo» de 8 de dezembro de 1929, transcrita no artigo «José Medina e «Fragmentos da Vida», publicado na revista «Retrospectiva do Cinema Brasileiro», publicada em fevereiro de 1954.
- 16 — Otávio de Faria em «Cinema Nacional» publicado em «O Fan» de janeiro de 1930, número 7.

A Gênese do Néo-Realismo

(CONCLUSÃO)

GEORGES SADOUL

Tradução de C. S.

Como se ligaram essas influências diversas para chegar a uma doutrina neo-realista, compreende-se claramente quando de Santis escreve, por exemplo, depois de ter visto **La Bête Humaine**: «Diz-se que Giovanni Verga descobriu-se a si mesmo lendo **Madame Bovary**. . . Nós exprimimos nossa esperança de que **La Bête Humaine** leve nossos realizadores não a descobrir-se a si próprios, mas a abrir seus olhos para o mundo da poesia». Utilizar os ensinamentos oriundos de Renoir e de Verga era para o jovem crítico abrir os olhos em direção a realidade italiana. A força da realidade italiana, da formidável corrente popular contra o fascismo e a guerra, que deveria provocar a queda de Mussolini inspirou desde 1942-1943 verdadeiros manifestos néo-realistas (2).

Revoltando-se contra o fascismo, sua demagogia e seu «italianismo», a redação de «Cinema» dizia que a Itália não se encontrava inteiramente tomada pelos «nobres sentimentos» guerreiros como o proclamava, ainda, a «retórica» mussoliniana. O vigor da corrente néo-realista, ligada profundamente ao anti-fascismo, era tão grande que permitiria o aparecimento de seus filmes antes mesmo da queda de Mussolini. **Ossessione** de Luchino Visconti, foi então um produto típico da doutrina néo-realista elaborada pelos colaboradores de «Cinema». Quatro deles, Alicata, M. Antonioni, Gianni Puccini (3) e Giuseppe de Santis, colaboraram em seu cenário. Luchino Visconti, descendente de ilustre família milanese, tinha sido assistente de Jean Renoir em **Une Partie de Campagne**, e sua estada na França durante o apogeu do «Front Populaire» exerceu uma influência determinante sobre sua formação. Voltou ao cinema com **La Tosca**, iniciada em Roma por Renoir, em 1940, e terminada em 1941 pelo seu colaborador Carl Koch. Visconti desejava estreitar como diretor adaptando um dos contos rústicos de Verga, **La Mente di Graminia**, cujo cenário escrevera com Giuseppe de Santis; todavia o ministro Pavolini se opôs formalmente ao projeto. Voltou-se, então, para **Malavoglia**, e recebeu nova recusa. Renunciando então ao seu caro Verga, Visconti escolheu como pretexto um romance policial americano de James Cain, **O Carteiro Bate Sempre Duas Vezes** (romance que já havia sido adaptado anteriormente, pelo francês Pierre Chenal em **Le Dernier Tournant** — «Paixão Criminosa» — um filme desconhecido na Itália, e ao qual Visconti jamais assistiu. Em 1946, o mesmo assunto foi de novo filmado, através de uma película muito medíocre, do americano Tay Garnett). Transpôs a intriga para a vida italiana, com seus colaboradores Puccini e de Santis. A «rodagem» começou em Ferrara, no início de 1942.

Durante sua realização, um colaborador de Visconti, Antônio Pietrangeli, assim definiu seu filme, num artigo em «Cinema»: «Obsessão será um filme onde não se verão príncipes consortes, nem milionários entediados pelo desgosto da vida, mas toda uma humanidade espoliada, descarnada, ávida, sensual, excitada, assim mo-

delada pela luta cotidiana pela existência, com a satisfação de seus instintos irrefratáveis... As criaturas humanas que aqui palpitam em suas tão dolorosas verdades não saberiam movimentar-se nas construções de estúdio, mas sim entre as árvores verdadeiras, no campo, os elementos naturais — ou nessas zonas infelizes e arruinadas, nessas regiões onde cada pedra, cada beco, cada esquina abandonada, cada quintal, contam, pela deterioração de sua fisionomia original, toda a longa história da colera cotidiana dos homens. Tais intenções não se escolhem como se escolhe uma gravata no guarda roupa; elas testemunham uma plena maturidade de consciência».

Uma **maturidade de consciência** foi bem o que caracterizou o nascimento do primeiro filme néo-realista, durante o ano XX do fascismo. Evitar os **principes consortes** para se fixar na miséria dos subúrbios populares não era uma atitude exótica, mas a tomada de posição em favor dos espoliados que **lutam cotidianamente pela sua existência**. Em **Obsessão**, o néo-realismo aparece de repente com seu caráter essencial que é **popular**. Com êsse filme, que marca o início de uma era nova para o seu cinema, o povo italiano integrou-se à cinematografia, precisamente porque sua **colera cotidiana** havia tomado a forma de uma luta subterrânea e violenta contra o fascismo e a guerra.

Essa tomada de posição e consciência não foi, porém, pacífica. Seguindo o mecanismo clássico do Código de Pudor americano, a censura fascista ajuntou às suas proibições políticas outras tantas morais, às quais o mesmo Pietrangeli deveria fazer referência, em 1948 (4).

A revolta dos intelectuais italianos contra as proibições sociais ligou-se à revolta contra o puritanismo. E, inversamente, o filme, quando foi lançado, provocou violenta polêmica em torno de sua imoralidade como também sobre seu pretendido «francesismo».

O que fez Visconti decidir-se a escolher o romance de James Cain foi a semelhança de sua trama dramática com a de **Thérèse Raquin**, de Zola, da qual em 1915 Nino Martoglio extrairia uma das obras primas do cinema verista italiano. O centro do drama foi um posto de gasolina, pertencente a um homem maduro (Juan de Landa) casado com uma jovem mulher (Clara Calamai) e que dá abrigo a um vagabundo errante (Massimo Girotti). Os dois últimos, que logo se tornam amantes, decidem assassinar o marido, levando a cabo seu plano sem deixar qualquer vestígio ou suspeita. A jovem morre em seguida, num acidente, e seu amante, acusado de a haver eliminado, é condenado por um crime do qual é inocente (5).

Se Visconti não houvesse, com seus próprios recursos, assegurado uma parte do financiamento necessário, a produção jamais teria se realizado. Mas o filme, uma vez terminado, foi vetado pela censura fascista. Os meios cinematográficos protestaram contra a medida, não faltando inclusive uma exibição especial para Mussolini, chamado a decidir a questão. O filme — no qual o Duce não encontrou qualquer malícia — foi liberado em princípios de 1943, mas em versão mutilada, tendo sido, além disso, eliminado da programação dos cinemas das principais cidades italianas.

