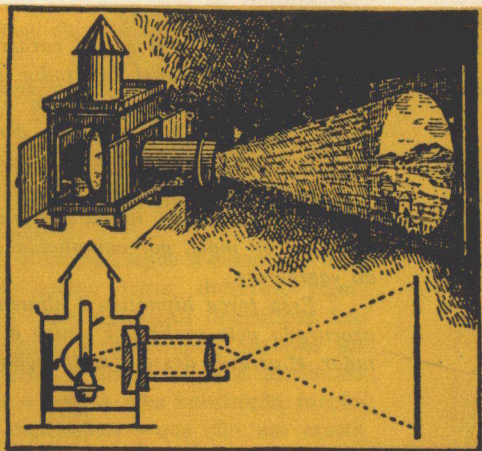
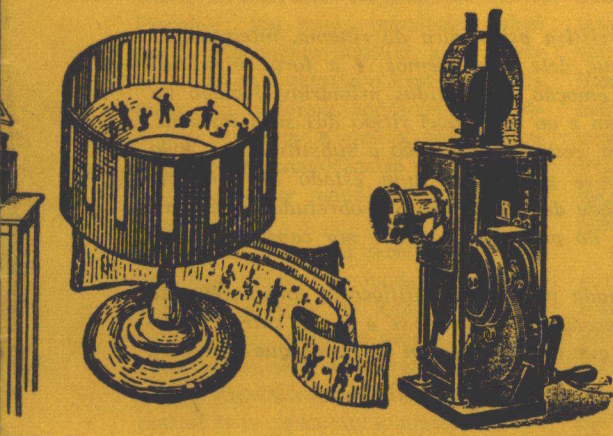


CINE CLUBE

Acervo Digital

DA BOAVISTA

da Silveira



12/26 DE FEVEREIRO

A EDUCAÇÃO PELO CINEMA

Educar significa fundamentalmente melhorar a capacidade global do educando para tomar decisões livremente. Essa capacidade melhora-se quer aumentando o número das opções possíveis, através de um ensino que abra novos horizontes, quer melhorando o juízo crítico a aplicar às conhecidas.

O ensino através do cinema tem as mais largas possibilidades; e, se na produção corrente de filmes comerciais esta não é certamente em geral a preocupação, nem de produtores, nem de espectadores, não deixa de ser merecedor de análise o muito que assim mesmo vamos recebendo e constituí, em linguagem corrente também, o núcleo da chamada função cultural (?) do cinema.

Mas é a segunda possibilidade educativa do cinema, a contribuição para a formação de um correcto juízo de valores, que é simultaneamente a mais valiosa e a mais ao alcance do espectador consciente dos seus verdadeiros interesses. Do espectador consciente, sim, porque aquele, infelizmente hoje ainda em maioria, que se não preocupa com sê-lo, raramente se chegará mesmo a aperceber de que, arma de dois gumes como as melhores, o cinema, escada de eleição para quem o domine, é pesadíssima grilheira para quem se deixa aprisionar sem combate.

Com efeito a principal característica psicológica do cinema, inteiramente em oposição ao papel libertador que dele pretendemos, é a força hipnótica com que mobiliza no espectador a emoção, os sentidos primários: Isolado na obscuridade, de olhos presos ao ecrã e ao inexorável ritmo das suas imagens, envolvido pelos ruídos e pela música, com a imaginação a substituir-se a todo o raciocínio, o espectador encontra-se geralmente num estado de completa alienação psicológica, numa passividade de que é curioso, sobretudo, o realizar-se tanto ou mais, por cumplicidade do prisioneiro do que por capacidade real do «agressor».

Essa força hipnótica é alimentada por uma identificação, constantemente procurada pelo realizador, entre a acção a desenrolar-se e o seu cativo espectador. E através dessa identificação que nos emocionam os riscos que corremos

CINE-CLUBE DA BOAVISTA
CICLO «CINEMA E EDUCAÇÃO»

Sábado, 12 de Fevereiro de 1966

87

DOIS IRMÃOS, DOIS DESTINOS

(CRONACA FAMILIARE)

O FILME

A relação entre cinema e narrativa, resolvida segundo o processo tradicional dos filmes de Kubrick, de Glenville e, se quisermos, de Frankenheimer e encarada por Georges Franju segundo a linha de Bresson, é de novo proposta neste filme de Valério Zurlini que se baseia na obra mais inspirada de Vasco Pratolini: um longo monólogo sobre um acontecimento familiar, as suas relações entre o autor e o irmão os quais cresceram e foram educados em ambientes distintos e que a vida voltou a juntar em circunstâncias penosas. Um longo e denso monólogo de sublime poesia.

Se não tivéssemos receio de utilizar uma expressão um pouco gasta, diríamos que o filme de Zurlini é acima de tudo um «acto de amor» pela pequena obra literária de Pratolini. O realizador regeita a forma fácil e a solução radical para procurar, numa adesão ao conteúdo sentimental do texto e numa exemplar docilidade figurativa, a interpretação mais fiel dos «estados de alma

do autor». Este resultado é conseguido pela perfeita fusão de alguns elementos: a fotografia e a cor, sàbiamente modeladas sobre a discreta e melancólica paisagem florentina, como que inspiradas na pintura toscana e assinaladamente nos «Ottone Rosa»; o diálogo que evita sempre o aspecto especulativo do realismo, para se transfigurar, também ele, segundo uma imperceptível, mas sempre presente tonalidade literária, no clima daquela tradição narrativa toscana do final do século e a cujo influxo não é estranho o próprio Pratolini; a reconstituição dos ambientes, fiel mas não excessiva ou despropositada.

