

RCC

REVISTA DE CULTURA CINEMATOGRAFICA

N.º 35 - ESPECIAL DE VI ANIVERSÁRIO - MAIO-AGOSTO

1963 - CR\$ 300.00

65
69

107

CINEMA - VERDADE:

“GARRINCHA —
ALEGRIA DE
UM POVO”

<i>CONVERSA COM O LEITOR</i> — a redação	2
<i>DIRETORES FAZEM REVISTA</i> — ronald monteiro - ermetes r. ciocheti - rubens lucchetti - sérgio d. pôrto - josé m. de oliveira	3
<i>NEGAÇÃO É AFIRMAÇÃO DA CRÍTICA</i> — david e. neves	41
<i>GLAUCE INTERPRETA A ATRIZ</i> — ronald monteiro	45
<i>-O CINEMA-VERDADE</i> — marialva p. monteiro - ronald monteiro	51
<i>O FILME É TOCAIA</i> — antônio p. de lima - sérgio d. pôrto	63
<i>BRASIL LEVA CINEMA A SESTRI LEVANTE</i> — josé p. de Barros	69
<i>SUPLEMENTO: QUEM PRÁTICA CINEMA NO BRASIL</i> — humberto dinonet	

SUMÁRIO/ maio - agosto - 1963

CONVERSA COM O LEITOR

Um número especial sôbre o "Cinema Brasileiro". Esta a nossa roupagem nova de aniversário. Seis anos ininterruptos em busca da realização editorial cinematográfica. Uma maneira de colaborar na emancipação de um saber nacional especializado. Um modo de viver a vida de um cinema que cresce. E os filhos comemoram a festa de aniversário juntamente com os pais. Uma pequena revista fala de sua vida íntima, de sua realidade suprema, o cinema em que transpira: cinema do Brasil. RCC, de agosto a agosto, de 57 a 1963, uma realidade em luta.

Uma revista documento. O nosso cinema visto em raio x. A maioria de seus homens, vistos em sua obra e vida. Diretores, produtores, artistas, críticos, fotógrafos e outros técnicos, entidades em suplemento, compondo um todo, um conjunto de valores, dando uma idéia bem precisa de como vai indo o cinema de nosso país. Os esforços para a obtenção deste acervo não foram os menores. Aqui uma menção especial a nossos correspondentes. Principalmente a Ronald Frederico Monteiro, do Estado da Guanabara. Não se pretendia um livro, mas uma revista a mais documentada possível, no presente a serviço do futuro.

Havendo ou não cinema nacional como realidade concreta, acontecendo filmes ou não, aqui e ali, cinema novo ou cinema bossa velha, existe pelo menos o fenômeno das tentativas. Este número da "Revista de Cultura Cinematográfica" deseja acompanhar a marcha de um esforço nacional dentro da área do cinema. A expressão do pensamento cinematográfico em RCC tem se mostrado o mais autônomo e independente, dentro da linha ideal de um verdadeiro pensamento crítico, base da formação de um cinema que também depende de seus pensadores.

Os tempos correm e lá se vão 35 números de trabalho. Fábio Horta, Elísio Valverde, José Alberto da Fonseca são nomes que permanecem em seus anais de luta. A missão é prosseguir a batalha. A finalidade se afigura como sendo a fixação de idéias que fecundem um cinema, ainda prêso a subdesenvolvimentos econômicos e culturais.

DIRETORES FAZEM REVISTA

- * Ronald F. Monteiro
- * Rubens F. Lucchetti
- * Ermetes R. Ciocheti
- * Sérgio Dayrell Pôrto
- * José Eduardo Marques de Oliveira

RCC apresenta uma lista de 34 diretores de cinema no Brasil. Figura o nome daqueles que se encontram em atividade. Excluem-se desta relação os diretores hoje afastados do cinema, os atuantes cuja contribuição ao cinema brasileiro restringe-se ao passado, os atuantes sem contribuição efetiva, os egressos do curta-metragem ainda sem definição para o filme longo.

Devido ao nosso exíguo número de páginas, à dificuldade de maior documentação, omitidos os homens de nosso primórdio. Um outro fato que prejudicou o nosso trabalho foi a dificuldade que a nossa representação em São Paulo encontrou na coleta de dados.

A ordem de apresentação dos diretores obedece a um esquema pré-elaborado, que pelo fato de ser esquema não deverá ser rígido:

A — PIONEIROS

1 — Humberto Mauro

B — GERAÇÃO CARIOCA

2 — Alex Viany

3 — Nelson Pereira dos Santos

4 — Roberto Farias

5 — Jorge Iley

6 — Miguel Borges

7 — Ruy Guerra

8 — Paulo César Sarraceni

9 — Joaquim Pedro de Andrade

10 — Carlos Diegues

11 — Fernando Campos

12 — Carlos Hugo Christensen

13 — Aloisio T. de Carvalho

14 — Aurélio Teixeira

15 — José Carlos Burle

C — GERAÇÃO PAULISTA

16 — Lima Barreto

17 — Anselmo Duarte

18 — Walter Hugo Khouri

19 — Galileu Garcia

20 — Roberto Santos

21 — Carlos Coimbra

22 — Rúbem Biáfora

23 — Trigueirinho Neto

24 — Tom Payne

D — GERAÇÃO BAIANA

25 — Glauber Rocha

26 — Roberto Pires

E — GERAÇÃO DE TEATRO

27 — Adolfo Celi

28 — Alberto D'Aversa

29 — Flávio Rangel

30 — Flávio Migliacio

F — CINEMA EXPERIMENTAL

31 — Roberto Miller

32 — Bassano Vaccarini

33 — Rubens F. Lucchetti

G — CINEMA CIENTÍFICO

34 — Benedito J. Duarte

A - PIONEIROS

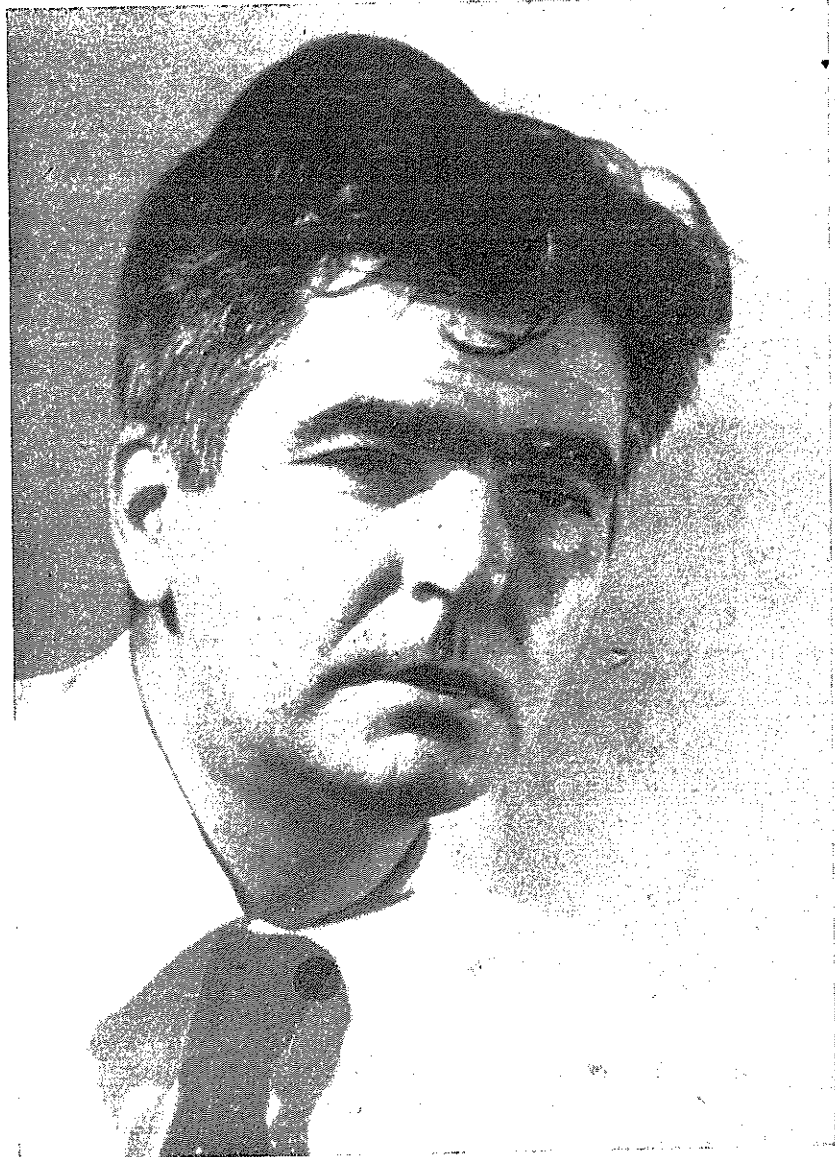
MAURO Humberto

Nascido em 1898 em Volta Grande (Minas). Atividades em Volta Grande, Cataguases e Rio de Janeiro. Engenheiro electricista, estudioso em rádio, musicista. O mais importante pioneiro do cinema no Brasil. Argumentista, roteirista, fotógrafo, produtor, ator.

Filmes:

- 1925 — Valadão o Cratera
- 1926 — Na Primavera da Vida
- 1927 — Tesouro Perdido
- 1928 — Sangue Mineiro
- 1928 — Brasa Dormida
- 1930 — Lábios sem Beijos
- 1933 — Ganga Bruta
- 1933 — Voz do Carnaval (co-direção)
- 1934 — Favela dos meus Amores
- 1934 — Cidade Mulher
- 1937 — Descobrimento do Brasil
- 1940 — Argila
- 1943 — O Segrêdo das Asas
- 1952 — O Canto da Saudade

1937 à 1963 — Um sem número de documentários em CM e MM, dentre os quais: “Engenhos e Usinas”, “Higiene Rural”, “Rui Barbosa”, “Rio Branco”, “Leopoldo Miguês”, “Vicente de Carvalho”, “Euclides da Cunha”, “Carlos Gomes”, “Brasilianas”, “Manhã na Roça”, “João de Barro”, “Meus Oito Anos”, “Abôio e Cantigas”, “Cantos de Trabalho”, “O Azulão”, “Os Bandeirantes”, “Um Apólogo”, “O Despertar da Redentora”.



Humberto Mauro

B - GERAÇÃO CARIOCA

VIANY Alex

Nascido a 4 de novembro de 1918 no Rio de Janeiro. Jornalismo desde 1934. Crítica de cinema. Cursos de direção e roteiro nos EE. UU (People's Educational Center). Assistente de direção (Rui Santos, "Aglaiia"). Diretor de produção, argumentista, roteirista. Co-fundador da revista "Filme". Autor de "Introdução ao Cinema Brasileiro".