Durante o inverno que precedeu a queda de Mussolini, **Obsessão** abriu uma janela sobre a realidade italiana. A morte e o adultério estavam então em grande voga — como nos filmes franceses de 1935 a 39 — mas, como entre êsses (e talvez mais conscientemente), o estudo dos costumes resultou em estudo social. Se o am-

biente foi mais populista do que verdadeiramente popular, deve-se menos condenar Visconti do que a censura, que interditou seus planos a respeito de Verga e seus camponeses pobres. Aquela **Thérèse Raquin**, serviu para mergulhá-lo na realidade italiana, como **Madame Bovary** havia guiado Flaubert à realidade normanda. E, graças a Visconti, o cinema italiano venceu, em 1942, uma etapa decisiva (o seu projeto de um filme a respeito da vida popular de Veneza, com Clara Calamai — 1943 — não foi jamais realizado).

Obsessão pôde nascer graças ao concurso excepcional de circunstâncias. Porém, a corrente subterrânea que impulsionava o néo-realismo era tão forte que se exprimia (menos sistematicamente) inclusive através de outros filmes. Ao tempo de **Obsessão**, Blasetti dirigiu **O Coração Manda** (*Quattro Passi fra la Nuvole*), de grande significação para o nascente néo-realismo. Seu cenário consta de uma comédia aparentemente insignificante: «Um caixeiro viajante mora monotonamente em Roma num alojamento mesquinho, com sua esposa rabujenta. Durante uma viagem, tem como vizinha no ônibus uma moça que parece precipitar-se em seus braços. Ele descobre seu drama: a jovem está grávida e teme o encontro com seu pai, um homem de princípios. Para salvá-la, êle se faz passar por seu noivo diante do pai, do qual termina por conseguir o perdão da filha. Depois do que o caixeiro volta à sua esposa e à sua vida sem horizontes.»

Sobre essa trama menor, Blasetti realiza um filme de interesse desigual. A segunda parte, num interior campestre digno de **Noces de Jeannette**, é medíocre e convencional. Mas, todas as cenas do ônibus, realizadas na velha província de Sabina são plenas de um exuberante **italianismo** popular. Graças a elas, os dois amorosos e o ônibus, vindos diretamente de Frank Capra, alcançam uma originalidade nacional surpreendente, no centro de um grupo bizarro, gesticulante, cheia de ironia e verve. É a Itália que fala pela boca do motorista do carro. O ajuntamento barulhento e caprichoso, suas exclamações, suas risadas, suas cóleras bruscas, seus enternecimentos, sua exuberância, sua desordem são imagens bem diferentes da rígida Itália policiada segundo a propaganda fascista: «o país onde os trens chegam à hora». Nesse filme encantador tudo se dissimula, e a comédia se transforma no exemplo da época em que as fendas na estrutura grandiloquente do regime deixam prever seu rápido desmoronamento.

Foi sintomático vêr Blasetti abandonar o tom pomposo da comédia oficial para deixar-se conduzir pela onda popular. O cenarista-dialoguista Cesare Zavattini se qualifica, por intermédio de **O Coração Manda**, a desempenhar um papel importante na evolução do néo-realismo.

Zavattini nasceu em 1902 na região do Pó, em Emilia, região fértil e tradicionalmente «vermelha». Ganhou fama em Milão como jornalista e escritor. Em 1935, conheceu seu primeiro grande sucesso no cinema ao adaptar para Camerini **Darò un Milione**, cujo sucesso foi tamanho que Hollywood o aproveitou, num **remake**. Zavattini não se entrega ao cinema sinão quando, no começo da guerra, se instala em Roma. Tinha já então idéias bem definidas; faltando-lhe, porém, meios para as exprimir num filme, confiou-as às páginas de seu diário, publicadas pela revista «Cinema».

Assim foi que lançou, desde 1940, a idéia de um filme sem cenário e sem atores que ditariam a um autor e a um operador as crianças da campanha emiliana — projeto que espera sempre transformar no filme, **Italia Mia**, e sobre o qual escre-

via: «Penso num filme sobre as criadas, que se servirão de seu ponto de vista para descrever nossa burguesia em seu interior. Ocupar-se-ia somente dos costumes, com a maior quantidade possível de coragem, fazendo-se um filme anti-heróico. Mesmo porque existe uma luta anti-burguesa da qual o cinema está totalmente ausente».

Projeto que anunciam as melhores cenas de **Umberto D.** Zavattini finalmente publica, em 1940, **Toto il Buono**, o cenário que, depois de dez anos de lutas perseverantes, deveria originar **Milagre em Milão**. O essencial do filme futuro se encontra na pequena novela. O cenarista escrevia então: «Toto tem uma idéia repentina: «vencer a guerra»... E quando a cidade se decide a voltar contra ele seus canhões, de suas bocas partem no lugar de balas, canções populares.»

O cenário foi publicado durante os primeiros meses de uma guerra proclamada supremo dever por Mussolini, e essas palavras, «inocentemente» lançadas no meio de um conto fantástico, denunciavam bastante coragem.

Foi durante a guerra que se operou a conjunção — capital para o futuro do cinema italiano — entre Zavattini e Vittorio De Sica. Até então não se dera muita atenção a esse último, ainda no início de sua carreira de diretor; isso porque De Sica, tendo sido durante muito tempo o astro principal dos filmes de Camerini, depois de cantor e «fin diseur» nos cafés-concertos de Nápoles, aceitavam-no apenas como uma «vedette» que dirigia seus próprios filmes. **Rose Scarlette** (1940) e **Maddalena Zero in Condotta** (1941) foram comédias sentimentais ligeiras que em quase nada se diferenciavam dos filmes que De Sica havia interpretado para Camerini.

Teresa Venerdi (1941), porém, permitiu ao novo realizador afirmar sua personalidade ao adaptar uma comédia «boulevardière» do húngaro Lazlo Kadar.

Recordações de Amor (Un Garibaldino al Covento — 1942) marca uma evolução mais decisiva em De Sica, ainda melhor porque o ator se submete voluntariamente a um papel secundário. Ele já se diferencia de Camerini (segundo Giuseppe de Santis), «por uma sinceridade maior, uma espontaneidade mais viva, uma linguagem expressiva e melhor apropriada, uma aderência mais profunda e mais sutil à realidade, uma coerência poética maior.»

... «Vittorio de Sica nos fornece provas concretas de uma boa direção cinematográfica, a despeito da ingenuidade de sua linguagem, e de suas imprecisões gramaticais. Há em seus caracteres e em seus sentimentos um mundo, é certo que ainda em formação, mas já bem definido.»

A formação desse mundo se opera no encontro de De Sica com Cesare Zavattini, com quem começa uma longa colaboração através de **I Bambini ci Guardano** (A Culpa dos Pais — 1943) e **La Porta del Cielo** (1944).