O monólogo segue o desenrolar dum acontecimento triste, doloroso, regeitando todos os efeitos dramáticos, imprevistos e inesperados, qualquer superestrutura dramática. E o mérito do filme é aceitar uma construção função dos sentimentos — que dão um exacto clima figurativo e são bem definidos pela adequada e sentida interpretação de Marcello Mastroiani e Jacques Per-

rin — refutando não obstante a emoção fácil, a comoção presumida.

Neste sentido — hoje que o cinema, quando não atrai a solicitação intelectual através dos processos mais vistosos e superficiais, se orienta directamente para a emotividade do espectador — «Cronaca familiare» é um filme «contracorrente».

Zurlini confirma neste filme aquela atenção à vibração psicológica e ao drama interior pouco preceptível, já claramente por si patenteada em «Um verão violento» e «A rapariga da mala». Uma delicadeza e uma sensibilidade que fazem dele um realizador de primeiro plano e que pelo menos são suficientes para formar a essência duma base unitária, que nos dá a demonstração do íntimo da linha mestra das obras que surgiram na sequência do prólogo «As raparigas de San Frediano». Por isso a nossa admiração por uma obra coerente como «Cronaca familiare» encontra-se também unida a uma certa indiferença por um filme frio de um podonor talvez excessivo e de uma tonalidade literária por vezes um tanto fastidiosa.

Se bem que com algumas reservas, «Cronaca familiare» foi indubitavelmente o filme melhor orientado e de maior interesse da «XXIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia» e, além de tudo, uma lição de clareza moral e de sensibilidade humana. E é esta — em definitivo — a única lição que o filme pode dar. Porque se o festival deve premiar não só uma obra completa, mas também uma obra estimulante, «aberta», não sabemos para qual das vias se possa apontar o filme de Zurlini. (1)

LEANDRO CASTELLANI

Autor do fino e moderno «A rapariga da mala», incursão subtil no sentimento amoroso, Valério Zurlini vem agora falar do amor fraterno em «Cronaca familiare», anónimamente traduzido entre nós por «Dois irmãos, dois destinos». Adoptado do belo romance de Vasco Pratolini, o filme tem deixado perplexa a crítica internacional, que não pode socorrer-se dos habituais esquemas valorativos para apreciar o filme.

Talvez menos espontâneo, menos natural e menos aliciante que «A rapariga da mala», «Cronaca familiare» descreve sentimentos pessoais na sua mais íntima pureza e, só porque não os rodeia de romantismo, de exaltação afectiva, a fita não é melodramática nem sentimentalista. Zurlini tem o maior pudor no modo de revelar os sentimentos (tal como Vittorio de Sica nesse injustamente esquecido «Stazione Termini») e, por isso, não os apresenta nunca no máximo da sua potência anímica: demora-os no «écran» um «tempo» quase insuportável, mas que dá ao espectador sensível (para o filme de Zurlini são necessários espectadores bem educados...) a plenitude da sua profundidade humana. Aida e Lorenzo levam um filme inteiro para trocarem um beijo: duas cenas de amor familiar preenchem quase todo este filme, feito de evocação melancólica e serena.

«Cronaca familiare» assenta, deste modo, numa minuciosa observação do comportamento das personagens, e, para isso, Zurlini precisou de obter actores capazes de um rendimento dramático excepcional. Com rara intuição da verdade humana, Zurlini encontrou dois actores maravilhosos: Marcello Mastroianni e Jacques Perrin, que, praticamente, aguentam todo o peso das duas horas do filme. Só dois intérpretes de eleição conseguiram fazer tão bem a longa e comovente cena do primeiro

encontro dos dois irmãos, momento raro de cinema, mas logo igualado por outro momento não menos admirável — a sequência com a velha avó dos dois irmãos.

E seria preciso falar ainda do excelente tom de cor, recreação cromática adequada à melancolia da história e devida à sensibilidade de Giuseppe Rotunno um desses operadores italianos que parecem ter herdado as cores dos seus antepassados na pintura. (2)

LUÍS DE PINA

É pois neste momento, em que o cinema mais qualificado segue o caminho do chamado filme de autor, que Valério Zurlini vai inspirar o seu «Leão de Oiro», numa obra literária, nessa extraordinária exaltação do amor fraterno que o romance de Vasco Pratolini possui. Mas, o que será verdadeiramente um filme de autor? Zurlini diz: «Cronaca familiare é um filme de autor porque me identifiquei perfeita-

mente com a obra literária. Sinto o livro de Pratolini como se fosse obra minha».

Cronaca familiare é um filme intimista, toda uma doce e triste recordação tratada no écran numa cor inédita, uma cor que representa o doloroso monólogo situado em Florença, a Florença dos quadros de Rosai.

Na elegia que este filme é, na evocação que da morte nasce, no fio dramático que daí resulta, nasce o sentimento da sinceridade filmica, misto de amor, prazer e dor, que o realizador quis partilhar com o espectador. Sem dúvida que com Cronaca familiare nasceu uma nova expressão cinematográfica plena de humanidade.

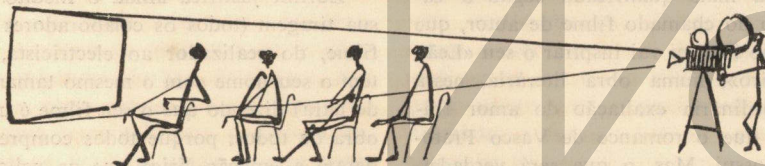
Zurlini justifica ainda o inédito da sua tiragem (todos os colaboradores do filme, do realizador ao electricista, aí tem o seu nome com o mesmo tamanho de letra) dizendo que o seu filme é uma obra de todos, porque todos compreenderam a emoção lírica que na película se desejava registar. (3).

