

CAIÇARA * dir.: Adolfo Celli * prod. por Alberto Cavalcanti para a Vera Cruz (1950) * rot.: A. Celli, Ruggero Jacobbi e Gustavo Nonnemberg * dial.: Afonso Schmidt i* fot.: H. E. Fowle * cen.: Aldo Calvo * mús.: Francisco Mignoni * el.: Eliane Lage, Carlos Vergueiro, Mário Sérgio, Abílio Pereira de Almeida, Felicidade, Adolfo Celli.

CAIÇARA: s. m. (Bras.) Pescador que vive na praia - Tipo ordinário, malandro, vagabundo - Sujeito estúpido - Caboclo inútil - (Est. do R. de Janeiro e S. Paulo) Caipira asselvaçado - F. Tupi-guaraní: Cai (pai) e cara (o que se faz).

Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa, de Caldas Aulete.

O Filme — “Caíçara” foi a primeira produção da Vera Cruz, e compreende-se perfeitamente o entusiasmo que o crítico Francisco Luiz de Almeida Salles expressou na sua série de crônicas publicadas em outubro/novembro de 1950: essa fita constituiu “realmente o início do grande cinema brasileiro”, porque, além de ser a melhor fita até então realizada no Brasil, ela terá uma “herança”. O destino que devia ser o da V. Cruz dá um sentido diferente às palavras do crítico. De fato, vários erros de planificação, o desprezo da situação econômica e social do Brasil, dos seus antecedentes cinematográficos, e, principalmente, uma distribuição falha, levaram à falência a casa produtora.

A fita entusiasmava pelo seu acabamento técnico e artístico; conseguiu, de fato, um bom equilíbrio entre os seus elementos: direção, montagem, música, interpretação (ainda que os tipos sejam melhores que os atores propriamente ditos). A fita sobe, do início, até o momento em que Marina abre a janela e vê o mar. Depois, cai até a morte de Amaro, por vários motivos, principalmente porque as cenas do atrito do casal foram mal montadas. Da comunicação da morte à Marina até o fim, a fita se eleva, conseguindo, nas últimas seis seqüências, um nível “quase perfeito”.

O entusiasmo justificava-se também por a fita, felizmente “desprovida de pitoresco”, conter “uma consciência muito clara das exigências de um cinema nacional típico”, trazer “um vento do Brasil”. A. Salles vê dois planos na fita: o drama individual (o choque entre Marina e Amaro) e o cânone coletivo (a aldeia imobilizada, vivendo numa modorra de sesta, que Marina movimentará). Ali estão presentes a vida do litoral, “os gritos de índios, ditos de mamelucos, lamentos e queixas africanas”, e os acentos estrangeiros. A fita capta costumes essencialmente brasileiros (o caiaipó, o entêro em que fica o cortejo fora do cemitério) e excelentes tipos (a negra Feliciânia). Mas aí também, o destino da V. Cruz mostra a que devia chegar o “brasileirismo” de “Caíçara”. Como diz o crítico, o povo serve de cânone, não é realmente o assunto da fita. Os autores da fita não se “preocupam” com ele, apenas lhe dão “atenção”. Em vez de descrever o real papel do povo (como força social e camada inferiorizada), procuram-se temas floclóricos e situações ambíguas (sendo a seqüência dos sinos um claro exemplo), que têm por finalidade fixar o povo na sua situação, satisfazendo a mentalidade pequena-burguesa, que encontra nessa inferioridade um aspecto poético. E já é sensível em “Caíçara” que o primeiro plano, o do drama individual, devia assumir proporções muito mais importantes do que o segundo, já se sente que um individualismo um tanto mórbido e estéril prevaleceria.

ARUANDA * Dir. arg. e rot.: Linduarte Noronha * assis.: Waldimir Carvalho e João Ramiro Mello * fot.: Ruelker Vieira * som: M. Cardoso * mus.: "Oh Mana deixa eu ir" (Côco paraibano); "Piauí" (cantadores da Festa do Rosário de Santa Luzia do Sabugi, gravação original realizada pela Confraria dos Negros); Canto: Othamar Ribetro; Violão: Naldo Tobias; Pijano: Manuel Pombo * colaboradores de prod.: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (Recife), Instituto Nacional do Cinema Educativo (Rio de Janeiro), Secretaria de Educação e Cultura e D. E. R. (João Pessoa), Associação dos Críticos Cinematográficos da Paraíba * O filme foi escolhido pelo INCE para representar o Brasil no Festival de Curta-Metragem de Paris * Escolhido pelo Itamarati para o Festival de Bilboa (Espanha).

"Aruanda", cientificamente considerada, é uma contribuição cinematográfica ao estudo etnográfico e sociológico de um pequeno grupo de negros, isolado na Serra do Tablado, em Santa Luzia do Sabugi, sítio então localizado em terras devolutas, onde há um século se instalou um ex-escravo, Zé Bento, madeireiro de profissão, com intuito de ali viver com a família. Com o passar do tempo, afastado de tudo, o pequeno grupo familiar foi aumentando miseravelmente, ora a dedicar-se ao plantio do algodão, ora à cerâmica mais primária, num artesanato humilde, quando a estiagem impiedosa impedia qualquer trato à terra, entretanto generosa e fértil, se a chuva fecunda descesse sobre ela a bênção de suas águas". Hoje é um povoado sem desenvolvimento nenhum, que vive à parte do mundo, ignorando qualquer progresso técnico ou social.

LN. não se limitou a mostrar as coisas como são. Interpretou. A história, da ida dos escravos até hoje, está reconstituída. Só estão indicadas as linhas gerais, simples e fortemente. Mas ultrapassamos o caso particular dessa aldeia devido ao sentimento do autor em relação à vida dessa região, sentimento que permite à fita escapar do regionalismo, do verismo. Sentimento do solo. Os pés dos caminhantes pisam o pedregulho do solo, chão árido, sem possibilidades. A terra é poeira, cinza, e o que comem as crianças tem a mesma consistência: a farinha também é poeira branca. Encontra-se o lago. A terra mistura-se à água: o homem constrói a sua choupana de taipa. E depois, esta mesma lama permite fazer cerâmica, barro trabalhado com os pés e com as mãos. Vemos cruamente homens viverem de elementos primários, sem alegria, nem tristeza; vemo-los andar, trabalhar, não chegando a existir como indivíduos. Nada de descrição: uma série de planos de conjunto e de planos de deta-

lhes, cuja justaposição tem o sentido de uma realidade interpretada. "Aruanda" é muito valorizada pela sua montagem: passamos por planos diferentes sem transição, por corte simples, porque só se mostra o que interessa. Como acontece na seqüência da feira, em que quase não se vê o conjunto da praça: alguns pormenores, não o panorama da feira, mas sim o seu sentido. Ficamos chocados; na realidade nunca o nosso olho passa, sem transição, do geral ao particular. Mas estamos no cinema, vendo, não a realidade, mas uma fita sobre a realidade. "Aruanda" decompõe só se mostra o que interessa. Como acontece na seqüência põe o seu assunto, para recompô-lo depois, mas aí, já com sentido. Isto acompanhado por um belíssimo côco, "Oh mana deixa eu ir", estilizado, que é o tema da andança no planalto; e uma música tocada por pífano diretamente registrada, é o tema sedentário, o tema do trabalho.