Filmes:

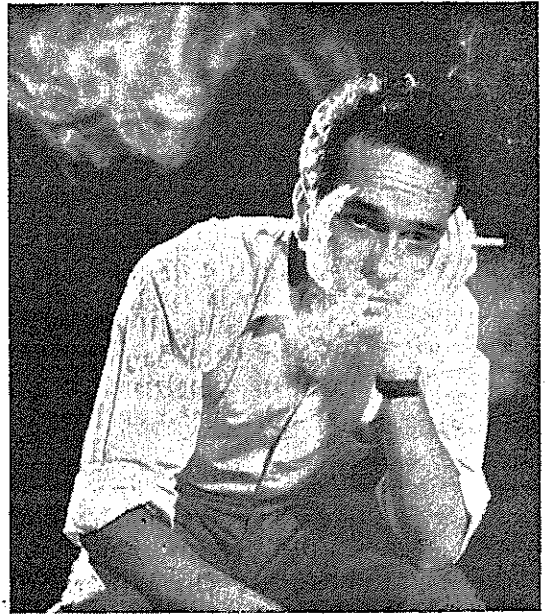
- 1952/3 — Agulha no Palheiro
- 1953/4 — Rua sem Sol
- 1955 — Die Windrose (A Rosa dos Ventos) (episódio brasileiro)
- 1962/3 — Sol sôbre a Lama
- 1963 — A Invasão (em preparo)

PEREIRA DOS SANTOS Nelson

Nascido em 22 de outubro de 1928 em São Paulo. Atividades em São Paulo e no Rio. Advogado. Assistente de Direção (Rodolfo Nanni, Alex Viany, Paulo Wanderley). Montador. Produtor ("O Grande Momento").

Filmes:

- 1949 — Juventude (doc. 16mm)
- 1950 — Doc. inédito sôbre atividades políticas em São Paulo
- 1954/5 — Rio 40 Graus
- 1957 — Rio Zona Norte
- 1958/60 — Docs. curtos para Jean Manzon e Rosenberg
- 1960 — O Bôca de Ouro
- 1961 — Mandacará Vermelho
- 1963 — Vidas Sêcas



Nelson Pereira dos Santos

“As condições em que se encontra o cinema nacional permitem que (nós, diretores) gozemos de uma faixa de liberdade muito mais extensa que a dos criadores que vivem em centros já industrializados cinematográficamente. Principalmente em virtude dessa liberdade, qualquer indicação sobre os caminhos estético, filosófico, ideológico, etc., está sempre correndo o risco de se transformar numa fórmula inteiramente desligada da realidade, filiada que está a uma tendência de pensamento aceita a priori. No meu caso particular, sei, apenas, que devo evitar aquilo que não seja autêntico, como expressão de um indivíduo que vive num contexto social determinado, numa dada época”. —

FARIAS Roberto

Nascido a 27 de março de 1932 em Nova Friburgo, Estado do Rio. A partir de 1950 no Rio de Janeiro e em São Paulo. Assistente de direção (J. C. Burler W. Macedo, C. H. Christensen, J. B. Tanko). Roteirista dos próprios filmes. Produtor.



Roberto Farias

Filmes:

- 1957 — Rico ri à toa
- 1958 — No Mundo da Lua
- 1959/60 — Cidade Ameaçada
- 1960/61 — Um Candango na Belacap
- 1962 — O Assalto ao Trem Pagador
- 1963 — Selva Trágica (em preparo)

ILELI Jorge

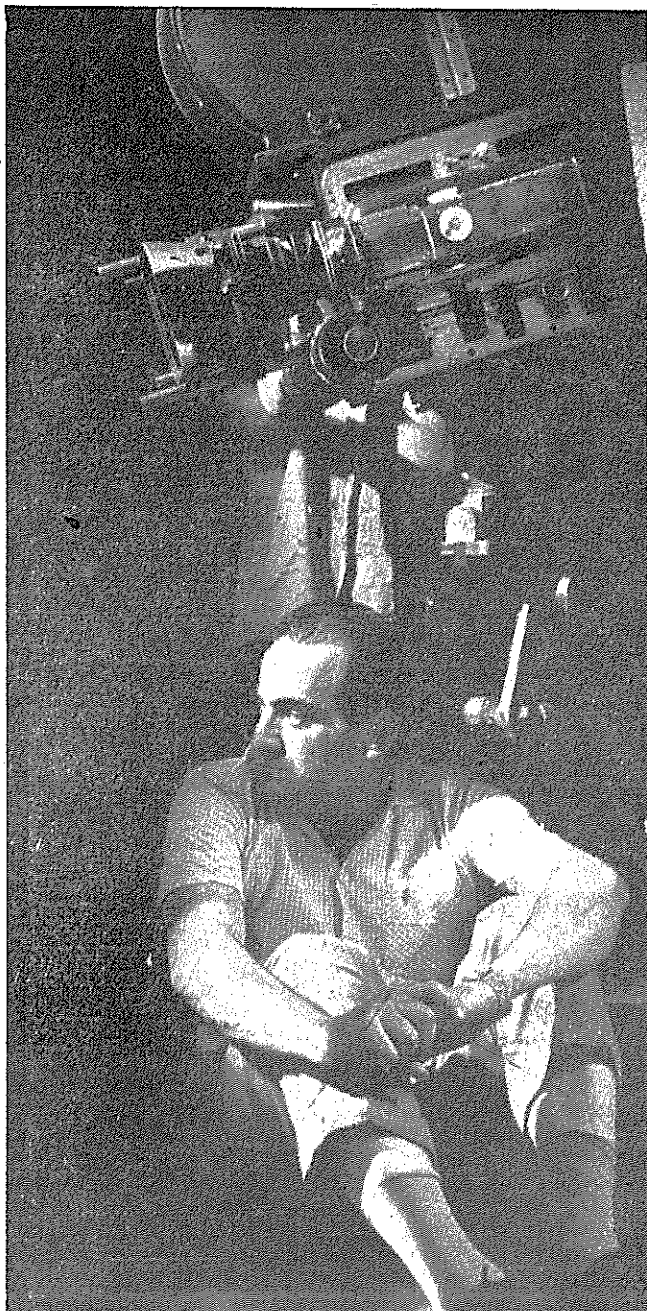
Nascido no Rio de Janeiro em 1928 (?). Jornalismo. Crítica de cinema. Assistente de direção (Ruy Santos no inacabado "Aglaia"). Argumentista, roteirista, produtor.