ALFREDO TROPA



FICHA ARTÍSTICA E TÉCNICA

Título original — Cronaca familiare; *Título em português* — Dois irmãos, dois destinos; *Produção* — Goffredo Lombardo para a Titanus, 1962; *Realização* — Valerio Zurlini; *Argumento* — Mario Missiroli e Valerio Zurlini, baseado no romance de Vasco Pratolini; *Fotografia* — Giuseppe Rotunno, em technicolor; *Montagem* — Mario Serandrei; *Direcção artística* — Flavio Mogherini; *Música* — Goffredo Petrassi; *Interpretação* — Marcello Mastroianni (Enrico), Jacques Perrin (Lorenzo), Salvo Randone (Salocchi), Silvie (a avó), Valeria Giangottini (Enzina), Serena Vergano (enfermeira do hospital); *Distribuição em Portugal* — M. G. M.; *Duração* — 110 minutos; *Estreia em Portugal* — 3 de Março de 1964, Monumental (Lisboa); *Classificação do S. C. R. da A. C. P.* — Adultos.



ESQUEMA DAS SEQUÊNCIAS

Roma 1945 — Sala de Imprensa. Um jovem jornalista, Enrique, espera com enorme ansiedade uma chamada telefónica do jornal «Florença», de que é correspondente. Depois de esperar toda a noite, a chamada chega e com ela uma triste notícia: Dante, seu irmão, morreu. Para minorar a sua tristeza, Enrique começa a recordar:

«Quando a mãe morreu, tinhas tu uns escassos dias de vida e encontravas-te longe dela, nas colinas. Os camponeses aos cuidados de quem foras entregue, davam-te a beber leite de uma vaca malhada; recordo-me de o ter bebido uma vez também, quando fui fazer-te uma visita com a avó. Era um leite denso e tépido com um ligeiro travo; um leite que me repugnou e que vomitei, emporcalhando o fato todo: a avó deu-me um bofetão. Mas tu gostavas daquele leite, nós víamos-te bebê-lo gulosamente, com satisfação. Eras uma criança perfeita: gordo, muito lúcido, com dois olhos enormes e celestiais».

Torna a rever o dia, no qual o menino quase recém-nascido, foi levado pela sua ama para o campo; a família vivia então em Florença. Estavam em

guerra, o seu pai estava na frente, a sua mãe gravemente afectada por um parto difícil, havia sido vítima de terrível «espanhola».

O pequeno Dante, encontrou um protector, no senhor Salocchi, mordomo de um cavalheiro inglês dono de uma «vila» perto da casa da ama, onde passou da casita da camponesa à grande «vila» onde o senhor Salocchi o cuida e cria como a um filho.

Voltaram a encontrar-se muitos anos mais tarde. O barão morreu e o senhor Salocchi foi afastado da «vila» e está lentamente a cair na miséria. Dante tem já 18 anos, não apresenta nada da sua origem, o tutor até lhe trocou o nome, chama-o Ferruccio, está acostumado a viver como um senhor veste trajos custosos, não aprendeu um ofício, começou os estudos superiores, mas não é um bravo estudante, e agora, que o tutor não está em condições de mantê-lo como dantes, sente-se débil, não preparado, desadaptado para a vida de luta que o espera. Enrique procura ajudá-lo como pode, mas ele próprio se encontra doente. Entretanto, tinha-se estabelecido uma relação de grande afecto entre os dois irmãos, consolidada pela visita da velha avó, que teve de resignar-se a viver num hospício. A enfermidade agrava-se e Enrique vê-se obrigado a partir para um sanatório e fá-lo com o coração dorido e angústia. Quando finalmente volta, curado, Ferruccio tornou-se um rapazito, mas a sua situação não melhorou. Tentou vários caminhos, sempre sem êxito. Agora espera encontrar refúgio no matrimónio, mas Enrique conclui penosamente, que a vida será muito cruel para com seu irmão e, com muito pesar, por agora não poder fazer nada para ajudá-lo. Parte para Roma onde encontrou um emprego como jornalista. Vem a guerra e o desconcerto dos trágicos acontecimentos separa os dois irmãos até 1944.

Entretanto, Ferruccio casou-se e teve uma menina, mas um mal misterioso e incurável, ameaça-o. Enrique volta a encontrá-lo.

Leva Ferruccio consigo a Roma, esperando cuidar melhor dele e curá-lo. Mas a Ciência não pode fazer nada e, apesar dos inúmeros sacrifícios, logo se apercebe que Ferruccio está condenado. A última coisa que Enrique pode fazer, é mandá-lo novamente para Florença, junto da mulher e da filha.

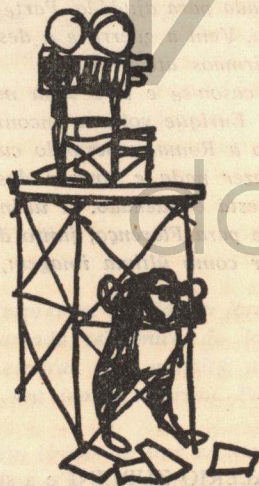
Quis sempre conservar como última imagem, a imagem do irmão vivo.

Sobre o realizador VALÉRIO ZURLINI e a sua Obra

Ver o programa do CCB de Fevereiro de 1964, Sessão 3/64, onde publicámos alguns dados biofilmográficos de Zurlini.