"Aruanda", fita tècnicamente muito imperfeita. Fotografia insuficiente ou demasiadamente impressionada: passamos de um fotograma branco, queimado, para um escuríssimo. A faixa sonora é cheia de defeitos, a música pára ou muda de volume sem justificação. Isto poderia dar à fita um simpático primitivismo: estas imperfeições seriam a marca do amor imediato que o seu realizador tem pela região. Exatamente como um pintor que não é "artista" pinta "mal" a árvore que ama. Mas as imperfeições conferem muito mais: tornam a fita artificial: sentimos que não estamos diante da realidade, mas sim diante de uma representação, que apresenta nitidamente os problemas; como se um desenho ao giz na lousa nos mostrasse o ciclo econômico e a formação social dêste povoado da Serra do Tablado. Mas não se deve atribuir só às imperfeições técnicas a artificialidade construtiva, didática da fita. Ela é voluntária: a ida dos escravos, por exemplo, não é documentária; é uma representação. Percebe-se; LN não fez nada para esconder, não há nenhuma falsa naturalidade.

Pela sua produção e pela sua posição diante da realidade, "Aruanda" pode marcar uma data na cinematografia brasileira. Já foi vista por muitos jovens, prestes a se tornarem cineastas, e que amaram a fita. Perceberam que, se desejam expressar-se pelo cinema, não necessitam esperar. Perceberam que o processo que leva o aspirante à direção através de vários cargos na produção rotineira, com intuito de ensinar-lhe a técnica, é um mito, uma mentira, e não tem outro fim senão convertê-lo ao conformismo; se têm ideologia, se realmente querem dizer algo, não podem esperar. "Aruanda" é importante também porque, além de ser uma provocação e um estímulo, além de tratar de assunto brasileiro, o faz de uma maneira que pode se tornar um estilo e dar ao cinema brasileiro uma configuração particular.

Por outro lado, não se entenderá "Aruanda", se não se perceber na fita uma autêntica obra de arte.

J. C. B. (1962)

O Cinema Chinês até 1950 — Até 1930, o cinema chinês estava nas mãos de estrangeiros ou de chineses que não protegiam o seu cinema.

Após 1930, os melhores filmes chineses defendiam mais ou menos diretamente idéias progressistas ("A Canção do Pescador" recebe o 1.º Prêmio do Festival de Moscou em 1935 — a canção de "Filho de China", 1934, será o hino nacional da China Popular). Os temas são denúncias cada vez mais precisas ("As lágrimas do Yang Tse" acusa Tchang Kai-chek, "Esperança da humanidade" trata do terror imposto pelo Kuomintang).

O estilo geral seria um neo-realismo antes da data. Os assuntos tratados são de cunho social, de guerra, inspirados diretamente de acontecimentos recentes ou de romances ou lendas, que retratam a luta do jovem povo chinês. Também foram realizados importantes documentários de guerra pelo exército de Mao Tse-tung. "A Vitalidade desse jovem cinema lembra o aparecimento dos primeiros filmes soviéticos. Fôra formado pela mesma escola, pela experiência das guerrilheiras, pelas lutas semi-legais contra o Kuomintang, e, enfim, pela tradição da mais velha cultura viva." (Sadoul, "Histoire du Cinéma Mondial").

Ao lado da produção da China Popular, produzem os ingleses, os japoneses e os Chineses da China Nacionalista, imitanto Hollywood ("feéries", aventuras, intrigas sentimentais). Existe também uma produção chinesa realizada em São Francisco para os chineses dos Estados Unidos.

A fita — "A Jovem de Cabelos Brancos" (1950), de Wang Pin e Shui Hua conforme Sadoul, ou de Ting Yi e Ho Ching-chih conforme Cavalcanti de Paiva, é a transcrição em estilo realista de uma ópera inspirada em lendas populares. No início e no fim da fita, são empregados cantos extraídos da ópera. Mistura-se na fita uma ingenuidade quase inaceitável para os ocidentais (o idílio) e uma brutalidade crua.

O enredo — cuida de um latifundiário cruel que dominava e espoliava os camponeses, seus foreiros. Um deles tinha uma filha jovem, linda e trabalhadora, que o senhor resolve seduzir. Quando da cobrança da renda da terra, o senhor exige do pai da moça uma quantia exagerada: o administrador do latifúndio propôs que a moça seja entregue para completar a paga. O foreiro se suicida. — A moça é levada a servir a mãe do senhor, viciada em ópio. Resistindo às tentativas de conquista do senhor,

é maltratada. Encontra apenas apóio por parte da concubina do senhor. Por ela ajudada, tenta fugir com o noivo; mas escapa sòzinha e se refugia nas montanhas. — Numa gruta dá à luz um filho que falece logo. Vive muito tempo nas montanhas, saindo só à noite para buscar, num velho templo, alimentos (oferenda de fiéis). A falta de alimentos salgados faz com que seus cabelos embranqueçam, e camponeses, que entreviam fugidamente a moça, consideram-na como uma Deusa. — O noivo, querendo reaver a moça, alista-se no Exército da Grande Marcha, que vai libertar a sua aldeia natal. Avisado da existência da Deusa, vai com alguns companheiros à sua procura, e reconhece a sua noiva. A moça volta à aldeia, onde está sendo julgado o latifundiário pelos seus crimes. Depois, os dois jovens casam, recebem sua terra, são felizes e os cabelos da jovem espôsa voltam à cor preta.