Filmes:

1952 — Amei um Bicheiro (co-direção)

1961 — Mulheres e Milhões

1963 — Em preparo, um documentário sôbre Getúlio Vargas e a política no Brasil.



Jorge Hely

BORGES Miguel

Nascido a 21 de fevereiro de 1937 em Picos, Piauí. Educado em São Luís (MA), e no Rio de Janeiro. Administração pública e jornalismo. Crítica e Cursos de Cinema. Roteirista e argumentista dos próprios filmes.

Filmes:

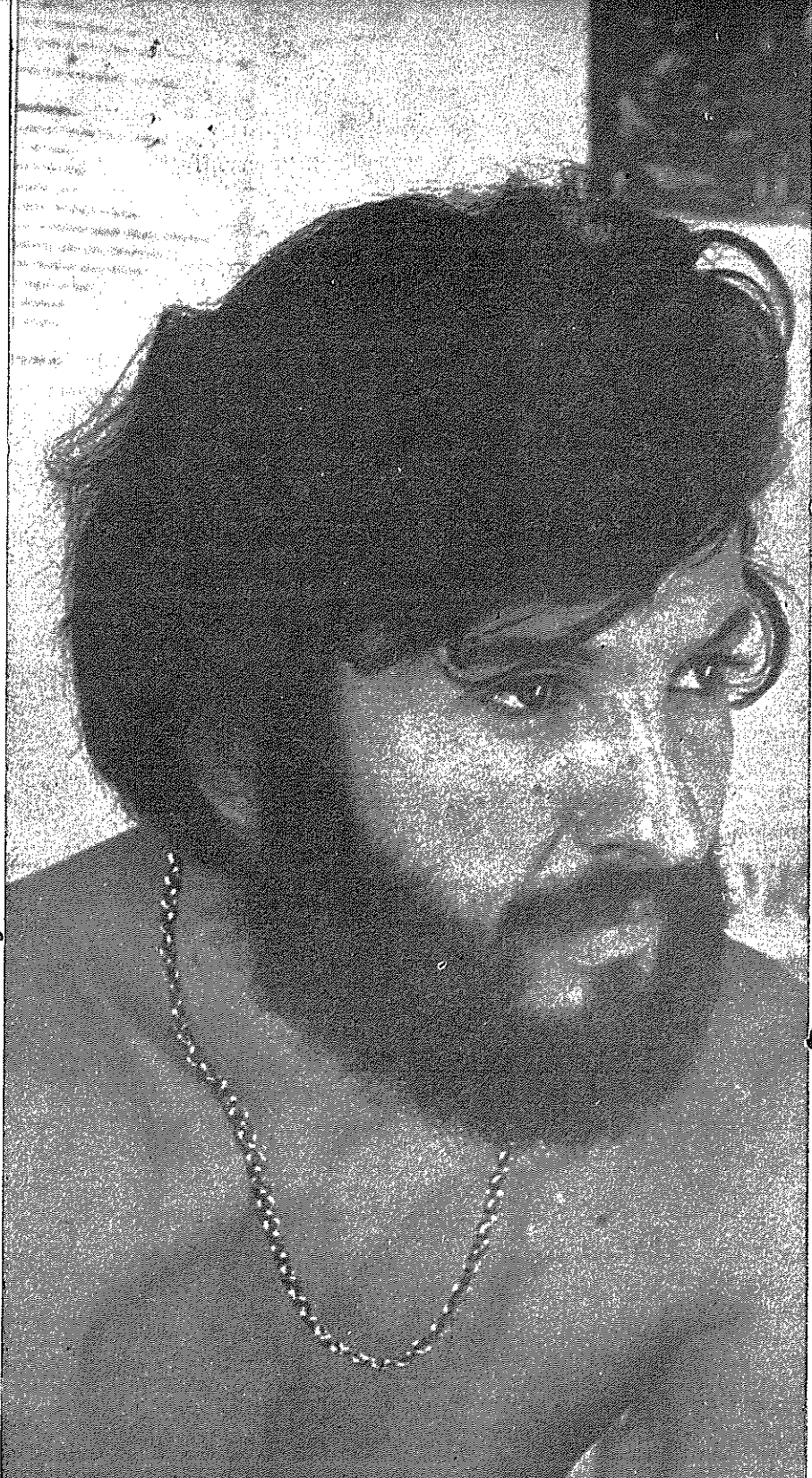
1962 — Zé da Cachorra (CM — episódio de “Cinco vezes Favela”)

1963 — Canalha em Crise

“A primeira preocupação do cineasta não deve ser a de mostrar o mais belo possível, mas a de errar o menos possível na interpretação da realidade que o filme mostra”. —



Miguel Borges



Ruy Guerra

GUERRA Ruy

Nascido a 22 de agosto de 1931 em Lourenço Marques (Moçambique). Estudos em Portugal e na França. IDHEC. Assistente de iluminação, fotografia e câmara em documentários. Figurante e ator. Assistente de direção (Rouquier, Dellannoy, Dally). Argumentista. No Brasil desde 1958.

Filmes:

- 1960 — Orós (doc. CM) — inacabado
- 1961 — O Cavalo de Oxumaré — inacabado
- 1962 — Os Cafajestes
- 1963 — Os Fuzis (em preparo)

SARRACENI Paulo César

Nascido a 5 de novembro de 1933 no Rio de Janeiro. Curso de Direito, incompleto. Jornalismo (crítica de cinema). Bolsa de estudos em Roma, Itália (Centro Sperimentale di Cinematografia).