BIBLIOGRAFIA SOBRE O FILME

1. Leandro Castelanni, *Rivista del Cinematografo*, n.º 9-10, anno XXXV, Settembre-Ottobre, 1962;
2. Luis de Pina, *Filme* n.º 59, pág. 5;
3. Alfredo Tropa, *Filme*, n.º 43, ano IV, Outubro 1962, pág. 8;
4. E. S., *Monthly Film Bulletin*, n.º 360, Janeiro 1964, pág. 3;
5. Brenda Davies, *Sight and Sound*, Winter 1963-64, n.º 1 vol. 33;
6. Jeanine Marroncle, *Téléciné*, n.º 107, Octobre-Novembre 1962;
7. Pierre Richard Bré, *Cahiers du Cinema*, n.º 152, Février 1964, pág. 69;
8. J. C., *Film Ideal*, n.º 105, Outubro de 1962, pág. 551;
9. Peter Baker, *Films and Filming*, n.º 2, vol. 9, November 1962, pág. 57;
10. Jean Douchet, *Cahiers du Cinema*, n.º 136, Octobre 1962, pág. 46.



CINE-CLUBE DA BOAVISTA CICLO «CINEMA E EDUCAÇÃO»

Sábado, 26 de Fevereiro de 1966

88

O MILAGRE DE ANN SULLIVAN

(THE MIRACLE WORKER)

O FILME

A REALIZAÇÃO

Adaptado da autobiografia que Helen Keller ditou, o filme encontra-se centrado—segundo vontade expressa do realizador e ao contrário da fonte original—na personagem de Annie Sullivan, e construído com a forma de história dramatizada. Parte dum facto, desenvolve-o e impõe-lhe uma significação. O facto: privada dos sentidos de visão e de audição desde a sua primeira infância, uma jovem ao compreender um dia que a água que corre sobre uma das suas mãos e os sinais traçados pela preceptora sobre a outra mão são uma e a mesma coisa, descobre a linguagem; a significação: necessidade, para ser um ser humano de poder comunicar—Annie recusando-se a aceitar os limites impostos a Helen pela doença, desempenha até certo ponto o papel de demiurgo, já que fazendo sair duma matéria inerte e amorfa o espírito que nela se escondia, embora à custa dum difícil combate, dá dimensões humanas a um ser que parece destinado a nunca as ter.

A construção: O «Milagre de Annie Sullivan» está construído como um drama. 1.º—exposição em três degraus:—descoberta da doença de Helen; desânimo dos pais Keller perante a impossibilidade de educar a filha; recomendações feitas a Annie pelo director da escola.

2.º—Annie decide transformar Helen num ser humano. É possível aqui encarar a progressão dramática segundo dois aspectos: o do filme, em duas séries de cenas alternadas—aquelas em que Annie e Helen se enfrentam e aquelas outras em que a preceptora se interroga a si mesma sobre a sua obstinação, e em que tenta explicar aos pais de Helen que pretende destruir a prisão de silêncio e solidão em que a filha está encarcerada, fazendo com que ela descubra a linguagem, instrumento de comunicação entre os homens—e o da tensão íntima que o desenrolar do plano da preceptora dá ao filme—originan-

do no espectador uma ânsia de conhecer a reacção de Helen ao descobrir a técnica da linguagem manual, ao compreender que não se trata dum jogo, mas sim da chave que lhe abrirá as portas do mundo, já que cada objecto tem um nome, que a significação do mundo está nas palavras — tendo como motor a vontade de Annie, apoiada nas dolorosas recordações da sua infância e exercida quase abstractamente sobre Helen, como se a libertação da pequena devesse ser o eco da sua anterior libertação.

3.º — O desfecho com vitória de Annie acalma a quase arrebatada tensão da preceptora, a qual, alcançado o prémio pode então dedicar-se a uma ternura cuja proibição a si mesma impusera até então.

O ritmo: Ofegante, muitas vezes paroxístico é mais um efeito da movimentação da câmara e do dinamismo interno da obra do que um efeito de montagem. Citemos a cena do almoço em que a câmara se antecipa às tentativas de fuga de Helen, precipitando-se antes dela para a direita e para a esquerda sublinhando a sua violência de animal insubmisso, abrindo diante do espectador os diversos espaços, sempre fechados, sempre limitados, da sala de jantar transformada em campo de batalha.

O movimento encontra-se muitas vezes incluído na própria imagem (os grandes planos das mãos que procuram, soletrando palavras sobre os dedos uma da outra, o olhar cego, mas sempre vivo, de Helen). Além disso, muitas sequências são filmadas como combates em que dois adversários nervosos, agitados, se defrontam até que um deles reconhece, pelo menos provisoriamente, o seu erro (a discussão de Annie com os Pais de Helen e, sobretudo, as cenas de aprendizagem). Outras vezes é Annie que

luta consigo mesma enquanto as imagens do seu passado a assaltam e a impelem a continuar o combate.

Os raros momentos em que a tensão se dissipa (o passeio em volta do pavilhão com a queda à água — único instante cómico do filme — e sobretudo o plano final) são outros tantos momentos de graciosidade. O furor apaziguado parece mais belo, na sua fragilidade, que uma paz perpétua. No entanto o lirismo não é privilégio exclusivo destes instantes em que os rostos, a câmara, a própria luz parecem repousar após um longo paroxismo. Neste filme, a calma e a sobriedade são excepção, a tempestade e a expressão arrebatada a regra. Certas sequências em ritmo entrecortado, impetuoso, são abordadas em exposições líricas — citemos somente a belíssima cena em que Helen, tendo finalmente descoberto a linguagem, vacila, se ajoelha e esconde a cara entre as mãos. A câmara, móvel e frenética, corre do objecto às mãos de Helen, daqui à sua expressão transfigurada, mostra num relâmpago as suas pernas, um pouco do vestido, o seu correr para outro objecto, etc.

