

HUMBERTO DIDONET

Curso de Cinema

Acervo Digital

Walter
da Silveira

EDIÇÕES PAULINAS

NOTA INICIAL

Acervo Digital

Para o Curso de Cinema

As presentes apostilas de um Curso de Cinema são fruto de pesquisa, tendo sido a maioria destes pontos aplicados nos numerosos cursos que temos ministrado. No entanto, não são mais que pontos esquemáticos, anotações resumidas, que a rigor supõem a explicação do professor em aula, devendo portanto ser usadas com o máximo critério. Não autorizamos citações isoladas desta publicação, como se fôsem opiniões categóricas nossas.

H. Didonet

Pôrto Alegre, maio de 1960

ÍNDICE

	pg.
I Inquérito inicial	5
II Cultura e Educação Cinematográfica	6
III Características do Cinema	7
IV Teatro e Cinema	8
V Cinema e Romance	9
VI Como se faz um filme	11
VII Dois fragmentos de Roteiro	13
VIII Gramática do Cinema	15
IX História do Cinema	19
X História do Cinema Brasileiro	24
XI Os Grandes Criadores	28
XII Gêneros Cinematográficos	30
XIII Especialistas Cinematográficos célebres	32
XIV Crítica Cinematográfica	33
XV Plano para exercícios de Análise filmica	34
XVI Desintegração argumentística de um filme	36
XVII Qualifique seu filme	37
XVIII Antecedentes da Crítica	38
XIX Exercícios de crítica cinematográfica	42
XX Cinema e Moral	44
XXI Influxo do Cinema	45
XXII Censura	47
XXIII Cineclubismo	48
XXIV Cineforum	50
XXV Promoção de Bons Filmes	51
XXVI Cinema para crianças	53
XXVII Documentação: Bibliografia e entidades	54

I INQUÉRITO INICIAL

(A ser preenchido antes do Curso e antes de ser concedida a matrícula. Preencha-se em folha à parte, fazendo referência ao nº das perguntas. Este inquérito deve ser assinado).

nematográfica de algum jornal ou revista e quais?

2. Já frequentou algum curso de cinema e onde?

3. Que livros de cinema já leu ou gostaria de ler?

4. Acha que o cinema é uma arte independente, nova e por quê?

5. Cite algum diretor clássico de cinema.

I. Tendências e Gostos

1. Cite alguns bons filmes que assistiu e diga o motivo por que são bons.

2. Quais seus artistas favoritos?

3. Quais seus critérios de escolha de um filme?

4. Quantas pessoas de suas relações você conhece que frequentam preferencialmente filmes perniciosos? (Diga só o número; não as nomeie)

5. Quantas pessoas você conhece que se abstém normalmente do cinema, por julgá-lo moralmente pernicioso?

II. Influxo e Moral

1. O cinema influi sobre o espírito humano, a conduta, e como?

2. Quais os principais benefícios e males morais trazidos pelo cinema ao mundo de hoje?

3. Qual a diferença entre Censura governamental e Orientação Moral Católica?

4. Qual o melhor meio de elevar o nível moral do cinema?

III. Conhecimentos de Cinema e Senso Artístico

1. Lê com regularidade a secção ci-

Local

Data

Assinatura

IV. Ação Cultural Cinematográfica

1. Qual o seu conceito do bom filme?

2. Conhece algum clube de cinema e qual?

3. Quais suas sugestões para divulgar mais a cultura cinematográfica?

4. Quais os melhores críticos profissionais de cinema, no seu entender existentes no Brasil?

V. Diversas

1) Que assuntos gostaria que o Curso presente abordasse com mais profundidade, dentro da limitação da programação?

2) Qual sua religião? Julga que a religião pode, e de que maneira, interferir no julgamento de uma obra de arte?

II CULTURA E EDUCAÇÃO CINEMATOGRAFICA

O que é. — «Formação do homem considerado como espectador a fim de utilizar o cinema como um meio de expansão e de aperfeiçoamento individual e social». (Apud Revue Internat. du Cinema — n° 13 — Victor Garcia Hoz), não é algo de complicado, mas nova realidade de atenção, mais séria, modo de meditação moral, intelectual sobre os filmes comerciais comuns. **Finalidade:** 1. **próxima.** — Combater a passividade que se manifesta na: a) Concentração actoral; b) Imersão na história. c) Falta de critério seletivo filmográfico. d) Transformação do cinema em «mero divertimento, ópio, miragem».

2. **Remota:** despertar o senso crítico: a) Despertar **mecanismos ativos** (côr, música, diretor, ritmo, interpretação, saber distinguir ator que se exhibe e o que interpreta). b) Tomada de consciência da **especialidade artística** do cinema: perspectiva exaltante. O cinema é transfiguração da percepção ordinária, pelo enquadramento, diversidades de planos, qualidade da luz, movimento de câmara. c) Exigências **estético-espirituais**, deduzidas da extraordinária densidade de algumas idéias morais, alguns valores espirituais, expressos pela sintaxe fílmica. O educador deve tirar valores espirituais maior proveito do conteúdo (vida familiar, assuntos sociais, cultura dos povos, história, psicologia, experiências religiosas, conhecimento do mundo e da natureza, progressos técnicos, aventuras, clássicos da literatura). Pesquisas feitas revelaram os seguintes centros de interesse no espectador comum: Sex-appeal, 30%; título, 10%; interpretação 10%; Estilo, arte, cultura, 5%; Há aqui uma deformação da obra de arte.

METODOLOGIA. —

1). **Quem deve ser educado:** a) Infância: o mais difícil. — b) juventude: mais ur-

gente e mais viável. É provado que os iniciados vão menos ao cinema. c) O grande público, por cineforuns, fichas filmográficas, rádio. d) Os próprios educadores, por meio de cursos. e) Pais de família, necessário e importante. — f) Sacerdotes e religiosos, que podem dar enorme impulso ao trabalho de educação cinematográfica.

2. **Meios:** a) Cursos, onde se dá teoria e prática, onde se fazem pesquisas psicopedagógicas (grau de cultura, interesse, tendência vocacional, compreensão da matéria, formação moral), visita a estúdios, projeções com finalidade específica, exercícios (planificação, desintegração argumentística, análise do argumento, da linguagem, psicologia e moral. b) Projeções ilustrativas e complementares, de filmes e de fotogramas fixos. — c) Conferências. — d) Debates, cineforuns (Canadá tem 350 animadores cinematográficos). Conversar para acabar discutindo. e) Cineclubismo organizado, com atividades mais científicas.

Quem são os educadores:

Os pais, sacerdotes, mestres de todos os graus, dirigentes de juventude. Devem eles tomar conhecimento do assunto. **Proibir completamente o cinema** a juventude é perder sua confiança.

Efeitos da educação: a) Elevação do nível humano e artístico do cinema.

b) Julgamento sem deformação, das obras de arte cinematográfica.

c) Diminuição dos perigos morais do cinema. (Veja influxo e cineforum).

Teóricos: Luís Delluc e Riccioto Canudo. — Henri Agel. — R. P. Robert Claude S. J. — R. P. Felix Morlion. — R. P. Lunders. O. P. — Andrés Ruzskowski.

Organismos. — No plano Internacional, UNESCO. — OCIC (Jornadas, revistas). — Cineclubismo. No plano nacional: Cinemateca Brasileira. — Centro nacional

de Orientação Cinematográfica. — Confederação das Famílias Cristãs (Departamento de Cinema). — Instituto Nacional de Cinema Educativo. — Cineclubes Pro Deo.

Bibliografia. — 1) Henri Agel: LE CINEMA; LE CINEMA A-T-IL UNE

AME? PRECIS D'INITIATION AU CINEMA.

— 2) Robert Claude: EDUCATION CINEMATOGRAPHIQUE.

— 3) Leo Lunders:

— 4) REVUE INTERNATIONAL DU CINEMA N° 13 e 16).

— 5) Curso de Hélio Furtado do Amaral.

III CARACTERÍSTICAS DO CINEMA

I. INTERNAS. A imagem cinematográfica (ou televisiva) é principalmente:

1. **Transfigurada.** — As cenas reais são reproduzidas artisticamente, pela composição da imagem, pelos efeitos sonoros, pelo jogo de sombra e luz. Necessita-se para isto dum esforço criador. A imagem é luminosa, não iluminada, pois é a própria luz ou a sombra. (Daí sua fascinação). É figurada falando por meio de figuras de pensamento e construção.

2. **Movimentada.** — O ritmo do filme é um dos elementos mais importantes de um filme. É a cadência com que os fragmentos filmados se sucedem na tela, após o trabalho de montagem. Há o ritmo visual (seqüência lógica dos fatos)

3. **Dominadora do tempo e do espaço.** — O Cinema pode apresentar com a maior facilidade, em rápida sucessão, tempos e lugares os mais distanciados.

4. **Variada nos pontos de vista.** — Pode apresentar-se na maior variação de pontos de vista, pelos ângulos e planos (que delimitam a vontade o campo visual). É por isso também chamada **polimorfa**.

Além disso, a imagem cinematográfica é:

5. **Elíptica.** — (Ou **significativa**). Elimina todos os tempos fracos da ação, para só ficar com os mais significativos.

6. **Concreta.** — Apanha os fatos, não se prestando a esquematizações, generali-

zações e abstrações. Assemelha-se às escritas ideográficas, usando sinais simples e concretos. Tem **unicidade** representativa. **Intuitiva.** Tem algo de sibilino.

7. **Sintética.** — É junção das expressões plásticas (escultura, arquitetura e pintura, que compõem o decor) é rítmicas (a palavra dá os diálogos, a literatura e cenarização, a música dá o ambiente espiritual), tôdas com caráter funcional, subordinado ao todo cinematográfico.

8. **Completa e independente.** — É uma arte que se exprime por si, devendo ser interpretada pela análise de seus próprios meios de expressão.

II. EXTERNAS

1. **Universal.** — a) Estatisticamente, é arte de massas. Bilhões de pessoas vão ao cinema e à televisão. b) Pelo intercâmbio: filmes de todos os países são vistos por todos os países. c) Esteticamente, é como toda a arte deve ser, inteligível facilmente. Tem espírito de comunicação. É relativamente fácil fazer educação cinematográfica. d) Tematicamente: Aborda infinidade de problemas.

2. **Universalizante.** — Vai conseguindo no mundo uma unidade super-social. Veja-se apenas a padronização do vestuário, alimentos, técnicas domésticas, transportes etc.

3. **Comercial.** — Ligada à anterior. Não

pode existir pequeno público para o cinema. É arte de compromissos sociais com as massas, para que seja pago o alto custo de fabricação. Por isso é mais difícil desumanizar-se o cinema. Outras artes se tornam abstratas, estereis.

4. **Realista.** — ou também **existencial:** Mostra as realidades todas, até as mais íntimas. Imagem intimista.

5. **Polivalente.** — Permite uma flexibilidade interpretativa. É o aspeto correspondente à característica que foi dada: «concreta».

6. **Presente.** — A realidade cinematográfica se oferece ao presente de nossa percepção e da nossa consciência.

Em Conclusão:

Pelas razões acima, a imagem cinematográfica é:

IV TEATRO E CINEMA

(Diferenças estruturais)

Exemplo prático

Semelhanças. Existem aparentes e imediatas semelhanças: 1) Projeção e atuação em salas. 2) Atores interpretam em ambos os espetáculos. 3) A interpretação teatral considera-se pre-requisito útil à interpretação cinematográfica. 4) Atores, diretores e escritores passam do teatro ao cinema, fazendo poucas modificações — parece — à própria técnica e métodos de trabalho.

Diferenças. Penetrando na realidade cinematográfica, há diferenças surpreendentes entre os dois processos criadores, na estrutura. A principal, é que o teatro tem os limites especiais do palco. A convenção é que haja três paredes, e os espectadores assistem a ação de uma **quarta parede transparente**. O ângulo é imutável. Único ponto de vista.

1. **Expressiva:** dotada de todos os recursos de sugestão e expressão.

2. **Anestésica:** atua como anestésico, prendendo as faculdades sensitivas humanas, não permitindo ou não facilitando o raciocínio no momento de sua percepção. Pode levar ao amoralismo.

3. **Conquistadora:** Pode chegar a uma dominação intelectual, se não houver pronta reação.

Biografia:

LE CINEMA, ART NOUVEAU — de Ruszkowski
LANGAGE CINEMATOGRAPHIQUE —

A. Martin
CAMINHOS DO CINEMA — J. R. Menezes.

Notas diversas — H. Didonet

Adaptação de um ato teatral para sequência cinematográfica.

WATCH ON THE RHINE: Peça teatral de Lilian Hellmann, transposta ao cinema por Dashiell Hammett. Direção de Hermann Shumlin — 1943. Warner.

Argumento: Tema antinazista desenvolvido através de um conflito psicológico agudo. **Argumento:** Kurt Mueller, participante clandestino da resistência germânica, chega a Washington, com a mulher Sara e 3 filhos. — Vai visitar a sogra, Fanny Farelly. Em casa de Fanny está seu filho David, e dois hóspedes: Teck (conde rumeno) e sua mulher,

Marthe (americana). Teck, relacionado com a embaixada alemã (nazista), descobre que Kurt pretende voltar à Alemanha, com passaporte ilegal, para continuar a luta contra o nazismo. Kurt de-

seqüências, movimentação dos elementos de ação, adaptação, dos sons, diálogos, música, tudo de acordo com o argumento do filme e as emoções a criar e desenvolver.

4) **Som:** é triplice, isto é, ruído, música e diálogos. Devem ser usados sempre funcionalmente, de acordo com o argumento do filme, os momentos dramáticos, as emoções a criar e desenvolver, as realidades a exprimir ou ressaltar.

5) **Montagem:** dela depende o ritmo, a fluência, as ligações de seqüências, a criação de conceitos.

6) **Pontuação,** vem a indicar pausas e transições.

a) **Corte,** passagem de tomada à tomada. É espécie de vírgula. Sua duração é parte determinante do ritmo.

b) **Fusão,** dá-se quando uma imagem desaparece e outra, superimpressa, vem aparecendo. Passagem de seqüências, de caráter narrativo.

c) **Escurecimento:** a tela escurece completamente, sem superimpressões. Indica passagem maior de espaço ou mudança de tempo.

7) **Côr:** A estética da cor no cinema, isto é, seu emprego interno e externo, está em seus inícios.

VI. HISTÓRIA DO CINEMA. Principais movimentos.

É necessário conhecer as origens históricas e seu desenvolvimento, para se conhecerem as linhas de força das atuais cinematografias.

Não se pretende decorar nomes e datas, mas caracterizar e localizar os principais movimentos e esforços, principalmente no desenvolvimento da linguagem, e não tanto da técnica.

1) **Pre-cinema** — A invenção (técnica) do aparelho de filmagem e projeção de imagens em movimento, é devida a uma série de esforços e invenções técnicas com referência à animação da imagem, à fotografia ao celuloide. Seu estudo é interessante sob o aspecto técnico-histórico, mas desnecessário à compreensão da linguagem cinematográfica.

2) **Invenção e pioneiros.** A primeira projeção cinematográfica pública, a um grupo de 20 pessoas, deu-se em 28-12-1896, sob a responsabilidade dos Irmãos Lumière, em Paris. Thomas Edison, EE. UU., simultaneamente ou antes, inventou o projetor mas inicialmente para espectadores individuais. Os Irmãos Lumière usaram o cinema para registro de acontecimentos (atualidades). O primeiro que transformou o cinema em espetáculo, utilizando argumentos de ficção, fantasia e fantasmagoria, foi George Meliès. O primeiro grande cômico foi o francês Max Linder, Mestre de Chaplin.

3) **Tradição teatral, nos EE.UU.** Aproveitando o valor comercial de artistas de teatro, e os argumentos teatrais já elaborados, surgiram em Nova Iorque filmes ligados à tradição teatral. Veja atividades de Adolph Zukor.

Foram pioneiros que lutaram pela implantação de filme de longa metragem e foram introduzindo diversos planos e movimentação da câmara.

4) **Ação libertada, em Hollywood.** A fim de fugir dos tristes novalorquinos de filmagem e exibição, e para aproveitar também o melhor clima da Califórnia, pioneiros, na primeira década do Século 20 se instalaram no extremo oeste dos EE. UU., filmando ação ao ar livre (por força das circunstâncias), nascendo então o cinema americano por excelência, o western, válido até hoje. É o cinema de ação, sem subordinação literária ou teatral. É Hollywood. No entanto, o movimento novalorquino também fez até 1915, mais ou menos, importantes pesquisas estéticas, de construção dramática. Veja David Ward Griffith, que foi o grande mestre dos cineastas russos.

5) **Filmes históricos italianos.** Foram os italianos que, na segunda década deste século, introduziram os filmes históricos, de encenação grandiosa, com emprego de grandes massas de atores, com decorações gigantescas (QUO VADIS, HELENA DE TRÓIA etc.). Série de filmes, válidos comercialmente até hoje. Veja-se por exemplo: DEZ MANDAMENTOS, BEN HUR, ESPARTACO etc.

6) **Filme de arte e vanguarda.** De 1915 em diante. Enquanto o cinema se prostituía no comercialismo, os intelectuais e artistas da França procuraram colocar o cinema a serviço da inteligência, ou fizeram pesquisas de linguagem, ritmo (Germaine, Dulac, Louis Delluc, Marcel L'Herbier, René Clair, Jean Epstein etc.). Deste último movimento surgiram a crítica, os movimentos cineclubísticos. O erro da perspectiva vanguardista, que perdura até hoje, é buscar o puro formalismo, sem calor humano, nos filmes destinados ao público — massa.

7) **Montagem russa** — De 1918 em diante. O russo, na euforia da revolução

triumfante, resolveu aplicar o cinema para propaganda do ideal revolucionário. Mas, em falta de filme virgem (crise econômica de após guerra), os cineastas foram obrigados a aproveitar fragmentos de película, antigos, a fim de criar filmes novos, obrigando-se assim a tirar todas as possibilidades estéticas da montagem, em que os russos (Poudovkin, Eisenstein, Leon Kulechov) chegaram a extremos de esquisito aperfeiçoamento.

8) **Expressionismo alemão.** — De 1920 em diante. O status psíquico do alemão de após-guerra (depressão, desespero, incerteza), determinou o florescimento do Expressionismo, que aproveitou as pesquisas formais da pintura expressionista. Desajuste dos personagens, cenografia noturna, personagens demoníacos. Influenciou filmes de terror e suspense. Robert Wiene, Murnau, Fritz Lang.

9) **Documentarismo inglês.** 1930 em diante. O inglês, com sua fleugma e objetividade, trouxe a contribuição do documentarismo, desde a escola de Brighton (1907) até a escola moderna, com Robert Flaherty (lirico), John Grierson (fundo social) e Paul Rotha.

10) **Cinema Sonoro** — a 6-10-1927. deu-se o aparecimento do primeiro filme, com som gravado no celuloide, sendo que já antes os filmes eram acompanhados, na exibição, de comentários musicais. Tal fato determinou a resistência dos mestres e a revisão estética do cinema, com o uso de asincronismo.

11) **Neo-realismo italiano** — A reação contra o cinema oficializado, certa tradição realista da literatura, a falta de recursos e uma compreensão pelo homem sofrido da guerra, determinam o florescimento da corrente neo-realista que analisa com simplicidade o humano e o quotidiano. De Sica, Rossellini, Germi, etc.

12) **Cinematografias do Oriente** — Os Festivais de Veneza deram a conhecer as cinematografias do Oriente, especialmente do Japão, de alto nível técnico e artístico, e com preciosas demonstrações de humanismo.

13) **Nouvelle Vague.** — Trata-se de um movimento criador de certo setor da juventude francesa, que se caracteriza por um apuro formal, renovação de ritmo, movimentado, uso expressivo do fundo sonoro, mas a serviço geralmente de uma temática nihilista, despida de qualquer valor humano, antes visando uma subversão violenta de todos os valores humanos tradicionais. Movimento que se

prostituiu logo no mais baixo comercialismo.

14) **Produções independentes e co-produções.** — O setor industrial e comercial tem-se modificado um tanto com a descentralização dos grandes monopólios, pelo sistema de produtores menores, chamados independentes, e co-produções entre vários países.

15) **O cinema de Países Socialistas,** tem-se caracterizado por grande apuro técnico e estético, mas com acentuada estagnação temática, apertada pela camisa de força do dirigismo político férreo, e pelas obsessões de guerra. O cinema nos países socialistas é sempre estagnado e sofre a aplicação forçada de fórmulas sociológicas estatais.

16) **Cinema nacional.** — Na época muda, o cinema nacional conheceu fase de esplendor (Mário Peixoto, Humberto Mauro, Ademar Gonzaga). Reergueu-se com a era da industrialização, com a Vera Cruz (1949 ss), quando a indústria se equipou tecnicamente e treinou elemento humano nacional e estrangeiro. Mas a orgia dos orçamentos elevados e a falta de planejamento de distribuição, levou a Vera Cruz ao fracasso. Nos últimos anos se tenta a reestruturação industrial, com uma série de medidas legais, apoiadas por intenso movimento cultural (cin-clubes) e de crítica, e pelo GEICINE, Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica. O Cinema Novo é um rótulo simbólico de novo impulso criador, com filmes experimentais a cargo de jovens, e com revelação de um surto criador, baiano, o qual dá menor valor à estética do que a problemática humana.

Já que as descobertas técnicas (colorido, tela ampliada etc.) não acrescentaram novidades maiores expressivas, vê-se claramente que a principal fonte de novidades estéticas são os grandes acontecimentos humanos da História, os grandes fenômenos de civilização.

17) **Diretores famosos.**

a) Luiz Buñuel, Charles Chaplin, Dreyer, Sergei Eisenstein, Robert Flaherty, David Ward Griffith, Murnau, Poudovkine, Jean Renoir, Victor Sjostrom.

b) Eric von Stroheim, John Ford, Hawkes, Alfred Hitchcock, Fritz Lang, Abel Gance, King Vidor.

c) Robert Bresson, Orson Welles, Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Federico Fellini, Alf Sjoberg, Kenji Mizoguchi, Ingmar Bergman.

cide matar Teck, já que este descobriu seus intentos.