Filmes:

- 1959 — Caminhos (CM — 16 mm)
- 1960 — Arraial do Cabo (CM — co-direção)
- 1961/ — Pôrto das Caixas

“Ao cineasta de hoje cumpre transmitir a realidade social e humana de seu tempo e de seu país, vivenciando-a, sofrendo-a, sentindo-a na carne. Como o cinema de hoje é livre, não mais interessando ao cineasta moderno o específi-

co filmico, sendo êle um autor e usando a sua política, deverá êle dizer, da melhor maneira que puder, com ou sem técnica, com produção cara ou sem ela, o que tem a dizer, procurando a comunicação, o caminho do homem, a face do homem. O cineasta de estúdio está morto, como aquela cadeirinha onde se vê escrito — diretor. Atualmente o autor cinematográfico dirige em "travelling", nas ruas, procurando o verdadeiro gesto, o verdadeiro olhar.

O cinema com fins unicamente comerciais é imoral".

ANDRADE Joaquim Pedro de

Nascido a 25 de maio de 1932 no Rio de Janeiro. Bacharelado de Física. Bolsas de estudos na França (estágios no IDHEC e na Cinématèque Française), Inglaterra (Slade School of Art) e nos EEUU (curso de Albert Maysles). Assistente de direção dos irmãos Santos Pereira e de Jerson Tavares.



Manoel Bandeira / Joaquim Pedro de Andrade

Filmes:

- 1959 — Manuel Bandeira e Gilberto Freire (CM)
 1961 — Couro de Gato (CM — episódio de “Cinco Vêzes Favela”)
 1963 — Garrincha, Alegria de um Povo

DIEGUES Carlos

Nascido a 19 de maio de 1940 em Vitória (Esp. Santo). Educado no Rio de Janeiro. Bacharel em Direito. Poeta e crítico literário. Roteirista dos próprios filmes.

Filmes:

- 1960/1 — Domingo (CM — 16 mm.)
 1962 — Escola de Samba “Alegria de Viver” (CM — episódio de “Cinco Vêzes Favela”)
 1963 — Ganga Zumba

CAMPOS Fernando

Nascido a 15 de abril de 1933 em Conceição do Almeida, Bahia. Atividades em São Paulo e no Rio de Janeiro. Desenhista.

Filme:

- 1963 — Luba — ou A Morte na Passarela.

CHRISTENSEN Carlos Hugo

Nascido a 15 de dezembro de 1916 em Buenos Aires (Argentina). Jornalista, radialista. Roteirista. Diretor cinematográfico na Argentina, Chile e Venezuela: “El Inglés de los Gue-

sos" (40), "Noche de Bodas", "Los Chicos Crecen", "La Noña de Primavera" (42), "Safo" (43), "La Pequeña Señora de Pérez" (44), "La Dama de la Muerte" (45), "El Angel Desnudo", "Adan y la Serpiente" (46), "Con el Diablo en el Cuerpo" (47), "Los Pulpos", "Ana Atrevida Aventurita", "La Muerte Camiña en la Lluvia" (48) "La Trampa", "Porque mintió la Cigueña" (49), "El Demonio es un Angel" (50), "La Balandra Isabel Ilegó esta Tarde", "Si Muero antes de Despertar", "No abras esa Puerta" (51), "Armiño Negro" (53), "Maria Magdalena" (54). O último filmado no Brasil.

Filmes brasileiros:

- 1955 — Mãos Sangrentas
- 1956 — Leonora dos Sete Mares
- 1958 — Meus Amores no Rio
- 1959 — Matemática: Zero, Amor: Dez.
- 1960 — Amor para Três
- 1961/2 — Esse Rio que eu amo
- 1963 — O Rei Pelé

CARVALHO Aloísio T. de

Nascido a 19 de agosto de 1924 em Salvador, Bahia. Bacharel em Direito. Diretor de teatro na Bahia e no Rio. Assistente de direção (Raul Roulien). Compositor, produtor, argumentista e roteirista.

Filmes:

- 1952 — O Preço do Desejo
- 1956 — Genival é de Morte
- 1957 — Tem Boi na Linha
- 1957 — Maluco por Mulher
- 1958 — Hoje o Galo sou Eu
- 1958 — O Batedor de Carteiras
- 1958 — Minha Sogra é da Polícia
- 1960 — Pequeno por Fora
- 1962 — Rio à Noite
- 1963 — Senhor dos Navegantes:

TEIXEIRA Aurélio

Nascido a 21 de outubro de 1926 em Santana do Parnaíba, São Paulo. Atividades em São Paulo e no Rio de Janeiro. Comércio. Ator de cinema (trinta filmes, dentre os quais, "Amei um Bicheiro", "Mãos Sangrentas", "Carnaval Atlântida" e "Absolutamente Certo").

Filmes:

1962 — Três Cabras de Lampião

1963 — Mincirinho (em preparo)



Aurélio Teixeira

BURLE José Carlos

Nascido em Pernambuco. Musicista. Assistente de direção (Maria Bonita). Roteirista e autor de canções. Montador.



José Carlos Burle

Filmes:

- 1943 — Moleque Tião
- 1944 — Tristezas não pagam dívidas (co-direção)
- 1944 — Romance de um Mordedor
- 1945 — Gol da Vitória
- 1947 — Luz de meus Olhos
- 1948 — É com êste que eu vou
- 1948 — Falta alguém no Manicômio
- 1949 — Também somos irmãos
- 1950 — Não é nada disso
- 1951 — Maior que o Ódio
- 1952 — Carnaval Atlântida
- 1952 — Barnabé tú és meu
- 1952 — Três Vagabundos
- 1954 — Chamas no Cafezal
- 1954 — O Craque
- 1956 — Depois eu conto
- 1958 — O Cantor e o Milionário
- 1959 — Quem roubou meu Samba?
- 1963 — Terra sem Deus (em preparo)

C - GERAÇÃO PAULISTA

BARRETO Vitor Lima.