A imagem: A fotografia, devida a Ernest Caparros, é esbranquiçada, leitosa, excluindo os tons de branco e negro extremos, lembrando por vezes películas demasiadamente opostas, como que esbatidas pelo sol. O uso frequente da superimpressão — de cada vez que Annie se sente atormentada pela recordação da sua infância e da do seu irmão — tem aspectos de impressionismo. O processo estilístico parece no entanto menos formal que o dramático: não só a expressão está igualmente atenuada, como o passado invade completamente o presente, domina a consciência de Annie, prisioneira das suas recordações como Helen o está da sua doença. Um certo

lirismo (vaporosidade, imagem lenta) acentua no entanto o carácter obscecante deste sonhar acordado que longe de entorpecer Annie, a estimula.

As personagens e a interpretação: «The Miracle Worker» é um filme fundamentalmente gestual: as personagens forçam ao paroxismo a expressão da sua face (o olhar estasiado de Helen junto ao poço). A câmara por seu lado tenta captar — em grandes planos das mãos ou das faces, em travellings rápidos e brutais (a luta entre Annie e Helen), por vezes em planos fixos (a canção de embalar) — os momentos extremos de tensão ou de calma.

Arthur Penn exige aos actores que se exteriorizem ao máximo. Situando-se na antítese de modernas tendências que pretendem dos actores uma enorme sobriedade, uma discreção que valorize o menor enrugamento da testa, mantém os seus comediantes num estado de críspação quase permanente, obriga-os a exagerar reacções que a objectiva se encarregará ainda de ampliar.

Annie Sullivan: É a única força positiva do filme, cujo dinamismo se exerce a favor da vida, empurrando violentamente tudo o que lhe faz frente: a selvajaria e a hostilidade de Helen, a ternura desastrosa de Mme. Keller, tratando a filha como um animal, ansiosa que este, enfim domesticado, possa desempenhar em casa o papel de cãozinho de salão, e as reticências de Mr. Keller, velho sudista tacanho, cujas convicções religiosas (Deus assim o quis, nada há a fazer...) se opunham a uma verdadeira reeducação da filha. Por outro lado Annie tem sempre presente o ter sido arrancada a um abismo semelhante ao de Helen. Juntamente com o seu irmão Jimmy, defeituoso, viveram miseravelmente num asilo cheio de ve-

lhas idiotas até que um homem bondoso daí a conseguiu arrancar, após a morte do irmão, para a levar para uma escola onde começou de facto a sua vida, já que aí descobriu a linguagem, único canal possível para o conhecimento. E as suas recordações de infância alimentam-lhe a energia com que trata Helen, sentindo talvez mesmo necessidade de saldar a morte do irmão, a qual, tendo-lhe arrancado o seu único afecto, também lhe tirou a sua última responsabilidade, conduzindo, no seu pensamento, a uma sobreposição de Helen e do irmão. A paz que sente ao ver que Helen descobriu o que é uma palavra liberta-a duma tensão mais velha do que a sua chegada a casa dos Keller e faz com que, despojando-se da inflexibilidade e firmeza que a revestiam como uma segunda natureza, redescubra a ternura, sentimento banido por ela desde a morte de Jimmy: «Annie ama Helen».

Anne Bancroft, de olhar crispado, parcialmente dissimulado pelos óculos escuros, mostra bem as contradições e ambiguidades de Annie: a sua tenacidade e angústia secreta, os modos quase masculinos dum carácter temperado pela infelicidade que reconhece em si mesma.

Helen: Animada somente pelo instinto e caprichos de criança mimada, as suas reacções perante Annie Sullivan são imprevisíveis, indo desde uma ternura selvagem a terríveis acessos de fúria, expressão da sua raiva por não poder fazer-se compreender. Quer falar, torce a boca numa vã esperança de conseguir arrancar alguns sons. Vagamente consciente de se encontrar emparedada viva, um corpo inacabado, atira-se continuamente contra as paredes da prisão, mantendo sempre bem abertos os seus grandes olhos, curiosamente móveis à busca de qual-

quer coisa. Vendo-a, como não recordar Baudelaire: «Que procuram no céu todos os cegos?»

Ao mesmo tempo que, inconscientemente, detesta Annie e a sua autoridade, primeiro obstáculo do seu caminho, a sua curiosidade sente-se estimulada, pois se bem que não entendendo ainda o porquê de todos aqueles sinais, o seu espírito vai rompendo cadeias, voa adiante da sua descoberta. Dividida entre estes dois polos até à cena da água, entre o seu passado de animalzinho e o seu futuro de ser humano, realizará o seu primeiro acto livre ao dedicar a Annie a sua afecção, ao escolhê-la como guia de futuras explorações.

A fisionomia de Patty Duke parece campo de vibrações constantes, conseguindo gravar na sua face ultra-sensível aquilo que não consegue exprimir por palavras. E não sabemos que mais admirar: se a classe desta jovem actriz, se o modo como o realizador lhe consegue arrancar tão intensas expressões.

Os pais: demasiado esquematizados constituem o ponto mais fraco

do filme: uma mãe bonita mas demasiado terna, um pai violento e tacanho, mas ambos, aceiteada a doença de Helen, se preocupados somente em torná-la suportável. Pertencem ao campo da passividade, totalmente oposto ao de Annie com todas as suas forças em nome da vida.

Considerações Finais

Os substantivos luta, vida, prisão, animal, ser humano e os adjectivos intenso, violento, arrebatado, terão forçosamente de ser utilizados repetidas vezes sempre que deste filme se fal, pois que nos encontramos em presença do mais nobre dos combates, empreendido por um ser humano, para que um outro ser, que só o é em potência, alcance também a dignidade humana. Helen tem o mesmo direito que nós de encontrar o seu lugar no Universo e de poder aí deixar um rasto luminoso. (Texto abreviado) (1).