Aqueles que viram **I Bambini ci Guardano** depois de **Sciussia** consideraram sua trama um pouco convencional, mostrando uma mãe adúltera vivendo com seu amante, severamente julgada e condenada pelo seu filho. Mas, tal enredo, ao tempo da censura fascista, era de uma audácia que não é diminuída com o epílogo, quando a mãe culpada se refugia na religião.

Falando da evolução do ator, um redator de «Cinema» notava, em fins de 1942: «De Sica não é mais o intérprete de antigamente, das comédias insípidas e burguesas. Sente-se nele a impressão da maturidade humana, ligada ao insuportável tormento dos seres viventes...»

O insuportável tormento da guerra tinha de fato precipitado a maturidade de

um homem generoso e bom. Não foi por acaso que êle abandonou a comédia ligeira à Camerini para ingressar num dramalhão sombrio quanto o de **I Bambini e Guardano**.

O trágico domina mais ainda **La Porta del Cielo**, série de retalhos dramáticos localizados num trem que conduz, à peregrinação de Dorette, desesperados candidatos ao milagre. A realização do filme se desenvolveu em Roma, no trágico inverno de 1943-44 quando a cidade aberta escutava ansiosamente o canhão de Monte Casino, as bombas lançadas pelos patriotas e os fuzilamentos ordenados pela Gestapo. A obra, em seu desnudamento trágico, tem uma fuga de refugiados por uma estrada bombardeada. **La Porta del Cielo** deixa uma impressão profunda, tanto mais se seu pretexto religioso ou certos episódios medíocres se apagarem da memória.

Apesar de tudo, êsse filme não foi além de uma promessa — como **O Coração Manda**, como os projetos de Zavattini, ou como as reivindicações teóricas dos néo-realistas.

Suponhamos agora que 1943 não tivesse conhecido Stalingrado, mas sim o triunfo definitivo do eixo Berlim-Roma-Tóquio. Os calígrafos seriam definitivamente reduzidos ao ordenamento, em parágrafos sábios, dos sucessos dos Delly ou dos Paul Bourget italianos. Os documentaristas como De Robertis teriam seguido o carro triunfal e célebre das vitórias fascistas sobre a terra, sobre o mar e nos ares. Em nome de um qualquer Vittorio Mussolini uma limpeza radical seria efetuada em «Cinema», em «Bianco e Nero» e no Centro Experimental. Goebbels teria, segundo seus planos, colonizado o cinema italiano (a UFA possuía, desde 1935, uma forte participação no capital da Cinecittà). Veit Harlan se instalaria na Cinecittà para dirigir um novo **Scipião, o Africano**, anti-semita. **Obsessão proibida** (e talvez destruída) pela censura, seria a única manifestação da realidade popular no cinema italiano depois do que as lutas de que o filme fôra a expressão seriam afogadas no sangue, nos fuzilamentos, as deportações.

Poder-se-ia imaginar, por um instante, **Roma, Cidade Aberta, Ladrões de Bicicletas, Arroz Amargo, A Terra Treme** ou mesmo **Fabiola**, realizados sob um Mussolini triunfante? O renascimento do cinema italiano teve por condição a execução simultânea do Duce e de Pavolini pelos partisans que libertaram a Itália do Norte. O aparecimento do néo-realismo ligou-se aos combates heróicos dos maquis em 1943-45, à renascença das liberdades italianas, à palavra dada à nova conquista feita pelo povo italiano, a fim de dizer, pelo filme (e centenas de outros meios) de seus sofrimentos, suas lutas, suas reivindicações.

Graças a êsse povo, graças aos seus combates pela independência nacional, graças também às bases teóricas estabelecidas em plena clandestinidade pelos anti-fascistas militantes, o néo-realismo pôde surgir absolutamente equipado na Itália desde o fim da guerra, para se tornar o fenômeno capital do cinema em todos os países onde o povo ainda não se encontrava no poder.

(1) O Partido Comunista Italiano tinha, antes da guerra, aconselhado seus membros a militar em certas organizações fascistas de massa (sindicatos, GUF, etc.), para as penetrar com sua propaganda. Durante a guerra, Puccini, Purificato, de Santis, Viazzi, Lizzani pertenceram ao P.C.I. clandestino (que permaneceu ilegal sob Eadoglio).

(2) A respeito de **The Taming of the Shrew**, escrevia de Santis: «Temos combatido, desde já há algum tempo, sob a rubrica crítica de «Cinema», na defesa de um despertar de consciência em direção ao realismo. Nossos leitores mesmo já compreenderam que uma tendência dessa ordem não se pode limitar, como se tem feito comumente, apenas aos nomes de Dupont, Renoir ou Carné, mas também deve englobar Clair, Vidor, Ale-

xandrov e aqueles escritores que, como Verga e Flaubert, sem nos esquecermos de Kafka, através de suas obras nos tem permitido prescrutar os horizontes ilimitados de uma imaginação que não se opõe jamais à miserável condição do homem sobre a terra, à sua solidão, à sua dificuldade de evasão, e que encontra na própria evasão a grandiosa força da reciprocidade da solidariedade humana».

- (3) Puccini deveria, a seguir, ser preso durante vários meses em virtude de sua atividade militante no Partido Comunista Italiano clandestino. Libertado com a queda de Mussolini, tornou-se, em agosto de 1943, diretor de «Cinema», em lugar de Vittorio Mussolini. Domenico Purificato é o redator chefe. Essa nova direção (que somente oficializa a direção real anterior dos dois jornalistas) não continua por ocasião do reinado dos neo-fascistas e nazistas sobre Roma.
- (4) «Toda cena de assassinato, de suicídio, de adultério, ou de sedução, de roubo ou de prevaricação, era proibida, como também a participação no enredo de funcionários, militares, gendarmes, padres ou policiais».
- (5) Para o papel principal, Visconti havia pensado em Anna Magnani que tinha aparecido em dois ou três péssimos filmes. Mas, a atriz não pôde ser utilizada. Clara Calamai e Massimo Girotti eram, já então, dois jovens atores de fama no cinema italiano. Juan de Landa, de origem espanhola, depois de ter passado por Hollywood, onde ganhou um papel na versão espanhola de **The Big House**, fixou-se em Roma a partir de 1935, interpretando numerosos filmes. Dois atores se revelaram em papéis secundários: Vittorio Duse e Elio Marcuzzo. O cenário de **Ossessione** foi escrito por Visconti, com Pietrangeli, Puccini, Alicata e de Santis. Os operadores foram D. Scala e Aldo Tonti (mais tarde colaborador de numerosos filmes neo-realistas).

PLANOS CURTOS E POUCAS CENAS

(Conclusão)

Depois que me contaram o sucedido, exclamei:

— Tudo está muito claro. Filmes de guerra só poderiam ser encontrados na war, né... r ?