A construção teatral do 1º ato: 1) Casa dos Farelly. Todos reunidos. Fanny espera ansiosa a filha. David e Marthe se amam (matrimônio infeliz de Marthe). Teck só pensa em dinheiro. 2) Entra em casa a família Mueller, que chegou de trem. Afetuosa acolhida dos hóspedes. Fanny vê as aperturas econômicas de Kurt: este explica que seu «emprego» é lutar contra o Nazismo. 3) Kurt trava conhecimento com o casal Teck. 4) Teck, sob as vistas apreensivas de Marthe, vasculha as malas de Kurt. (Cume dramático)

Adaptação cinematográfica. Apresenta o ambiente e organiza a ação de modo diverso, deslocando o cume da tensão dramática.

1) Os Mueller, na Agência de Imigração EE. UU. na fronteira Mexicana. Tensão dramática: Kurt recomenda prudência e coragem à mulher. 2) Dissolvência: no trem. As crianças apreciam a paisagem, a gente. 3) Casa dos Farelly, vista de fora. A seguir, no terraço, onde o criado prepara a mesa. Apresentação do casal Teck é feita com mais liberdade: Marthe, da janela, convida Teck ao almoço. Os dois sobem a escada. Marthe atende ao telefone. Marthe e Teck discutem, porque este gasta muito dinheiro. 4) No trem. Kurt, fala com uma italiana sobre sua luta contra o nazismo.

5) Casa dos Farelly. Fanny dá ordem aos empregados e vem amiga Mellie (não existe na peça) que convida Fanny

a ir com ela à cidade, de carro. 6) Fanny e Mellie, no automóvel. O carro se enche de brinquedos para os Mueller. Fanny procura o advogado Cyrus, pedindo que consiga emprego para Kurt. De volta para casa, Fanny observa a David (que trabalha junto com o advogado Cyrus) que o povo fala de suas relações com Marthe. 7) **Embaixada alemã** — Apresentados diversos tipos (sinistros), com os quais Teck joga cartas.

8) **Buffet do trem,** onde Mueller faz refeição. b) David, no **parapeito da estação,** aguarda os hóspedes. c) Todos chegam à casa dos Farelly. — 9) Casa Farelly. Fanny conhece os hóspedes (cena igual à peça). Os Mueller recolhem-se ao quarto. Teck vasculha as malas de Kurt e Marthe estranha. — 10) a) Kurt da janela, olha o prado. b) Sara e David voltam à casa. c) Teck passeia pelo prado. d) Kurt (1º plano) olha para Teck e suspira levemente (Cume dramático: inicia a suspeita... tensão).

Conclusão: 1) No conflito cinematográfico, há maior extensão no tempo e no espaço. Vários locais, maior movimento entre eles. 2) Conflito desenvolvido em duas linhas paralelas, com alternância simétrica (família Mueller e viagem — Teck entre os nazistas, preparando o encontro dramático entre as duas forças opostas. 3) O filme obtém maior concentração emotiva, ressaltando as fases preliminares da luta, antes que os dois se encontrem.

(Extraído de TEORIA E TÉCNICA DELLA SCENEGGIATURA, de John H. Lawsonpg 172 ss)

V CINEMA E ROMANCE

CASO CONCRETO DE SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS

Se existe estreita parentela entre romance e filme (liberdade espacial, poder

de visualização), existem grandes diferenças, que ficam demonstradas com este exemplo.

O ROMANCE de John Steinbeck, THE

GRAPES OF WRATH (VINHAS DA IRA):

CAP. I Descreve uma tempestade de areia em Oklahoma. O povo, logo após, vai ver estupestado, os estragos. (Não há enredo com os protagonistas, mas só descrição do ambiente, com função genérica.) —

Cap. 2 — Um homem, Tom Joad, recém egresso da prisão, pede carona a um motorista. (Inicia enredo individual). — **Cap. 3.** Parêntese na ação. Uma fábula: O carro vira de pernas para o ar uma tartaruga que, a muito custo, volta à posição normal. — **Cap. 4** Tom Joad encontra Jim Casey, seu antigo conhecido, como pregador. Os dois caminhando, falam (15 pgs) sobre mulheres e a vida, até que enxergam o local, abandonado, onde antigamente havia a casa de Tom. **Cap. 5** Segundo parêntese. Elementos para compreender a situação de Joad. Os banqueiros, com seus tratores, expulsam os agricultores de Oklahoma e destroem tudo. — **Cap. 6.** Joad e Casey estão junto à casa, destruída. Aparece Muley GRAVES, que conta como o pai de Joad fora expulso para ir morar com o Tio John. Nisso chega a polícia para apanhar os que estão ilegalmente na zona. Os três se escondem. — **Cap. 7.** Terceiro parêntese: conta-se como muitos adquirem máquinas baratas e se transferem para a Califórnia. — **Cap. 8.** Tom encontra a família, na casa de Tio John e fala com a mãe. (Até aqui, 100 páginas).

ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA. Os 7 capítulos acima formam a Primeira sequência. O roteiro cinematográfico tem tantas páginas como o Cap. 1, do romance.

SEQUENCIA I. O motorista apanha Joad na estrada de Oklahoma (espaço escrito correspondente a 2 páginas do romance) 2. Tom encontra Casey (2 pgs). 3. Os dois são apanhados pela tempestade de vento. Enquanto isso, vão à casa de Joad.

Ali — Joad acende uma vela (2 pgs). 4. Passando a outro quarto, encontra Muley. Quando este vai contar o que houve, aparece a cena dos tratores (cap. V do romance). Aqui Muley desafia o trator, com fuzil... mas o trator destrói a casa, ante a impotência de Muley. Volta ao tugúrio de Joad. (5 pgs.) Início de Sequência II: Casa do tio John, vista de fora. Chega Tom, hora do almoço. Grande emoção (como no romance) ao encontrar-se com a mãe (2 pgs).

Total: 13 pgs de roteiro.

DIFERENÇAS ENTRE A TÉCNICA DO ROMANCISTA E DO ROTEIRISTA.

1. O filme deve mostrar uma **ação visível**. O romance é discursivo: pode parar, descrever, contemplar paisagem ou personagens imóveis. O movimento no romance é o da mente humana, o qual não corresponde ao câmara, a não ser quando aquela conhecer os limites desta.

2. O conflito cinematográfico não pode indicar a posição do autor face à vida e à sociedade, com divagações genéricas. Estas devem entrar diretamente na ação. O simbolismo poético de John Steinbeck, o melhor do romance, não pode ser traduzido.

3. O filme deve **personalizar** o conflito. Os fatos devem ser encarnados nas pessoas que observam a ação ou participam dela. (Cfr. o furacão e a ocupação das terras).

4. A **TENSÃO VISUAL** do conflito cinematográfico não é necessária no romance. O romancista coloca um conflito, mais estudando as consequências, esclarecendo o significado. (O romance não visualiza o conflito do cap. V, entre banqueiros e agricultores). Esta tensão está implícita na situação social que foi longamente descrita. (Cap. I e IV)

CONCLUSÃO: O conflito cinematográfico deve estar em contínuo movimento. (não assim no romance ou teatro).

O filme, entretanto, deve muito à forma narrativa do romance. Muitos romances contemporâneos usam técnica cinematográfica. Eisenstein, por ex., procurou demonstrar como a montagem paralela e

convergente de Griffith foi influenciada pela técnica narrativa de Dickens.

— Extraído de **TEORIA E TÉCNICA DELLA SCENEGGIATURA** — de J. Howard Lawson — pg. 179 ss)

VI COMO SE FAZ UM FILME

(Prefilmagem e Filmagem)

Nota: Desde 1895 até hoje o cinema cumpriu um extenso caminho. Atingiu culminância como cinema mudo.

Falou em 1929.

Hoje é uma arte complexíssima, poderosa, com recursos próprios. No decorrer de sua história, provocou mil pesquisas, lutas, experiências.

Aprecia-se melhor um filme, indagando como ele é concebido, calculado e realizado.

O filme é obra de inspiração e inteligência, mas também de técnica.

I. O TRABALHO LITERÁRIO

a) **O argumento**, uma idéia que deve ser transformada num filme comercial, depende de muitos fatores para ser inventado e realizado (custo da realização, saturação do mercado, censuras, personagens simpáticos, aproveitamento de elementos existentes).

AS FONTES do argumento são as mais diversas (original, novela, romance, fato, conto, viagens, biografias, História, best-sellers, refilmagens, concursos).

As idéias originais podem ser mais facilmente visualizadas, mas falta-lhes geralmente a comercialidade.

É mais fácil adatar uma novela que um romance, pois este último deve ser muito abreviado, com perigo de ser mutilado.

A adaptação difere geralmente da obra original, porque a literatura tem outros meios de expressão que o cinema.

Os filmes tirados do teatro têm o objetivo de tornar conhecida a obra teatral, dando-se o inverso na adaptação da obra literária conhecida.

Os argumentos demonstram as tendências fundamentais ideológicas reitantes num determinado país.

A primeira coisa que um produtor cinematográfico faz é negociar os direitos de um argumento filmico.

b) O argumento passa por um **trabalho literário** antes de ser filmado.

SINOPSE, é breve resumo, de pouco mais de uma dezena de páginas, para interessar os financiadores.

Tratamento, desenvolvimento maior, com intriga, atmosfera e psicologia geral da ação.

Roteiro (alguns chamam cenarização) primeira transformação visual da obra, desenvolvendo os elementos anteriores, dá idéia dos decors, e traz diálogos mais importantes. É trabalho especializado. Com base no roteiro, são escolhidos os atores.

Decupagem técnica, tradução da obra em linguagem cinematográfica. nos mínimos detalhes (planos, sons, decors, diálogos, iluminação...) Colaboradores do decupador são o dialoguista e o gageman.

C) PLANO DE TRABALHO

Agrupamento, reúne todas as cenas que têm pontos comuns, para serem filmadas a seguir. Operação ditada pela economia.

Minutagem, marcação aproximada da filmagem de cena, para calcular-se o tempo de filmagem. Tal é necessário para a assinatura do contrato com os técnicos.

Resumo técnico, dá as indicações de todo o material necessário que deve ser reunido, para a filmagem de um determinado grupo de cenas.

II FILMAGEM

Os artesãos técnicos do filme:

O filme é hoje um empreendimento coletivo, com utilização de muitos elementos especializados, com funções especializadas.

a) **O produtor**, não é necessariamente o financiador; seu influxo se faz sentir em todo o filme. Suscita o interesse financeiro, escolhe o diretor, os atores, os técnicos, controla a realização do filme para não ultrapassar o orçamento. Os americanos têm grandes produtoras, ditadas pela organização comercial.

b) **O diretor** (na França, realizador) é a espinha dorsal na realização do filme; o que vai imprimir fortemente sua personalidade no filme, o que vai conseguir uma harmoniosa colaboração de numerosos técnicos no momento difícil da filmagem.

É ideal que participe da decupagem, e de todos os trabalhos do produtor: escolha dos artistas, técnicos.

Dirige o ator e todos os técnicos de filmagem. Deve ter grandes qualidades de condutor de homens.

A competência do diretor deve ser de ordem técnica, comercial, artística, psicológica.

É auxiliado por uma série de equipes.

c) Colaboradores diretos do diretor:

Assistente geral;
Diretor de exteriores;
Diretor de cena;
Anotadora; (encarregada da continuidade)
Assistente do diretor.

d) Equipes técnicas de realização.

Cenógrafo especializado em decors. Deve não só fabricar os decors, mas estar presente na realização. Auxiliado por pesquisadores históricos, carpinteiros, pintores, pedreiros... O decor de cinema tem que ser mais perfeito que o do teatro.

Equipe de imagem — tendo o diretor de fotografia à frente. Auxiliado pelo iluminador e cameraman (operador). Requer conhecimentos especializados.

Equipe de som — O engenheiro de som é o responsável pela qualidade técnica e artística do registro sonoro do filme — diálogos, ruídos, música.

Equipe de interpretação — O ator (intérprete) entra na composição da imagem completa tanto como o decor, iluminação, acessórios... A vedete foi uma imposição comercial, exigida pelo público. Hoje ocupam o primeiro lugar no orçamento do filme. Há os atores profissionais; os maleáveis (representam diversos tipos de papéis); os especializados (físico, aventuras, cômicos, gangsters, dramáticos); secundários no tempo que ocupam num filme, não em importância; não profissionais; crianças; animais; extras (substitutos); figurantes (multidões que não constam no elenco).

Os grandes atores — estão em geral ligados por contratos longos: são escolhidos mais pela sua comercialidade; sua popularidade (comercialidade) é rigorosamente controlada; devem submeter-se a métodos de trabalho muito estafantes

e mecânicos; influem muito sobre o público, provocando identificação e imitação dos fãs.

Equipe de vestuário — O ator geralmente é puro artifício.

O figurinista procura vestir os personagens, de acordo com a psicologia e os caracteres. Importância igual à do decorador. O figurinista desenha o vestuário, que é executado por outros especialistas.

O maquilador completa a fisionomia, o aspecto do herói, pois a câmara assimila mal o ator não maquilado (aparece cadavérico). A maquilagem não só embeleza, mas cria uma fisionomia e atmosfera.

O cabeleireiro deve ser especializado em penteados históricos.

O fotógrafo — o que realiza o histórico fotográfico da filmagem. Necessário para a publicidade do filme.

B. A FILMAGEM

O tempo precioso durante a realização do filme, é o da filmagem: Pois trabalhando nela uma equipe enorme, qualquer atraso pesa no orçamento. Deve haver perfeito entendimento entre todos, sob a ordem do diretor.

— Quando o diretor faz repetição de cena, todos os técnicos que descansam, devem trabalhar para melhorar a cena.

— No início de cada cena, deve pôr-se o portador da claquete, que indica o número da cena, que permitirá ao montador localizar a cena.

— A repetição de cenas ou filmagem da mesma cena em diversos ângulos, para se escolher o melhor, depende do orçamento do filme.

— À noite, diariamente, os chefes dos setores técnicos e atores assistem a projeção do trabalho do dia e são feitos retoques.

III. LABORATÓRIO e MONTAGEM

É no laboratório que a película é tratada e é revelada, passando de negativo ao positivo; pela mixagem, as diversas ondas sonoras são gravadas na película, junto com a imagem, à esquerda.

A montagem (também dita « edição ») seleciona e põe em ordem as cenas filmadas desordenadamente. Tal trabalho é feito na **moviola**, um aparelho de projeção individual, no qual se pode controlar o som, a imagem, com facilidade de projeção à marcha-ré. Pela **Truca**, se realizam com facilidade pontuações, encadeamentos, escurecimentos, superimpressões, acelerando, câmara lenta...

VII DOIS FRAGMENTOS DE ROTEIRO

LUZES DA RIBALTA — Dir. de Charles Chaplin. (Limelight)

1. (P. G. com a câmara ligeiramente alta). Rua de um bairro popular de Londres: movimento geral das pessoas que passam. Sobre os ruídos de fundo

da rua, ouve-se a música de um realejo.

2. Um realejo acionado por um homem, junto à calçada; movimento de transeuntes; alguns meninos brincam ao redor do realejo. **Continua mais forte o som do realejo. Ruídos de fundo. Pano-**

râmica da direita para a esquerda; travelling até enquadrar a mão de Calvero que chega por meio de uma escada.

3. Entrada na casa da Senhora Alsop: Travelling e panorâmica da entrada até enquadrar a porta de um quarto. Continua o som do realejo, mas muito fraco.

4. Numa habitação, sobre leito, sem sentidos, jaz uma jovem: Travelling até um P. P. da moça e panorâmica de esquerda para a direita para alcançar um detalhe de sua mão que segura uma garrafa pelo gargalo. Toca mais fraco o realejo.

5. A chave do gás, aberta. Panorâmica, até enquadrar a fresta inferior da porta, obstruída por uma toalha.

6. Rua; três meninos olham curiosos os gestos de um macaco que brinca sobre o realejo. Ruídos de fundo e música do realejo. Calvero, embriagado, entra em campo pela direita, avança dificultosamente, tratando de esconder uma garrafa, cumprimenta a um homem e a uma mulher contra os quais tropeça na calçada. Logo sobe as escadarias e procura no bolso a chave da porta: Travelling até enquadrar a mão de Calvero que trata de introduzir a chave na fechadura.

7. Duas meninas e um menino estão olhando do fundo da escadaria de entrada. Cessa a música do órgão.

8. Calvero, não conseguindo abrir a porta, começa a dar golpes na porta da casa.

9. Como no número 7: Os três meninos que olham: a menina maior fala em primeiro lugar.

MENINA: A SENHORA ALSOP NÃO ESTÁ.

MENINA 2ª: A SENHORA ALSOP NÃO ESTÁ.

MARCELINO PÃO E VINHO. — Dir. de Ladislau Vajda.

ALDEIA DE ALDEMAYOR, TOMADA DE CERTA ALTURA. VE-SE PERFEITAMENTE A PRAÇA MAIOR, CHEIA DE CARROS E PESSOAS.

Toque de sinos que se misturam, confundindo-se algumas vezes com a algazarra da romaria.

Sim; também agora mesmo, em nossos dias, saem das aldeias as alegres comitivas das romarias. Tradicionalmente os motivos são religiosos. Acode a elas o povo inteiro com seus velhos e crianças, e às vezes até seus cachorros e gatos. Toda moça estréia um lenço, e todo moço uma camisa nova. Ficam no povoado só os doentes. Movimento geral da romaria na praça.

Ao arrancar da comitiva começam canções acompanhadas por guitarras. Destaca-se o som do sino.

2. Um carro arranca, seguido em «Panorâmica», pela câmera. No final da panorâmica, vemos toda a comitiva que sai do povoado e sobe lentamente uma ladeira.

3. Sobem alguns foguetes ao céu.

4. Carreta de bois. Moças cantando alegremente.

5. Saída da romaria da povoação. Um moço canta uma cantiga.

6. P. G. com câmera baixa. Os carros chiam, os cavalos apressam o passo, descansados da noite.

Sobre o ruído da saída, os últimos gritos e cantos de carro. Toca o sino.

FRADE MODERNO, (off): É MEU POVOADO... E GOSTO DELE. SUAS CASAS E SEU POVO SÃO SINGELOS... GOSTO DELES COM SUAS ALEGRIAS E DÓRES... HOJE ESTÃO CONTENTES...

Caminho do convento. (Ext. — dia)

VIII GRAMÁTICA DO CINEMA

I. ANÁLISE GRAMATICAL

A. PLANO

1. **DEFINIÇÃO** — Representação de idéia por uma imagem = palavra. Idéia simples (rua comum); composta (rua com veículos); estática (rua deserta); dinâmica (rua com trânsito).

Vantagem sobre a palavra: a imagem mostra; a palavra faz apelo à imaginação.

2. **FUNÇÕES**: é como advérbios: lugar (salão); tempo (montanha com neve); quantidade (pessoa alta ao lado de outra baixa); modo (maneira de vestir, caminhar); causa (abro uma caixa para tirar um objeto); qualidade (rico ou pobre, bonito ou feio).

3. **ENQUADRAMENTO**: disposição dos elementos dentro do quadro. É bom quando o elemento principal está bem ressaltado.

4. GÊNEROS DE PLANOS:

a) Geral — de conjunto. Grandes cenários, panoramas — Tem valor descritivo.

b) Meio conjunto: Salaria o decor. Dá ambiência, sem preocupação dos atores. Cria ambiência humana. Valor narrativo.

d) Plano americano — Toma no máximo 4 personagens, das pernas para cima. Valor dramático.

e) Primeiro plano: Isola o personagem, dos ombros para cima. Valor dramático acentuado.

f) Primeiríssimo plano: o rosto. Usa-se nos dramas psicológicos. É moda mostrar os músculos faciais, para exteriorizar sentimentos.

Tem força emotiva muito grande, mas deve ser usado judiciosamente.

g) **Detalhe**: parte de um objeto.

A arte no uso dos planos consiste em dosar e usá-los progressivamente.

5. **QUALIDADES DO PLANO**: **Ajustado**: dar um valor real da idéia apresentada. **Claro**: Não deve haver equívoco; os detalhes devem ser mostrados bem. **Equilibrado**: iluminação, enquadramento.

B. MOVIMENTO DE CÂMARA

O princípio é exercer a função do olho humano.

1. **Panorâmica**: rotação da câmera sobre seu eixo (movimento de cabeça com o corpo imóvel). Função descritiva. Une duas cenas vizinhas. Tomando o lugar do ator, é câmera subjetiva.

2. **Travelling**: A câmera se desloca (carro, trilhos, helicóptero) de maneira uniforme. Para frente, tem sentido analítico. Para trás, tem sentido sintético. Em geral faz participar mais na ação.

3. **PANO TRAVELLING**. Combinação dos dois anteriores.

C. ANGULAÇÃO

1. **PLONGÉ** (Mergulho) ou câmera alta. A câmera está mais alta que o objeto filmado. Significa diminuição, esmagamento, humilhação do personagem. Torna-o grotesco e ridículo. Pode também apenas significar plano geral.

2. **CONTRA PLONGÉ** — ou câmera baixa. Quando a câmera está colocada mais abaixo que o objeto filmado. Aumenta a importância do objeto, torna-o poderoso, dominador, autoritário, arrogante, bestial, elegante. Pode ser uma simples constatação de um objeto visto de baixo.

3. **EXCÊNTRICA**. (oblíqua, inclinada). Indica desequilíbrio mental. Dá efeito de vertigem.

4. NORMAL.

D. SUPERIMPRESSÃO

1. VISUAL — Quando uma imagem secundária é impressa sobre outra principal. Mostra os sonhos, pensamentos e visões. Requer sensibilidade o seu emprego, pois é um meio extraordinário de expressão.

2. SONORA — Quando duas categorias de sons estão superpostos, um em maior proeminência. Também serve para fazer ouvir os pensamentos do ator (monólogo); cria ambiência, sons reais, enquanto a pessoa fala: esta última tem grande valor para o ritmo.

E. PONTUAÇÃO

Tôda obra que se desenvolve no tempo, necessita de sinais de pontuação, indicando pausas.

1. CORTE. Corresponde à vírgula, é passagem direta de um plano a outro. Não marca nenhuma interrupção da ação.

2. FUSÃO. Uma imagem vai desaparecendo enquanto que outra vai aparecendo, superimpressa sobre a primeira. Indica passagem de tempo e de espaço. Divide seqüências curtas ou cenas longas. Usa-se mais em seqüências de caráter narrativo. Pouco nas dramáticas.

3. ESCURECIMENTO. Quando a imagem vai escurecendo até o pleno escurecimento. Indica passagem de tempo. Pausa maior. A separação será tanto maior, quanto mais durar o escurecimento.