François Truchaud

e Madeleine Garrigou-Lagrange

FICHA ARTÍSTICA E TÉCNICA

Título original — The Miracle Worker; *Título em português* — O Milagre de Ann Sullivan; *Produção* — Americana de Fred Coe, 1962; *Realização* — Arthur Penn; *Argumento* — William Gibson, segundo a sua peça «The Miracle Worker»; *Fotografia* — Ernest Caparros; *Cenários* — Georges Jenkins; *Montagem* — Aram Avakian; *Interpretação* — Anne Bancroft (Annie Sullivan), Patty Duke (Helen), Victor Jory (capitão Keller), Inga Swenson (Kate Keller), Andrew Prine, Kathleen Comegys, Bean Richards, Jack Hollander, Michale Darden, Dale Ellen Bethea, Peggy Burke; *Distribuição em Portugal* — Rank Filmes; *Duração* — 107 minutos; *Estreia em Portugal* — 2 de Julho de 1964, S. Jorge (Lisboa); *Classificação oficial* — Maiores de 12 anos; *Classificação do S. C. R. da A. C. P.* — Para todos.

ESQUEMA DAS SEQUÊNCIAS

— Inclinado sobre o berço da pequena Helen Keller, o médico de família anuncia que ela está salva, que viverá. A mãe olha-a longamente, tenta em vão obter qualquer reacção da parte do bebé e chama então pelo marido, gritando. Verificam então que Helen é cega e surda.

— Aos sete anos é grande a sua dificuldade em se adaptar aos mais elementares acontecimentos quotidianos. Os pais discutem sobre o seu futuro e Mr. Keller, embora fosse de opinião que a filha devia ser mandada para um asilo, acede ao pedido da mulher para uma última tentativa, escrevendo para Boston a pedir uma educadora especializada. Esta missão é confiada a Annie Sullivan pelo director da sua escola; durante a longa viagem de comboio ela revê o seu passado, o asilo onde, cega ela própria, passou a sua infância.

— James Keller, meio irmão de Helen, espera-a na estação. Helen palpa com os dedos a mala e depois a face da desconhecida, acompanhando-a até ao quarto. Annie oferece-lhe uma boneca, e pela pressão dos seus dedos nas mãos da criança começa a ensinar-lhe o alfabeto dos cegos. Mas a lição acaba depressa porque Helen, tendo arremessado a sua boneca à cara de Annie, foge do quarto, fecha a chave à porta e esconde esta. O capitão Keller, para libertar a jovem tem de usar uma escada.

— A mesa, Annie estranha o comportamento de Helen que passeia à volta da mesa, metendo os dedos em todos os pratos. A perceptora insiste para que toda a família se retire da mesa, dando-se em seguida uma verdadeira luta entre ela e a pequena. Algum tempo depois, contundida mas triunfante, Annie consegue que Helen dobre o guardanapo coma, sentada à mesa com uma colher.

— Helen manifesta a sua repulsa por Annie, procurando refúgio, sempre que pode, nos braços da mãe. O capitão Keller, furioso com as lutas e a obstinação de Annie, decide despedi-la. A perceptora, por seu lado, toma consciência que não conseguirá nada enquanto Helen viver no seu ambiente familiar. Pede então para se instalar com a rapariga numa dependência abandonada no fundo do jardim, o que o capitão Keller, embora contrariado, consente para uma experiência de quinze dias.

— M. e Mme. Keller mandam Helen dar um passeio de caleche; após longos rodeios destinados a despistar a rapariga, levam-na para a pequena casa onde Annie espera; Helen tem uma crise de furor quando descobre que se encontra só com Annie num meio desconhecido.

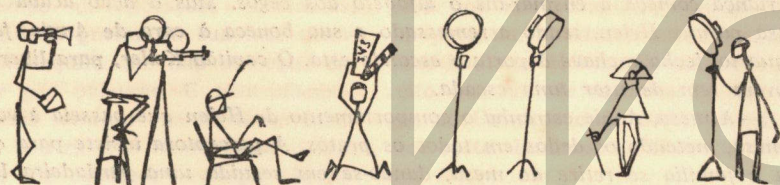
— Helen acorda durante a noite. Annie vai ao quarto vizinho buscar um «petit noir», companheiro de jogos de Helen, a quem finge ensinar o alfabeto. A pequena, ciumenta, afasta o intruso e aceita brincar com Annie. Adormece depois enquanto Annie cantarola uma canção de embalar.

— Pela manhã, recomeçam as disputas. Helen recusa vestir-se mas como tomou gosto de aprender não pára de soletrar com os dedos palavras que Annie procura em vão fazer-lhe compreender que elas representam objectos. À tarde dão um passeio pelo bosque, atravessam o rio e caem ambas à água.

— O casal Keller vem buscar a filha, mas Annie afirma que ainda não se passaram os quinze dias, que Helen ainda lhe pertence durante aquela noite.

— No regresso a casa, os Pais de Helen, admirados com os progressos da filha, prometem-lhe maior liberdade de iniciativas. Mas ao jantar há um novo incidente: Helen deita ao chão o seu prato e Annie não pode evitar que os Pais lhe batam. Furiosa, Helen atira uma garrafa de água à cabeça da instrutora, que leva a criança para o pátio a fim de a obrigar a encher a garrafa.

— Annie acciona a bomba e enquanto a água corre pelas mãos de Helen soletra-lhe sobre os dedos a palavra «água»; a criança afasta os lábios num doloroso esgar e pronuncia com dificuldade a palavra «água» que ela conhecia desde o berço, antes da doença. Depois, palpa a terra e soletra a palavra, depois faz o mesmo com uma árvore, com a bomba, etc. Os pais acorrem e beijam-na, plenos de felicidade. Helen vai então ao quarto de Annie e lança-se nos seus braços.