6 — O denominado neo-realismo do cinema italiano terá popularidade junto ao grande público, será que a comercialização de uma consequência de após-guerra frutificou ? Para se responder à interrogação é preciso que se tenha em vista o caso dos filmes de Raffaello Matarazzo e quejandos, que são campeões de bilheteria na própria Itália.

7 — O ficcionista Waldomiro Autran Dourado tem uma explicação para a implantação do cinemascope, o qual ele não admite como inovação técnica. Diz com um jeitão todo seu que o processo foi uma imposição do desemprego de extras nos estúdios dos Estados Unidos. Existindo muito es-

paço para ser preenchido, o problema ficou devidamente solucionado. Fica aqui registrada a sua opinião. Por outro lado, tem a história de um crítico de cinema, que escreveu ao diretor do seu jornal, pedindo a contratação de um outro, para o cinemascope.

8 — As más línguas andam dizendo que, uma anunciada revista metropolitana está precisando de uma cesariana; o Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais atravessa um período de calma após longa tormenta; parte da melhor crítica patricia comodamente não se manifestou sobre «O Diabo Riu por Ultimo» (Beat the Devil) de John Huston; o broto Silviano Santiago anda descobrindo coisas no vácuo; a policia de costumes necessita manter maior vigilância nos cinemas, quanto ao uso do fumo e às renitentes gracinhas dos idiotas ou imbecis; o Gui de Almeida esqueceu da existência do cinema.

Indicação Crítica

NOVEMBRO, 1954

A RODA DA FORTUNA (The Band Wagon) — Direção de Vicente Minelli —
Produção de Arthur Freed — Cenário de Betty Comden e Adolph Green — Foto-
grafia (tecnicolor) de Harry Jackson — Direção Musical de Adolph Deutsch —
Canções de Howard Dietz e Arthur Schwartz — Coreografia e cenarização de Mi-
chael Kidd — Com: Fred Astaire, Cyd Charisse, Jack Buchanan, Nanette Fabray,
James Mitchell, Robert Gist — M.G.M. — 1953.

Responsável, em grande parte, por um movimento de rebeldia contra o cinema-revista-teatral, principiado em começos da década dos 30, Fred Astaire, graças aos seus predicados de exímio sapateador e por ser dono de um ritmo fabuloso, conseguiu tornar-se uma figura célebre na história do cinema americano e um dos expoentes máximos do filme musical. Naturalmente, com o tempo, seu estilo foi caindo e chegou a estrelar filmes fracos, como «Núpcias Reais» (Royal Wedding) e «Ver, Gostar e Amar» (The Belles of New York), cujas características principais eram o esmero em truques, que afinal, são uma fuga do verdadeiro filme musical. Poder-se-á falar, em sua defesa, em um estilo supra-realista, mas todos concordarão em que a qualidade de um «ballet» não está na maneira pela qual é pensado e sim executado. Essa decadência mais se acentua ao compararmos o mestre com o seu ex-aluno, Gene Kelly, que lançou no cinema o musical «dançado» e colorido, com bom gosto e, antes de tudo, com senso de cinema.

«A Roda da Fortuna» tem seu valor como ressurreição de Fred Astaire. Ele, que sumira durante quase dez anos, teve sua oportunidade, infelizmente, não muito boa. E daí advem o principal deslize de «The Band Wagon»: não é um filme de Fred Astaire, tanto poderia ser interpretado por Gower Champion como por Gene Nelson e outros (talvez sem tanta qualidade). Pois, se os filmes de Gene Kelly têm valor como sendo de Gene Kelly pelo motivo de serem Gene Kelly. Não nos é mostrado em «A Roda da Fortuna» o estilo pessoal de Astaire. A cartola e a bengala, tornando-se «demodés», deixaram de lado tudo que era Astaire.

Minelli quis (pelo menos parece) fazer de «The Band Wagon» uma sátira ao teatro como já a haviam feito ao cinema em «Cantando na Chuva». Mas, se naquele eram usados meios lícitos para o combate e a sátira ao estrelismo no cinema nos 20, este usa fórmulas e chavões desrespeitosos à arte teatral. Aí está o segundo desequilíbrio do filme.

Em «A Roda da Fortuna» faltam, ainda, três outras características essenciais ao filme musical: músicas conhecidas, números dançados sem muito intervalo e não deixar que a história tenha mais valor que os «ballets». No penúltimo item, então, é que o filme apresenta um grave defeito: no principio quase não há números musicais, no meio não há nenhum e termina com um amontoado. Resumindo: não há senso de proporção na distribuição dos números dançados. Depois disto podemos fazer uma apreciação das danças do filme. A mais importante, quer pela duração, quer pelo cuidado que foi feito, é «The Girl Hunt — Murder Mystery in Jazz», um «ballet» sá-tira, mais sátira do que «ballet». Contando uma história, o número perde parte de sua qualidade, pois, como fez Gene Kelly em «Sinfonia de Paris», um «ballet» não deve contar muita coisa: «um ballet que dissesse mais coisas não ditas que coisas ditas»... Três números conservam alguma coisa do velho Astaire: «Dancing in the Dark», «Shine on your shoes» e «I guess I'll have to change my plans» (Astaire e Buchanan, ambos de cartola e bengala). O primeiro, talvez o melhor número do filme tem uma coreografia bem feita e é bem executado por Astaire-Charisse em um «décor» simples (o Central Park) e tendo como fundo a cidade Nova York iluminada. O seguinte, com um caráter feérico sugere a transformação da rua 42, antigo centro do teatro de revista, hoje um Parque de Diversões. O último, nem chega a ser um número, pois além de ser demasiadamente curto, não dá oportunidade aos dois bailarinos, «é mais um número de entreato, quando a cortina desce». Os demais, «New Sun in the Sky», dançado por Charisse, voz de India Adams, é de incrível mau gosto; o dos «Triplets», embora assunto repetido, age bem a par de um ritmo bom. Restam «Louisiana Hayride», um número caipira feito com algum gosto (o aparecimento dos caipiras, etc.) mas que não passa disso, «That's Entertainment» e «By Myself».

SILVIANO SANTIAGO

GAROTAS DA PRAÇA DE ESPANHA (Ragazze di Piazza di Spagna) — Produção de Geo G. Aglioni — Direção de Luciano Emmer — Cenário de Sergei Amidei, Fausto Tozzi, Kanim Vari e Luciano Emmer — Fotografia de Rodolfo Lombardi — Música de Mario Ruciorce — Com: Lucia Bosé, Cosetta Greco, Liliana Bonfatti, Ave Ninchi, Marcello Mastroiani, Eduardo de Filippo — Art Films — 1951.