4. CORTINA. Substituição de um plano por placas opacas, com as mais diversas formas: leque, cruz iris. Indica separação de assuntos completamente independentes. Muito usado em atualidades. Pouco nos filmes de argumento. Hoje, o uso das pontuações é muito sóbrio, ao contrário dos abusos havidos no início de sua descoberta.

II. ANÁLISE LÓGICA

1. Composição: Arte de reunir e ordenar idéias num estilo visual.

Exige: a) **Unidade:** todos os elementos tendendo para o mesmo fim;

idéias secundárias servindo a idéia mestra; idéias encadeadas, com transições naturais

b) **Diversidade agradável,** com algumas digressões para descanso.

c) **Aparência de verdade ou verossimilhança.**

d) **Utilidade:** o filme seja moral, instrutivo e artístico.

e) **Equilibrado:** entre exposição, enrêdo, climax, e desfêcho; entre planos e seqüências, música e silêncios.

2. Tipos de construção

a) **Sinfonia:** exposição e repetição de diversos motivos psicológicos ou poéticos.

b) **Demonstração:** seqüências com elementos novos de raciocínio, até levar a uma conclusão. (INTOLERÂNCIA de GRIFITH).

c) **História:** Narrativa de momentos sucessivos de uma história.

A. SUGESTÃO

Quando a imagem tem, além da significação própria, comum, um sentido novo, **figurado**. Consegue-se pela composição da imagem ou pela combinação de imagens. (Ex.: túmulo de terra recém removida + túmulo com capim crescido = muitos anos passaram). Cena com remédios na mesa + cena da mão do doente derrubando um frasco, e a vela que, caindo, se apaga = morte.

— O som, pode sugerir muito: mãe que chorando a morte do filho na guerra: ouve-se choro de criança: = a mãe chora a morte do «filhinho», pois é assim que ela o considera sempre.

B. SEQUÊNCIA

1. Definição: Seqüência de planos e cenas, exprimindo uma idéia completa.

2. Papel:

Deve criar a obra: pois forma cadeia de ação completa.

Deve criar o ritmo: se tem a mesma duração das precedentes, mantém o ritmo; se mais curta que a antecedente, acelera a ação; e vice-versa.

A seqüência caracteriza o autor do filme.

3. Qualidades:

a) **Lentas:** Desenvolvem-se com amplitude. Filmes psicológicos. Sensação de calma ou expectativa.

b) **Normais:** Empregam-se em gênero descritivo, sem grande movimento.

c) **Rápidas:** Dão impressão de pressa, atropêlo: Usada em filmes de ação externa, westerns, cômicos.

4. Funções:

- Expositivas, no início do filme: lentas.
- Descritivas: lentas ou normais.
- De ação: rápidas.
- Retrospectivas: explicando o moral da ação.
- Explicativas: Formam detalhes indispensáveis.
- Conclusivas: em geral rápidas e breves.

C. FIGURA DE ESTILO

1. De pensamento:

Acumulação: acumula fatos, detalhes. Cria um clima, ou leva a um labirinto. Filmes policiais.

Comparação: uma idéia complexa é

aproximada a outra fácil e conhecida. (Um homem conhecido ao lado de um monumento desconhecido).

Ironia: mostra-se o contrário do que a ação quer representar. (bombeiros procurando água, em vão: mostram-se as cataratas do Niágara).

Reticência: pára a cena, no momento em que todos entenderam.

2. Construção:

Elipse: Supressão de cenas ou sons, não indispensáveis à compreensão. (Ex.: Mostra-se alguma ação, pela reação que provoca no rosto dos assistentes; uma pessoa abre a boca para gritar, e ouve-se o silvo de uma locomotiva)

Pleonasmo: Há uma certa insistência em exprimir uma idéia. (Homem que pisa sobre outra pessoa já prostrada no chão, vencida).

Inversão: quando as cenas tomam ordem inversa da normal: pessoa de perfeita saúde — pessoa com a perna engessada (surpresa) — pessoa explicando o acidente. Normalmente o segundo e terceiro planos são invertidos.

Paralelismo: Diversas ações que se passam ao mesmo tempo, mostradas alternativamente. Dá mais realismo e interesse. Os filmes policiais são em geral feitos assim: ação da polícia paralela à do criminoso.

3. De Expressão:

a) **Repetição:** As mesmas imagens são apresentadas diversas vezes; idéia de insistência, força. Pode ser acumulação.

- b) **Metáfora:** A imagem toma um sentido fora do habitual (Dois copos que se quebram, por si, num bar, para significar a morte de dois heróis na guerra). Outro ex: Cena em que um bando de ovelhas entra num curral — a seguir, uma multidão de operários entrando numa fábrica. (Do filme TEMPOS MODERNOS).

4. **De Técnica:** Cunfundem-se com pontuações, transições ou fusões.

- a) Por semelhança: berço que balança — barco que balança; cena que termina com fumaça de cigarro e outra que inicia com fumaça de chaminé.
- b) Por contraste: uma pessoa ri às gargalhadas; inicia outra cena, com pessoa triste, chorando.

D. RITMO

Uma cadência especial, dada pela montagem, cria a poesia da visão.

1. O ritmo:

- a) é criado principalmente pela maneira com que as imagens se sucedem e pela **cadência** (duração) dos planos.
- b) é completado pelos sons e música.
- c) depende muito de cada diretor de filme.

2. Elementos do ritmo:

- a) **Imagem:** determina o ritmo, pela diferente rapidez no deslocamento dos elementos do quadro; nos movimentos de câmera.
- b) **Sequência:** determina-se pela grandeza e duração dos planos:

aumentando ou diminuindo, aumenta ou diminui a importância do objeto. Sequências sempre mais longas retardam a ação e vice-versa.

- c) **Ruídos:** Servem para dar mais realidade, vida, dinamismo e ritmo. Devem seguir o ritmo da sequência.

- d) **Palavras:** Devem ser elemento indispensável da ação, da progressão da trama, contanto que sejam poucas e bem adiantadas.

- e) **Música:** seja reproduzindo sons naturais (sons de um instrumento tocando), seja dando um fundo sonoro, à ação (música triunfante acompanhando uma cavalcada), seja criando pensamentos, causando efeitos cômicos, ou criando ambiência íntima para uma receptividade ideal. Ou seja, pela sua ausência (silêncios), para criar expectativa.

CONCLUSÃO

1. A linguagem cinematográfica se aprende aos poucos, como a língua literária.
2. O trabalho de assimilação das técnicas leva à compreensão desta maneira peculiar de expressão.
3. Quanto mais estudarmos os meios peculiares de expressão cinematográfica tanto mais pode ser ele transmissor de conhecimentos, valores psicológicos e morais.
4. O estudo da linguagem cinematográfica é indispensável para compreendermos as grandes obras de cinema já produzidas.

(Grammaire de Cinema, de Jos Roger)

IX HISTÓRIA DO CINEMA

Quadro esquemático da história do cinema

É necessário conhecer as origens, para conhecer as linhas de força das atuais cinematografias.

Não é necessário decorar muitos nomes e datas, mas saber localizar os principais esforços.

Usamos aqui o método de indicar o início no tempo de um movimento e de um talento, e por ocasião do início, anotar o seu desenvolvimento.

Este quadro é de acordo com a opinião quase unânime dos especialistas na matéria.

1895 Fr 28/12/1895, no Salão Indiano, nos subterrâneos do Grand Café, Boulevard des Capucines, teve lugar a primeira sessão de cinema, para 20 curiosos. O «O Cinematógrafo Lumière» exibiu: «SORTIE DES USINES LUMIÈRE À LYON». Seguiu-se L'ARROSEUR ARROSÉ (1º gag) **Contribuição dos Irmãos Lumière** (Louis e Augusto): Documentaristas de Atualidade; documentários sociais; introdução de alguns truques e do travelling (gôndola em Veneza).

1896 Fr Primeiros filmes de Georges Méliès (+ em 1938) VIAGEM À LUA, CONQUISTA DO POLO. Personalidade multiforme. Argumentista, diretor de teatro, ilusionista, pintor, ator, caricaturista. Tendência para o fantasmagórico, burlesco, dramático, cômico. Muitos truques: Superimpressão. Introduz a direção. Aplicou os meios teatrais ao cinema. Fez filmes até 1913. Criador do «espetáculo cinematográfico».

1899-907 Ingl Escola de Brighton. G. A. Smith e William Williamson. Tendência de filmar ao ar livre, documentar fatos. É certo exagero chamar de escola este esforço que não teve grande repercussão.

1901 F Ferdinand Zecca — HISTOIRE D'UN CRIME — VIAGEM A JUPITER. Precursor da «Science Fiction». Teve muito sucesso comercial na França.

1902 Am E. S. Porter — Trabalhando para Edison, realizou o primeiro grande filme dramático, melodrama teatral: ROUBO DO TREM. (GREAT TRAIN ROBBERY). Trabalhou até 1907.

1905 Fr. Max Linder Primeiro grande cômico do cinema. Mestre de Chaplin. MAX ET LA QUINQUINMA. Ainda a câmera imóvel. Gags pessoais. Fez filmes até 1910.

1906 Fr. Já se fazem alguns desenhos animados. J. Stuart Blackton. Uma pena escrevia sozinho. (THE MAGIC FOUNTAIN).

It Também aqui primeiros filmes italianos. Fregoli, artista de Musc-Hall. Grande surto de produções históricas (QUEDA DE TRÓIA, 1910, de Pastrome; QUO VADIS, 1912 de Guazzoni; apogeu com ÚLTIMOS DIAS DE POMPEIA, 1913 de Ambrósio; Carmine Gallone 1918. Já aqui se empregou a luz artificial. Cenários grandiosos.

1908 Fr. Primeiros filmes de arte». 1909: ASSASSINAT DU DUC DE GUISE (Cenarização de Lavedan e direção de Calmette). Produções muito ligadas ao teatro.

1909 Fr. Desenhos animados de Emil Cohl. Desenho primitivo, com linhas simples e bem esquemáticas. Até 1918 realizou 100 desenhos, a maior parte na América.

Rus. Primeiros filmes russos.

1910 Fr. Apogeu da Casa Pathé, com Ferdinand Zecca, concorrente de Méliès. Primeiro filme de David W. Griffith (1875 — 1948). Jornalista, crítico de teatro, ator teatral. Ator em fil-

mes de E. Porter. Cenarista na «Biograph» (Edison). Introduz os grandes planos, montagem paralela sempre maior. Influenciado pelo QUO VADIS de Guazzoni. 1914: NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO. 1916: INTOLERÂNCIA. 1919: LÍRIO PARTIDO. Influenciou os russos (Eisenstein, Pudovkin). Rompeu com a tradição teatral na direção dos atores (atuação sóbria, discreta). Trabalhou até 1931. Seus grandes filmes não tiveram sucesso comercial.

Nord. Primeiros filmes das escolas Nórdicas.

1) Dinamarca: Influxo da Escola Teatral, Fantástico. Prenúncio do Expressionismo alemão. Introduz-se a Vamp e o beijo. Expoente: Carl T. Dreyer (1920: DIES IRAE. 1928: JOANA D'ARC).
2) Suécia: Maurice Stiller (LENDA DE GOSTA BERLING) Natureza com expressão cinematográfica. Cortes curtos. Superficialismo na psicologia do personagem. Victor Sjöström — CARROÇA FANTASMA (1920). Uso do flashback. Superimpressão. Tom poético.

1911 Introduz-se a vedete, divismo em Hollywood e Itália. (Mary Pickford da Biograph).

1912 EE. UU. 1) O western de Thomas Ince. 1882 — 1924). Ator dramático, cantor. Contratou um circo para filmar westerns: com cow-boys e índios. Obra prima. CIVILIZATION (1915) filme histórico, epopéia visual sobre a pré-guerra. A Paramount fez 16 filmes com William Hart. Trabalhou até 1921.

2) Nasce a escola cômica de Mack Sennett; Nascido em Quebec, 1880. Discípulo de Griffith. Cantor, quis imitar e vencer Linder. Foi um burlesco. Dirigiu a Cia. Keystone, especializada em filmes cômicos. Gags. com bombeiros, banhistas (no sêco), parodiando outros gêneros. Glória Swanson foi uma banhista de M. Sennett. 1925: lançou Harry Langdon e Charlie Chase. Discípulos: Buster Keaton (mecânico) Harold Lloyd (O homem

que não ri), Charles Chaplin. Filmou até 1927. Influenciou todo o cômico até hoje.

1913 Fr. EE. UU. Louis Feuillade apresenta o primeiro filme, em episódios FANTOMAS. Surge Cecil B. de Mille. (1881 — Massachussetts) Ator dramático. Primeiro filme: THE SQUAWMAN. para Jesse Lasky, que logo se associou a A. Zukor, na Paramount. Obra prima: FORTAITUDE. Filmes religiosos aventuras, históricos, sempre espetaculares. † em 1958. (DEZ MANDAMENTOS).

1914 EE. UU. Primeiro filme de Charles Chaplin. (1889 — Londres). Um dos artistas mais completos e a personalidade mais marcante do cinema mundial. Pai, artista do music-hal, Aprendeu da mãe a dança e a pantomima e lições de psicologia. Percorre a Europa com 17 anos para Fred Carno. 1910 vai aos EE. UU. para tournée, onde se interessa por cinema. Dois anos depois volta aos EE. UU. onde ficou até 1953.

Etapa 1: 1914 — 1923 — Criação do personagem Carlitos. O IMIGRANTE. O GAROTO.

Etapa 2: 1925 — 1936 — Submissão do personagem a uma experiência dramática. EM BUSCA DO OURO.

Etapa 3: 1937 — 1958 — Crítica Social. (O DITADOR — MONSIEUR VERDOUX — LUZES DA CIDADE. UM REI EM NOVA YORK).

1915 It. Vedetes Italianas: Lyda Borelli, Francesca Bertini.

Alem. Primeiros sinais do cinema alemão. Ernest Lubitsch... (Morto 1948). imigrado aos EE. UU. 1923 iniciador da alta comédia. Soube combinar o humorismo inteligente do europeu com a frivolidade americana.

Continuadores: Capra, R. Clair.

Rober Wiene inicia: **Expressionismo alemão.** Representa e evoca fatos dramáticos e estados de alma, extraindo-lhe o significado mais violento, deformando a

realidade e usando símbolos. Reação ao naturalismo. (1910).

1) Tem a nostalgia do personagem desajustado (tem relação com a guerra).

2) Forma: Claro-escuro; cenografia carregada; imagem distorcida; ritmo largo e violento nos gestos do ator.

3) Influenciou: realismo francês; gênero de terror e suspense americano; Kammerspiel (cinema de Câmera); filmes intimistas.

4) Filmes: GABINETE DO DR. GALI GARI (1919) de Robert Wiene; NOSFERATU, O VAMPIRO (1922) de Murnau; GABINETE DAS FIGURAS DE CERA (1924).

1916 Fr Aparecimento de Abel Gance. (1889) Poeta, escritor, filósofo, ator. Inventor do lirismo cinematográfico, oposto ao intelectualismo de Marcel l'Herbier da Vanguarda. TRÁGICO AMOR DE M. LISA (1916); MATER DOLOROSA (1917). 1927: NAPOLEON, com tela tríplice: três faixas simultâneas com ações diversas, dando impressão de grandeza.

1917 EE. UU. John Ford, o pai do Western. CAVALO DE FERRO (1924). RASTROS DE ÓDIO.

1918 Nascimento da Vanguarda Francesa. (Germaine Dullac — Marcel l'Herbier, Louis Delluc). Continuando os trabalhos dos filmes de Arte (participação dos intelectuais) e procurando ganhar em qualidade o que perdia em quantidade (a guerra destruiu os mercados franceses).

Tendências: a) Discussão sobre a essência do cinema;

b) Libertação de todo influxo teatral com experiências sobre os meios originais do cinema.

c) Realização de filmes sem história

d) Audácias poéticas.

Atividades: Cineclubismo, para estudo dos filmes experimentais. Crítica cinematográfica.

Influxos: Perduram até o presente, sobre Luiz Bunuel (Mex.), Alberto Cavalcanti (Ingl.), René Clair (Fr.), Jean Epstein, Jean Vigo (Fr.), Norman Mac Laren (moderno-Canadá).

1921 Rus. Evidencia-se a Escola Russa. Com Vertov, Kulechov, Pudovchin, Eisenstein.

Lenine desejou lançar mão do cinema para propaganda da revolução e instituiu o Instituto Cinematográfico do Estado.

1) Dziga-Vertov. Documentarista. A câmera tem que ser olho, exato. Rejeitou o ator, o estúdio, o argumento, o decor. Surpreender o homem no meio social onde vive. Teve pouco influxo e duração.

2) Leon Kulechov-Teórico e prático. Empregou o ator, argumento e estúdios, mas desenvolveu a montagem: Ela é o principal meio de expressão cinematográfica. Cria novos valores.

3) Vsevolod Pudovkin. — (MAE, TEMPESTADE SOBRE A ÁSIA, O FIM DE SÃO PETERSBURGO). Discípulo de Kulechov, influenciado por Eisenstein. Desenvolve a montagem por contraste, paralelismo, simultaneidade. Mais fiel à ideologia comunista. Usa atores profissionais.

4) Eisenstein. (GREVE, 1924; ENCORRADO POTEMKIN, 1925; LINHA GERAL, 1928; OUTUBRO, 1927; QUE VIVA MÉXICO, 1931; IVA O TERRÍVEL, 1943) Estudioso da Renascença italiana, psicologia, psicanálise, Hegel, Schelling. Concepção da arte: conflito de idéias e confirmação da idéia. Eterno contraste entre o Bem e o Mal. Passado e presente. Verdade e Erro. — Sempre esteve em desacôrdo com os dirigentes estatais, principalmente depois de 1930, quando condenaram o «formalismo» dos mestres da Arte.

5) Dovjenco. A TERRA (1930). Força Lírica. Coletivismo agrário.

1922 EE. UU. Eric von Stroheim. (1885 em Viena). Vai aos EE. UU. em 1916, sendo assistente de Griffith em INTOLERÂNCIA. Cultiva o drama super-realista. Caráter complicado, impetuoso, desordenado, agressivo, mórbido, genial. Ator e diretor.

EE. UU. Ing. Documentarista americano e inglês. Início com Robert Flaherty (NANOUK) (MOANA). Em 1931 vai à Inglaterra (MAN OF ARAN) John Grierson e Paul Rotha, 1928, inspirados em Flaherty, desenvolvem um credo documentarista. Essência: Tomada de consciência do real: amor pelo ar livre, fuga do fictício (Preparação ao neo-realismo). Teve orientação sociológico-política.

1925 EE. UU. Manifesta-se King Vidor. (Nasc. 1894) Trabalhou com T. Ince e Griffith. Filmes: THE BIG PARADE (1925); HALLELUJAH; DUELO AO SOL (1945); GUERRA E PAZ (1956). Algo de épico, mas superficial.

1926 Fr. Jean Renoir (1894) Filho de ceramista. Iniciou com NANA. Em 1941 foi aos EE. UU. Sentido pictórico: RIO SAGRADO, ESTRANHAS COISAS DE PARIS. Época da perfeição do Cinema mudo.

1927 EE. UU. Advento do sonoro. 6/10/1927, primeira exibição do... CANTOR DE JAZZ da Warner Brothers. Filme sonoro e cantado (mais cantado). Tal fato determinou:

b) desconfiança e resistência dos mestres (R. Clair, Chaplin, Dreyer).

c) Revisão da estética do cinema (Rusos, Alemães), com a solução do asincronismo.

d) Renovação dos quadros de artistas célebres, fotogênicos, mas sem voz.

e) Período de transição e ascensão comercial do cinema americano.

Ing. Alfred Hitchcock. Na Inglaterra. 1940 vai aos EE. UU. Mestre do sus-

pense. Iniciou com horror, tendendo hoje para o humor.

EE. UU. Howard Hawks.

1928 Obras primas do cinema mudo: JOANA D'ARC (Dreyer);

Div. O CIRCO (Chaplin); O VENTO (Stostrom) América; A CHUVA (Joris Ivens) Holanda; Aparição de Mickey Mouse de Walt Disney.

It. Alessandro Blasetti. Com a mesma tendência da grandiosidade, filmes históricos. Mas a Itália só se erguerá depois da guerra. Predomínio até a grande guerra, do cinema francês, alemão e americano.

1929 EE. UU. Frank Borzage — Especializado no drama familiar.

Alem. G. W. Pabst (Austr.). Influenciado pelo Expressionismo. Durante o nazismo, fugiu aos EE. UU. para voltar e dirigir filmes que criticam o passado regime Nazi (ÚLTIMO ATO; ACONTECEU EM 20 DE JULHO).

1930 Fr. Jean Vigo. (A PROPOS DE NICE: crítica social aos veranistas). Influenciado pelo Documentarismo inglês e pela vanguarda francesa. Poeta. Falecido prematuramente. 1932: ZERO DE CONDUITE. 1934: L'ATALANTE.

EE. UU. Irmãos Marx. Cômicos com vasta obra. Exploram o burlesco. Absurdo total nas situações, fazendo atuar um talento coletivo (três irmãos).

1931 Fr. Jean Cocteau. (SANG D'UN POETE). Gênio múltiplo. Pintor, escritor, poeta, cineasta. Preocupação máxima de surpreender. Representante do mundo intelectual no cinema. ORFEU. BELA E A FERA (1946).

1932 Am. Inauguração do gênero «gangster»: SCARFACE de H. Hawks.

Ing. Anthony Asquith. (NUNCA TE AMEI 1951) O cinema inglês custou muito a adquirir vulto, pela má organização comercial. Uma fonte principal foi a literatura nacional, especialmente She-

kespeare. Na primeira guerra a produção foi estimulada.

Outros: Victor Saville — Alexander Korda (produtor de JOGOS DA VIDA) — Helbert Wilcox — Alexander Mackendrick — Henri Cornelius — David Lean (SEM BARREIRA NO CÉU) — Carol Read — Laurence Olivier — John Boulting — Thorold Dickson (COLINA 24) Fontes principais modernas. — 1) Clássicos teatrais 2) Verismopsicológico intimista (Asquith). 3) Humorismo (HOMEM DO TERNO BRANCO). Arthur Rank é hoje o monopolizador da produção inglesa.