Ado Kyrôu escreve (*Amour-érotismo et cinéma*) a respeito da fita: "Com o vigor característico do povo chinês e aos homens que reencontram o gosto da liberdade, da liberdade de comer e de cantar quando se tem vontade, o gosto da alegria de viver, estoura o ódio contra os opressores. Mas o que mais importa, é a valorização do conteúdo social através de uma muito bonita e muito pura história de amor. . . A jovem de cabelos brancos luta para a sua liberdade social, que é simultâneamente o cumprimento do seu amor."

J. C. B. (1962)

O Canto do Mar * dir.: e prod.: Alberto Cavalcanti * prod.: Kinofilmes (1954, S. Paulo) * rot.: A. Cavalcanti e José Mauro de Vasconcellos * diál.: Hermilo Borba Filho * fot.: Cyril Arapoff * cen.: Ricardo Slever * mús.: Guerra Peixe * som.: Hilário Marcelino * coordenador - José Cañizares * ass. de dir.: José de Souza Alencar, Bartolomeu Andrade e Adalberto Vieira * el.: Aurora Duarte, Cacilda Cardoso, Alfredo de Oliveira, Ruy Saraiva, Alberto Vilar.

ALBERTO CAVALCANTI - (1897, Rio de Janeiro) - Começa a cursar a Faculdade de Direito - Depois cursa Arquitetura na Escola de Belas Artes de Genebra - Inicia a sua carreira cinematográfica como cenógrafo de L'Herbier - Primeiro filme dirigido: "Le train sans yeux" (26/26) e depois "Rien que les heures" (26), no estilo da vanguarda francesa, mas com sentido documentarístico - Até 34, fica na França e realiza principalmente "En Rade" e "La P'tite Lili" - Depois é convidado por Grierson para trabalhar no GPO, e se interessa especialmente pelo som. Em 34, realiza com Grierson "Pete and Pott" e dirige numerosas fitas, entre as quais "Coal Face" e "We live in two worlds" - Volta ao Brasil em 49. Produz fita para a Vera Cruz ("Caçara" - "Terra é sempre terra") e vários documentários. Dirige "Simão o Caolho" (52). "O Canto do Mar" (54) e "Mulher de verdade" (54) - Em 55 realiza "Sr. Puntilla e seu chofer" na Austria - Além de vários artigos, publicou o livro "Filme e Realidade" (última ed. da "Casa do Estudante", Rio).

Depois de dez anos, perdura a força cheia de beleza de "O Canto do Mar", que se revela mais dotado ainda dos três elementos fundamentais: o social, o artístico e o técnico. Tenho para mim a convicção de que Alberto Cavalcanti, "que só o Brasil teima em desconhecer", fez, em 1952, um filme de vanguarda nacional. Isto é, tratou nesse trabalho, de assunto que até então não tínhamos coragem de mostrar. Daí, talvez, a má-vontade com que foi a fita recebida, notadamente no Recife. Lembremo-nos, de que também "Vinhas da Ira" foi acolhida com hostilidade nos Estados Unidos. AC. por certo adaptou e fez sua a frase de Delluc: "que o cinema brasileiro seja cinema, que o cinema brasileiro seja brasileiro". Não pode ter sido outro o seu pensamento, a sua intenção e o seu desejo.

O social é patente. O problema do retirante, a miséria dos mucambos, a vida tão dura que lhes não deixava tempo sequer para chorar os mortos. A revolta, a insatisfação dos moços, o conformismo, algo doentio, dos mais velhos, tudo isto foi vazado em termos poéticos, por paradoxal que se afigure. O lirismo, sempre dotado de impressionante beleza plástica, envolve o espectador, transportando-o para um mundo onde os "seres humanos podem ser tão belos quanto os outros animais". Conteúdo social pontilhado de poesia, numa linguagem técnica sóbria, en-

xuta e exata. Não procurou, AC., tirar efeitos fáceis valendo-se de angulações e enquadramentos de puro virtuosismo. As vírgulas, os ponto-e-vírgulas e os pontos finais denotam o ritmo do diretor: nem acelerado, nem monótono.

Os diálogos (grande problema do nosso cinema), são espontâneos e expressos no linguajar característico e pitoresco do nordeste.

Há numerosas seqüências de beleza antológica. Limitemo-nos, todavia, à dos portadores de lampiões dentro da noite escura e à do preparo do corpo de Silvino, corpo que a câmara jamais mostra. Nessa discreção sente-se, apenas, que Maria carrega a criança morta e as mulheres, de olhos sempre enxutos, lhe dão banho e o vestem.

O folclore está presente ao longo de todo o filme. No bilhete à Nossa Senhora, que Maria dita a Raimundo, a simplicidade se mistura à fé e à dor irrevelada: "Qui ele seja muito filiz junto da Siórá". O bumba-meu-boi, bem realizado e aproveitado; o xangô, de grande força dramática, representa mais uma esperança vazia para Raimundo. A partitura musical dá refôrço e brilho.

Valendo-se de bons artistas, aos quais soube transmitir muito de sua sensibilidade e longa experiência, AC. logrou a realização de um filme "internacional na sua feitura e nacional na sua concepção", que outra coisa não é "O Canto do Mar", sem dúvida o melhor trabalho de AC. em seus poucos e infelizes anos de Brasil. Esta fita vem confirmar a universalidade do artista, pois ausente do nosso país, quase estranho e inteiramente desambientado, AC. demonstrou que não perdeu, ainda, o que tem de bem brasileiro dentro de si mesmo: amor à nossa terra e compreensão de nossa gente.

Múcio Porphyrio Ferreira (1962)

O MESTRE DE APIPUCOS E O POETA DO CASTELO

de Joaquim Pedro de Andrade

O MESTRE DE APIPUCOS E O POETA DO CASTELO
Rot e dir.: Joaquim Pedro de Andrade * fot.: Afrodísio de Castro * câmara: Jorge G. Veras * Ass. de dir.: Domingos de Oliveira * mont.: Carla Civelli e Giuseppe Boldaccons * narrado por Gilberto Freyre e Manuel Bandeira.