Biografia: O diretor mais controvertido do Brasil. Auto-didata. Gênio avesso aos Produtores. O "Cangaceiro" levou o seu nome à Europa. O cinema brasileiro tornou-se conhecido. E' desbravador, pioneiro. Era a alma da geração paulista. "A 1a. Missa" não repetiu o sucesso do seu filme anterior.

Filmografia:

Como se faz um jornal — documentário
 Fazenda Velha — idem
 O caçador de bromélias — idem
 Painel — filme sobre arte
 Santuário — idem
 O CANGACEIRO — 1953
 São Paulo em festa — documentário — 1954
 O livro — idem
 A PRIMEIRA MISSA — 1960

Projeto: *O SERTANEJO*.

Intérprete: Terra é Sempre Terra — 1951
 Tico-Tico no Fubá — 1952

Impressões: “O cinema é a única forma de expressão artística capaz de enfeixar todos os sonhos e tôdas as realidades”.

DUARTE Anselmo

Nascido em Salto do Itú, São Paulo. Ator (“Maior que o Ódio”, “Tico-Tico no Fubá”, “Sinhá Moça”, “Arara Vermelha”, filmes em Portugal e Espanha). “Carnaval no Fogo”, “Carnaval em Marte. Co-produtor. Roteirista (Depois eu conto).

Filmes:

1957 — Absolutamente Certo
 1962 — O Pagador de Promessas

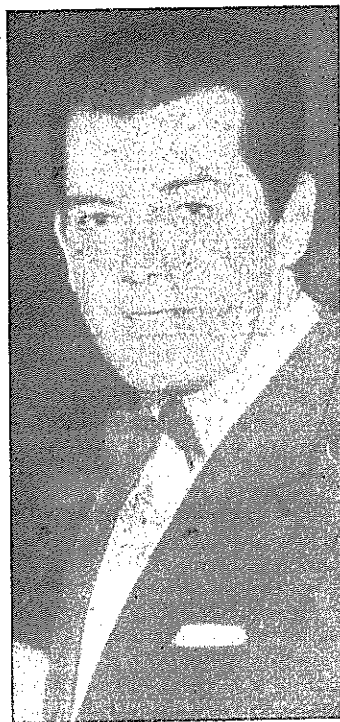
Produtor:

Depois em conto (1956) de José Carlos Burle (em colaboração).

Absolutamente Certo!

Intérprete

Querida Suzana (1947); Pinguinho de Gente (1947); Inconfidência Mineira (1948); Terra Violenta, Não me digas adeus (1948); Carnaval no Fogo, Caçula do Barulho (1949); Aviso aos Navegantes, Sombra da Outra (1950); Maior que o Ódio (1951); Tico-Tico no Fubá, Apassionata, Veneno (1952); Sinhá Moça (1953); Carnaval em Marte (1954); Sinfonia Carioca, Diamante (1955); Depois eu Conto (1956); Arara Vermelha, Absolutamente Certo (1957); O Cantor e o Milionário (1958); Um Raio de Luz (filme Espanhol) e outros.



KHOURI Walter Hugo

Biografia: nasceu em São Paulo, em outubro de 1919. Estudou Filosofia na Faculdade de Filosofia, Ciências, Letras e

Artes da Universidade de São Paulo, especializando-se em cinema, recebendo grande influência da Escola Sueca.

Filmografia:

- 1952 — O Gigante de Pedra — direção e montagem — prêmio Saci
 1958 — Estranho Encontro — prêmios Governador do Estado — Saci e Municipalidade
 1959 — Fronteiras do Inferno — em côres
 1960 — Na Garganta do Diabo — prêmio em Mar del Prata
 1962 — A Ilha

GARCIA Galileu

Biografia: Mineiro de nascimento, mas exercendo tôda a sua atividade cinematográfica em São Paulo — realizou vários filmes publicitários.

Filmografia:

- 1 — Cara de Fogo — 1958

Assistente de Direção:

- O Cangaceiro de Lima Barreto
 Floradas na Serra de Luciano Salce
 Carrocinha de Agostinho Martins Pereira
 A Primeira Missa de L. Barreto

Diretor de Produção:

- Paixão de Gaúcho de Walter George Durst
 Osso, Amor e Papagaios de Carlos Alberto de Souza Barros.

Intérprete:

- O Cangaceiro de L. Barreto

SANTOS Roberto

Roberto Santos é paulista nascido em 1928. Kursou as Faculdades de Filosofia e de Arquitetura, largando-as para seguir em 1954 sua vocação real: o cinema. Moço e modesto, inteligente e definido ideologicamente, seu primeiro filme "O Grande Momento" foi uma estréia importante e promissora.

Filmografia:

1954 — Assistente de Direção de "O Craque" e "Chamas no Cafezal" ambos de José Carlos Burle.

1955 — Assistente de direção de "Rio, 40 Graus" de Nelson Pereira dos Santos.

1958 — Assistente de Direção de "Paixão de Gaúcho" de Walter George Durst. Assistente de produção do inacabado "Senhora". Realizou dois documentários: "Viadutos de São Paulo" e "Viaje Bem". Dirigiu "O Grande Momento" em 1958.

1961 — Documentário "Primeira Chance" — Prêmio Governador do Estado de São Paulo.

1963 — Em preparo: "A Hora e Vez de Augusto Madraga" baseado no conto de João Guimarães Rosa.