1933 EE. UU. George Cukor (Cômico — Greta Garbo). Mervyn Le Roy Frank Lloyd.

1935 Fr. Jacques Feyder (KERMESSE HEROIQUE).

1935 Fr. EE. UU. Henry Hathaway (TER IBBETSON). Produtor comercial.

1936 EE. UU. TEMPOS MODERNOS, de Chaplin.

Firma-se William Wyler (Those Three), como fotógrafo Greg Tolland, até hoje como o representante da boa produção norte-americana: digna no estilo e comercial. (Veja SUBLIME TENTACÃO). Desde 1927 fazia filmes.

1937 Fr. Novos cineastas: Julien Duvivier (PEPE LE MOKE), CARNET DE BAL; SOB OS CÉUS DE PARIS (1951); PEQUENO MUNDO DE DOM CAMILO (1952).

Marcel Carné — pessimista — poesia. (CAIS DAS SOMBRAS — LES ENFANTS DU PARADIS — THERESE RAQUIN (1953).

Marc Allegret — (ORAGE — DEDÉE d'ANVERS — LES ORQUEIL LEUX 1959).

1940 Fr. Claude Autant Lara — Jacques Becker — H. G. Clouzot — Jean Dellannoy — Robert Bresson — Jacques Tati — Max Ophls — René Clement — Alexander Astruc — André Cayatte — Leo Joannon — Leonide Moguy.

1940 EE. UU. Michael Curtis — Orson Welles — John Huston — Billy Wilder — Edward Dmytryk — Elia Kazan — Joseph Mankiewicz — Fred Zinneman — George Stevens — (SHANE) — Robert Aldrich — Gene Kelly — Fritz Lang — Vincent Minnelli — Otto Preminger — Nicholas Ray.

Suécia Ingmar Bergman — Arne Mattson — O cinema reencontra sua vocação mística de 1915.

Alem. Decadência. Cinema na mão do Estado Nazi. Helmut Kautner, Pabst.

Méx. Emilio Fernandez (Maria CANDELARIA — 1945) — Luiz Buñuel (LOS OLVIDADOS).

1940 Cinema Italiano. Surge com De Sica (PORTA DO CÉU — 1944) Outros: Augusto Genina — Luchino Visconti — (OSSESSIONE) dizem que este filme foi o precursor do neo-realismo. Alessandro Blasetti (QUATRO PASSI FRA LE NUVOLE). Roberto Rossellini — ROMA CIDADE ABERTA (1945) — PAISA — SCIUSCIA (1946).

O neo-realismo teve origem:

a) Certa tradição realista da literatura e de alguns filmes (Martoglio — 1914).

b) Reação contra o cinema oficializado antes da guerra.

c) Simplicidade e realismo — análise do humano e cotidiano, não só por motivos econômicos (situação de após guerra), mas para inculcar valores humanos e cristãos.

d) Teóricos como Chiarini, Barbaro, Zavattini.

e) Técnicas: ator não profissional — Temas singelos — Imagens despojadas, sem virtuosismo — Música simples e funcional — Uso exato do meio de expressão.

f) Diretor: Roberto Rossellini — De Sica — Giuseppe de Sanctis — Alberto Latuada. — Alessandro Blasetti. Luciano Emmer — Augusto Genina — Luigi Zam-

pa — Pietro Germi — Federico Fellini. O surto do cinema italiano de 1945 — 1950 foi outra bomba atômica.

1950 Chin. Nascimento do cinema Chinês.

1950 Esp. Destaque do cinema espanhol. Miguel Borlanga (BIENVENIDO MISTER MARSHAL) Ladislau Vajda (MARCELINO). A. J. Bardon (MORTE DE UM CICLISTA).

1954 Jap. Destaque do cinema japonês. Atingindo a maior produção mundial. 370 filmes anuais. Desde 1920 vem filmando algo. Deixou o ocidente admirado com obras como RASHOMON, SETE SAMURAI.

1955 — Cinema grego — Cinema húngaro. — Brasil.

X HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO

A. Fases da História do Cinema brasileiro.

1. Fase Muda. Até 1930. O esplendor da produção artística foi entre 1926 a 1936. Notou-se pesquisa estética, influxo de escolas estrangeiras (Rússia, Vanguarda). A imagem era valorizada, HUMBERTO MAURO, MÁRIO PEIXOTO.

2. Fase sonora inicial. Depressão. 1930 em diante. O aparecimento do sonoro atordoou os brasileiros e levou à decadência temporária. Continua o amadorismo, falta de planejamento, de industrialização. Uso excessivo do diálogo e música (carnavalesco).

3. Fase inicial de industrialização. 1949 em diante. Magnatas se interessam pela produção industrializada (Vera Cruz, Maristela, Multifilmes). Excessiva presença de técnicos estrangeiros, sem qualidades

Conclusões: Tendências modernas.

- 1) Luta do cinema contra a Televisão, pelas telas ampliadas e pela cor.
- 2) Intercâmbio sempre maior, pelos festivais, co-produção (até triplice).
- 3) Intimismo nos argumentos.
- 4) Descentralização da produção e sucesso de produtores individuais.
- 5) Introdução de valores espiritualistas.
- 6) Desenvolvimento de grupos de cultura e órgãos culturais e educativos, também com referência a filmes para crianças.
- 7) Intercâmbio do cinema japonês — avanço do cinema espanhol.
- 8) O comercialismo deixa sempre menos lugar a pesquisas desinteressadas, denominadas em bloco de "vanguarda". Foi nos tempos mais difíceis que se criaram as melhores obras. 1918 — ... 1928. O comercialismo provoca a degenerescência de grandes autores do passado (Gance — Lang — Vidor).

4. Fase de reestruturação industrial.

1956 em diante. Grandes produtoras fracassam. Produção financiada. Técnicos brasileiros mais valorizados. Centralização da produção em São Paulo.

B. ESFORÇOS individuais e movimentos organizados. (Em ordem cronológica)

1. A primeira sessão de cinema no Brasil foi a 8-7-1896. Em 1907 havia só no Rio. 22 salas de exibição.

2. Já em 1898 se filmava no Brasil. O primeiro a filmar parece ter sido o italiano Vittorio de Maio, falecido em Fortaleza; em 1926.

3. O português Aurélio da Paz foi o primeiro a instalar cinemas no Rio, Bahia, R. G. S. e Ceará. Antônio Leal, em 1906, produzia o primeiro filme de longa metragem, baseado em crime notório (OS ESTRANGULADORES)

4. Francisco Serrador, com início em 1907, produzia série de « filmes falantes »:

os artistas atrás da tela falavam e cantavam. A partir de então, muitos filmes cantantes: filmes revista-operetas... Se em 1909 foram feitos mais de 100 filmes (de 1 rolo), que não tinham a concorrência estrangeira.

5. Paulo Benedetti, operoso técnico e curioso, e também cineasta, produziu filmes até o advento do falado. Montou o primeiro laboratório profissional. Fundada a Guanabara Filmes (1910-1920)

6. Luiz de Barros, conhecedor do cinema europeu, dirigiu grande parte das produções da Guanabara. Foram experimentados muitos gêneros, em geral imitando os estrangeiros.

7. Alberto Traversa, cineasta de algum valor (SEGREDO DO CORCUNDA, 1924) manifestando influência de Griffith (LÍRIO PARTIDO)

8. Vitória Capellaro. Italiano vindo ao Brasil em 1907, o primeiro a mostrar grande predileção por assuntos brasileiros. (INOCÊNCIA, 1916) O GUARANI, 1919. O GARIMPEIRO. Trabalhou até o sonoro: FAZENDO FITA, musical de 1935. CAÇADOR DE DIAMANTES, de 1932.

Kemeny e Lustig foram colaboradores técnicos de Capellaro. Realizaram em 1929, em São Paulo: SINFONIA DE UMA METRÓPOLE.

9. José Medina. Fundou a RossiFilm, dirigiu 10 filmes. Colaborou na Paulista Filmes.

10. Adalberto Fagundes, fundou em São Paulo a Visual Film, 1925. Mal sucedida industrialmente.

11. Pedro Lima, dirige um filme para Paulo Benedetti.

12. Ademar Gonzaga, 1929, dirige BARRO HUMANO.

13. Mário Peixoto, dirige LIMITE. Influenciado pela Vanguarda Francesa,

tendo como diretor de cinegrafia a Edgar Brasil, 1930.

14. Francisco de Almeida Fleming, mineiro, nascido em 1900. Desde os 10 anos metido em laboratório cinematográfico. Fêz filmes documentários. No período mudo fêz 3 filmes de longa metragem. Até hoje, em São Paulo, fêz mais de 300 documentários e jornais de atualidades. Seus filmes foram perdidos numa enchente. Desde 1920 dedicou-se ao estudo da sonorização do cinema. Sua Cia: A MÉRICA FILMES. Propugnou um cinema « socialmente útil ». Fleming representa um grande esforço individual.

15. Humberto Mauro. Mineiro. Grande curioso em coisas artísticas e mecânicas. 1925, fêz primeiro filme em Cataguazes. 1926 organizou a América Filmes. 1927, fêz BRAZA DORMIDA. 1920, SANGUE MINEIRO. Teve insucesso comercial, por causa da concorrência estrangeira. 1951, fêz O CANTO DA SAUDADE, no Rio. Hoje é diretor do INCE, dedicando-se a documentários de toda a espécie.

16. Surto regional de Campinas. 1923-1926, Campinas foi um grande centro. Phoenix-Film; Condor Film; APA; Selecta. Primeiro filme: João da Mata, drama caipira, direção de Amilar Alves. SOFRER PARA GOZAR, direção de E. C. Kerrigan. A CARNE, dirigido por Kerrigan, extraído do romance de Julio Ribeiro. Essa produção foi sustada, por dificuldade de distribuição.

17. Surto regional de Recife. 1924-1932. Iniciaram produção os mecânicos fotógrafos, Edson Chagas e Gentil Roiz. Insurgiram-se contra o influxo hollywoodiano. Fundaram: Aurora Filmes e depois Vera Cruz Filmes. Foram os primeiros profissionais do cinema, que dêle viviam. Melhor realização: AITARÉ DA PRAIA, sobre a vida dos jangadeiros. A Liberdade Film, de Edson Chagas, fêz DANÇA, AMOR E VENTURA. 1928 surgiu a Spia Film. Em 1930, a Iate Film. Dificuldades

de distribuição dispersaram os pioneiros.

II. INÍCIO DO SONORO

1. Os críticos xingaram contra o cinema falado. Veja O FÁ, órgão do Chaplin Club. Mas alguns filmes, como HALLE-LUIA, de King Vidor, desfizeram as dúvidas.

2. O primeiro filme completamente sonorizado foi: ACABARAM-SE OS OTÁRIOS (São Paulo, 1929), de Luís de Barros. Moacir Fenelon, desde 1929 até hoje, se destaca como técnico em sonografia, roteirista, produtor.

3. Os dois melhores estúdios, antes da Vera Cruz, são: Brasil Vita Filmes, dirigida pela portuguesa Carmen Santos, e a Cinédia, dirigida por Ademar Gonzaga. Este fez: BARRO HUMANO. (Sempre esteve em contato com Hollywood); MULHER (iniciado em Hollywood); LÁBIOS SEM BEIJOS, inacabado (influência de René Clair); GANGA BRUTA; PUREZA. Um diretor a salientar: Otávio Gabus Mendes.

Carmem Miranda inicia o ciclo musical carnavalesco, pela Brasil Vita Filmes. Em 1951, Ademar vendeu parte de seus terrenos da Cinédia. Hoje ele é uma incógnita.

1936, a Sonofilmes se dedicou a musicais e comédias teatrais.

4. 1930, fundou-se a Cia. Cinematográfica Americana, cujo fracasso paralizou a produção paulista.

5. Em 1941 se fundou a Atlântida (Rio), tendo como incorporadores a José C. Burle e Moacir Fenelon. Ali trabalharam Edgar Brasil (cinematista), Alinor Azevedo, Nelson Schutz (era pau para toda a obra, e morreu pobre e abandonado). Filmes: TUMULTO; MOLEQUE TIÃO. Época dos atores populares: Oscarito, Grande Otelo, Anselmo Duarte, Eliana, Cyl Farney. Severiano Ribeiro funda circuito exibidor e entra na Atlântida. J.

B. Tanko dirige AREIAS ARDENTES. Outros diretores: Jorge Ileri, Paulo Vanderley (AMEI UM BICHEIRO). A Atlântida nunca teve estúdios verdadeiros.

6. Fora da Atlântida, Antônio Leal começou filmar UMA AVENTURA AOS 40. Moacir Fenelon se tornou produtor independente. (OBRIGADO DOUTOR, 1940. O italiano Alberto Pieralisi dirige UMA LUZ NA ESTRADA. Fernando de Barros, português, dirige CAMINHOS DO SUL (1949).

III. INDUSTRIALIZAÇÃO

1. Em 4-11-1949, o engenheiro italiano, Franco Zampari, funda a Cia. Cinematográfica Vera Cruz, em São Bernardo do Campo. Mecenaz dileitante, quis repetir o que fizera com o Teatro Brasileiro de Comédia. Seu fracasso se baseou: 1) Numa produção muito cara. 2) Imprevisão quanto à distribuição. 3) Escassa valorização do elemento nacional. Mas forçou melhora do nível técnico e artístico dos filmes.

Veio então Alberto Cavalcanti. Havia bons técnicos importados: Chick Fowle, Ray Sturgess, Erik Fassmussem, Oswald Hafencrichter. Filmes: TERRA É SEMPRE TERRA (Dir. de Tom Payne), CAICARA (dir de Adolfo Celli); ÂNGELA; SIMÃO O CAOLHO (Dir. Cavalcanti). Mas o departamento de argumentos era dirigido por um italiano recém vindo. Saindo da Vera Cruz, Cavalcanti fez CANTO DO MAR (1954), e MULHER DE VERDADE.

Após a saída de Cavalcanti, foram feitos: O CANGACEIRO (1953), dir. de Lima Barreto, levado à Vera Cruz por Cavalcanti. Lima havia feito antes: PAI-NEL; O SANTUÁRIO. SINHA MOÇA (1953), dir. de Tom Payne, argentino; APASSIONATA (Dir. de Fernando de Barros); UMA PULGA NA BALANÇA (Dir. de Luciano Salce); LUZ APAGADA (C. Th'vé). Abílio Pereira de Almei-

da dirigiu: NADANDO EM DINHEIRO; CANDINHO.

2. Em 1952, Mário Civelli, italiano, dirige a Maristella, financiada pela família Audrá. Fracassada a Maristella, Civelli consegue o financiamento da Multifilmes, por Anthony Assunção. Mário Civelli planejou uma produção rápida e barata, mas devido a mediocridade na parte artística, fracassou. A direção e roteiros, a cargo de estrangeiros. Foram realizados: COMPRADOR DE FAZENDAS (conto de Monteiro Lobato); O CRAQUE; CHAMAS NO CAFEZAL (ambos dirigidos por C. Burle); MÃOS SANGRENTAS (C. H. Christensen).

3. Outros: O SACI (Dir. Rodolfo Nanni (1935); DA TERRA NASCE O ÓDIO (Antoninho Hossri, diretor).

IV. RESTRUTURAÇÃO INDUSTRIAL

Em bases mais modestas e planejadas, a Vera Cruz funciona sob aluguel, a cargo do Banco do Estado de São Paulo, que também financia produções, após merecerem apóio, pelas suas qualidades.

O Sindicato da Indústria Cinematográfica se preocupa por uma legislação favorável. O G. E. I. C. (Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica), estabelecido pela presidência da República em 1958, procura regularizar a atuação dos grupos estrangeiros no Brasil (Cavalheiro Lima, Flávio Tambellini, Jacques Deheinzellin, Severiano Ribeiro, Clovis Salgado).

Filmes e diretores: O SOBRADO (Dir. de Walter G. Durst); OSSO, AMOR E PAPAGAIOS (Carlos A. S. Barros e Cesar Memolo); Rio 40° (Nelson Pereira dos Santos); REBELIÃO EM VILA RICA (Irmãos Pereira); ESTRANHO ENTRO (W. H. Khouri); RAVINA (Rubens Biáfora); O GRANDE MOMENTO (Roberto Santos); CARA DE FOGO (Galileu Garcia, que fora assistente de AMORES NO RIO)

Lima Barreto em O CANGACEIRO); MEUS AMORES NO RIO (C. H. Christensen).

Saliente-se Marcos Margulies (document.) A ESPERANÇA É ETERNA.

C. TEMÁTICA DO CINEMA NACIONAL

Observa-se, aproximadamente, a ordem cronológica em que foram introduzidos os temas.

1. Imitação de filmes estrangeiros: Lumière, os italianos.

2. Literatura nacional: Alencar (Iracema, Guarani); Visconde de Taunay; Aloísio de Azevedo (O MULATO); Érico Veríssimo (Sobrado); Monteiro Lobato (Comprador de Fazendas); Galeão Coutinho (SIMÃO O CAOLHO); José Lins do Rego (PUREZA). etc.

3. Peças teatrais.

4. Assuntos religiosos: Vida de Sta Teresinha; Milagres da Aparecida; IN HOC SIGNO VINCES (Alm. Fleming).

5. Polícia do crime: documentários de crimes reais. (MÃOS SANGRENTAS).

6. Temas do homem do interior: canção, sertão, campo (CHAMAS DO CAFEZAL) bandeirantes, caipirismo, seca nordestina.

7. Temas praianos: (AITARÉ DA PRAIA), jangada (CANTO DO MAR); VENTO NORTE.

8. Futebol: (O CRAQUE), tema ainda inexplorado.

9. Assuntos históricos: patrióticos; Inconfidência mineira (REBELIÃO EM VILA RICA), Retirada da Laguna.

10. Problema racial: TAMBÉM SOMOS IRMÃOS; SINHA MOÇA.

11. Novelas radiofônicas: (OBRIGADO DOUTOR).

12. Turismo: pouco ainda (MEUS AMORES NO RIO)

13. Folclore carnavalesco: muito, principalmente através de músicas provenientes do rádio.

14. Influência estrangeira: a) Vanguarda francesa (LIMITE); b) neo-realismo italiano: (RIO 40° e GRANDE MOMENTO); c) cinema nórdico: ESTRANHO ENCONTRO.

D. OBSERVAÇÕES FINAIS

I. Economia e Legislação.

1. A grande falha do cinema brasileiro é sua organização comercial, que não prevê a distribuição dos filmes brasileiros, sofrendo aqui o domínio do distribuidor estrangeiro. Falta legislação protetora.

2. Excessiva importação de filmes estrangeiros, acima da capacidade de nosso mercado.

3. O Brasil sempre foi um bom mercado de filmes.

II. Características e problemas, passados e atuais.

1. O brasileiro sempre demonstrou grande entusiasmo pelo cinema, sendo capaz de muitos sacrifícios para criação de obras de arte.

2. Dificil estudar os filmes brasileiros, pois não houve o cuidado de documentação e arquivamento das cópias de filmes. A Cinemateca Brasileira tem procurado suprir esta lacuna.

3. Produção centralizada em São Paulo, por atração da Lei Municipal de proteção ao produtor.

4. Faltam no Brasil principalmente bons produtores e roteiristas (estes últimos criam o movimento interior do filme). Atores e técnicos existem.

III. Críticos e estudiosos.

Guilherme de Almeida (da primeira fase) Otávio de Faria; Ademar Gonzaga (fundador da revista Cinearte); Flávio Tambellini; Pery Ribas (desde o início do sonoro, hoje é arquivador); Jorge Ileri, também diretor; Pedro Lima, desde tempos imemoriais até hoje.

Novos: Moniz Viana (do Correio da Manhã, Rio); Ely Azeredo (Tribuna da Imprensa, Rio); Hugo Barcelos (Diário de Notícias, Rio); Alex Viany, conhecedor especialmente do cinema nacional). Lino Grunewald; P. Guido Logger (diretor do S. I. C.).

São Paulo: Almeida Sales; Benedito Duarte (mais documentarista); Ruben Biáfora (conhece muito o cinema americano); Paulo Emílio Sales Gomes (Conservador da Cinemateca Brasileira); Prof. Hélio Furtado do Amaral.
(Fonte principal para esta síntese da História do CINEMA BRASILEIRO: INTRODUÇÃO AO CINEMA BRASILEIRO, de Alex Vianey.

XI História do cinema — OS GRANDES CRIADORES (Diretores)

Apud H. Agel

Dando o nome de criador àquele que impõe verdadeiramente um universo novo e autônomo (Proust); é preciso limitar-se àqueles que, conforme opinião unânime dos críticos, oferecem à tela

uma obra equivalente a um Balzac, um Tolstoi.

Quem se deu o trabalho de estudar na sua quase totalidade, a obra de um Stroheim, dum Renoir, dum Rossellini, estarão de acordo em reconhecer nêles

as linhas de uma obra tão consistente e irrefutável, como por ex. pode ser o mundo de Goya na pintura, de V. Hugo na poesia e de Michelangelo na escultura.

A escolha de H. Agel para o estudo mais profundo (Chaplin, Eisenstein, Flaherty, Ford, Renoir, Clair, De Sica, Cocteau, Bresson, Tati), é ligada ao conteúdo de Cinemateca francesa que fornece o material de trabalho. Mas entre estes estão os 4 maiores: **Chaplin, Eisenstein, Flaherty, Renoir.**

I. Os 27 maiores, por volume e tempo de trabalho:

1) Os que têm mais de 20 anos de cinema, e considerados, **sem contestação**, os maiores. (ordem alfabética).

Luis Bunuel, Chaplin, Dreyer, Flaherty, Griffith, Murnau, Poudovkine, Renoir, Sjostrom, Stroheim.

2) Os que têm mais de 20 anos, mas **admirados por uns e contestados por outros:**

J. Ford H. Hawkes. A. Hitchcock F. Lang A. Gance Vidor.

3) Os que têm 10 anos e mais:
R. Bresson, Jacques Tati — (França)
Orson Welles (América)

Rossellini, de Sica, Fellini — (Itália)

Alf Sjoeborg — (Suécia)

Mikio Naruse — K. Mizogushi (Japão)

II. Os maiores, por nacionalidade

Alemanha — Fritz Lang — Carl Mayer (cenar) G. W. Pabst.

Inglaterra — Robert Hamer — John Reed.