O filme mostra dois homens de personalidade e de vida íntima quase opostas: Gilberto Freyre e Manuel Bandeira, a cada um dos quais são equitativamente consagrados 10 dos 20 minutos que dura a fita. Preocupam-se ambos com o social e o humano, mas por vias diferentes: pela sociologia e pela poesia. Conhecemos-lhes os nomes, conhecemos-lhes as obras. Quando pensamos nêles é o cientista ou o poeta que vêm à mente, raramente o homem na sua faina diária. Pois é esta faceta que Joaquim Pedro nos apresenta. Não com a intenção de fazer reportagem ou de sublinhar que a existência de todo grande homem contém igualmente a sua parcela de banalidade, mas para integrá-los num contexto social, para situá-los "hic et nunc" como escritores e como pessoas. Da vida cotidiana, comentada através da prosa ou da poesia que tanto conhecemos, nasce uma terceira realidade. Joaquim Pedro estabelece o confronto entre a rotina e a criação.

J. C. B.

Gilberto Freyre ou o Mestre de Apipucos — Na história do Brasil, para efeito de estudo, distinguem-se três períodos: Colonial, Imperial e Republicano. O período Colonial viu florescer apenas duas capitanias: a de S. Vicente e a de Pernambuco. Na 1.^a a agricultura da cana de açúcar foi, mais tarde, abandonada; na última, resistiu até nossos dias. Aí, atingiu proporções consideráveis, tornando-se a base da economia local, do que resultou a formação de vastas propriedades rurais. Elas constituíram o Engenho, cujo elemento central era a Casa Grande, junto da qual ficava a senzala, abrigo dos escravos, e a capela. Todo esse complexo econômico-social explica-se através da vida patriarcal caracterizada pela autoridade do Senhor de Engenho. Alguns aspectos desse passado chegam até nós de modo vivo e marcante através de recantos que ainda se conservam quase intactos na paisagem nordestina.

Existe, no Recife, um solar autêntico, em que mora um dos brasileiros que mais se têm dedicado a nos dar um depoimento histórico-social da vida do Brasil colonial. Tudo o que Gilberto Freyre — esse é o seu nome — escreveu sobre a sociedade patriarcal brasileira é fruto de pesquisa bastante cuidadosa não só nos documentos convencionais, como também nos mínimos aspectos da vida íntima e sentimental de algumas famílias com as quais se pôs direta ou indiretamente em contacto; entre elas está a sua própria. Como êle o afirma, os seus trabalhos apoiam-se, em parte, na interpretação do passado íntimo, "através do existir e do viver do homem nacional" recolhido entre os seus descendentes que são contemporâneos do escritor. É por isso que, ao adentrarmos o jardim ricamente adornado com a exu-

berância de nossa flora tropical, vamos encontrar o sociólogo em seu ambiente. Ele nos conduz pelo casarão e nos revela alguns aspectos de sua vida cotidiana.

Vilma de Katinski Barreto (1962)

Manuel Bandeira ou o Poeta do Castelo — poeta moderno mas não modernista, é, porém, um dos que prenunciam esse movimento literário no Brasil. Sua poesia é dada ao público em 1917 quando edita "Cinza das Horas", livro que antecede de quatro anos a "Semana de Arte Moderna de São Paulo", em que um grupo de artistas dá o grito de renovação das artes no Brasil. Clamam eles pela libertação das artes plásticas e rítmicas, da rigidez acadêmica e do jugo formal do Parnasianismo. É o que MB já começara a fazer, ao desprezar certas regras da métrica tradicional, apesar de conhecê-las profundamente, dando livre expressão à sua inspiração poética.

MB, esse velho que logo vereis a mover-se no cenário pobre e triste do Beco, já foi jovem e mais; já foi criança. Desde a mais tenra infância, começou a provar diante dos seres e das coisas, aquela viva emoção que mais tarde transferiria para a criação artística. Contos de fada, cantigas de roda, canções populares puseram-no em contacto com a poesia em forma de versos durante a meninice passada ora em Petrópolis, ora em S. Paulo, ora em Recife. Aos dez anos, MB já fazia poemas. Mas o tempo foi passando e levando os inesquecíveis anos passados, em Recife, onde MB confessa ter provado as mais importantes emoções de sua vida. Já nessa época, inspirado pela leitura de certos livros de aventuras, começa a sonhar com um mundo mais atraente que o da realidade cotidiana, e sente o primeiro desejo de evasão. "No fundo, já era Pasárgada que eu renunciava". Depois dos dez anos de idade, foi morar no Rio, onde, com a família, leva uma vida que não é lá das mais folgadas financeiramente.

Escola, sérios estudos, adolescência... Aos 17 anos, surpreendido pela tuberculose, doença gravíssima na época, sente o mundo transformar-se repentinamente. Obrigado a abandonar a liberdade e os prazeres da juventude, escravo do repouso, adquire rapidamente o sentimento de humildade, que o faz confraternizar-se com as criaturas pobres e oprimidas dos bairros proletários em que morou, sobretudo depois da morte do pai, em 1920. É a vida angustiosa, difícil e sem esperança dessa gente, que contempla de sua janela. Beleza e pobreza. Céu azul e beco sujo. Realidade e sonho... A doença também é fonte de frustrações: "Tenho tudo que não quero. — Não tenho nada que quero". De toda a sua obra, o poema que mais parece impressionar a quantos o lêem é aquele em que, enfim, toma forma o desejo de evasão da realidade, esboçado na alma do poeta logo nos primeiros tempos da infância, desejo esse que, consolidado pelas circunstâncias de sua vida, expressa-se definitiva e surpreendentemente na composição: "Vou-me embora pra Pasárgada..." "Gosto desse poema porque vejo nele, em escorço, toda a minha vida e também porque parece que nele soube transmitir a tantas outras pessoas a visão e a promessa de minha adolescência — essa Pasárgada onde podemos viver pelo sonho o que a vida madrastra não nos quis dar".

Felizmente, nem tudo em MB é fuga. Se fôsse, nem sequer poderia ter criado os versos de Pasárgada, essa jóia de escapismo que, sendo o resultado de árduo e incansável trabalho é, como confessa o autor, de todos os seus poemas, o de mais longa gestação.

Lia de Katinski (1962)

*THE WIND (O Vento) * dir.: Victor Sjöström * prod. Metro-Goldwyn Mayer (1928) * rot.: Francis Marion * fot.: John Arnold, de um romance de Dorothy Scarborough * el.: Lilian Gish, Lars Hanon, Monte Blue.*

O Diretor — Quando em 1928 Victor Sjöström dirigiu nos EUA "O Vento", já era um diretor maduro, que elaborara suas teorias cinematográficas. Nascido na Suécia, iniciou sua carreira como ator e diretor de teatro e, finalmente, recebendo um convite fortuito, muito comum nos inícios da história do cinema, dirigiu seus primeiros filmes a partir de 1910. Em 17, chama a atenção pelo uso do "flash-back", quando os personagens do drama do assassinato recordam o passado em "A Estranha Aventura do Engenheiro Lebel". "Os Proscritos" (17) e "A Carreta Fantasma" (20) exploram o ambiente nórdico e místico cuja Saga é um relato de sua natureza hostil, de sua história, de seu povo.