O REALIZADOR ARTHUR PENN

Nascido em 1922 em Filadélfia, Arthur Penn realizou os seus estudos em Nova York e New Hampshire; após a conclusão deles, tentou dedicar-se ao teatro, mas em vão, até porque a guerra o colocou na Carolina do Sul, onde teve a sorte de encontrar Fred Coe, que virá a desempenhar um importante papel na sua carreira. Após a guerra fez vários estágios em Universidades Europeias e, no regresso aos Estados Unidos da América teve de se contentar com um lugar de contra-regra na série da

N. B. C. «The Colgate Comedy Hour». Em 1953, a convite de Fred Coe, substitui, na série da televisão «First Person», um seu amigo em férias, dirigindo alguns episódios com pleno agrado, pelo que passou a constituinte efectivo da equipa de Coe.

Em 1957, após ter dirigido na Broadway a peça de William Gibson «Two For the Sea-Saw», produzida por Fred Coe, manifesta grande interesse por uma peça do mesmo autor, «The Miracle Worker». Realiza-a na televisão, o que lhe vale o prémio «Syl-

vania» e decide Gibson a escrever uma versão teatral dessa mesma obra.

Em 1958 realiza o seu primeiro filme, «The Left Handed Gum», que foi um completo desaire financeiro nos Estados Unidos, se bem que, após a sua passagem pela Europa, onde foi acolhido pela crítica com extremo agrado, tivesse feito uma segunda «tournée» pela América. Desanimado regressa à Broadway, onde encenará várias peças, entre as quais «The Miracle Worker» e «All at Way Home», tendo por esta última recebido o Oscar da crítica nova-yorkina. O entusiasmo que revela pela primeira destas peças, aliás grande êxito do teatro, faz com que os produtores lhe confiem a sua «transposição cinematográfica», no que tem com grande sucesso, conduzindo o filme a grande triunfador do Festival de S. Sebastian de 1962.

Arthur Penn é um homem de tensão e violência, o oposto dum cineasta de resignação ou neutralidade: o mundo não é para ele um dado inerte, mas sim o teatro dum perpétuo combate, que é necessário empreender antes de saber se será ganho ou perdido. A tragédia despe-se dum tom fatalista para se envolver em cada instante no risco do jogo. Encara a violência não como um jogo ou um espectáculo mas sim como um método e uma necessidade no encarar de frente as forças que é preciso vencer. Por esta razão as personagens de Penn são primitivas, colocando-se para cá das regras sociais (Billy, the Kid) ou naturais (Annie Sullivan): é-lhes necessário redescobrir o mundo, a partir do caos original em que a inteligência se refugia, na violência dos nervos, na prontidão dos reflexos elementares. Todo o lirismo de Penn se orienta, através dos mais impúdicos sobressaltos, para o fim da noite: a aurora.



FILMOGRAFIA DE ARTHUR PENN

- 1958 — The left handed of Gum (Vício de matar);
1962 — The Miracle Worker (O Milagre de Ann Sullivan).

BIBLIOGRAFIA SOBRE O FILME

1. *Téléciné*, n.º 111, Juin-Juillet 1963, ficha n.º 422;
2. *Monthly Film Bulletin*, Aug. 1962, pág. 107;
3. *Film Ideal*, n.º 106, Outubro 1962, pág. 603;
4. *Rivista del Cinematografo*, n.º 7/1962, pág. 207;
5. *Rivista del Cinematografo*, n.º 7/1962, pág. 223.

BIBLIOGRAFIA SOBRE O REALIZADOR ARTHUR PENN

1. *Filme Ideal*, n.º 106, Outubro 1962, pág. 580 — Entrevista com Arthur Penn;
2. *Cahiers du Cinema*, n.º 150-151, Décembre 1963 / Janvier 1964, pág. 155;
3. *Téléciné*, n.º 111, Juin-Juillet 1963, ficha n.º 422, pág. 3;
4. *Film Ideal*, n.º 108, Novembro 1962, pág. 662;
5. *Programa do C. C. Coimbra*, 275.ª sessão, Março de 1964.

CONVITE ESPECIAL

Como habitualmente, realiza-se nos domingos seguintes às sessões o debate respeitante ao filme visto na véspera e que tem lugar na sede, Rua de Sta. Isabel n.º 67, 3.º Dto., pelas 21,30 horas.

Queremos no entanto dirigir um especial convite a todos os associados para que assistam aos debates do corrente ciclo, não só pela qualidade intrínseca dos filmes que serão exibidos, como principalmente pelo interesse que o tema actualmente em estudo apresenta, já que deve constituir uma preocupação de todas as pessoas conscientes.

C.C.B.

CARTAZ CINEMATOGRAFICO DO PORTO

Fevereiro — 1966

Morituri (Morituri; Realizador: Bernhard Wicki). Classificação oficial: m/ 17 anos. — Na época bélica da segunda guerra mundial, apresenta-se-nos um assunto de espionagem adaptado da novela de Werner J. Luedeche. A acção desenvolve-se a bordo dum navio da marinha mercante alemã, procedente do Japão e que transporta um importante carregamento de borracha para o Terceiro Reich. A contraespionagem aliada encarrega-se de impedir que o navio e o seu precioso conteúdo cheguem ao destino. O enredo, bem realizado e um mais entre os do seu estilo, está cheio de promotores minuciosos e de reacções psicológicas bem observadas, mas que dão agilidade aos acontecimentos, meticulosamente desenhados e cheios de interesse inclusivamente até ao momento do seu patético final. O filme encontra-se servido por excelentes planos fotográficos e por inteligente trabalho de todos os autores que nele intervêm.

Violências no ambiente dramático dos acontecimentos, nos quais são bem patentes algumas situações e frases de intenso realismo. O filme é portanto reservado para adultos.