Grierson — Alfred Hitchcock — Carol

América: — Frank Borzage — Stephen Bosustov — (desenhos) — Frank Capra (Riskin cenarista) — Charles Chaplin — George Cukor — Walt Disney — Robert Flaherty — John Ford (Dudley Nichols cenar) — Edwar Griffith — Howard Hawks — John Huston — Thomas Ince — Lubitsch — Lewis Milestone — Mack Sennet — Josef von Sternberg — George Stevens — Eric von Stroheim — Preston Sturges — King Vidor — William Wellman — Orson Welles — Billy Wilder — William Wyler, Stanley Kubrick.

Canadá — Norman Mac Laren

Espanha — Luiz Bunuel

França — Yves Allegret (* J. Sigurd cen) — Jean Aurenche († P. Bost) — C. A. Lara — J. Becker — M. Carné — R.

Bresson — R. Clair — H. G. Clouzot — J. Cocteau — J. Epstein — L. Feuillade — A. Gance — S. Guitry — P. Grimault

— M. l'Herbier — G. Meliés — M. Ophuls

— M. Pagnol — M. Pagliero — J. Prevert (cen) — J. Renoir — George Rouquier

— Charles Spaak — (cenar) — Tati-Vigo.

Holanda — Joris Ivens

Itália — M. Antonioni — A. Blasetti — R. Castellani — G. Sanctis — De Sica

(+ Zavattini) Rossellini — L. Zampa.

Japão — Kenzi Mizogushi — Akira Kurosawa — Kaneto Shindo

México — Emilio Fernandes

Rússia — Al. Dovjenko — S. Eisenstein — Vsevolod Poudovkin

Escandinavos — Carl Dreyer — Alf Sjoeborg — († Lindstrom) — Victor Sjostrom — Maurice Stiller — Arne Sucksdorff.

XII GÊNEROS CINEMATOGRAFICOS

(Cfr. Henry Agel)

— Não existe gênero, em sentido estrito. Trata-se apenas de dominantes ou **linhas de força**, tendo por base o **conteúdo implícito** e o **estilo**. É uma caracterização com sentido limitativo e metodológico.

— Além dos gêneros, existem as **séries** — musicais; policiais; de guerra; social; de crianças; histórico; biográfico; de tese:

1. Epopéia.

Pelo **conteúdo** comporta um elemento sociológico (refere-se a meio determinado, folclore) e outro psicológico (sentimento nacional ou religioso). Pela **estrutura**, caracteriza-se pela acentuação dos traços dos personagens, engrandecimento das proporções, e por ritmo amplo e solene.

A **epopéia em geral**: a) exige uma certa visão do mundo: uma luta, um choque de forças. b) o homem aparece numa luta difícil, com elementos do espaço, ameaças humanas, elementos naturais, e o próprio homem.

A **epopéia cinematográfica**: a) Psicologia: primarismo dos comportamentos, dentro de dois mundos divididos: o do bem e do mal. b) Decor: amplo, como elemento dinâmico. c) Ritmo: sístole-diástole, de contração e relaxamento. d) Linguagem: enquadramentos repletos, montagem explosiva, leit-motifs.

II. Western.

É o cinema americano por excelência. Situa-se entre a epopéia, tragédia e poema lírico. Ligado à História americana. Decor de grandeza tumultuosa. Gênero sob o signo do barroquismo. Atraíu os mais notáveis cineastas americanos. Criou

mitologias masculinas (Gary Cooper, John Wayne). Coordenadas: nascimento da nação americana; corrida para o ouro; dramas da fronteira; ligações transcontinentais; guerra de Secessão; índios; viagens de tropas de gado; grandes heróis de terror.

III. Tragédia, drama e melodrama

Verificou-se historicamente uma progressão no sentido de **humanização** do espetáculo: da tragédia ao drama, e deste ao melodrama. A tragédia teve início no teatro grego, em que o herói suporta sozinho as forças adversas que o esmagam. Teve muitas variantes através dos séculos, passando ao plano da consciência (Shakespeare), debate psicológico (Racine), ao realismo. O naturalismo deu origem ao drama, com dimensões mais reais.

Tragédias cinematográficas: RASHOMON, PARENTS TERRIBLES; UMA RUA CHAMADA PECADO, TARDE DE MAIS; DIES IRAE.

— No **drama**, o herói é transportado do plano do eterno, para a vida de todos os dias, adquirindo atualidade, refletindo as circunstâncias sociais dos tempos de hoje.

O **melodrama** é um falso trágico: tende ao eterno, e ao grandioso, mas não simplifica, senão empobrece a realidade. Não há poesia mas convencionalismo nos personagens. As situações não são ampliadas, mas caricaturizadas.

IV. — Comédia.

Exigências do filme cômico: Originalidade do roteiro; qualidade de gags; brio do realizador; justeza e eficácia de

interpretação. Alta comédia americana (Lubitsch, Capra); comédia de costumes (França); comédia psicológica (Inglaterra).

V. Burlesco. Tem um caráter cômico excessivo. Na literatura se encontra já na antiguidade e em todos os tempos. No cinema, temos três categorias: a) burlesco sociológico (Irmãos Marx). b) gosto do insólito. (Tati) c) Nonsense (burlesco mais profundo) (Tati, em férias de M. Hulot. Mack Sennet foi o grande burlesco.

VI. Poema. Poesia é o que dá ao real uma sonoridade insólita, quebrando as fronteiras entre o real e o irreal. Neste sentido, o cinema é uma espécie de poesia permanente. Hoje, poesia cinematográfica não é só irrealidade (como os surrealistas queriam), mas que:

a) Quebra uma certa estrutura lógica e dramática dos filmes tradicionais;

b) desenvolvem à maneira de sonho certos elementos planetários ou humanos (natureza, espaço, infância, amor, morte, maravilhoso).

Há poucos poemas na história do cinema, porque o caráter comercial do cinema não o permite (não há aceitação do público). René Clair; Gremillon; Jean Vigo, Cocteau, Flaherty, Renoir são alguns poetas. Chaplin, Fellini.

— O desenho animado se presta à poesia. Mas não o de Disney. Antes mais o desenho de Trnka. (Tcheco).

VII. O documentário

A curta metragem não determina o documentário. É um gênero em que a ficção fica reduzida ao máximo, emergindo naturalmente do real. Categorias: a) Ensaios (vida de artistas, filmes de

arte. b) Didáticos c) Viagens. Bom documentário deve obedecer a duas exigências:

a) Centralização num objetivo (conteúdo): essência planetária (viagens, exotismo); essência humana (estudo sociológico ou personalista).

b) Estilo (modo de expressão determinado deve ter certa estrutura, planejamento, e não mera sucessão cronológica de fatos. Pode haver construção sinfônica (Flaherty); ou associação de elementos humanos e naturais; recriação estética do mundo (próximo ao poema); orientação ao panfleto (crítica, como TERRA SEM PAO de Buñuel).

VIII. NOVELA. A novela, com relação ao romance, caracteriza-se pela limitação de matéria quanto ao tempo e ao espaço, indo logo ao essencial da ação, e rapidamente ao fim, não dando oportunidade à liberdade criadora do autor para se desenvolver normalmente. A novela cinematográfica é geralmente muito curta, para seu aproveitamento comercial. O desenho animado se adapta melhor à novela cinematográfica. Um domínio da novela cinematográfica é o filme do Sketchs.

IX. DESENHO ANIMADO. Apareceu desde o início do cinema. Tomou nova forma de expressão com o som, pela sincronização da imagem, ruído e música. Disney criou uma mitologia animal pitoresca. Bosustov renovou a técnica do gênero, pela estética maleável, fluidez das linhas, riqueza do humor poético. Grimault desenvolveu sua estética mais no terreno do onírico. O poder do desenho animado é ainda insuspeitado.

XIII ESPECIALISTAS CINEMATOGRAFICOS CELEBRES

Cenaristas:

Jacques Prevert (M. Carné) — OS VISITANTES DA NOITE
Charles Spaak (Renoir) — A GRANDE ILUSÃO
Jean Aurenche e Pierre Bost (R. Clement) — BRINQUEDO PROIBIDO
Dudley Nichols (J. Ford) — VINHAS DA IRA (Stenbeck)
Robert Riskin (Fr. Capra) — DO MUNDO NADA SE LEVA
Cesare Zavattini (De Sica) — LADROES DE BICICLETA (Riqueza humana)
Sergei Amidei (Rossellini) — PAISA
Noel Coward (David Lean) — BREVE ENCONTRO
Graham Green (Carol Reed) — TERCEIRO HOMEM — IDOLO CAIDO
Ben Hecht (Howard Hawks) — SCARFACE Acentuada crueldade.
Henri Georges Clouzot (Christian Jaques) — SE TODOS OS HOMENS DO MUNDO

Diretores de fotografia:

Louis Paige — QUAIS DES BRUMES (M. Carné)
PHILIPPE Agostini — DAMES DES BOIS DU BOULOGNE — Bresson
G. Perinal — A NOUS LA LIBERTÉ — René Clair
Roger Hubert — OS VISITANTES DA NOITE — Carné
Christian Matras — A GRANDE ILUSÃO — J. Renoir
Armand Thirard — ESTA NOITE É MINHA — R. Clair
Claude Renoir — RIO SAGRADO — Jean Renoir
Nicholas Mayer — ORFEU — J. Cocteau
Gregg Toland — MORRO DOS VENTOS UIVANTES — W. Wyler
Edouard Tisse — ENCOURAÇADO POUKEMINE — S. Eisenstein
John Alton — CASA DE CHÁ DO LUAR DE AGOSTO — Daniel Mann

Lee Garmes — SCARFACE — H. Hawks.
Boris Kauffman — SINDICATO DE LADROES — Elia Kazan
Aldo Graziati — QUANDO A MULHER ERRA (Exteriores) — Vittorio de Sica
Alto Tonti — EUROPA 51
Fritz Wagner — A ÓPERA (Fr. Lang)
Gabriel Figueroa — A PÉROLA — Emilio Fernandez
Chic Fowley — O SOBRADO — Walter George Durst + Cassiano Gabus Mendes.
Howe Hong — ROSA TATUADA

Cenógrafos:

Leon Barsacq — ESTA NOITE É MINHA — R. Clair
TRAUNER — OS VISITANTES DA NOITE — Carné
Christian Bernard — A BELA E A FERA — Cocteau
MAX DOUY — A ADULTERA
Cedric Gibbons — CANTANDO NA CHUVA — Kelly-Donen.

Músicos:

Georges van Parys — ESTA NOITE É MINHA — R. Clair
Joseph Kosma — A BESTA HUMANA — J. Renoir
Georges Auric — A BELA E A FERA — Cocteau
Maurice Jaubert — CAIS DAS SOMBRAS — J. Cocteau — já morto.
Alessandro Cicognini — UMBERTO — De Sica
Alfred Newman — ANASTASIA
Franz Waxman — UM LUGAR AO SOL — Georges Etevens
Alex North, Max Steiner — ROSA TATUADA — Daniel Mann
Dimitri Tiomkin — ESPÍRITOS INDOMITOS — Fred Zinneman.
O argumentista (cenarista) escolhe os movimentos interiores
O diretor os movimentos exteriores.
(Cfr. Notas de Hélio Furtado Amaral)

XIV CRÍTICA CINEMATOGRAFICA

1. Momentos:

- 1) Reflexão e análise
- 2) Julgamento e síntese
(Das coisas mais difíceis).

2. Distinção:

- 1) Crônica: superficial. Só focaliza a história e interpretação.
- 2) Crítica: profunda. Exige pesquisa analítica (elementos biográficos, conhecimento da obra anterior do autor; observação do estilo. «O fim da crítica não é estudar o artista como homem, isto é, seus sentimentos e paixões (personalidade histórica), mas a forma artística que lhes imprimiu: personalidade artística». Afrânio Coutinho. O tamanho da crítica não resolve. Pode haver crítica profissional ou não.

3. Propriedade:

Há uma crítica própria a cada arte e a cada obra.

4. Função do crítico:

- 1) Informar: o gênero do filme, nível artístico, condições de criação da obra, características dos técnicos etc.
- 2) Formar. Orientar o espectador. Sublinhar a novidade no emprego dos meios de expressão.
Extraír a significação de um progresso técnico. Deve ser criador. Deve ter posição ideológica definida. Deve sempre aperfeiçoar e ampliar os gostos.

5. Tendências da crítica:

- A) Impressionista — só dá impressões sem raciocinar.
- B) Formalismo estético: preocupação formal do cinema. Mas o cinema é forma para exprimir algo.

C) Formalismo moral: Preocupação exagerada de catalogar imagens duvidosas e de situações irregulares, sem o sentido de conjunto.

Mas o estado reflexivo (crítica) pode alternar com a impressão de arte, espontaneidade, gozo da obra).

6. Métodos.

A. M. Morlion, I. Dialética do tema central

a) Não há história recontada. Alma complexa e unificadora. Idéia carregada de emoção, que arrasta as peripécias, os personagens, imagens e sons num ritmo visual.

b) Verificação do tema central, pela análise das cenas. Enumeração e análise das cenas de emoção.

c) Formulação de um julgamento ideológico sobre o tema central. Cenas imorais podem estar contidas num tema elevado.

II. Análise da linguagem.

a) Cenarização que sustenta a intriga e a concatenação dos acontecimentos. O cenário deve exprimir atitudes de alma, e não apenas fatos brutos.

b) Ritmo visual — imagem animada. Montagem.

c) Ritmo musical — A música evoca as realidades que a imagem não pode exprimir.

d) Interpretação — Devem estar uníssonos com os outros elementos.

e) Valor fotográfico — Jogo de sombras que criam o clima para o tema central.

Análise:

Extraír a idéia fundamental do filme, examinando se o filme na sua forma

e na sua técnica coloca adequadamente em imagem a idéia mestra.

B. Método Chartier. (Significação do filme) (Tallenay) R. I. du C. n° 10.

O fim último da crítica é extrair a **significação** do filme:

a) Não é o sentido (abstrato ou esquemático) de seu assunto (tema);

b) Nem é o valor formal de seus meios de expressão;

c) Não se extrai por simples reações afetivas do crítico.

d) Não se extrai por aplicação de um barômetro moral ou por profecias sobre a influência do filme.

e) Surge só após uma análise minuciosa e completa da obra.

Processo:

a) Personalidade do autor ou autores. Situação do filme no conjunto de sua obra. Relações entre diretor e cenarista.

b) Situação do filme no conjunto da produção contemporânea ou na evolução do cinema. Precisar também as pretensões do filme em relação ao gênero.

A pesquisa do significado do filme não pode prescindir do exame dos dois elementos acima.

c) Análise da intriga (que não se confunde com a narração linear crua dos fatos) é necessária como orientação e também como informação ao leitor.

d) **Apreciação crítica.**

Este julgamento compreende elementos de apreciação artística e elementos de valor, que considerem o homem em sua totalidade.

XV PLANO PARA EXERCÍCIOS DE ANÁLISE FÍLMICA

1. Sequências: 1) Definição — sucessão de planos e cenas, exprimindo uma idéia completa.

C. MÉTODO Hélio Amaral.

1) Planificação.

2) Desintegração argumentística.

3) Análise: a) Argumento, b) Cinegráfica c) Psicológica d) Moral e) Crítica — sentido geral.

D. Método IDHEC:

I. Documentação — Intérpretes e papéis. Técnicos. Bibliografia. Dados biográficos sobre os autores e atores.

II. Trama — 1 Cenarização — roteiro. 2 Lista de sequências.

III. Análise dramática: 1) O gênero — adaptação 2) Construção do roteiro: progressão dramática; curvas dramáticas; curvas de interesse. 3) Os temas.

Dramática: — 2) Construção do roteiro: progressão dramática; curvas dramáticas; curvas de interesse. 3) Os temas. 4) Psicologia (caráter) dos personagens. 5) Elementos cômicos, trágicos, modos de expressão.

IV. Análise cinegráfica: 1) Imagem — fotografia movimentos de câmera, enquadramento. 2) Montagem ritmo. 3) Côr. 4) Sons: música, ruídos, diálogo, comentário. 5) Decors. 6) Realização. 7) Interpretação.

V. CONCLUSÃO

VI. A crítica

VII. Pontos de discussão.

N. B. Todos os métodos visam a **analisar** (examinar, dissecar) a obra, para apanhar-lhe o sentido.

2) Exercício — a) relacionar sequências, com indicação sucinta dos principais fatos. b) indicar se é: interior ou exterior,

diurna ou noturna; longa, breve ou normal; rápida lenta ou normal.

A relação das sequências facilita o descobrimento da linha dramática.

2. Linha dramática — consiste na determinação da linha argumental no seu conteúdo dramático; não apenas os fatos em si, mas seu conteúdo dramático, apontando-se as curvas de interesse, elementos novos e correlação entre si. Um argumento deveria ter: a) Introdução expositiva; b) progressão; c) Cena de rigor, de crise ou expectativa; d) clímax dramático, que dá o significado da ação, da cena de rigor.

Exercícios: a) indicar os fatos resumidamente, e o respectivo conteúdo dramático. b) Desenhar o gráfico, ilustrando as curvas ascensionais ou desencionais.

3. Personagens e interpretação: Indicar:

a) Características objetivas de cada personagem: situações, qualidades nacionais e profissão.

b) Função na obra, na linha dramática, com fases na criação progressiva do personagem.

c) Psicologia ou justificativa de seu comportamento.

d) Adaptação dos intérpretes aos papéis.

e) Direção, ação diretoria.

4. Tema: Indicar:

a) O tema central ou idéia fundamental.

b) Os temas subsidiários (laterais), em ordem decrescente de importância: relação entre si e com o tema principal.

c) Os elementos que provam a presença desses temas: que personagens, que situações, que diálogos, que decors, música...

d) Valor e eficácia na apresentação de

esses temas no setor psicológico social, ético e religioso. Realismo das situações.

5. Planos, movimentos e ângulos da câmara.

a) Que espécie de planos, movimentos e ângulos predominam no filme.

b) Qualidade dos enquadramentos — composição equilibrada e harmoniosa, ou plasticidade. Decor.

c) Exemplos característicos de bom e mau emprego de planos, movimentos e ângulos e de bons ou maus enquadramentos.

d) Cortes e seu influxo no ritmo.

e) Papel do diretor.

6. Fenômenos sonoros:

a) Ruídos: enumerar (indicar exemplos de superposição); qualidade, função (realistas, abstratos, figurados); predominância.

b) Diálogos — qualidade; sujeição à imagem; entrosamento com o ritmo; diálogo de cada personagem.

c) Música: exemplos de bom ou mau emprego de música: **ambiental** (realista); **acentuação** (ou suporte de movimentos exteriores ou estados de alma); **ambiência** (clima psicológico, abstração); **revelação** de realidades ou de fatos.

Casos de assincronismo.

7. Figuras de estilo

a) Gags (idéias engraçadas, situações surpreendentes, efeitos originais. Tudo expresso pela imagem. Piadas verbais não são gags. (Achados)

b) Paralelismo

c) Elipse

d) Símbolos e metáforas

e) Acumulação

f) Outras

Esquema de Humberto Didonet.

XVI DESINTEGRAÇÃO ARGUMENTÍSTICA DE

UM FILME DIVISÃO EM SEQUÊNCIAS

Exemplo: MARCELINO PÃO E VINHO

A sequência é, no filme, uma parte orgânica, exprimindo uma idéia mais ou menos completa.

Dividir um filme em sequências tem as seguintes finalidades:

- Ter instrumento de trabalho. Facilita a análise, pela fixação dos dados.
- É excelente exercício de percepção de elementos novos na linha dramática.

- | Sequência | Linha dramática |
|---|--|
| 1. Festa. Visita do Frei à menina. Introd. | Inicia a história |
| 2. Luta contra os franceses. Transição. | |
| 3. a) Chegam os frades, concessão, terreno.
b) Construção do convento.
c) Inauguração. | Os frades.
Ambientação. |
| 4. Encontro e batismo do menino.
Ordem de ir aos povoados em busca da mãe. | |
| 5. Primeiros cuidados. Chôro. Soldados trazem roupas. Problema da colocação do menino. | Aparece o menino |
| 6. Procura triplíce: agricultor, casal jovem, ferreiro. Os frades procuram. | Problemas com o menino. |
| 7. Superior fala com D. Emílio. O moleiro. | Tentativa de devolução.
Apêgo pelo menino. |
| 8. Morre o alcaide velho. Vem o novo, que exige a criança. Mudança de alcaide. | Aparece o mau: ameaça. |
| 9. Marcelino aos 5 anos. Os objetos. Um dia na vida de Marcelino. | |
| 10. a) A mãe no campo. Marc. fala na mãe a Fr. Malo. e Fr. Papinha. A mãe. b) Marc. triste. Bate nos galhos. Sôzinho. | Vida normal de Marc. |
| 11. Travessuras: sino, lagartixa, cordão, cabra. | Preocupação de Marc. pela mãe, dentro da vida comum. |
| 12. a) Proibição de subir ao sótão. Mêdo do homem grande. b) Bola de barro no cão. Fuga. Segunda tentativa de subir escada. | Mistério. Curiosidade. Ameaça externa aos frades. |
| 13. Vingança do alcaide. Seu fingimento e derrota. | Provação da doença. |

Os frades

Presença passiva do menino.

Presença ativa de Marcelino.

- a) Mordida do escorpião. M. adoece. Pesadelo. b) Descobre o homem no sótão. Mêdo **Descoberta;**

- A feira.** Desordem. Frades acusados.
- Alcaide consegue assinatura de expulsão. Frades tristes.
- Marc. sobe ao sótão. Abre a janela. Vê a Cristo. Acha-o com fome. Falta pão na cozinha. **O pão.**
- Frades na horta. Marc. dá **pão e vinho.** Diálogo da graça. É dado o nome.
- No refeitório. Frei Papinha descobre gotas de vinho derramadas.
- Temporal. Marcelino vai ao sótão. Episódio da malta.
- Os frades discutem. Marcelino rouba. Precisa de um amigo. Vigilância.
- Marcelino leva **Pão e peixe.** Conhecimento mais íntimo de Cristo. Fala-se na mãe. Frei Papinha descobre. A comunidade estupefata.
- Festejos finais. Apoteose.

(Trabalho feito por Humberto Didonet — do Cineclub Pro Deo. — Pôrto Alegre — 1958)

Descoberta do «Estranho».
Descrédito dos frades.
Sofrimento prepara o convento para o milagre.

Primeiro encontro, de Marcelino com Cristo.

Segundo encontro, mais íntimo.