Apesar de existirem em sua obra influências de Stiller, grande cineasta sueco seu amigo, em VS. os temas e a concepção são peculiares. Seu primeiro interesse pelo cinema adveio dos meios que esta nova arte apresentava, pois permitia que a câmara focalizasse, melhor que o teatro, o drama psicológico do indivíduo. Antecipando certa linha que seria retomada por Pudovkin, pela escola realista francesa e pelo neo-realismo italiano, VS. mostra em seus filmes os conflitos do homem comum, normal. A pobreza dos estúdios suecos obriga seus diretores a usar como décor as cidades e a paisagem, o ambiente natural, retomando assim VS., conscientemente, um método que Ince usara inconscientemente em seus filmes de far-west.

O cinema literário é a terceira característica de VS. Depois do fracasso de seus primeiros filmes, baseados alguns em autores estrangeiros, um acaso o fez entrar em contacto com Selma Lagerlöf. Baseado em seus livros, conservando nas legendas o estilo original, conseguiu apanhar aquele fundo popular, com seu misticismo, suas lendas, sua psicologia, criando o momento máximo do cinema sueco.

"O Vento" faz parte de sua fase americana. Com a crise do cinema sueco e alemão, devido em parte a certo esgotamento de sua capacidade temática e em parte à invasão de filmes americanos, diretores e atores tiveram que aceitar o convite para se transferirem para Hollywood. Das nove fitas que aí fez, "O Vento" é a mais sjöstroniana, a única em que se sente que sua visão artística total está presente.

O Filme — “O Vento” é a história de uma môça (L. Gish) que perdeu os pais e se dirige por trem para a casa de parentes que moram na zona da Prairie; em viagem, encontra um aventureiro e sedutor (M. Blue). Com o correr do tempo, o afeto que o primo e as crianças lhe dedicam desperta os ciúmes da prima, e sua vida vai-se tornando insuportável. Para fugir a isto, procura o sedutor pensando casar-se com êle, mas ouve sua confissão de já ser casado. Desesperada, une-se a um proprietário vizinho (L. Hanson) e na noite de núpcias mostra-lhe desprezo. Sendo mais tarde procurada pelo aventureiro, acaba matando-o, compreendendo que ama seu marido.

Quando a heroína chega à Prairie, encontra-se numa zona geográfica e climática muito diferente daquela de onde viera. No início, o vento que castiga, a areia que se espalha, se apresentam sômente como um fenômeno natural e desagradável. À medida que seus problemas de desajustamento se apresentam e crescem, devido à solidão, ao rancor da prima, à rudeza dos moradores do lugar e ao desencanto pela confissão do sedutor, vemos, através dos olhos da personagem, crescer sua depressão, o medo dos elementos e dos homens. Então a natureza lhe aparece hostil, inimiga, castigando-a a todo momento, levando-a à beira da loucura. Nestas cenas VS. se reencontra, voltando a criar com grande maestria aquela natureza animada de alma e lenda, a que o homem é subordinado. Como naquelas lindas cenas do espírito que anima o vento: um cavalo branco, selvagem como o próprio sopro que castiga os homens.

Além de L. Gish, duas personagens sobressaem na fita, para não falarmos do companheiro de L. Hanson, que é uma concessão feita ao espírito americano: o engraçado, seu rival nos amores e, no fundo, de uma grande chatices. M. Blue aparece bem caracterizado como aventureiro, e sua personalidade se delineia desde o início. Já L. Hanson é mais complexo: apresentado como um bruto e desajeitado, simples e sem cultura, êle encontra na heroína o seu ideal. A decepção na noite de núpcias torna-o forte e bom; aceitando a situação, compreendendo e respeitando a mulher, êle se transforma e dignifica. Na atitude medida, revela a nobreza do seu íntimo. A partir dessa transformação, só aparece barbeado, também uma concessão para enquadrá-lo no padrão de beleza masculina da mulher americana.

O paroxismo da dualidade é a cena em que a heroína se vê sôzinha, apavorada pela tempestade que castiga, penetra por todos os vãos da casa e a leva à beira do desequilíbrio. O vento é o elemento que procura desalojar a intrusa, porque para os habitantes do lugar êle representa uma constante normal. Esta crescente dualidade encontra solução no amor: quando L. Gish se acha no máximo de solidão e desespero, procura o marido, tornando-se consciente de amá-lo no momento em que mata o sedutor. Junto a L. Hanson, enfrenta o vento sem temê-lo, porque o amor a integrou entre os homens.

O preto e branco, acentuados pelo jôgo de luzes, a perfeição quase auditiva do vento que sopra e do furacão ameaçador, o trabalho dos artistas fazem desta fita do fim do cinema mudo, uma das análises mais perfeitas da solidão e do amor.

Edgard Carone (1962)

EXEMPLO REGENERADOR e FRAGMENTOS DA VIDA de J. Medina

"EXEMPLO REGENERADOR" ou Prelúdio que regenera * dir. e agr.: José Medina * pd.: Rossi (1919) * el.: Waldemar Moreno, Lúcia Lais, J. Guedes de Castro, Carlos Ferreira

FRAGMENTOS DA VIDA * dir.: José Medina * prod.: Rossi Medjer (1929, São Paulo) * adpt. do conto de O'Henry, "Soap", por Medina * fot.: Gilberto Rossi * el.: Carlos Ferreira, Alfredo Roussay, Aurea de Aremar, Remo Cesaroni.

José Medina — (1894, Sorocaba) — Estudou no Liceu de Artes e Ofícios. Dedicou-se à decoração e mais tarde à estamperia de tecidos. Iniciou-se no cinema quando organizava um grupo de teatro amador e foi descoberto por um realizador, casualmente. Atualmente está completamente afastado do cinema, embora seja tido como um dos mais importantes pioneiros. Dirigiu os seguintes filmes: 1919: "Quando Deus castiga", "Exemplo Regenerador"; 1920: "Perversidade" (também ator), "Culpa dos outros"; 1921: "Do Rio a São Paulo para casar" (também ator), "Carlitinhos"; 1925: "Gigi" (também ator); 1928/29: "Fragmentos da vida"; 1943 "O Canto da Raça".