Roteirista de "Gimba" de Flávio Rangel.

Diretor do documentário "O Fogo".

COIMBRA Carlos

Filmografia:

1955 — "Armas da Vingança".

1957 — "Dioguinho".

1959 — "Crepúsculo de Ódios".

1961 — "A Morte Comanda o Cangaco".

1962/3 — Lampião Rei do Cangaco".

BLÁFORA Rúbem

Paulista de 1922. Exerce a crítica do "Estado de São Paulo" há 23 anos. É de caráter analista e pesquisador. Um dos fundadores da Cinemateca Brasileira. Possui temperamento sombrio (lê Kafka) e é intransigente em suas opiniões chocantes.

Filmografia:

1947-8 — documentário sobre o Museu de Arte Moderna.

1959 — "Ravina".

Planos:

a — "O Vizinho do 2º Andar".

b — (revolução sem bases éticas).

c — filme com o "sex-appeal" de Nadja Tiller.

d — história de amor no Rio.

Preferência: Cinema Alemão Expressionista.

NETO Trigueirinho

Biografia:

Trigueirinho Neto é bastante jovem. Na Europa edificou sua cultura cinematográfica, fortaleceu-se em contatos vários com Alberto Cavalcanti, sentiu o impacto da teoria e das peças de Bertolt Brecht e do cinema indiano, principalmente a trilogia de Satyajit Ray ("Pater Panchali", "Aparajito" e "O Mundo de Apu"). Voltou ao Brasil e dirigiu dois filmes: "Bahia de Todos os Santos" e "Apêlo".

Após "Apêlo", Trigueirinho Neto retornou à Itália onde prepara-se para nova etapa de sua carreira. Inquieto, angustiado, procurando integrar-se com a arte que abraçou e com problemáticas de seu tempo e de sua geração.

Filmografia:

"Bahia de Todos os Santos" — São Paulo, 1961.

"Apêlo" — 1961 — Didático-informativo e divulgação científica.

Na Itália: — "Um Mercado Nasce" — Documentário — premiado.

PAYNE Tom

Diretor:

Terra é Sempre Terra (1951).

Ângela (1951); em colaboração com Abílio P. de Almeida.

Sai da Frente (1952); em colaboração com A. P. Almeida.

Sinhá Moça (1953).

Arara Vermelha (1957).

Intérprete:

“Curuzu, Beast of the Amazon”.

D - GERAÇÃO BAIANA

ROCHA Glauber

Nascido a 14 de março de 1938 em Vitória da Conquista, Bahia. Educado em Salvador. Atividades em Salvador e no Rio de Janeiro. Curso de Direito, interrompido. Jornalismo (crítica de cinema). Coordenador de produção (“A Gande Feira”).

Filmes:

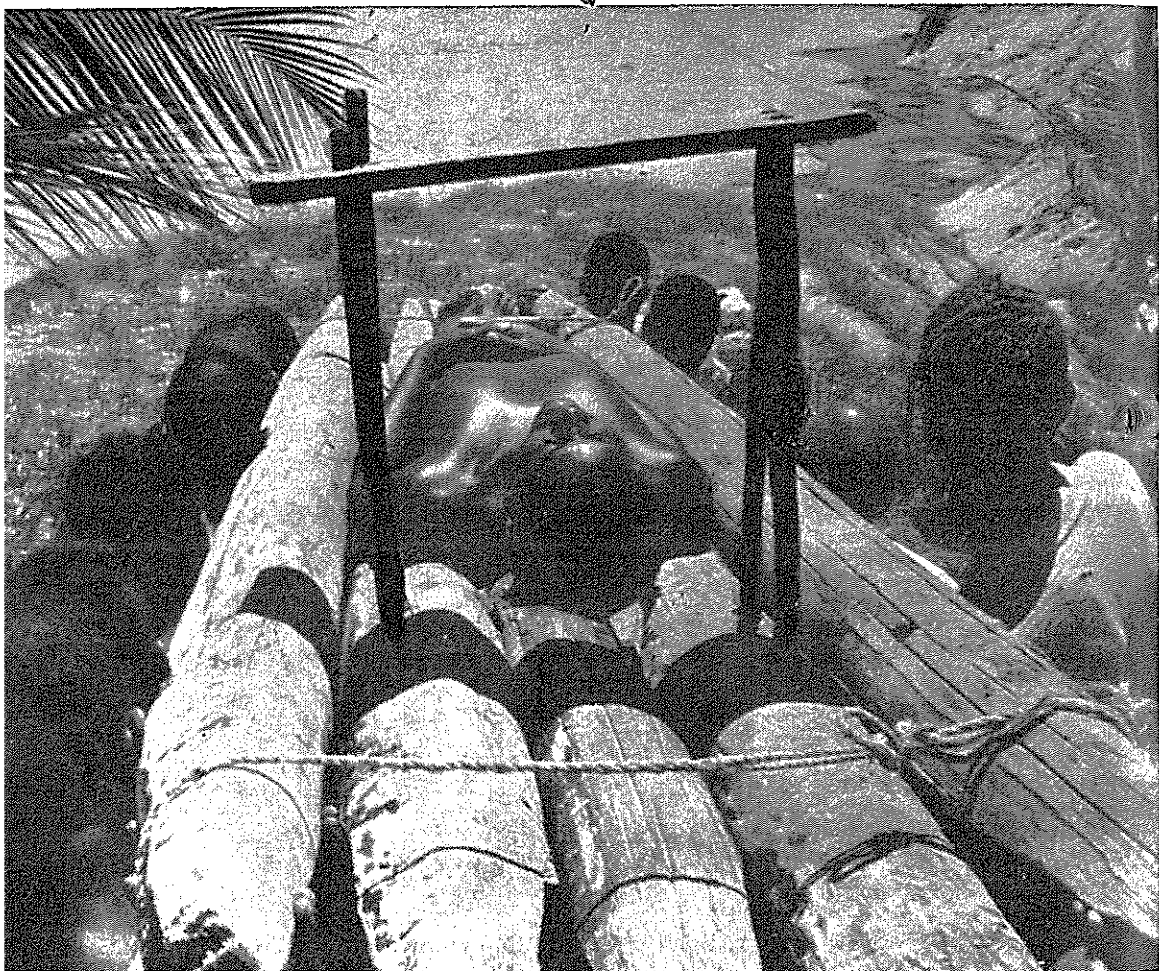
1958 — O Pátio (CM)