Melhor, bem melhor que «Paris é sempre Paris», e não tão grande como «Domingo de Verão» — «Garotas da Praça de Espanha» representa uma linha intermediária entre os dois filmes, porém se aproxima mais de «Domingo de Verão».

No entanto, os seus responsáveis não conseguem estabelecer a unidade da película, a não ser depois de quase uma hora de exibição. Até aí a ação se estratifica, não se firma como um todo. A partir daí, porém, os destinos dispersos passam a constituir um todo ligado pela simpatia humana, pela luta econômica dos personagens e seus conflitos sentimentais decorrentes daquelas circunstâncias econômicas.

Como os filmes anteriores, e como em todo o néo-realismo, a boa atuação dos intérpretes tem importância capital. Da marcação dos tipos depende a força humanística que o filme reflete. Todavia, devemos convir em que, em seu conjunto, o elenco de «Domingo de Verão» é superior ao de «Garotas da Praça da Espanha». Apesar disso, Lucia Bosé no papel de Marisa está muito bem., Cosetta Greco (Elena) e Liliana Bonfatti (como Lúcia) contribuem para criar a impressão de unidade sugerida pelo trabalho na fábrica. As três cabe a maior responsabilidade interpretativa de toda a película. A elas cabe a tarefa de criar o clima de simpatia, embora para Emmer-Amidei todo mundo tenha o seu lado profundamente simpático.

Já os intérpretes masculinos não correspondem tão plenamente, dando a impressão de que não foram tão bem escolhidos como suas companheiras do sexo frágil.

DA TERRA NASCE O ÓDIO — Produção nacional — Produção de Jayme Nori — Direção de Antoninho Hossri — Fotografia de Máximo Sperandeo — Música de Conrad Bernhard — Cenário de Antoninho Hossri — Elenco: Maurício Morey, Hercílio Lorenzetti, Eda Peri, F. M. Peinado Garcia, Mara Mesquita, Antoninho Hossri, Jayme Nori — Cinematográfica Santa Rita — 1954.

Não havendo em um país uma indústria cinematográfica organizada os elementos capazes sempre se sentirão arrojados ao cinema por meio de produções independentes. Filmes como «O Saci» e «Da Terra nasce o ódio» sempre existirão. Sempre terão, devido à independência e ao amadorismo na realização, uma principal qualidade que se tornou lugar comum: são fracos, mas, devemos elogiar-los, foram feitos sem capital, sem maquinário, etc.

A história, visivelmente decalcada nos «westerns» americanos, segue de perto, ainda, «Caminhos do Sul», quer pelo regionalismo, quer pelas situações mais ou menos idênticas (o bar da cidade, o rodeio,

Nota-se em várias passagens da película a preocupação dos seus autores em armar o contraste entre a imaginação e a realidade. Quando, por exemplo, a leitora das histórias em quadrinhos, num rasgo de amizade profunda, segue a amiga supostamente raptada pelo grafino devasso e diabólico, para constatar, no final, que também esse grafino era homem como os outros, humano e bom amigo, que apenas conduzia à casa a moça que bebera demais. Tudo era, portanto, até mesmo familiar e o rapaz, paternal e tranquilo, explica que a coitadinha apenas não tinha o hábito das grandes libações.

Outra demonstração do paralelo entre a imaginação e a realidade é a onda de boatos surgidos em torno do suicídio de Elena (Cosetta Greco). Esta é a nossa ver a melhor cena do filme, verdadeiro achado cinematográfico.

O humor sempre simpático e espontâneo de «Garotas da Praça de Espanha», embora sempre revestido de um estilo pessoal e uma inteligência original, que parece ser peculiar a Serge Amidei, segue as leis clássicas do humor de ontem e de hoje, caracterizado, principalmente, pela alta valorização do detalhe e do imprevisto.

Um sentido de amplo e alegre otimismo reveste todo o filme que, devido à sua grande simpatia pelos humildes e suas pelezas, é um verdadeiro e sadio convite à vida, uma demonstração de que por mais dura e árdua que seja esta vida — ela sempre paga a pena, sempre oferece as suas doces e profundas compensações.

FRITZ TEIXEIRA SALES

o triângulo amoroso e outras coisas mais). Não é, pois, como quiseram dizer, o primeiro sucedâneo do «western» feito por aqui. A ação do filme transcorre na época atual, com um ligeiro «flash-back» para mostrar que com a queda do café, em fins de 20, algumas terras do interior de São Paulo tiveram de ser aproveitadas como pastos. A fragilidade da construção traz consigo os enormes e clamorosos defeitos do filme: o personagem principal, o mocinho, não tem marcação, anda pelo filme como «cow-boy» de filmes em série de segunda classe; tôdas as cenas do bar são inúteis, a não ser que achem qualidades em uma luta quebra-cadeira que nada resolve e es-

cutem de olhos abertos um desfile musical, O diretor, Antoninho Hossri, também intérprete, mostra-se um razoável condutor de elenco (com excessões), e consegue dar ao filme uma fotografia de plásticos en-

quadramentos, bem como algumas poucas cenas boas que, inegavelmente, «Da Terra nasce o ódio» tem.

S. S.

AS VOLTAS COM TRÊS MULHERES (The Card ou The Promoter) — Produção e Direção de Ronald Neame — Cenário de Eric Ambler, baseado em livro de Arnold Bennett — Fotografia de Oswald Morris — Música de William Alwyn — Com: Alec Guinness, Glyns Johns, Valerie Hobson, Petula Clark, Edward Chapman, Wilfrid Myd-White, etc. — 1952.

Os obstáculos que, nos Estados Unidos, se apresentaram à chamada «comédia fina», vêm sendo atualmente superados por um movimento no cinema inglês, que se propõe a acrescentar novas bases à criação do filme humorístico, praticamente mortas em Hollywood. Tais comédias encontraram uma assinalável renovação temática nos estúdios filiados a J. Arthur Rank, provando que os limites antes impostos ao gênero podem ser estendidos quando se procura aliar um argumento engraçado a certos aspectos da vida social. «As Voltas com Três Mulheres», seguindo as variações anteriores surgidas na Ealing, é mais um exemplo da boa comédia, repousando todos os seus elementos numa escrupulosa descrição de uma cidade por volta de 1910. Pelo bom gosto do tratamento cinematográfico, pode ser incluída na linha de «As Oito Vítimas» (sátira à nobreza por meio de um desenvolvimento cômico-macabro) e de «O Mistério da Torre» (apreciação insuperável do mecanismo policial britânico, conjugado com a irresponsabilidade folgazã de ladrões inexperientes), também com Alec Guinness nos principais papéis. Isso não significa, porém, que esteja à altura das duas fitas, pois falta ao cenário de Eric Ambler a unidade — que ocasiona certamente grande independência da película em relação ao texto — existente em ambas.