Desconfiança dos frades

Terceiro encontro. Cristo é refúgio. Frades vigilantes. A grande descoberta. Solução completa.

amizade de Marcelino com Cristo se aprofunda.

QUALIFIQUE SEU FILME

A seguinte tabela analítica servirá ao aficionado para treinar seus conhecimentos de apreciação cinematográfica. Além de ser um passatempo, pode também servir para um debate em torno dos valores de um filme.

I — TEMA

- Julga positivos os valores do filme?... (até 10 pontos)
- O argumento e a ambientação estão à altura do tema tratado? (até 5 pontos)

- Tirou-se do tema todo o partido possível? (até 5 pontos)
 - Observa-se fidelidade ao espírito da obra seja ela original ou adaptada? (até 5 pontos)
 - Percebe-se alguma «intenção» na realização (dizer algo, sustentar tese, inovação artística)? (até 5 pontos)
- #### II — VALORES FÍLMICOS
- Há sentido cinematográfico na realização (predomínio da imagem, efeitos visuais etc.)? (até 5 pontos)

- (até 5 pontos)
- 7) A fotografia é de qualidade?
(até 5 pontos)
- 8) A composição fotográfica está cuidada (tem força dramática, inspiração pictórica, seja em preto e branco ou em cores)?
(até 5 pontos)
- 9) Tem unidade? (não faltam nem sobram cenas)?
(até 5 pontos)
- 10) Está corretamente equilibrada a marcha dos acontecimentos? (ritmo cinematográfico)
(até 5 pontos)
- 11) Acertada interpretação dos atores ...
(até 5 pontos)
- 12) Emprêgo acertado do som
(até 5 pontos)

- 13) Uso exato da música de fundo
(até 5 pontos)

III — SIGNIFICADO GERAL DA OBRA

- 14) Apresenta inovação na forma de expressão cinematográfica?
(até 10 pontos)
- 15) Constitui-se num exemplo destacado dentro do gênero?
(até 10 pontos)
- 16) Ocupa um lugar destacado dentro do ambiente geral de sua indústria?
(até 10 pontos)

QUALIFICAÇÃO

90 a 100 — excepcional	0 a 20 — ruim
80 a 90 — notável	20 a 40 — mediocre
60 a 80 — bom	40 a 60 — discreto

(Esquema extraído de Revista Cine-Guia-Cuba)

XVIII ANTECEDENTES DA CRÍTICA

A crítica propriamente dita, i. é, o julgamento pessoal e orgânico, vem preparado pelo exercício de trabalhos preparatórios, tais como a Ficha Filmográfica e a Análise Filmográfica.

A **Ficha Filmográfica**, adotada em grande escala pelo Cineclub Pro Deo, por iniciativa nossa, não traz uma opinião única, e sim uma coletânea de opiniões da crítica universal, formando subsídios de julgamento ao espectador. Anexamos como modelo a ficha filmográfica de NA ESTRADA DA VIDA.

A **Análise Filmográfica**, usada principalmente pelos franceses (IDHEC e Téléciné), é trabalho mais próximo à crítica, realizado com mais unidade, por uma única pessoa, refletindo uma só opinião. Consta de tópicos, mais adaptado para fins didáticos. Pode ser mais ou menos extensa, «analítica» ou pormenorizada. A desintegração argumentística é

uma parte, preparatória, da Análise filmográfica. Sendo as análises do IDHEC e Téléciné normalmente muito extensas, anexamos modelo de nossa autoria: CAR-ROSSEL DE AMOR.

Ficha filmográfica de

NA ESTRADA DA VIDA

(La Strada)

O filme: Produção italiana. 1954. Roteiro de F. Fellini e Tullio Pinelli. Direção de Federico Fellini. Elenco: Giulietta Masina (Gelsomina); Anthony Quinn (Zampano); Richard Basehart (o louco).

Argumento: Atuação de uma humilde mulher (Gelsomina), voltada para o bem alheio, junto a um acrobata desumano e sem alma (Zampano). No dizer de Fellini: A história de um personagem fechado que gostaria de comunicar-se com outros: uma mulher que deseja falar a um homem que não a quer ouvir.

Notas: Obteve o Leão de Prata no F. de Veneza de 1954. 2) Menção especial do OCIC, como filme «capaz de fazer descobrir o sentido cristão do destino humano». 3) A crítica européia, unanimemente, situou esta obra como uma das obras primas de todos os tempos. 4) Giulietta Masina é esposa do diretor. 5) F. Fellini foi assistente e colaborador de Rossellini em seus principais filmes, dele conservando a preocupação do espiritual.

Opiniões da crítica cinematográfica

1. Este filme assinala uma evolução de «neo-realismo» italiano para uma visão poética e transcendente da realidade, sem perder por isso o contato com o humano mais concreto... É uma **odisséia espiritual** em três etapas: miséria, sacrifício, redenção. (Cine-Guia-Cuba).

2. NA ESTRADA DA VIDA é uma obra de não fácil assimilação, pois é um filme de rico significado, onde as imagens têm muito significado.

3. O Canto das Criaturas de S. Fr. de Assis, tem aqui uma aplicação específica: todo o filme é um Fioretti, com o acento no patético.

4. NA ESTRADA DA VIDA é um filme mitológico, que espera da crítica e do público um complexo e subtil trabalho de adesão: 1) Não é obra de técnicos, mas de uma mentalidade. 2) Narra uma aventura espiritual, de inspiração franciscana.

3) Gelsomina é desse gênero de «anormais» que honram o nosso mundo. 4) Gelsomina e Zampano constituem as duas partes do nosso ser: o anjo e a besta. 5) O verdadeiro herói do filme é o Louco, sendo aqui a loucura vista como um dom, uma riqueza, e não como miséria. «Os verdadeiros loucos são os que nunca o são», diz um provérbio latino. 6) Os elementos preferidos por S. Francisco estão aqui: o fogo, mais como dimensão interior da alma: Gelsomina fala do fogo, tem vela na mão, enquanto que Zampano está no escuro; água, fal-

ta a Zampano e a água do mar é a imagem do eterno e infinito; o relógio, é um símbolo para o louco. (Cahiers du Cinema, nº 49).

5. Um papel muito importante é monólogo interior; viajando, passando o tema do louco de instrumento de corda a um instrumento de sopro para a voz humana, que se torna vento. (Idem).

6. A câmera foi orientada simbolicamente com respeito aos personagens: esmaga fotograficamente a Zampano; ergue o Louco; olha normalmente a Gelsomina. A câmera tem aqui um olho metafísico. (Idem).

7. Os personagens: Os movimentos de Gelsomina e Zampano são geometricamente opostos, assim como os seres celestes sobem e os telúricos ficam colados à terra. — Gelsomina possui todos os atributos de pobreza, fraqueza e simplicidade dos idiotas de Faulker, o Irmão Junípero de Fioretti, ou os grandes da comédia muda: H. Langdon, Stan Laurel e Harpo Marx. (Cahiers du Cinema, nº 49). — Os três personagens são símbolos: Gelsomina é o sentimento, Zampano, o instinto; o Louco, a fantasia. (Bianco e Nero).

8. NA ESTRADA DA VIDA revela as qualidades de uma atriz sem beleza mas com grande talento. O personagem de Gelsomina, hilariante e comovente, só pode ser comparado a Chaplin. Gelsomina é um personagem totalmente de inspiração franciscana, sua alma é dotada de vida interior musical como S. Francisco. (Cine-Guia — Cuba).

9. O drama da incomunicabilidade, Fellini o situou numa moral de desapego que ele, pessoalmente em sua vida particular sempre seguiu. (Cahiers du Cinema nº 45)

10. O aparecimento de filmes como LA STRADA, OKASAN, I VITELLONI, FÉRIAS DO SR. HULOT, acentuam a fraqueza de todos os filmes que se baseiam numa pesquisa acadêmica e for-

malista. (Radio, Cinema, Television — Paris).

11. NA ESTRADA DA VIDA é o triunfo da poesia, da esperança e do amor. (Telé-Ciné — Paris).

(Compilação de H. Didonet)

ANALISE FILMOGRÁFICA DE CARROCEL DE AMOR

1. CINEMA HÚNGARO — Hoje, o cinema húngaro é, juntamente com o polonês, o mais vivo e desenvolvido dos cinemas das repúblicas populares. Constatando o país com 9.500.000 habitantes, produz anualmente 15 películas de longa metragem, tem 1.600 salas com 600 mil cadeiras e anualmente 90 milhões de espectadores. O curioso é que a maior arrecadação de exibição provém dos filmes nacionais, sendo que, sobre um consumo anual de 150 filmes, o cinema soviético não fornece à Hungria mais que uma vintena de filmes.

Com o advento do domínio comunista, o cinema sofre do Estado uma intervenção decisiva, senão exclusiva. Os técnicos e diretores todos de cinema têm ordenado fixo. Os diretores mais bem pagos recebem 3.500 florins, mensais, o que equivale, aproximadamente, a Cr\$ 18.000,00, além de uma percentagem nos lucros. A censura sempre foi muito rigorosa, indo a ponto de mudar a montagem de filmes estrangeiros importados, como foi o caso de LADRÕES DE BICICLETAS, cujo final, na Hungria, foi um ameaçador desfile de desempregados, símbolo de lutas futuras.

As condições em que os cientistas de hoje trabalham, são as mais rudimentares, permanecendo os mesmos estúdios em que, há 20 anos atrás, trabalharam Alexandre Korda e Michael Curtiz. Usam-se hoje ainda câmeras utilizadas naquela época.

A margem dos enredos ideológicos e sociais, ultimamente se tem concedido certa liberdade a temas inócuos, entre o humorismo e a comicidade, de preferência desenvolvidos em ambientes populares ou em épocas passadas. Em alguns casos esporádicos, tem-se notado certa liberdade para inclusive criticar a situação. O filme de Zoltan Varony, AMARGA VERDADE, critica certas irresponsabilidades oficiais, na construção do Metro de Budapeste. Mas a maioria dos filmes prefere criticar ou a burguesia, ou os regimes passados, como é o caso do filme de Zolta Fabri, PROFESSOR HANIBAL, terminado poucos dias antes da trágica insurreição recente.

A Hungria está se relacionando sempre mais com a França em matéria de cinema. Exibe muitos filmes franceses, e já planejou uma que outra co-produção, tendo em vista certas afinidades entre os dois cinemas, ou seja, um certo gosto inteligente, além do sentido de crítica e de sátira.

2. O DIRETOR, ZOLTAN FABRI

— ZOLTAN FABRI é o «menino prodígio» do cinema húngaro. É o mais destacado da atual geração de diretores húngaros, e seu filme KORHINTA chamou as atenções gerais no festival de Cannes em 1.956. Outro filme importante seu é o já citado PROFESSOR HANIBAL. Outros diretores de certo nome: Karoly Makk, Felix Marassy, Zoltan Varonyi. Também é grande conhecedor da linguagem cinematográfica, que a emprega não só em sentido meramente estético, mas para exprimir principalmente a alma do povo. Fabri tem uma grande firmeza de expressão, um sentido agudo de sátira, chegando a uma estranha liberdade em dizer as coisas. Se, em PROFESSOR HANIBAL critica o mundo burguês, mostra-se também anti-russo, exprimindo um sentimento de grande parte da população húngara. Zoltan Fabri é o representante atualmente mais acreditado do cinema húngaro.

3. O FILME — CARROSSEL DE AMOR (KORHINTA). 1955. História de Imre SARKADL. Roteiro e adaptação de Zoltan Fabri. Operador Barnadas Heggy.

Elenco: Bela Barsi (Isvan Pataki); Maniy Kiss (Mme. Pataki) Mari Torocsik (Marika); Imre Sos (Mate Biro); Adam Szirtes (Sandor Farkas).

Argumento — Realização laboriosa de um amor que tem de quebrar certas tradições, e ambientado num clima de caráter político e social. O filme dá o fato como acontecido em 1953.

4. Relação das seqüências — 1) o Primeiro amor: Numa festa popular, enquanto Istvan manifesta sua decisão de afastar-se da cooperativa, Marika lembra seu namoro com Maté. 2) Recordação: As amigas convidam Marika a passear, e ela se encontra com Maté, com quem passa horas agradáveis e inebriantes no carrossel. Logo após, o pai Istvan proíbe a Marika encontros com Maté. 3) Relação dos pais de Marika: Em casa, a mãe de Marika procura conformá-la com a situação, aconselhando-a a casar-se com Sandor, que é rico. A chegada de Maté provoca fortes reações de Istvan e Sandor. 4) Primeiro esforço de conquista de Maté: Maté leva Marika em sua carroça e exige dela que se declare. Logo mais discute com o pai, Istvan, que está liquidando os haveres da Cooperativa. Maté é um entusiasta desse método de trabalho. 5) Segunda investida, decisiva, de Maté: Maté, contrariando os costumes locais, diante da fúria paterna e do ciúme do noivo, dança com Marika, até o delírio, sob as expressões satíricas dos músicos. 6) Fuga de Marika: diante da forte reação paterna, Marika resolve fugir, não só dos pais, mas de Maté também. 7) Solução final: Maté e Marika, juntos, resolvem enfrentar corajosamente o pai e o noivo.

5. Linha dramática e idéias — O argumento é dos mais simples e dos mais comuns. O de um amor contrariado. A moça tem um primeiro amor. Os pais lhe impõem outro candidato, rico. Vem, logicamente a reação do 1º pretendente e dos pais da moça. Recrudescer a luta

pela realização do verdadeiro amor. Essa luta tem uma fase romântica, bonita, e outra, semi-sangrenta. Mas o céu se abre afinal. O ponto culminante está sem dúvida no baile mencionado na quinta seqüência. Até ali, um crescendo. Daí para diante, uma conseqüente distensão interior embora exteriormente os fatos se mostrem mais violentos. Não havendo muita liberdade para vãos argumentais, Fabri dirige sua habilidade no sentido da visualização máxima daquela idéia simples. Zoltan não dá caráter político predominante ao filme. Este permanece fundamentalmente um caso de amor. Mas ele vem fundamentado, vem ambientado num clima de colorido social. Não se trata apenas de uma luta para quebrar as barreiras do dinheiro, da posição econômica elevada, mas uma luta entre a mentalidade «ultrapassada» do individualismo rotineiro (Istvan) e da nova mentalidade coletiva. (Maté). Não obstante, Fabri teve a habilidade e a liberdade para não apresentar o grupo conservador de maneira antipática ou ridícula, mas apenas como pertencente a outra geração, passada e ultrapassada. O princípio de que o amor está acima das leis humanas e das convenções fáceis e rotineiras é sem dúvida positivo e benéfico, e conserva sua validade neste filme, apesar da leve coloração «social» que mencionamos. Zoltan Fabri parece mostrar mais interesse em transmitir a essência da alma húngara, «rude, sensível e melancólica» (Rádio - Cinema - Television). Desta forma, o diretor conseguiu, em difíceis condições, atingir uma invejável universalidade e uma surpreendente ambiguidade no terceiro filme de sua carreira:

CARROCEL DE AMOR.

6. Realização — Como já dissemos, Zoltan Fabri procurou visualizar ao máximo uma história que tem a primariedade de linhas de um conto de Carochinha. A festa no circo inicialmente; a estonteante seqüência do balanço e do carrossel,

onde se misturam ritmos musicais vivos e movimentos de câmera loucos; o desfile matrimonial e logo após a longa e embevecida dança dos namorados. Na direção dos personagens, usa e abusa dos primeiros planos, retornando aos detalhes usados no tempo do cinema mudo, em que se acompanha o movimento da sobrançela para indicar um pensamento íntimo. Há mais valorização do personagem pela câmera, do que pelo jogo cênico. É o tom de linguagem, diríamos, gongórico, usado normalmente pelos artistas jovens, que não conquistaram ainda a serenidade e o equilíbrio maduro. Mas a condução dos personagens atinge

bons momentos, especialmente nas iras paternas ou no acesso de fúria de Sander.

Creio que devemos render homenagem a Fabri, pelo esforço que faz em condições que sabemos difíceis, para focalizar valores humanos e mostrar ao mundo a verdadeira face, rude, lutadora, sensível e melancólica da estirpe magiar. — H. Didonet

Bibliografia: Rev. Int. del Cine, nº 25 pg. 39. Cahiers du Cinema, nº 65 pg. 22. Radio — Cinema — Television, nºs. 375, 352, 370; Panorama du Cinema Honnais, de Georges Sadoul.

XIX EXERCÍCIOS DE CRÍTICA CINEMATOGRAFICA

A.

Distinga, por meio de traços especiais, nos tópicos abaixo, o que é: a) **propaganda** (impressionismo), sublinhando com pequenos traços — — — —; b) **informação** (crônica), sublinhando com traços curvos:

c) **Análise** (pesquisa, dissecação), sublinhando com traço reto — — — —

d) **Crítica** (juízo de valor, sobre a estética e o tema), sublinhando com dois traços retos:

Crítico é: interpretar, avaliar, generalizar, comparar, concluir, à base de princípios e verdades. Em resumo, é: REFLETIR, FILOSOFAR, CRIAR.

Ex. 1. (modelo): **ACORRENTADOS**. —

Dirigido pelo eficiente e sóbrio Stanley Kromer, tem como intérpretes principais a Tony Curtis, Sidney Potier. Com base no caso da fuga de dois prisioneiros acorrentados, o filme mostra simbolicamente como os sofrimentos humanos geram a solidariedade humana e valorizam a amizade. Obra adulta e forte, das mais destacadas entre as que abordam o problema racial. Vale a pena ver.

Ex. 2. **ADEUS ÀS ARMAS**. — Amores de um oficial americano e uma en-

fermeira inglesa, durante a guerra. O diretor, Charles Vidor, não conseguiu dominar a obra, arrastando-se por vezes em lugares comuns e melodramatismo. As circunstâncias da guerra, que provam as resistências morais do homem, por certo atenuam a responsabilidade dos atos dos protagonistas. Não vale a pena ser visto.

Ex. 3. **BANCANDO A AMA SECA**. — Frank Tashlin, de filme para filme, confirma a impressão de realizador mediano, sendo ambíguas suas sátiras. Seu estilo cômico é baseado no espetacular e na inverossimilhança. Nota-se uma valorização da vida familiar e do amor às crianças. Jerry Lewis, um dos cômicos mais populares atuais nos EE. UU., domina a fita.

Ex. 4. **AS TRÊS MÁSCARAS DE EVA** — Trata-se de um caso de múltipla personalidade, extraído, como se diz, do relato científico de um médico. Os momentos culminantes em que se debate a protagonista são de molde a emocionar, pela boa construção das imagens e pelos primeiros planos oportunos. O argumento é perigoso,

pois pode gerar a idéia de irresponsabilidade moral, em situações em que a anormalidade realmente não existe. Por esse motivo e por justificar o divórcio, a cotação moral é: «Para adultos com reservas». Não é portanto indicado para jovens.

Ex. 5. **UM ROSTO NA MULTIDÃO**. — O filme, dirigido por Elia Kazan (Veja SINDICATO DE LADROES, PÂNICO NA RUA, BONECA DE CARNE) é uma sátira contra certos am-

bientes americanos, escravos do divismo e da televisão. A excessiva aspereza de uma polêmica que, partindo de um caso paradoxal, chega a inadmissíveis generalizações, prejudica a linearidade do filme, que alterna seqüências eficazes com outras prolixas. O filme parece defender a tese falsa de que só homens sem escrúpulos sabem conquistar o afeto das multidões.

SESI — RGS — 1959

B.

Exemplificação prática

Filme: **MORTE SEM GLÓRIA**

Argumento: Um comandante militar, mantido no posto por filhotismo político, sem qualidades pessoais para ocupar o cargo, prejudica gravemente seus subalternos, por causa de sua covardia e incompetência.

A crítica não é:

Impressionismo (subjetivo): Usada pelo comerciante.

Filme forte, como não se tem visto nos últimos tempos. Impressionante e incomparável atuação de Jack Palance. Um filme cujo impacto o apanhará de surpresa e que você jamais esquecerá.

Formalismo estético (Limitado. Esquece a funcionalidade da linguagem).

Filme que vale pela direção de Roberto Aldrich, conseguindo excelentes desempenhos dos atores. Montagem vigorosa. Fundo musical expressivo.

Formalismo moral. (Unilateral. Alarmista. Estreito).

Um filme que não deve ser visto por pessoas fracas de espírito, pois con-

tém violências e atitudes desrespeitosas à autoridade.

Crônica superficial: (Conta de maneira absolutamente incolor a história).

O filme apresenta um capitão de exército que foi nomeado por um seu protegido. Na guerra ele é covarde e expõe a perigo de vida, desnecessariamente, seus comandados e depois não assume as responsabilidades.

Criticar é:

informar, interpretar, avaliar, discutir, generalizar, tirar conclusões, — pesquisar, comparar, pesar os prós e contras. É ensinar a refletir.

Drama vigoroso que segue a tendência auto-crítica dos norte americanos de hoje. Descreve as trágicas conseqüências da atitude de um comandante subalterno incompetente e vil, e que goza de uma proteção política eficaz.

Direção vigorosa, interpretação incomum, ritmo cerrado. Filme positivo no seu conjunto, pela crítica que se realiza de uma situação errada e injusta, mas apresentando situações delicadas, problemas morais de não fácil solução, e cenas muito impressionantes.

XX CINEMA E MORAL

I. Princípios

1. **Moral não se entende** um conjunto de convenções exteriores, aplicadas arbitrariamente e sem critério a qualquer obra de arte. É no final de contas a Vontade Soberana de Deus, expressa pela natureza humana e pela revelação. É, em resumo, o Decálogo, que consta não só de proibições, mas também de mandamentos positivos e adotados por diferentes religiões.

2. O cinema, como **atividade humana livre**, e pelos efeitos que causa no espírito humano, está sujeito às leis morais.

3. Se o cinema não escapa à **regulamentação dos governos civis** no que se refere ao seu uso, pelos efeitos que causa, é pela apresentação de idéias e costumes nocivos, tanto mais deve submeter-se à moral.

4. A arte cinematográfica é **autônoma**, apenas nos seus aspectos de técnica (ótica, arquitetura, eletricidade, cor) e estética (uso dos planos, montagem, ritmo, direção, interpretação, forma da tela...) mas não no que se refere ao conteúdo, às idéias veiculadas.

5. O cinema, de fato, **não é arte abstrata, pura** estética, mas veiculador de concepção de vida e valores morais, sobre: vida, dever, destino, dinheiro, mulher, prazer, amor, autoridade, consciência, lei, alma relações entre espírito e matéria etc.