A tentação do dinheiro (Money Trap; Realiz.: Burt Kennedy); classificação oficial: m/ 17 anos. — Um polícia, cuja mulher leva uma vida de

excepcional luxo, procura aproveitar os resultados duma investigação para satisfazer as necessidades em dinheiro; a Justiça entretanto, esclarece a situação e castiga-o convenientemente. Dotado de uma realização equilibrada, servido por boas interpretações de todos os actores e por uma excelente fotografia, vive-se no entanto num ambiente de crime e de violência. Aspectos sentimentais pouco esclarecidos e interpretações da Justiça um tanto deturpadas levam a classificar esta película para adultos com sérias reservas.

A Agonia e o Extase (The Agony and the Estasy; realizador: Carol Reed); classificação oficial: m/ 12 anos. — A acção desenvolve-se na Itália de 1508; o Renascimento e o seu cortejo de sucessos completos — políticos, artísticos e religiosos — são a música de fundo e o cenário em que se movimentam as figuras representativas da época: o Papa Júlio II que defende os direitos da Igreja frente às ambições dos monarcas, e Miguel Angelo, artista, que não hesita em desobedecer-lhe para defender a sua inspiração e a sua arte. Os frescos da Capela Sixtina são o resultado da irreverência de um e da perseverança do outro. O filme é, pelo seu tema, uma obra de arte, quer pela forma de o tratar, quer pela interpre-

lação, e, apesar da sua longa duração, segue-se sempre com interesse verdadeiro.

O reflexo da turbulenta época renascentista é ocasião de algum reparo; no entanto, as figuras principais estão tratadas com dignidade e respeito. Filme para maiores de 14 anos.

Fim de semana em Londres (Allez, France; realizador: Robert Dhery); classificação oficial — m/ 12 anos. — Um indivíduo que juntamente com outros compatriotas assiste em Londres a um desafio de rugby Inglaterra-França, vê-se inesperadamente confundido com um polícia, o 202, equívoco que lhe ocasiona contínuos e graves compromissos, dos quais consegue sair airoso. O assunto, simples e intransigente, desenvolve-se nas breves horas duma tarde e apresenta-nos efeitos cómicos bastante eficazes numa pintura satírica de alguns costumes britânicos juntamente com algumas sequências menos graciosas mas que no entanto sempre resultam humorísticas.

O realizador, guionista e intérprete, acerta com as suas funções, secundado por um grupo de actores conscientes e apresentando-nos uma película com boa cor e fotografia.

A acção, com algum leve defeito de forma, não se torna adequada a gente mais nova, pelo que o filme deve ser somente aconselhado a maiores de 14 anos.

A grande corrida à volta do mundo (The great race; realiz.: Blake Edwards); classificação oficial: m/ 12 anos. — Dois acérrimos inimigos no campo das invenções concorrem a uma grande corrida de automóveis começada em Nova-York e terminada em Paris. Interpretações excelentes de todos os actores, boa fotografia de Russel Harlan, adequada partitura musical e excelente realização sobre um argumento cuja tonalidade se mantém num espírito burlesco e leve, sem inconvenientes de ordem moral. A película pode portanto ser aconselhada para **adolescentes e adultos.**

na pessoa do personagem principal, que nos galvanizam as virtudes que exibimos, que nos dá a vida luxuosa, sentimental ou outra, que, em «ersatz» de um quotidiano a que nos evadimos com satisfação, nos oferece tal ou tal filme.

Essa identificação, que reconhecemos ao lembrar quão raras vezes vimos em cinema um actor dirigir-se directamente para a câmara, para nós, justamente porque essa «oposição» a quebranta infalivelmente (trata-se de uma das regras do cinema menos violadas mesmo pelos realizadores que mais deliberadamente procuram quebrá-las todas), essa identificação, dizia, leva-nos a incorporar a nossa experiência, sem discussão, toda uma série de comportamentos que a exigiriam sem dúvida. Pode dizer-se que certa noctividade do cinema é directamente proporcional à passividade do espectador. Mas para aquele que, pelo menos depois de terminado o filme, faz o necessário esforço de «distanciamento», quantas compensações! São as situações mais diversas, os problemas mais variados, ou as soluções mais arrojadas que se oferecem à crítica como gíndstica efficacíssima, à crítica individual antes de mais e no caso mais geral, à crítica familiar para grande número de associados, e, «maxime», porque mais alargada, à crítica promovida pelo Cine-Clube no dia seguinte a cada exibição.

Na sua função de verdadeira cultura cinematográfica, estas sessões críticas procuram, não intermináveis discussões estéticas sobre a qualidade de certa imagem, mas fundamentalmente os problemas humanos que esta nos transmite. E, se a qualidade da imagem interessa, é porque precisamos de conseguir «ler» o filme para o compreender, e há um analfabetismo cinematográfico que, por menos consciente, não será menos inconveniente do que outro como obstáculo à valorização de cada espectador.

José M. de Sousa Pinto

CALENDÁRIO

Fevereiro 1966

Sábado, 5 — Sessões infantis (6 a 11 anos) às 17,30 e 18,30 h. na Sede do C. C. B.

Sábado, 12 — Sessões para maiores de 17 anos.

Filme: **Dois Irmãos, Dois Destinos** (Valério Zurlini), no cinema S. João às 18,15 h.

Domingo, 13 — Debate sobre o filme na Sede do C.C.B., às 21,30 h.

Sábado, 19 — Sessões infantis (6 a 11 anos) às 17,30 e 18,30 h. na Sede do C. C. B.

Sábado, 26 — Sessão para maiores de 12 anos.

Filme: **O Milagre de Ann Sullivan** (Arthur Penn), no cinema Rivoli, às 18,20 h.

Domingo, 27 — Debate sobre o filme na Sede do C. C. B. às 21,30 h.