No filme em questão, Alec Guinness vive o filho de uma lavadeira extremante hábil, definindo-se logo a história pela confrontação entre sua inteligência e o ambiente elevado que o cerca. Tal tentativa para

situar o personagem pobre no meio mais representativo da sociedade lembra muito a insatisfação de Dennis Price em «As Oito Vítimas», mas dela se distancia mediante o uso de lances mais variados, na subida de Guinness pelo organismo social: assim, sempre divertidamente, o filme tangencia inúmeros assuntos, desde o baile granfino até o futebol, passando pela curiosíssima máquina de ganhar dinheiro que é o barco alugado. Mas, se na preocupação de particularidades puramente cômicas o binômio Neame-Ambler foi feliz, o mesmo não se deu no esforço para manter unidas as ocorrências derivadas da personalidade dos participantes da sátira. Não adotando uma linha definitiva do meio para o fim, após o desaparecimento provisório de Glyns Johns, a fita chega a perder sua correta orientação inicial, só retornando a uma narrativa contínua na movimentada sucessão de «gags» dos seus últimos dez minutos. Aí, a precisão de detalhes é primorosa, cabendo unicamente notar a excepcionalidade da síntese no momento em que um milionário se acerca de Glyns Johns, resolvendo o lado «sentimental» do enredo.

Prejudicado pela dispersividade de seu roteiro, «As Voltas com Três Mulheres» ainda assim é um bom filme, onde se nota, além de um cuidado especialmente inglês pela feitura e disposição dos decorados, uma interpretação também tipicamente inglesa de Alec Guinness, Glyns Johns e Valerie Robson.

MAURICIO GOMES LEITE

O PRÍNCIPE VALENTE (Prince Valiant) — Direção de Henry Hathaway — Produção de Robert L. Jacks — Screenplay de Dudley Nichols, baseado na história em quadrinhos de Harold Foster — Fotografias (em technicolor) de Lucien Ballar — Música de Franz Waxman — Direção artística de Lyle Wheeler e Mark Lee Kirk — Décors de interiores: Walter M. Scott e Stuart Reiss — Cast: Robert Wagner, James Mason, Janet Leigh, Debra Paget, Sterling Hayden, Victor MacLaglen, Donald Crisp, Brian Aherne, Barry Jones, Tom Conway, Neville Brand, Howard Wendell, Mary Philips, Sammy Ogg, Robert Adler, Ray Spiker, Primo Carnera, Basil Ruyedacl, Richard Webb, John Deirkes, Otto Waldis, Lou Nova, Lloyd Athrne Jr., Carleron Young, Don Megowan, Fortune Gordian, Percivi Vivian, John Davidson, Eugene Roth — 20th Century-Fox (Cinemascope).

O segundo filme cinemascópico a ser apresentado nesta cidade, «Príncipe Valente» já autoriza e permite algumas conclusões básicas sobre pelo menos as mais imediatas

conseqüências do novo processo filmico com relação às leis cinestéticas.

1 — Ampliando horizontalmente o campo de visão da cena, o cinemascope elimina

o emprêgo, como termo expressivo isolado, do «close up», cujo uso no quadro já não é mais exclusivo e, sim, apenas dominante.

2 — O poder de concentração do espectador, por motivos obvios, é dividido, não se circunscrevendo às dimensões da tela «magra».

3 — Ao mesmo tempo, cria-se o problema dos espaços vazios, que, adicionados ao quadro comum, exigem composições acessórias a eles correspondentes. A esse respeito (vejam-se as cenas em que Valente treina com sir Gawaine), «Príncipe Valente» assinala sensível progresso sobre «O Manto Sagrado», encontrando-se, todavia, bastante longe do bom.

4 — A tendência para o panorâmico é mais acentuada no filme cinemascópico. A composição horizontalmente alongada parece tentar uma justificativa na utilização de tomadas à distância e através de exteriores (o que, entretanto, não invalida os interiores, mesmo aqueles mais sóbrios, como o calabouço onde se acha encarcerado o príncipe, ou o quarto de sir Gawaine).

5 — «Príncipe Valente» vem desmentir as afirmativas apressadamente compostas à base de «O Manto Sagrado» sobre as modificações que o cinemascope introduziria na montagem, impedindo o emprêgo da chamada montagem rápida como decorrência da impossibilidade de se mudar com frequência o enquadre numa composição onde o conjunto vence o detalhe.

6 — «O Manto Sagrado» teve a duração de duas horas e trinta minutos — e apenas duzentos «set-ups», isto é, mudanças de cenas pelo corte. Disse-se, então, que o cinemascope era a morte da montagem rápida.

7 — «Príncipe Valente», com uma hora e quarenta minutos de projeção, aumenta o número de cortes, relativamente a «O Manto Sagrado», em proporção superior a três por um: nos seus cem minutos, são utilizados 650 cortes de cena. A «gramática»,

assim, está longe de sofrer, no seu sistema de pontuação, mudança radical.

8 — Em virtude das próprias dimensões de sua tela, o cinemascope oferece novos campos ao emprêgo da côr. Esse fato pode ser melhor comprovado em «Príncipe Valente», onde a policromia se aproxima mais da realidade, provavelmente em resultado não só do alargamento da cena como também da combinação entre o Eastmancolor, empregado na filmagem, e o Tecnicolor, processo em que o filme foi copiado. De qualquer forma, o resultado é surpreendentemente bom.

9 — O cinemascope somente encontrará sua expressão exata nas mãos de um diretor apto a explorar tôdas as suas possibilidades, que são aqui apenas enunciadas ou reveladas pela conhecida habilidade artesanal de Henry Hathaway. Da mesma maneira que as 3D, ao que parece, alcançaram seu melhor rendimento no filme de Alfred Hitchcock, «Dial M for Murder», o cinemascope está à espera de um John Ford — cuja inclinação para o pictório pode ser observada inclusive em «No Tempo das Diligências» — de um William Wyler, o insistente ordenador do foco profundo, ou de um Anthony Asquith, para não falarmos em Germi ou em Lara.

10 — O cinemascope evidentemente não é o futuro do cinema — mas está em seu caminho.

Quando ao mais, há ainda «Príncipe Valente», filme apenas espetacular, melhor do que «O Manto Sagrado», uma saga — ou, como preferiria Salvyano Cavalcanti de Paiva, uma «chanson de geste» — saxônica, do mesmo gênero de «A Corôa de Ferro», que foi uma «chanson de geste» lombarda. Apenas que aqui a «chanson» vem de uma célebre história em quadrinhos de Hal Forrest, e não do refinamento de uma lenda secular.

C.S.