Os filmes — "Para compreender o riso, é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade. É preciso sobretudo determinar a sua função útil, que é uma função social. . . O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social." Assim se expressou Bergson em seu ensaio sobre as condições do riso. Medina, ao planejar estes dois filmes, lamentavelmente os únicos ainda existentes da sua filmografia, deve ter tido esse pensamento bergsoniano em mente, e, com a noção de que existe um modo brasileiro de rir e fazer rir, certamente justificou esses primeiros passos em busca da comédia cinematográfica nacional.

A comédia surge historicamente da sátira. Ela é a sátira em ação, dizem os estudiosos da sua gênese, e destina-se a amenizar a vida do homem por meio do riso. Fazer rir é difícil. É mesmo acaciano afirmar que é mais difícil fazer rir do que fazer chorar. Há nestas duas fitas de Medina a presença das leis da comédia, sujeitas às leis gerais do drama. Especialmente em "Fragmentos da Vida", cujo início comovente, com a morte do operário testemunhada por seu filho, parte para situações profundamente cômicas, para terminar dramaticamente com o suicídio da personagem central.

Ao vê-la, quase trinta anos depois de sua realização, e quase paralelamente com uma versão atual da mesma história, feita por

norte-americanos, não podemos deixar à margem a sensação de que a obra modesta de Medina não fica diminuída diante da versão yankee ("Páginas da Vida"), mas, ao contrário, chama a nossa atenção para a sinceridade e muito maior entendimento da personagem comi-trágica criada por O'Henry.

Não conhecemos as demais fitas de Medina, que o tempo e alguns incêndios se incumbiram de destruir, mas pelas duas mostras que pudemos ver, podemos, até certo ponto, perceber a predileção desse diretor pelos assuntos e personagens que nos fazem sorrir, com suas tragédias, não à maneira chapliniana, mas sim porque há sempre uma situação pela qual já passamos ou porque conhecemos alguém que a viveu.

Todo um pequeno drama de infelicidade conjugal é vivido nos 200 metros de "Exemplo Regenerador", essa curta tragédia que assistimos do início ao fim com um sorriso, diante da comédia urdida pela esposa traída para recuperar o afeto do marido.

Nenhuma destas duas fitas de Medina reúne ainda os traços, a concepção unificante, a realização e os remates de uma obra-prima. Mas são contribuições valiosas que, à sua maneira, abriram um caminho que lamentavelmente o cinema brasileiro não soube seguir, descambiando tristemente para a chanchada semi-pornográfica, que faz rir apenas pela "piada" e nunca por uma situação de fato.

Caio H. Scheiby (1962)

MONSIEUR VINCENT de Maurice Cloche

FICHA CRÍTICA E INFORMAÇÕES HISTÓRICAS * Título original: "Monsieur Vincent" * prod. francesa, de 1947 * rot.: Jean Bernard Luc e Jean Anouilh * dir.: Maurice Cloche * fot.: Claude Renoir * el.: Pierre Fresnay (S. Vicente de Paulo); Aimé Clariond (Richelieu). * prêmio de melhor interpretação para P. Fresnay na Bienal de Veneza de 1947.

É filme de iniciativa católica, com capitais católicos, mas com a colaboração de não católicos na realização: Fresnay na interpretação e Anouilh no roteiro. O filme foi, no lançamento, hostilizado pela imprensa católica, que o julgou impróprio para glorificar o Santo da Caridade. No entanto, obteve sucesso comercial inesperado, sendo que, na França, de 1948 a 50, foi um dos 10 filmes franceses de maior sucesso. O roteiro consta de três partes: São Vicente como Pároco; como Capelão Real das Galeras e como fundador de obras de caridade, sendo esta última parte a mais desenvolvida.

Notas críticas ou roteiros de problemas — Pode-se dizer que este filme foi e continua sendo um ponto alto no cinema hagiográfico, que nos últimos anos caiu de moda, preferindo-se modernamente focalizar problemas, vividos por personagens não excepcionais ou no estado leigo.

Sendo hagiográfico, traz consigo o caráter histórico, mas não o é num sentido frio, objetivo, completo e de pesquisa de fatos biográficos. É antes u'a meditação, um exame analítico de alguns episódios, sendo que destes, só vemos o desenrolar **inicial**, o nascer de um aspecto novo. Assim é que vemos o nascer da vocação para os pobres na paróquia de Chatillon, nas galeras; vemos a vocação da primeira irmã, do interior. A realidade e a poesia das origens e das fontes, é aqui encarada com empenho. Assim é que se expressa o historiador Charles Ford: "Evitando a tentação de tratar sua obra como afresco histórico, M. Cloche procurou fazer ressaltar o lado espiritual de sua ação".

A ressaltar, na personalidade do biografado, seu conhecimento profundo e aplicação das normas de Serviço Social: não faz nunca esmola indiscriminadamente.

Na realização convém salientar a justeza e austeridade da cenografia, sempre de grande qualidade plástica; o dialogo incisivo, direto, até mesmo brutal às vezes.

As duas molas propulsoras na criação desta obra importante, sem dúvida são Cloche, que transmite sua fé, e Fresnay que demonstra seu talento interpretativo criador. O primeiro consegue estabelecer ligação espiritual entre o Santo e o espectador. O segundo se apresenta natural, comovente, enérgico e superiormente inspirado. Não resta dúvida que o espírito de fé, humilde e sincera, verá mais profundamente as realidades e o conteúdo artístico deste filme do que um mero, simples e humano espírito crítico.

Humberto Didonet (1962)

*DIE PUPPE - A Boneca * dir.: Ernest Lubitsch * int.: O. Oswald, H. Thiniig -*

Filmografia alemã abreviada de Lubitsch (que nasceu em 1892 em Berlim): "Zucker und Zimmt" (1914 - primeiro filme) - "Os olhos da múmia" (18) - "Carmen" (18) - "Madame du Barry" (19) - "A Boneca" (19) "Anne de Boleyn" (21) - É contratado por Hollywood em 1923.