6. O aspecto fundamental da preocupação no setor moral em relação ao cinema, são as **reações do espectador** (feito, influxo). Entretanto, também a obra em si, e o autor, com suas intenções, podem ser objeto de julgamento moral, embora seja das coisas mais difíceis.

7. A **preocupação pela salvaguarda da moral** no espetáculo cinematográfico não deve ser a única nem exclusiva, mas é fundamental e logicamente anterior a qualquer trabalho positivo de cultura.

técnica, estética e humana. «Sem os valores morais não se pode ter verdadeira cultura nem civilização». (Pio XII em MIRANDA PRORSUS).

II. INFLUXO DO CINEMA

— Veja capítulo seguinte

III. O TRABALHO DE CLASSIFICAÇÃO MORAL, dos católicos.

1. É um trabalho feito sistematicamente pelos Católicos, **por ordem do Papa**, de acordo com a Encíclica Vigilanti Cura (1936). Há hoje mais de 40 centros nacionais de classificação.

2. A cotação moral é dada em cada país por uma Comissão Nacional com expresso **mandato** da Hierarquia Eclesiástica.

3. Para que este trabalho **orientador seja judicioso**, a Igreja tem insistido no sentido de que: a) Só a comissão nacional emita cotações morais; b) os membros das comissões tenham sólida formação cinematográfica, cultural, moral e religiosa, precavendo-se contra os danos da assistência freqüente ao cinema; c) se estudem sempre mais os aspetos cinematográficos e humanos (cinema e higiene mental, princípios morais e filosóficos que estão na base da orientação moral sobre o cinema, psicologia do espectador etc.) d) Que se publiquem as cotações morais com a respectiva justificativa.

4. As cotações morais **não são censura**, pois esta atinge materialmente o filme e fisicamente o espectador (corte de película, proibição de circulação, proibição de assistência).

5. As cotações morais **não criam novas obrigações em consciência**, isto é, a cotação moral, como tal, não cria novas obrigações, mas supõe a obrigação de cada um evitar o mal. Nesse sentido a cotação tem caráter preceptivo. Só uma disci-

plina generosamente aceita conseguirá resultados de elevação do cinema.

6. A cotação moral não só visa desaconselhar filmes perniciosos, mas também **recomendar os bons**.

7. A cotação moral não só toma em conta o perigo imediato para um espectador individual, mas **repercussões morais no plano social**, pela repetição de certos filmes maus. O mau exemplo e cooperação com o mal são outros motivos para se evitarem filmes maus.

8. A cotação moral é geralmente mais severa que a Censura Oficial, porque visa a **evitar não só grandes aberrações**, como também faltas preparatórias que levam àquelas.

9. A cotação moral não se dirige tanto à **idade física** como à **mental**, por isso não delimita idades nas suas cotações.

10. A aplicação da cotação moral requer critério do espectador, especialmente dos pais com relação aos menores. O bom filme não se mede só pela cotação moral, tomada que a Censura esquematizada e exterior, mas pela análise de razões profundas e orgânicas que a cotação moral sugere.

11. A cotação moral visa não só evitar a assistência dos filmes, mas principalmente alertar a consciência, para que não se deixe surpreender e saiba reagir.

12. A cotação moral não se destina só ao público em geral, mas também deve servir para uso dos críticos e dos gru-

pos de cultura. Estes têm mais liberdade do que o público em geral, dado seu caráter de elite.

13. O trabalho de orientação moral não é baseado em princípios religiosos exclusivos da Igreja Católica, mas válidos para qualquer consciência bem formada. Por isto, devia ser tomado como obra de utilidade pública, pois aguça o sentido crítico e contribui à educação e preservação do público.

14. Distinga-se a cotação moral da Comissão Nacional credenciada, e a opinião **pessoal** de um crítico, embora bem formado.

15. O órgão designado pelo Episcopado católico Brasileiro para realizar o trabalho de Classificação Moral dos Filmes no Brasil é o SIC (Serviço de Informações Cinematográficas). Sítio à R. da Glória 446 (Rio) estando subordinado à Conferência Nacional dos Bispos do Brasil cujo Secretário Geral é D. Helder Câmara. O **Centro Nacional de Orientação Cinematográfica** se dedica mais ao trabalho de Cultura cinematográfica propriamente dita através de Cursos Conferências publicações etc. A OME (Orientação Moral de Espetáculos) de S. Paulo é comissão de classificação Moral católica também, mas de caráter **diocesano**. Só para S. Paulo. A cotação oficial Brasileira é a do SIC, cujo Presidente é o P. Guido Logger.

XXI INFLUXO DO CINEMA

Anexo ao problema: Cinema e Moral)

Há duas categorias de razões que promovem ou ilustram o influxo que o cinema causa no espírito do espectador: As a posteriori, pela observação dos fatos; as a priori, pela observação da natureza do espetáculo fílmico.

I. A **POSTERIORI**. — (parecem as mais fracas e dificilmente avaliáveis)

1. É do sentir geral de pessoas sen-

satas, que o cinema causa grande influxo nas idéias e costumes, mormente na juventude.

2. A história atesta que o cinema foi usado para propaganda de idéias (de guerra, de paz, de reivindicações sociais de otimismo). Não o seria, se não houvesse a convicção do seu influxo.

3. A padronização do vestuário, moda, penteados etc., utensílios domésticos (automóveis, geladeiras) etc. é devido

em grande parte ao cinema. O Presidente Hoover dos EE. UU. afirmou que onde entrava o filme americano, mais tratores, automóveis e geladeiras se vendiam.

4. Os educadores observam em toda parte que é difícil obter a concentração dos alunos para o estudo, logo após sessões cinematográficas.

5. É um fato a imitação dos gestos e atitudes (e concepção de vida) de artistas, que não são símbolos ou bonecos, mas seres vivos e humanos, imitáveis.

6. O fenômeno do mimetismo humano, no caso de convivência é incontestável. Ora, a mocidade em geral tem seu artista predileto, com o qual convive. A imitação (influxo) é inevitável.

II. A PRIORI. — O cinema deve influir, porque:

1. É difícil determinar o grau de responsabilidade no causar males sociais, pois há muitas causas de males. Mas se é atribuído poder de influxo à literatura, à imprensa, às escolas, não se pode negar o influxo ao cinema.

2. Exerce atração irresistível e universal. Atrai e não influi? Influi desde o momento em que está atraindo.

3. O cinema usa meios expressivos e totais de expressão: imagem em movimento, sala escura, colorido, música envolvente, imagens expressivas.

4. Os psicológicos, analisando a natureza do espetáculo fílmico, o comparam ao estado de sonho, oferecendo as faculdades mentais pouca resistência.

5. O cinema usa argumentos realistas e íntimos relacionados com a vida, nos quais o espectador participa e vive: amor, justiça, casamento, dever, crimes, vida conjugal, problemas da adolescência, ciúme, pecado, infidelidade, beleza, virtudes e vícios, fraternidade, vingança, desprendimento, reivindicações sociais etc...

5. Confessamos-nos influenciados por

mil coisas na vida (o sucesso, um gesto amigo, condições atmosféricas, uma repressão, fatos, exemplos, palavras, conselhos etc.) e por que o cinema não nos deixa marcas?

6. Será indiferente frequentarmos um ambiente de pureza e santidade (um claustro, um lugar santo) ou um ambiente de paixões e vícios, como o cinema muitas vezes oferece?

7. O cinema pelo menos **revela** o espectador e o **confirma** no seu estado de alma. Não que o cinema induza abruptamente o homem a fazer algo completamente contrário à sua formação. Mas quebra aos poucos as resistências. Muitos filmes que apresentam como bom o luxo excessivo, o esbanjamento, o prazer fácil, o sucesso a todo o preço, a independência exagerada, o sexualismo, a violência, o pessimismo, o otimismo róseo, fará mal a todos que tiverem tendência para tais vícios. E quem não a tem em algum ponto?

8. Os perigos morais principais oferecidos pelo cinema são: **No filme**, certas imagens fortes e inquietantes; falsa filosofia dos valores; personagens atraentes de conduta imoral: brutalidade; criminalidade; sexualismo.

No ambiente, publicidade que joga com o sexo; a obscuridade da sala; promiscuidade; falta de vigilância das autoridades.

No espectador, falta ao dever para frequentar cinema; falta de julgamento e personalidade; espectadores hipersensíveis; espectadores com tendência ao mal; desânimo, violência, sonho. Esses males criam um ambiente malsão que todos respiram.

9. Não é só para o Mal que o Cinema influi, mas também para o Bem. Não é verdade que o Cinema como tal (muitos filmes sim) favorece a preguiça mental e, conseqüentemente, o rebaixamento de cultura.

XXII CENSURA

(Instituição e prática)

1. É um fato **discutido**, nos princípios e critérios, porque é complexo na prática, e porque suscita controvérsias de ordem ideológica.

I. O DIREITO

2. **Censura** não é orientação moral, de origem confessional, relativa a filmes já produzidos.

Mas é ação física e policial sobre a fita, como conseqüência do exame prévio do filme. Pode haver cortes, embargo total de circulação, ou embargo de certa categoria de espectadores de ver o filme. A Censura é exercida pelos produtores (auto-censura) ou pelo Poder Estatal (Censura Oficial).

3. A **auto-censura**, exercida pela própria profissão, com relação aos seus próprios filmes, é prévia (atinge o roteiro), pode ser feita por um produtor individual, ou por uma Confederação (Veja o Código Hays, dos EE. UU., na Inglaterra e Japão). Ninguém discute o direito da auto-censura, pois o «patrão» pode impor condições à mercadoria que ele encomenda. Existe entre o que encomenda a mercadoria e o que a fornece, uma relação de assalariado.

4. A **Censura Oficial**. O direito é mais discutido, dadas as conseqüências, pois são elas mais vastas, atingindo todos os cidadãos, havendo menor possibilidade de evasão dos que desejassem subtrair-se da atuação da Censura.

Deve ser admitido o direito, não indiscriminatório, de agredir, desrespeitar e destruir, mas como um direito de **defesa**. Defesa e salvaguarda do patrimônio espiritual, cívico e social de um povo, mais no que se refere às manifestações exteriores e públicas.

A Censura Oficial não atinge diretamente o aspeto artístico.

5. **Censura complementar, para menores**. O Juiz de Menores pode reformar a cotação da Censura Oficial, para menores, na área de sua jurisdição.

II. A PRÁTICA DO DIREITO

1. **Todos os governos praticam a Censura cinematográfica**. Sempre houve a prática da censura, por parte do governo, embora os critérios sejam diferentes. A França, intelectualizada (avessa a Censuras) é muito rigorosa com seus próprios filmes. A Inglaterra usa especial rigor contra violências e contra maus tratos infligidos a animais. Há concordância universal sobre a conveniência da censura para jovens.

Nem em todos os países a Censura é Federal. Nos EE. UU. por ex., a Censura é da esfera dos Estados.

2. **Nota-se uma grande variedade de critérios**. O código Hays, da produção americana tem louváveis princípios e intenções elevadas, mas peca pela negatividade e minuciosidade mesquinha. A observância hipócrita do código corre por conta não do Código. A auto-censura japonesa visa a aumentar o senso moral do espectador. A Censura Brasileira também tem princípios elevados, mas não são cumpridos.

III. CONTROVÉRSIAS E RUMOS

1. **Normas**: Não se trata de suprimir, mas sublimar a censura, dando-lhe feição educativa. — Para discutir este problema, deve-se ter em vista o BEM COMUM, e não interesses pessoais. — A Censura não é o melhor meio para elevar o nível do cinema. A educação do espectador é urgente. O Juizado de Menores de São Paulo dá uma demonstração desta preocupação, promovendo cineclubes para adolescentes.

2. **O problema é delicado e complexo**, pois liga-se a temas muito discutidos: conceito de Moral; influxo do cinema; liberdade de expressão; relações entre Arte e Moral; relações entre Política e Moral.

3. Na base de toda a Censura, deve estar um conceito de **Moral**. Adotem-se aqui princípios condizentes com as exigências da natureza humana sadia.

Governos civis dificilmente adotam oficialmente códigos de Moral.

4. O problema do **influxo** do cinema é capital. O sentido religioso completará aqui o conceito do Bem e do Mal, o senso de virtude ou pecado.

5. **A Liberdade de Expressão**, um dos cavalos de batalha dos opositores da Censura, não é um direito ilimitado. Se fôsse irrestrito, seria um ídolo de ferro com pés de barro: um dia cairia sobre quem o erigiu.

6. **Relações da Arte com a Moral**. O princípio de que nenhuma arte pode ser imoral, prova apenas o excessivo orgulho humano, que não permite crítica a si mesmo. Por que motivo uma idéia — só por ter o rótulo de artística ou original — seria imune às leis da Ética?

XXIII CINECLUBISMO

1. **O que é um Cineclub**. Com nomes diversos, agrupados sob o nome genérico de «grupos de cultura cinematográfica», é uma associação organizada em caráter permanente para promover a cultura e educação cinematográfica. É já forma consagrada para defender o cinema como arte elevada. Em evolução por toda a parte. Na Europa, datam de antes da guerra. Em grande desenvolvimento na América Latina.

2. **Finalidades**. — 1) Apreciar e estudar filmes experimentais, onde se fazem pesquisas de estética e técnica.

2) Estudo de filmes clássicos, antigos e novos.

3) Esforço para influir o público em favor dos filmes valiosos. Esta tendência é moderna.

4) Valorização humana dos filmes valiosos.

Por que todos os mortais estão sujeitos às leis de conduta humana, e os artistas não?

IV CONCLUSÃO

A Censura pode tocar a obra de arte, não com relação às suas intenções internas, mas no que se refere ao uso social.

A Censura deve ser concebida em termos elevados, no sentido de prevenir males morais e sociais. Para tal, deve ser feita por pessoas de formação moral e artística, com intuits construtivos, de maneira racional (publicando os motivos), à luz de princípios sólidos e constantes.

Abaixem os artistas o seu orgulho e levante a Censura seus critérios.

3. **Efeitos**. — Como centros de cultura de elites — com senso social — que fermentam as massas:

1) Formar o espírito crítico do espectador.

2) Preparar uma opinião pública séria e disciplinada face aos bons filmes.

3) Preparar críticos cinematográficos.

4) Estabelecer nos profissionais uma compreensão maior das exigências espirituais dos espectadores.

5) Forjar autores intelectuais de filmes.

6) Formar vocações de cineastas.

7) Formar orientadores de atividades culturais cinematográficas.

8) Realizar movimentos de vulto, cursos, semanas de estudos, revistas, escolas.

Em resumo: é CENTRO DE ESTUDOS e ÓRGÃO DE AÇÃO.

4. **Formas e métodos**.

VII. CRÍTICA OU TÉCNICA DE JULGAMENTO.

1) Se nem todos os espectadores podem ser críticos profissionais, devem todos exercer o **espírito crítico**, que consiste em descobrir o sentido da obra e depois, dela fazer um julgamento.

2) Para se chegar ao julgamento, devem-se percorrer as seguintes fases:

a) **Informar-se** de tudo o que pode auxiliar a compreensão da obra: origem da produção; origem do argumento; dados biográficos do diretor e sua obra; equipe técnica; circunstâncias de realização e outros dados

b) **Análise da obra**: Verificar sua linha dramática; os temas; os personagens e suas interpretações; recursos da câmera: planos, movimentos, ângulos e sua sintaxe; iluminação, decoração e fenômenos sonoros; comparação com outras obras; situação da obra num contexto histórico.

VIII. CINEMA E MORAL

1) A obra cinematográfica está sujeita a leis morais, pois é obra humana, de homens livres, e porque geralmente trata temas humanos concretos.

2) Por Moral não se entendem normas arbitrárias, sem fundamento humano, mas o conjunto de normas que provêm da natureza humana e regem seu destino transcendental. Praticamente, o Decálogo.

3) O que mais interessa, praticamente, não é o julgamento das intenções íntimas do autor (o que é possível).

IX. INFLUXO DO CINEMA SOBRE O COMPORTAMENTO HUMANO

1. O estudo do influxo (psicológico e moral, individual e social) do cinema, deve fornecer a base da intervenção moral (religiões) ou da Censura oficial (Estado). Esse estudo consiste no exame de razões aprioristas (natureza do espetáculo); na observação dos fatos; na análise de depoimentos; e no estudo da maneira desse influxo.

2. **Razões**: O cinema deve influir, porque: a) Usa meios poderosos de expressão. b) Deixa o espectador em estado semi-onírico. c) Também a literatura, o rádio, as escolas, influenciam. d) A imitação que os artistas provocam nos espectadores, principalmente jovens, é um fato. e) Usa argumentos realistas e íntimos. Principalmente a juventude está sujeita a esse influxo, notadamente pela apresentação prematura de certas realidades da vida.

3) **Fatos**. a) Vendem-se anualmente 12 bilhões de ingressos, o que mos-

3) Um bom crítico profissional, que deve servir de guia aos demais, deve ter:

a) Cultura geral e experiência da vida, quanto mais melhor.

b) Conhecimento do cinema em todos seus aspectos.

c) Poder de análise e síntese.

d) Senso de evolução, com capacidade de ampliação de gostos.

e) Posição ideológica definida, para não ser um mero informador. O autor do filme também tem, geralmente, uma Concepção de vida.

O critério mais válido de julgamento é a posição que cada qual tem diante da vida. As experiências vivenciais.

— Os críticos cinematográficos brasileiros já realizaram sua I Convenção, em novembro de 1960.

— Considerações gerais.

vel mas difícil fazer) e sim os efeitos espirituais que repercutem na alma do espectador e na sociedade.

4) O cinema, como arte, é **autônomo**, não sujeito à moral, apenas em seus aspectos de técnica e estética (Bom gosto), mas não em seus aspectos humanos.

5) O julgamento moral, não deve visar a repercussão apenas sobre o indivíduo, no momento atual, mas também sobre a sociedade, no decorrer do tempo.

tra atração que o cinema exerce sobre as multidões. b) O cinema sempre foi usado para propaganda de idéias e de mercadorias. c) A padronização do vestuário e usos diversos, graças ao cinema, é um fato. d) Todas as principais forças (Religião, Estado, Política, educadores) dão grande importância ao cinema como veículo de idéias e emoções.

4. **Depoimentos**. São infindos. Cumpre destacar alguns: a) Stalin: O cinema é o meio de agitação das massas. b) Pio XII: O cinema tem poderoso influxo sobre o modo de pensar e agir dos indivíduos e das comunidades. c) O código do cinema japonês: O cinema exerce influxo espiritual e moral sobre o espectador.

5. **Maneira**. Muito se fala sobre isto, embora o assunto seja obscuro ainda. a) Roger Vadim diz que o influxo do cinema se verifica por um processo

de osmose. b) O influxo se exerce por meio de semelhanças e aproximações entre o espectador e as realidades filmicas, principalmente pela identificação com

X. CENSURA OFICIAL E ORIENTAÇÃO MORAL

Duas grandes forças interferem no desenvolvimento, mas principalmente na circulação da obra filmica: O Estado e os educadores.

1. O Estado tem direito de, por motivos de política governamental, os quais supõem adoção de princípios humanos, de moral, exercer censura que é uma intervenção física sobre o filme e sobre o espectador.

A arte é livre, só se for realmente arte, e só como pesquisa e estudo. Não é livre a sua exploração comercial que é sujeita à disciplinação e não deve estar em contraste com o Bem Comum.

A finalidade primordial da Censura é a moralidade pública, os bons costumes, e a finalidade secundária é a tutela dos interesses econômicos, dos direitos da arte, da liberdade de expressão.

Requer-se dos censores grandes conhecimentos de cinema, do público e das repercussões sociais do cinema. Os membros da comissão devem ser substituídos periodicamente, devem ser representantes das diversas forças vivas da comunidade, e devem publicar o texto dos julgamentos.

Tudo o que se refere à frequência de menores ao cinema, é de competência do Juiz de Menores, que tem competência para modificar cotações da Censura Oficial, até 18 anos. O Departamento de Fiscalização de Diversões Públicas é que interfere na circulação do filme e exibição de material publicitário.

A Censura é uma medida complementar, não primordial, para elevar o nível do cinema.

XI. CINECLUBISMO.

1) A fim de levar avante uma ação organizada de cultura cinematográfica, organizam-se entidades de caráter permanente, que levam, o nome genérico de Cineclubes, hoje em grande florescimento nos países europeus e sulamericanos.

2) A maioria dos cineclubes usam introdução verbal antes da exibição de filmes, mas é praxe em voga junto aos cineclubes cristãos discutir os filmes após sua exibição. Geralmente, a discussão é mais coleta de opiniões.

3) Os motivos por que se arregimentam cineclubes com cor ideológica (cristãos, marxistas, católicos) são:

um personagem ou vivência de problema. c) o cinema confirma e acentua situações existentes. d) O cinema cria estados de alma.

2. A Religião interfere, não mediante censura (não pode atingir o celuloide, sua circulação ou o acesso de espectadores a salas públicas), mas por meio de julgamento, à base de princípios morais e este com fundamento religioso.

Os Católicos realizam um trabalho de Orientação Moral, nos seguintes termos:

a) O trabalho feito por determinação do Papa (desde 1936), por intermédio de Comissões Nacionais (hoje em mais de 40 países), compostas mais de leigos do que de clérigos, expressamente mandatados pela hierarquia Eclesiástica. Cada comissão tem de 8 a 20 membros.

b) A cotação Moral não se limita a só proibir maus filmes, mas principalmente recomenda os bons, dando sempre os motivos, isto é, recorrendo a razões, e não apenas à autoridade.

c) A cotação moral não visa apenas a não assistência de filmes, mas a criação de um espírito crítico.

d) Não há delimitação de idades na indicação da Cotação Moral, que se dirige à maturidade mental das pessoas (Todos, adolescentes, adultos, adultos com reservas, prejudicial, condenável).

e) Os princípios morais aplicados, não são exclusivos da Religião Católica, mas válidos para qualquer consciência cristã, tanto assim que essas cotações são adotadas por diversas religiões.

A orientação Moral não é trabalho de policiamento, mas de educação. É feita no Brasil pelo serviço de Informações Cinematográficas, (SIC) — Rua da Glória 446 — Rio GB.

a) É praxe organizarem-se associações de pessoas com afinidade ideológica ou de vida prática.

b) A convicção religiosa dá conceitos especiais e profundos para julgamento de um filme. Para salvaguardar esse conceito é que há associações de pessoas da mesma convicção religiosa.

c) Fica assim garantida uma unidade de ação, no terreno moral, pela presença de uma autoridade.

d) Os clubes agnósticos ou ecléticos também adotam uma determinada posição filosófica.