Planos Curtos e Poucas Cenas

CARLOS DENIS

1 — Fazia muito tempo que não ia ao Rio e uma permanência de doze dias lá serviu, entre outras coisas, para motivar três tópicos da minha seção. Conheci alguns ilustres confrades, ganhei um bolinho de um deles e vi, ao longe, quão difícil é a coexistência dos rapazes que militam na crítica ou crônica cinematográfica guanabarina. Particularmente, um se queixou com amarguras, não sei se com a necessária sinceridade. Enfim, os campos se dividem e a gente, distante, às vezes se diverte com as briguinhas dos federais. E, ao pé do ouvido, dá razão a alguém, com vários quilômetros de distância separando a lenha provinciana das labaredas de colorações dispares.

2 — Constatei, friamente, que na maioria o carioca vespertinamente lê mal, sendo o «co-proprietário» Ely Azeredo preterido por qualquer lírio de campo pessimamente cultivado.

3 — O cúmulo aconteceu numa viagem de lotação. Um carioca com pinta de nordestino ou vice-versa entrou no veículo, sentou-se ao meu lado e como me visse folheando um livro sobre cinema, inopinadamente foi dizendo que o melhor crítico da terra carioca era o Van Jafa. Pouco depois deu o sinal e desceu. Não conheço o tal sujeito, tão pouco o referido cronista, de maneira que desde então cruel dúvida paira em minha caixaola... O conhecimento aí se refere à pessoa, identificada fisicamente com nome e tudo.

4 — Aos olhos de qualquer mortal, por mais burro que o mesmo seja, o trabalho efetuado pelo lambuzador de paredes e o criado pelo troca-tintas chamado artista não podem ser colocados num mesmo plano. Mesmo que o pincel utilizado, por um acaso, tenha sido único. Assim também acontece entre o bailarino de formação clássica e o simples sapateador, em se tratando da dança que executam. A presente consideração é muito oportuna, quando várias pessoas discutem «A Roda da Fortuna» (The Band Wagon), o controverso filme musical de Vincente Minnelli. Necessária se torna a compreensão por parte de certos estudiosos, de que o gagá Fred Astaire, de lembrada glória passa-

da, já atravessa o caminho do ocaso. Velho, em fim de carreira, com os últimos filmes dando maus resultados de bilheteria, eis as verdades que podem ser ditas sobre ele. Seu estilo, no momento, ninguém nega que encontrou superação. De modo que resolveram dar-lhe uma derradeira oportunidade de manter a popularidade e de tentar novamente o sucesso, jogando-o no filão do filme músico-dançado moderno. Não pensaram nas conseqüências, não previram que o ridículo talvez chegasse. Ainda mais tendo como instrumentos juntas e articulações que atravessaram mais de meio século de existência. A resultante, lastimável e digna de comisseração, não poderia ser mais funérea. Viu-se Astaire procurando macaquear Gene Kelly, provocando até riso pela sua incapacidade em conduzir a mulher-atômica que se chama Cyd Charisse. Compreendam, senhores doutores críticos, muito respeitosamente, que mancharam e comprometeram o lastro artístico de quem foi o maior sapateador do cinema. Tiraram dele a cartola, as luvas brancas e a bengala, símbolos de uma carreira agora deturpada.

5 — O escultor Franz Weissman procurou o crítico Jacques do Prado Brandão, a fim de obter com o mesmo uma foto de qualquer filme de guerra, para servir de orientação numa maquete. O autor do «Vocabulário Noturno» não tinha e ambos se dirigiram aos escritórios da empresa proprietária dos cinemas da cidade. Foram bem atendidos, mas não encontraram uma cena nas condições desejadas. Receberam a informação de que na sucursal da Warner poderiam achar. Em Belo Horizonte quase todos os representantes das companhias americanas estão instalados num mesmo edifício e os dois homens começaram a correr as diversas dependências — Paramount, Universal, Fox e outras. Sempre recebiam a informação de que filme de guerra era com a Warner, onde certamente encontrariam a fotografia desejada. De fato, para não perderem mais tempo, eles foram diretamente à Warner e com boa vontade o escultor conseguiu arranjar a sua cena de guerra.

(Conclue na pág. 34)

Pelos Cines-Clubes

J. ROBERTO D. NOVAES

O **Clube de Cinema de Fortaleza** transferiu o ciclo documentário, que anunciamos em nosso último número, para o mês de janeiro. Em seu lugar, está realizando uma apresentação de filmes «neo-realistas», entre os quais encontramos: **Caminho da Esperança, Domingo de Verão, Garotas da Praga de Espanha e Nossos Alegres 20 Anos**. Todos estes filmes estão sendo precedidos de apresentações e após sua exibição são realizados debates entre os sócios presentes.

— O **Centro Experimental de Cinema** (Belo Horizonte) já realizou os testes para o seu primeiro filme, devendo iniciá-lo no corrente mês de dezembro. Quanto à sua programação, a Fox ainda não a cortou.

— Ao que tudo faz crer, o **Clube de Cinema de Santos** cerrou suas portas. Entidade que muito batalhou pelo desenvolvimento da cultura cinematográfica, havia sido fundada em 16 de outubro de 1948, sendo portanto, uma das mais antigas de nossa terra.

— Há tempos, o **Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais** adquiriu um lote de 5 filmes em 35mm. que, mediante entendimentos com a diretoria do mesmo, poderão ser cedidos às diversas entidades. São eles: **Pedro, o Grande**, de Petrov; **Cais das Sombras** de Marcel Carné, **A Grande Ilusão** de Jean Renoir, **Camaradas** de Julien Duvivier e **O Drama de Shangai** de G. W. Pabst. As entidades que não possuem o endereço de sua co-irmã, ei-lo aqui; Caixa Postal — 1253 — Belo Horizonte.

— Consta-nos que se encontra paralizado o **Clube de Cinema de Curitiba**, não é, porém, uma notícia confirmada.

— Lutando com grande dificuldade na programação, como ficou dito no número anterior, o **Clube de Cinema da Bahia** marcou para o mês de dezembro, três filmes todos europeus. **Fronteira do Crime, O Mistério da Torre e A Festa do Coração** são os filmes programados.

— De Marília recebemos uma carta sem maiores detalhes, mas que deixa claro a existência do **Clube de Cinema local**, que não sucumbiu perante a ofensiva americana.

— O **CECMG** sofreu um corte na sua programação americana. Entretanto a Colúmbia furou a «greve», demonstrando sua despreocupação quanto ao combate contra o desenvolvimento do bom cinema. Devemos, portanto, ser gratos àquela companhia por esse seu ato em prol da cultura cinematográfica.

— Aos cine-clubes do norte, aqui vai o endereço de um distribuidor que, talvez, lhes possa ser útil: N. Marques — Rua Laranjeiras, 224 — 1.º andar — sala 1 — Aracaju — Sergipe.

— Informa-nos o nosso distribuidor em João Pessoa que foi fundado um clube de cinema naquela cidade. No próximo número daremos maiores detalhes e o seu endereço.