Misto de "Commedia dell'arte", "Music-hall" americano, e espetáculo de marionete, "Die Puppe" se inscreve na farsa burlesca, própria do espírito berlinense. Pelo gênero, "Die Puppe" se distancia do "caligarismo" expressionista habitado por fantasmas, sanguinolentos vampiros, figuras de cera, ou alucinantes heróis dantescos. Ao contrário, estamos frente a uma comédia, que pelo "toque" de Lubitsch, alcança uma surpreendente vivacidade, não só pela mobilidade dos atores, mas também pelas peripécias do enredo. A trama, que se articula inicialmente pelo efeito do grotesco, se desenvolve a seguir de forma dramática, e, se consegue terminar no "happy end", por outro lado não justifica os riscos que a heroína corre para obtenção da Felicidade, pois para desempenhar o seu papel, teve que viver os seus momentos de angústia não deliberados. É assim que a comédia de EL. serve à causa do expressionismo, distanciando-se dêle apenas pelos toques formais da imposição do gênero, mas alcançando pelo conteúdo psicológico do seu tema, a verdadeira posição espiritual dilacerada do alemão da segunda década do nosso século.

Assim como há maneiras e maneiras de expressar uma verdade, assim também uma tragédia pode ser veiculada através da caricatura de uma farsa. Para o espírito algo rústico e pouco afilado do alemão que em 1918 cultivava o seu "chop" numa taverna de Berlim, "O Gabinete do Dr. Caligari" deveria ser uma obra demasiadamente intelectual e muito pouco acessível. "Die Puppe" falava-lhe mais de perto, mas nem por ser mais despida do metafísico "horror" que deixava de representar o mesmo espírito de alienação e de característica desintegração social própria da Alemanha da época. Era apenas outra maneira de significar os mesmos problemas que em "Caligari" prenunciavam a longa história do Expressionismo.

É Lotte Eisner que observa que não há filme expressionista alemão que não tenha seu espelho, sua janela de vidros transparentes, sua superfície polida que reflita imagens, e frente aos quais as personagens se dilaceram. Cada espelho é uma oportu-

nidade para a aparição do "outro, do duplo" e onde se efetua a divisão da personalidade. Um tal fato, que é curioso sem ser ocasional, expressava a necessidade do povo alemão de se distanciar, de si mesmo, e de sua realidade, e representava por isso mesmo, uma espécie de símbolo de sua situação espiritual. Ora, "Die Puppe" nada mais é que a concentração dêsse problema na situação de uma personagem. A boneca contém em si a consciência humana que só pode existir com gestos de máquina. O tremendo dilaceramento, que se evidencia ao público com aparências caricatas, não esconde o desespero. Para a boneca há uma incompatibilidade entre o ser e o estar no mundo, entre o que ela era e o seu viver. A inadvertência idiota do herói, a sua falta de perspicácia para apreender o drama da boneca, na medida em que aperfeiçoa o traço cômico, mais aprofunda o choque, tornando mais dolorosa a situação. Assim, em "Die Puppe" é preciso abstrair os efeitos cômicos, recursos tradicionais que fazem dessa fita uma perfeita obra prima no seu gênero, isto é, as "gags", a perseguição, o texto, denso de sátira, onde prevalece a frase de duplo sentido, a cenografia, a maquilagem, o vestuário, em suma abstrair tudo para se atingir sua verdadeira significação, isto é, chegar à conclusão de que "Die Puppe" é a comédia feita da própria tragédia alemã. Mas é um filme que, ainda hoje, inegavelmente nos diverte.

Maurice Capovilla (1962)

*TESOURO PERDIDO * dir., arg. e rot.: Humberto Mauro * prod.: Febo (Cataguazes, MG., 1927) * fot.: Pedro Comello e Bruno Mauro * el.: Lola Lys, Bruno Mauro, Máximo Serrano, Alzira Arruda, Pedro Fantol, Humberto Mauro, J. Magno, Pascoal Ciodaro, Ben Nil.*

"Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas idéias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vêzes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra". (Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, pág. 15). Se a observação de SBH. hoje nos parece adversa, em muitos casos ainda se aplica à nossa realidade. Um país que recebe de implantação uma cultura européia, a portuguesa, e permanece durante muito tempo ainda importando hábitos, objetos de uso pessoal e formas de pensamento, não permite que formas próprias de cultura se desenvolvam, e quando tal acontece, são exceções que progridem paralelamente ao apoio oficial e que por isso encontram obstáculos para seu reconhecimento. Foi preciso que um movimento iconoclasta, o "modernista" quebrasse o encanto do "modelo estrangeiro" para que nos aproximássemos de nossas raízes, e passássemos a valorizar, na arte, algumas de nossas formas originais. O que nos impressiona na nossa formação é, no dizer de Cruz Costa, (*Contribuição à História das Idéias no Brasil*), "a longa e variada importação de idéias e de doutrinas aparentemente contraditórias" que sofreram evidentemente um processo de identificação com nosso povo. Em todo caso, se conseguirmos nos integrar de forma artificial nos modelos importados, de qualquer maneira ainda continuamos a "namorar com as ideologias pelo telégrafo", na saborosa frase de Mário de Andrade. Enfim, o mesmo infradesenvolvimento se aplica no campo da arte: importamos, depois imitamos, à força de copiar nos integramos de forma artificial, e só por última instância concluímos por voltar ao que é nosso. Assim se passou com nosso cinema, e principalmente com sua figura exponencial, Humberto Mauro, cineasta que começa a ganhar hoje a consideração de 37 anos de trabalho.

HM. sofreu, como criador, nossa moléstia de cultura. Ele também passou do prejuízo da imitação, da transplantação de modelos estrangeiros, para a criação de uma obra autenticamente brasileira. Nessa ordem de idéias é que vamos localizar "Tesouro Perdido" na fase de imitação do cineasta. Ainda que a pobreza do cinema da época pode absolver HM. das falhas técnicas do seu filme, a servidão intencional pelo alienígena logo o respon-

sabiliza. "Tesouro" insere, numa cidade do sertão, um enredo de aventura no estilo dos filmes de Henri King ou das séries de Pearl White. Há um vilão internacional, perseguido pela polícia de outro continente, e a história de um amor matuto e simples relacionado com a descoberta de um tesouro. Sente-se que as coisas não se encaixam. Culpa do esquema de filme policial que não se integra a um ambiente sertanejo. A figura do vilão é tão inédita quanto uma mulher de barbas fora do espetáculo de feira. Mas se esquecermos o contraste estrutural e jogarmos fora o esquema importado que não combina, restará do filme a parte autêntica de HM., sua visão objetiva de encarar a terra e o homem brasileiro. Nas primeiras seqüências temos uma amostra do que HM. fará no futuro: a cena dos meninos brincando com o sapo e o negrinho pitando o seu cigarro. O corriqueiro, o banal, o fortuito fazem parte de sua visão das coisas, incluindo a violência que é fatal, desconcertante, da morte à faca.