1) Há clubes especializadas por gêneros (poucos fazem isto); por idades, por grupos sociais (cineclubes de operários).

2) A seleção de filmes geralmente é eclética, exibindo toda espécie de filmes.

3) Há clubes com ideologia definida (católicos, marxistas), outros sem ideologia definida.

4) A união de Cineclubes em Federação de filmes. Onde há Cinemateca fornecimento, é geralmente feita para obtenção de filmes, a Federação inexistente.

5) Quase todos fazem a introdução, oral ou escrita, ao filme que será exibido; mais raramente é feita discussão após a exibição, raríssimo o comentário durante a projeção.

6) Para os que adotam discussão após o filme, o problema crucial é a formação de animadores (veja cineforum). Há um curso especial T. W. I. Liderança de Reuniões.

7) Tendência benéfica é o intercâmbio — o maior possível — de experiências e material. Entidade apta a realizar o intercâmbio dos Cineclubes no Brasil é o Centro de Cineclubes (Barão do Jundiá, 471 S. P.).

5. Clubes cristãos e católicos.

1) Existem em toda a parte, dependentes ou não diretamente dos centros de Ação Católica.

2) Caracterizam-se pela: a) Atenção especial dada ao conteúdo da película e seu valor moral, ao lado da forma. b) Preocupação de discutir o filme. c) Esforço de atingir o grande público e beneficiar qualquer pessoa com a cultura cinematográfica, mesmo a que não é admitida como sócia do agrupamento.

3) Alguns motivos de recrutamento dos membros com critério ideológico cristão são: a) O cinema, como meio, deve auxiliar a implantar os ideais humanos e espirituais no mundo. b) A maioria dos filmes abordam princípios e ver-

dades filosóficas. Estas não se defendem nem propagam senão através de um «exército disciplinado» ideologicamente. c) O agrupamento por afinidade ideológica é uma prática perfeitamente normal na Humanidade. d) Só um cineclubes bem estruturado e bem definido pode orientar o público. e) A «integridade ideológica» não deve motivar o isolamento. Pois a ideologia cristã manda a doação, intercâmbio, a comunicação generosa das próprias riquezas. Colaboração e doação, sem traição aos princípios. «Os filhos da Igreja têm armas melhores do que ninguém para orientar este campo a seu verdadeiro fim». (Mensagem Pontifícia ao Congresso de Cinema de Cuba, de 1956) f) Afinal de contas, todos os Cineclubes adotam ideologia, pois também o agnosticismo, a «neutralidade», é uma posição ideológica.

6. ENTIDADES AUXILIARES DO CINECLUBISMO

Cinemateca. A Cinemateca é um arquivo de filmes, que tem por objetivo salvaguardar as cópias de filmes antigos, para estudo. Tais filmes são indispensáveis para compreendermos o cinema. No Brasil, a CINEMATECA BRASILEIRA (Caixa Postal 12.900 — São Paulo), sita no Parque Ibirapuera, vem prestando inestimáveis serviços à cultura cinematográfica. Tem à frente pessoas esclarecidas e dedicadas, como PAULO EMÍLIO SALES GOMES, Rudá Andrade e Caio Scheiby. O seu problema financeiro é agudo, pois a conservação de filmes (contratipagem) é super-dispendiosa. A solução está na celebração de convênios entre a Cinemateca e os Governos Estaduais. Somente desta forma os cineclubes em todo o Brasil poderão ser facilmente beneficiados com filmes antigos.

Centro de Cineclubes. — Por ser prematura a fundação de Federação Nacional de Cineclubes, dada a imaturidade do movimento cineclubístico no Brasil, fundou-se em S. Paulo, em 29-10-1956 o

Centro de Cineclubes (R. Barão de Jun-
diaí, 471 — S. Paulo), que tem por obje-
tivo principal fomentar as atividades dos
cineclubes que o constituem, promover
a criação de novos. Realmente, o Centro
de Cineclubes tem-se manifestado operan-

te na realização do intercâmbio entre os
cineclubes brasileiros. O Centro dos Cine-
clubes, que está filiado à Federação In-
ternacional de Cineclubes, tem como slo-
gan: «A serviço da cultura pelo filme».

XXIV CINEFORUM

O que é. — É um método consagrado
para apanhar o fato filmico. Método efi-
ciente, porque vivo, para combater a pas-
sividade do público. É uma crítica, pes-
quisa **coletiva**. É uma argumentação pro-
funda da cultura. Um método de vitali-
zação cultural. A análise inicialmente
torturante, auxilia depois muito a con-
templação calma e profunda. É a arma
nº 1 do Cineclubismo.

A liberdade que deve reinar no cine-
forum (dentro do respeito mútuo) vem
compensar a disciplina mais rígida que
deve haver na ação.

Que tipo de reunião é. —

- a) Não é reunião meramente **infor-
mativa**, onde alguém informa
friadamente.
- b) Não é também o extremo oposto,
persuasiva, em que se procura
persuadir o público a que tenha
uma determinada opinião.
- c) É sempre coleta e confrontação
de opiniões, e às vezes pode ser
deliberativa, chegando-se a algu-
mas conclusões, ou reunião dos
resultados.

Pode-se desenvolver:

- a) Como simples **conversação**: as-
pectos gerais, sem ordem. Con-
versação que termina em discus-
são.
- b) Como **simpósio**: grupos separa-
dos, cujos relatores comunicam,
sem discutir, os resultados ao
plenário.

- c) Pre-debate e debate: é conversa-
ção em etapas, sendo o pre-deba-
te um ensaio prévio.

Princípios gerais:

- a) Participação ativa de todos.
- b) Humildade em aceitar as opini-
ões alheias.
- c) Respeito a qualquer opinião.
- d) Caráter sereno, familiar, sem im-
posições nem alteração de voz.

Regras da crítica cinematográfica:

- a) O crítico procura **interpretar**,
não apenas narrar.
- b) Primeiro constatar os fatos, de-
pois julgar.
- c) Julgamento deve ser justo, hu-
milde, pessoal.
- d) Deve haver equilíbrio entre im-
pressionismo, formalismo estéti-
co e formalismo moral.
- e) Apanhar o sentido geral da obra,
(situando-a no tempo e no espa-
ço) e a visão pessoal do autor
(cômico, histórico, fantasia, crí-
tica, etc.)

Papel social-ideológico do cineforum:

- a) O cineforum pode servir para a-
judar o cinema a se definir como
arte, interessando o grande pú-
blico pela cultura.
- b) Não visa a conquistar mentalida-
des, mas uni-las, por encontro de
idéias.
- c) Procura valorizar o homem como
criatura consciente e responsá-
vel diante de Deus e da vida.

- d) Sua contribuição essencial é cha-
mar a atenção sobre os valores
humanos.
- e) Oferece vantagem sobre a críti-
ca individual pela maior riqueza
de observação e pela maior jus-
teza de julgamento.

Qualidades do animador:

- a) Cultura geral cinematográfica.
Quanto mais, melhor.
- b) Cultura geral humana.
- c) Saber animar grupos humanos.
Saber perguntar, redistribuir per-
guntas, coordenar e contornar
dificuldades.
- d) Capacidade de síntese, para re-

sumir os pensamentos dispersos.
e) Saber manter a disciplina dos
participantes. (Falar pela ordem,
respeitar as opiniões alheias).

Métodos:

- a) Os filmes a discutir devem ser
escolhidos antecipadamente.
- b) Supõe-se orientação própria à e-
xibição do filme, sobre os pontos
a discutir.

Nota final: O Cineforum não se improvi-
sa. Exercita-se. Há muitas difi-
culdades para se manter em ní-
vel de elevação, dignidade e uti-
lidade.

XXV PROMOÇÃO DE BONS FILMES

É uma das funções máximas do Ci-
neclubismo, tomado como órgão de ação.

1. Foi realizada Jornada de Estudos
especial, pelo OCIC, em Paris, de 16 a 19
de julho de 1958.

2. **Relação com outros temas tratados
pelo OCIC** em suas jornadas de Estudos:

a) Crítica cinematográfica: salientou-se
o dever da verdade. Foi em Lucerna, 1951.
Cfr. RICEF nº 9 — b) Educação Cinemato-
gráfica: conceito, extensão, métodos. Em
Madrid, 1952 Cfr. RIC nº 13 — c) Cinema
e Missões. Filmes especiais. Moralização
do Cinema comercial. Malta, 1952. RIC.
nº 20 — e) Classificação moral, sua difu-
são. Dublin, 1955 — f) Grupos de Cul-
tura Cinematográfica: organização, vanta-
gens, tarefas. Havana, 1957 — g) **Promo-
ção de bons filmes** junto ao grande pú-
blico. Paris, 1958. Esta é a reunião — á-
pice. Antes se esclareceram os conceitos,
se prepararam as armas. Agora, o cam-
po último da luta.

3. O Bom filme. —

- a) O discurso de Pio XII sobre o Filme

Ideal traça normas claras. Bom Filme
é o que ensina a respeitar, compreen-
der e ajudar o homem.

b) A Vigilanti Cura, de Pio XII, 1936, já
recomendava que tôdas as pessoas
de boa vontade auxiliassem o suces-
so de bons filmes.

c) O bom filme, do ponto de vista cris-
tão, é o que apresenta **primeiramente**,
com primazia, valores morais, huma-
nos e espirituais. em segundo plano,
indispensáveis valores técnicos e es-
téticos.

d) O bom filme é relativo ao público
(com diferentes graus de formação,
gêneros de cultura, idades, experiên-
cias), e ao próprio filme (com maio-
res ou menores qualidades). Há por-
tanto diferentes graus de recomen-
dações claras, lançamentos a fundo).

e) Bom filme deve ser **real**, fiel à psi-
cologia humana. Bom filme não deve
ser sinônimo de inócuo, inofensivo,
sem sabor, que ignora os problemas.

f) Três conceitos — espiritualistas —
do Bom Filme:

- 1) Bom filme é o que — Leva a respeitar, compreender e ajudar o homem (Pio XII).
- 2) O que contribui para o progresso espiritual e o desenvolvimento dos valores humanos (OCIC).
- 3) O que mostra, com realismo discreto e funcional, o mal, e ao mesmo tempo o processo humano, igualmente realista e verossímil, de como o Bem triunfa sobre o Mal. (H. Didonet).

4. Meios de prestigiar:

- a) Divulgação ampla da cotação moral, com a correspondente justificativa.
 - b) Preferir prêmios e distinções anteriores à carreira comercial, que tenham influxo sobre ela.
 - c) As comissões de seleção podem (não precisam), de acordo com a conveniência local, ser diversas da Comissão de Classificação Moral. Devem, no entanto, ter formação completa e aprimorada: estética, moral, religiosa.
 - d) Os prêmios de comissões católicas credenciadas (OCIC), Centro Nacional — têm valor normativo para os católicos, da mesma forma como as cotagens.
 - e) Não deve só haver propaganda (trombetear o título), mas valorização (explicar, fichas filmográficas, discussões, quadros murais).
- 5. Os promotores:** a) Os Centros Nacionais de Classificação Moral. b) Os jornais, os críticos (não se dirijam a uma elite mas ao povo; ressaltem o valor moral também). c) Os grupos de cultura cinematográfica (não são só para elites). d) Os educadores, principalmente professores do curso secundário. e) Clero. O próprio Clero reconhece que devia participar mais. A Igreja não tem atitude de suspeita ou indiferença, mas de admiração — Cfr. Encíclica «Miranda Prorsus». O setor de Censuração é bem adequado ao clero. f) Haja colaboração,

neste campo, no plano nacional e internacional.

6. Os comerciantes. — A colaboração com os comerciantes atinge às vezes um problema de consciência: o da colaboração com o mal, isto é, com exibidores que exibem muitos filmes imorais. A colaboração não deve ser facilmente negada, pois: a) o bem principal que se faz é ao povo. b) Não se podem canalizar os bons filmes para certos cinemas, tidos imorais. c) Dar apoio a um bom filme é o único meio de iniciar a moralização das salas. d) Dê-se apoio com certas garantias de melhoramento da programação. e) Conquiste-se a confiança da profissão, sem vender a consciência. f) Convide-se a profissão a programar filmes sadios. g) O comerciante precisa mais de estímulo e esclarecimento do que hostilidade.

7. O público. — Observações feitas em todo o mundo provam que o público atende aos apelos dos educadores. Se ele, em massa, é inconsciente da importância do problema, é acessível a estímulos positivos. O povo deve ser convidado a prestigiar bons filmes, mas também a se abster (a entrada de cinema é uma cédula de voto) dos maus.

8. Filmes premiados pelo OCIC. Classe «A» (mais difícil, mas ricos): DEUS TEM NECESSIDADE DE HOMENS. — DIÁRIO DE UM CURA DE ALDEIA. — NA ESTRADA DA VIDA. — CALABUIG.

— CALLE MAYOR. — O FERROVIÁRIO. — PRISIONEIRO DO REMORSO.

— NOTTI DI CABIRIA — DOZE HOMENS E UMA SENTENÇA. — CARCERE SEM GRADES. — AQUELE QUE DEVE MORRER.

Classe «B» (mais populares, leves): CÉU SOBRE O PANTANO. — GUERRA DE DIOS. — PONTE DA ESPERANÇA. — GRANDE ESPERANÇA. — SINDICATO DE LADROES. — AMICI PER LA

PELLE. — MARCELINO PAO E VINHO. — SINHA MOÇA. — O HOMEM DO TERNO CINZENTO — FESTA DE CASAMENTO. — CORAÇÕES EM ANGÜS-

TIA. — O CÉU É TESTEMUNHA. — SE TODOS OS HOMENS DO MUNDO.

O Guia Cultural traz abundante orientação neste sentido.

XXVII CINEMA PARA CRIANÇAS

I. POR QUE CINEMA PARA CRIANÇAS?

1. Se a civilização de hoje dá muita atenção à criança (literatura, rádio, brinquedos, pedagogia, psicologia) também deveria haver um cinema adaptado à criança.

2. O cinema atual — feito mais para adultos — tem influxo negativo sobre a criança, pois ela participa ativamente num mundo adulto, sem ter capacidade de assimilação.

3. A criança é um espectador vulnerável pelos filmes de adultos, pois ela se encontra em extrema disponibilidade psíquica, não tem equilíbrio entre a vontade e emoções, sendo que o cinema é uma técnica de forte bloqueio dos sentidos.

4. O filme para crianças deve ter ritmo lento, com narrativa direta (sem flash-backs), sem complicação de temas e subtemas, muitos personagens que se entrecruzam, sem sobrecarga de elementos intelectuais (simbolismo, sátiras, elipses). Não deve ter excessiva fantasia, mas deve ser realista, com atuação de protagonistas infantis. Deve ser moral, sem alcançar o didatismo severo, conservando o caráter recreativo.

II. ASPECTOS PRATICOS

1. A falta de filmes infantis é devida em grande parte à falta de compreensão dos educadores e dos produtores de filmes. Pais há que erradamente pensam

que o filme para adultos não faz mal à criança, por ser esta «inocente».

2. As dificuldades práticas (econômicas principalmente) são grandes, pois para haver exibição organizada de filmes, devem coexistir as seguintes condições: a) Legislação que favoreça o intercâmbio e exibição de tais filmes (liberação de taxas); b) circuitos exibidores organizados, para exploração comercial de tais filmes; c) técnica de produção especializada. A produção comercial comum realiza geralmente filmes híbridos, que sirvam para adultos e crianças. Quem fica prejudicada com isto é a criança.

3. Fazem-se hoje grandes esforços em todo o mundo para resolver este problema: a) os maiores países produtores são: Inglaterra e Rússia; b) os maiores festivais internacionais de cinema dedicam atualmente um espaço especial à exibição de filmes para crianças, a fim de incentivar a sua produção; c) muitas experiências se fazem de exibição especial de filmes para crianças, em todo o mundo; d) o órgão principal que coordena os estudos desta matéria é o CENTRO INTERNACIONAL DO CINEMA PARA A JUVENTUDE, com sede na Bélgica: 241, Rue Royale, Bruxelas).

4. Enquanto não houver produção suficiente de filmes especiais para crianças, os adultos devem auxiliar os menores: selecionar os filmes; acompanhar os menores aos espetáculos e explicar as passagens obscuras; discutir com as crianças os filmes vistos. As crianças são os espectadores mais ativos e interessados.

XXVII DOCUMENTAÇÃO: BIBLIOGRAFIA E ENTIDADES

Livros e revistas de cinema poderão ser encontradas nas seguintes livrarias ou centros, aos quais podem ser solicitados catálogos ou relação de publicações:

Em Porto Alegre: Livraria Americana (Andradas, 1297); Livraria Sulina (Av. Borges de Medeiros, 1030); Livraria Leonardo da Vinci (Av. Salgado Filho, 211); Livraria do Globo (Andradas, 1416); Livraria São Paulo (R. Dr. Flôres, 252); **Em São Paulo:** Livraria Duas Cidades (Praça das Bandeiras, 40 — 7º conjunto E. No Rio de Janeiro: Livraria D. Bosco (Rua Glória 446). **Em Minas Gerais:** UPC (Av. Augusto de Lima, 142 — C. Postal 552 — Belo Horizonte).

Na Espanha: Revista Internacional del Cine. (San Quentin, 1-Ap. 20.030 — Madrid) Possui diversos livros.

Na Itália: Centro Cattólico Cinematográfico (Via della Conciliazione, 10 — Roma); Diversas publicações.

Na França: Centrale Catholique — (129 — Rue du Faubourg Saint Honoré — Paris); Librairie de La Fontaine — (13 Rue de Medicis — Paris (6º). Completa, vastíssima. Tem praticamente tudo que se queira em literatura de cinema.

Em Cuba: Centro Católico Cinematográfico — (Apartado — 1935 — Cuba — La Habana).

Principais revistas que recomendamos:

Revista Internacional del Cine. Espanha. Veja enderêço acima. É completa. Universal. Assuntos variados. Críticas de filmes. Do OCIC.

Revue Internationale du Cinema. Paris. Encomenda pelo Centrale Catholique. Profunda. Apresentação primorosa. Rica. Do OCIC.

Revista del Cinematografo — Da Itália.

lia. Estudo de problemas estéticos, éticos, de ação. Do Centro Católico Italiano.

Cine-Guia — do Centro de Cuba. Pouco volumosa, mas muito variada e rica.

Rádio-Cinema-Televisão de Paris. Pela Lib. La Fontaine. Variada, Moderna. Muitas críticas de filmes. Semanal. As outras mensais.

Bianco e Nero — do Centro Sperimentale de Roma. Aquisição direta (Via Caio Mario, 13 — Roma). Científica. Profunda.

Telé-Ciné — de Paris. Análise extensa, profunda de 3 a 4 filmes cada número, mensal.

Revista de Cultura Cinematográfica. Da UPC. Formato de bolso, mas com bons artigos, em português.

Obras fundamentais que recomendamos a movimentos cinematográficos cristãos que se iniciam: Encíclica Vigilanti Cura (Paulinas, Vozes). — Discurso de Pio XII aos Profissionais (Idem) — catálogo Geral dos Filmes (SIC-RIO) — Guia Cultural dos Filmes (Ed. Paulinas) — ABC Cinematográfico (Editôra Iris) — C. Postal, 1704 — São Paulo). Histoire Populaire du Cinema, de Charles Ford (Livraria Duas Cidades). — Elementos para um Cine-Debate, em espanhol. (Livraria São Paulo). Cine Y Moral, de Civardía, (Revista Internacional del Cine). Le Cinema, de Henry Agel (Livraria Duas Cidades). El Cine, sus grandezas y miserias, de Andrés Ruszkowski (Livraria S. Paulo). Le cinema, dans l'enseignement de L'Eglise (Edição da Livraria Vaticana — Vaticano — Itália). Les catholiques parlent de cinema. (Livraria Duas Cidades). Le cinema a-t-il un amê? de Henry Agel (Librairie de La Fontaine, Livraria Duas Cidades, ou Livrarias da Capital). — Promoção de Bons Filmes (H. Dido-net — Paulinas). Elementos Cinestética

(P. Guido Logger) — (Livrarias da Capital).

Outros livros

O cinema — George Sadoul (Livrarias Capital). — *Esthetique du Cinema*, de H. Agel. — Collection Septième Art: diversos volumes, todos ótimos. — *Le cinema au service de la Foi* — (Livraria Duas-Cidades). — **Filme e Realidade** — Cavalcanti (Livraria da Capital). — **Elementos de Filmologia**, de Maurício de Bêgoña. (Livraria Duas-Cidades). — **El Arte del Cine** — Ernest Lindgreen. — (Livraria Americana. — P. Alegre).

Cineclubes: CINECLUBE PRO DEO — (R. Andradas 1005 — Sala 326, C. Postal 2540 — Porto Alegre). — CLUBE DE CINEMA DE PORTO ALEGRE — (Av. Borges, 915-7º - P. A) — CINECLUBE DIOCESANO — (Av. Rio Branco, 793 — Sta. Maria RS.) — CINECLUBE IMAGEM — (R. do Crucifixo — 116 —

3º — Lisboa — Portugal). — CINEMATECA BRASILEIRA — (R. Sabará, 159 — apt. 1º F. — São Paulo). CENTRO DE CINECLUBES — (R. Barão de Jundiá, 471 — São Paulo). — INSTITUTO DE CINEMA EDUCATIVO — R. da República, 141 — 2º — Rio).

CINEMATECA DO MUSEU DE ARTE MODERNA — (Av. Beira Mar — Rio). COMISSÃO PONTIFÍCIA DO CINEMA OFFICE CATHOLIQUE (Città del Vaticano — Itália). INTERNATIONAL DU CINEMA — (8, Rue de l'Ome — Bruxelas). — NATIONAL LEGION OF DECECY — (453 — Madison — New York — 22). — CONFEDERAÇÃO DAS FAMILIAS CRISTAS — (Alameda Campinas, 833 — S. Paulo).

— UNESCO — (Division du Film et de L'Information Visuale — 19 Av. Kleber, Paris 16). — SERVIÇO DE CINEMA EDUCATIVO — (Secretaria de Educação — R. Sarmonte Leite, 55 — 4º andar — Porto Alegre).