— Como podemos notar nos dois números desta seção já publicados, os norte-americanos cortaram a programação dos clubes de cinema. Isto é um atentado à cultura cinematográfica, que reconhecendo o valor das produções é obrigada a condenar mais de 90 por cento dos filmes nortistas. Como declarou o representante americano, que há pouco esteve no Rio, o mercado brasileiro não é interessante aos americanos (devido ao alto custo do dólar e o pequeno preço dos ingressos no Brasil) a não ser que houvesse um aumento geral do preço de ingressos no território Federal. Baseados nestes dois itens somos favoráveis a uma campanha no sentido de ser proibida a entrada de filmes nortistas em nosso território, pois haveria mais possibilidades para o nosso cinema (que sofre o boicote dos nossos «amigos»), e teríamos oportunidade de conhecer produções do restante dos países produtores, que não podem enfrentar a concorrência americana. Os outros países produtores se interessam pelo mercado brasileiro mesmo com o preço atual das entradas e nós deixaríamos de ver este «truste» imoral que reclama aumento de ingressos quando, para derrubar concorrentes, aluga filmes por Cr\$ 50,00 como é o caso dos filmes de oeste cedidos em todo o Estado de Minas Gerais. Uma idéia lançada pela terceira força que foi «há muito desmascarada como linha auxiliar do imperialismo, linha da traição e da demagogia» (S. C. P.) mas que contando com o apoio geral poderá vir a dar resultado positivos.

— Qualquer correspondência para esta seção deverá ser enviada no nome do organizador da mesma, para Caixa Postal — 2186 — Belo Horizonte.

P.S. — Estamos doentes de tanto rir da piada da «Louella Parsons» da nossa revista (que tem uma seção numa das últimas páginas). De outra vez pedimos para não contar uma piada tão engraçada.

Banco de Crédito Popular Mineiro LTDA.

Descontos

Cauções

Cobranças

Depósitos



Rua Carijós, 645 — Esquina de Curitiba

BELO HORIZONTE

A COAP E OS CINEMAS DE BELO HORIZONTE

São as seguintes as duas ultimas portarias baixadas pela Comissão Federal de Abastecimento e Preços, regulando a exibição cinematográfica no Brasil :

PORTARIA N. 241, DE 7 DE AGÔSTO DE 1954

O PRESIDENTE DA COMISSÃO FEDERAL DE ABASTECIMENTO E PREÇOS, usando da atribuição que lhe confere o artigo 4º da Lei nº 1.522, de 26 de dezembro de 1951, e tendo em vista a decisão da mesma Comissão em sessão ordinária do dia 5 de agosto corrente, e,

CONSIDERANDO os estudos feitos pelo Departamento de Planejamento e Preços e a documentação apresentada pelos interessados;
CONSIDERANDO a necessidade de disciplinar a venda e o aluguel de óculos apropriados à percepção do cinema em 3-D;

R E S O L V E :

Art. 1º — Fixar, em todo o território nacional, os preços tetos máximos permissíveis para o aluguel e a venda de óculos apropriados à percepção do cinema em 3-D (três dimensões), nas casas exibidoras, e determinar as medidas disciplinadoras dessa atividade, na forma que se segue :

a) — Preço para o aluguel dos óculos de matéria plástica — Cr\$ 5,00;

b) — Preço para a venda de óculos com armação de papelão — Cr\$ 10,00.

§ 1º — Os óculos destinados a aluguel, são os de matéria plástica, com lentes fixas ou substituíveis, polarizadas ou polaróides, próprias para a percepção do cinema em 3-D.

§ 2º — Os óculos destinados à venda são os com armação de papelão ou cartolina, com lentes polarizadas, fixas, próprias para percepção de cinema em 3-D, adicionados em caixas ou envelopes de papelão ou cartolina que os protejam integralmente.

§ 3º — E' facultativo aos exibidores a escolha de uma das modalidades indicadas nos parágrafos anteriores, ou, ainda o uso de uma e outra concomitantemente, isto é, só aluguel, só venda, ou aluguel e venda dos óculos.

§ 4º — Os clientes portadores de óculos de qualquer dos tipos próprios para percepção do cinema em 3-D, ficam dispensados de alugar ou comprar os óculos de propriedade do estabelecimento exibidor (cinemas), cabendo-lhes pagar, tão somente o ingresso.

Art. 2º — Esta Portaria entrará em vigor 48 horas após sua publicação no Diário Oficial, revogadas as disposições em contrário.

as.) HÉLIO PERES BRAGA
Presidente

A COAP E OS CINEMAS DE BELO HORIZONTE

PORTARIA N. 255 DE 9 DE JULHO DE 1954

O PRESIDENTE DA COMISSÃO FEDERAL DE ABASTECIMENTO E PREÇOS, usando da atribuição que lhe confere o art. 4.º da Lei n. 1.522, de 26 de dezembro de 1951 e tendo em vista a decisão da mesma Comissão, em sessão realizada a 8 do corrente mês,

RESOLVE :

Art. 1.º — Até ulterior deliberação competirá privativamente à COFAP o exame e o tabelamento de ingressos para cinemas em todo o território nacional.

§ 1.º — As COAP que dispuserem de inquéritos e pesquisas sobre o assunto, deverão remetê-los à COFAP para servirem de elementos subsidiários aos estudos que vêm sendo realizados.

§ 2.º — Fica mantido o tabelamento vigente em 1 de junho do corrente ano, para os cinemas em todo o território nacional.

Art. 2.º — A presente Portaria entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

a) HÉLIO PERES BRAGA
Presidente

Dê seu endereço à Felicidade
Adquirindo bilhetes da

"NOSSA LOTERIA"

Extrações às

SEXTAS-FEIRAS

habilite-se

Loteria do Estado de Minas Gerais

A "Nossa Loteria"

VIAÇÃO VITÓRIA, S. A.

DIRETOR

Fábio Vasconcellos

**Linhas : LOURDES, BARROCA, NOVA
GRANADA, SANTO AGOSTINHO
E GAMELEIRA (VILA OESTE)**

Rua Brito Melo, 88

TELEFONE 2-0057

revista de cinema

**direção: cyro siqueira, guy de almeida, jacques do prado brandão,
josé roberto d. novaes.**

**redação: av. bias fortes, 1122 — apt. 127 — belo horizonte —
minas gerais.**

**representante no rio: ely azeredo — rua buarque ma-
cêdo, 36, apt. 305.**

**representante em são paulo: newton silva — rua antônia
de queirós, 78 — consolação — tel. 37-0961 — capital.**

**OS CONCEITOS EMITIDOS EM ARTIGO ASSINADO
SÃO DE EXCLUSIVA RESPONSABILIDADE DO AUTOR.**

NÚMERO AVULSO CR\$ 10,00