Como linguagem, o filme aparenta maturidade. Há uma mudança de ponto de vista que reflete evolução e domínio na narração. A transferência de ângulo se apresenta na cena em que o irmão de Chiquinho, o herói da fita, conta a um menino, um caso onde se provou a coragem e a força do herói. Há um corte, e após uma cena de luta, em que o vilão foge aniquilado, Chiquinho persegue-o e segura com as mãos o seu carro, que, prêso, vira em falso com as rodas. Novo corte, e volta-se à história do rapaz, para então percebermos na cena anterior, a visão grandiloqüente e deformada de uma conversa de garotos. Além do mais, o uso de flash-back dá fluência e nitidez à narração algo complicada pela exigência do enredo.

O anedótico do filme também nos interessa, e nos vem das informações de Alex Viany. O filme fôra inspirado de "David, o Caçula" ("Tol'able David") de Henri King, e ganhara em 1927, o medalhão da "Cinearte" como o melhor filme brasileiro do ano. Como curiosidade ou prova da improvisação artesanal de HM. na época, tomemos suas palavras, em recente entrevista, sobre suas dificuldades de trabalho: "Não havia especialização, a infra-estrutura do cinema brasileiro não era, nem de longe, o que já é hoje. Basta dizer uma coisa: para fazer o primeiro plano das patas do cavalo, em "Tesouro Perdido", eu próprio montei uma teleobjetiva com lentes de várias máquinas para amadores e um pedaço de fôlha-de-flandres, usado para o tubo".

O cinema de HM. começa hoje a nos interessar. Desenterrando suas fitas, a nova geração encontra um mestre. Na verdade bastou que o seu cinema fôsse autêntico para que a Europa, entre surpresa e sinceramente interessada, encontrasse no Brasil um cinema pessoal.

Maurice Capovilla (1962)

Dir.: Jean Vigo * rot.: Jean Guinée * fot.: Boris Kaufman-
mús.: Mauricia Jaubert * elenco.: Dita Parlo, Michel Simon, Jean
Dasté, Gilles Margaritis, Louis Lefebvre.

* JEAN VIGO (1905-1934): Filho do anarquista militante Alme-
reyda, tem a sua infância perturbada, e seu pai morre quando ti-
nha 12 anos. Dos doze anos seguintes, passou 7 em internatos e 3
num sanatório para tuberculose. Em 1929, encontra-se em Nice, ca-
sado com uma companheira de sanatório. Em Nice funda "Os Ami-
gos do Cinema". De 1929 a 1934, seus últimos 5 anos, realiza 2 do-
cumentários: "A propos de Nice" 29/30 e "Taris" 31/32 e 2 filmes de
ficção: "Zéro de conduite" (32/33) e "L'Atalante" (33/34). Morre
de uma endocardite.

BIBLIOGRAFIA: Paulo Emilio Sales Gomes: "Jean Vigo", Ed.
du Seuil, Paris, 1956.

CONTEXTO: Na França, em 33, Clair realiza "14 juillet" e em
34 "Le Dernier Milliardaire"; em 35, Renoir realiza "Toni". Na Ale-
manha, Lang dá "O Testamento do Dr. Mabuse" em 33, na Ingla-
terra, Flaherty dá "O Homem de Aran", em 34, e, nos Estados Uni-
dos, Ford dá "O Delator" em 35.

O Filme: Dentro do "fantástico cotidiano" que caracteriza
"L'Atalante", várias modalidades se manifestam: a terra é o mun-
do mecanizado e inumano; as personagens são quase marionetes
(característica de JV, em "A propos de Nice e Zero de Conduí-
te"): as bodas, as cenas na cidade. O mais representativo deste
tipo de personagem é o camelô, amável, indefinível, poético, sem
rancor e sem desejo. Este aspecto aproxima JV, de Clair; por ou-
tro lado, os dois têm também uma visão muito próxima do pro-
letariado, que, deve hoje ser analisado com prudência. Mas acon-
tece que esse tom ligeiramente satírico seja substituído por um
tom documentário: a reivindicação social se expressa nos planos
em que Juliette procura trabalho em filas de verdadeiros desem-
pregados (é uma das poucas notas de crítica social direta, nesse
filme que os produtores queriam a-social, do autor de "A propos
de Nice", que não quer separar as penas sentimentais das difi-
culdades da vida). Outras vezes, na terra, um profundo lirismo
se manifesta, como quando os jovens casados, indo ao barco, pas-
seiam no campo: a luz parece emanar deles-mesmos.

Este último tom é freqüente no barco, onde se esboça (em
oposição ao mundo inumano) um mundo operário feliz. No
barco defende-se o amor e os mitos do proletariado (exotismo,
busca do amor na água). De um certo modo, as riquezas poé-

Arquivo Digital
Valler
de Sinerpo

ticas do proletariado substituem a sua pobreza concreta. O meio tom no qual êste amor é tratado parece indicar que JV. está para chegar a uma solução do conflito carne/espírito. Entretanto os desejos não são totalmente exorcizados: há os gatos onnipresentes, a sedução do sangue. Esta ambigüidade está presente em Juliette: tímida moça do campo, que, ao fazer a descoberta poética do mundo, é perturbada pela sensualidade das suas descobertas, moça que respeita a fidelidade à carne e sente intensamente a chamada do erotismo, para quem o sangue é sedutor e repelente.

A personagem de Jules reflete bem o tom da fita: fala de si, mas fica discreto; entretanto as suas alusões sugerem muito; seu exibicionismo se junta a uma delicada e metódica conquista amorosa. Jules, como a fita, é uma irrupção poética.

O assunto do filme foi imposto a JV., que o modificou, quebrando assim uma unidade que não soube recompor. A falta de equilíbrio do filme é de secundária importância, porque JV. não hesita em "escolher a unidade de estilo contra a unidade de ação". Obra subversiva, com ligações surrealistas, onde se defrontam o imaginário e o vivido, antologia de erros e defeitos, "L'Atalante" continua desconcertando e conquistando o público.

J. C. B.