1959 — A Cruz na Praça (CM)

1961 — Barravento

1963 — Deus e o Diabo na Terra do Sol (em preparo)

“Sou inteiramente contra o cinema colocado em termos de esquemas; o cinema, enquanto criação e realização artística é um problema de inteligência, violência e sensibilidade e nunca de raciocínio, porque cinema não é filosofia nem sociologia; cinema é outro complexo, um complexo des-



Barravento

sas coisas. Quando eu falo contra a esquematização é contra a simplificação. O grande perigo do cinema novo preocupado com o cinema político é a simplificação que pode levar a um fantástico, primarismo de todo o cinema, pois, então, nós vamos redundar num cinema de atração sem conseqüências. Eu acho isso, defendo isso e vou fazer filmes assim com isso: com a cabeça e o coração”.

PIRES Roberto

Nascido a 29 de setembro de 1934 em Salvador, Ba. Curso de ótica e especialização. Firma de jornais cinematográficos.

Filmes:

- 1953/4 — Filmes curtos em 16mm, dentre os quais “A Bahia” (a côres e em cinemascope), “O Sonho” e “O Calcanhar de Aquiles”.
- 1954/6 — “Redenção”
- 1960 — A Grande Feira
- 1962 — Tocaia no Asfalto
- 1963 — Crime no Sacopã (em preparo)

E - GERAÇÃO DE TEATRO

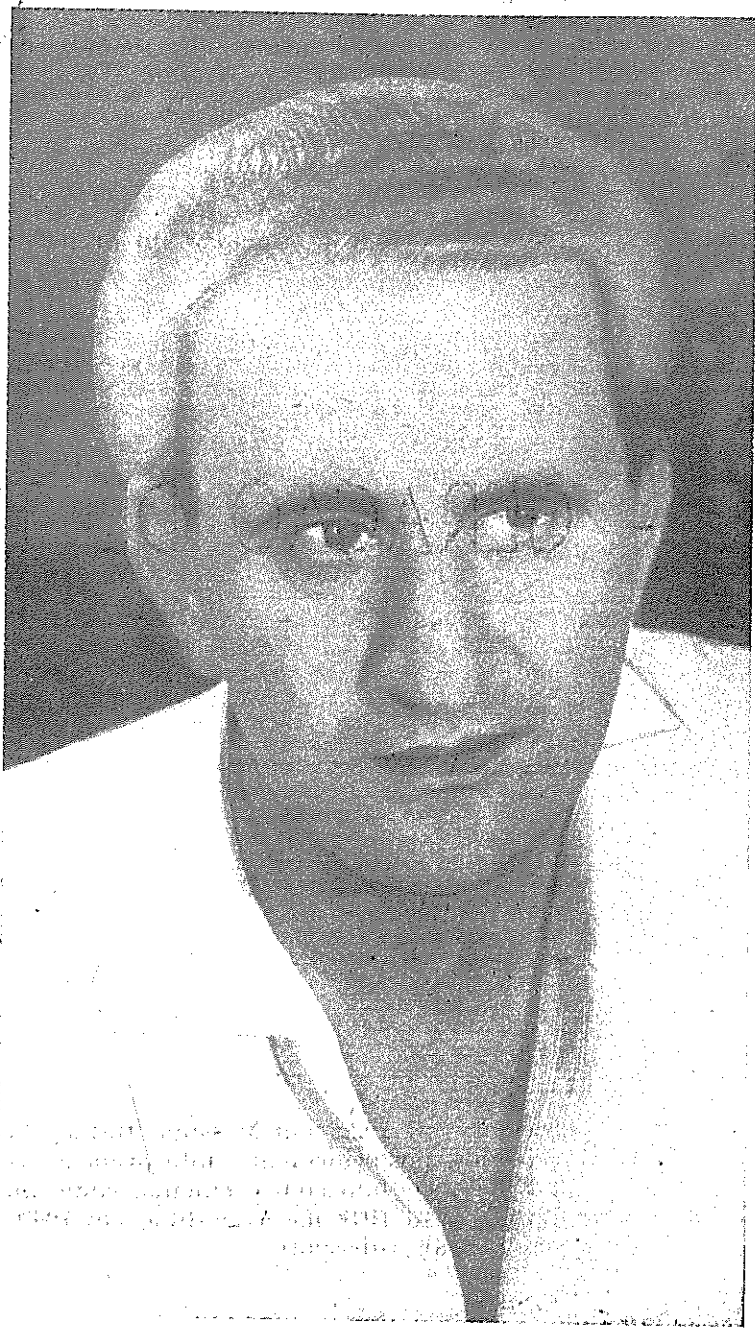
CELI Adolfo

Nascido em 1922, em Messina, Itália. No teatro desde 1940 (estudos, posteriormente, interpretação e direção). Em 1945 primeiro contato com o cinema, como ator (“Um Ianque na Itália”). Em 1948 na Argentina, em 1949 no Brasil. Atividades teatrais (direção).

Filmes:

- 1950 — Caiçara
- 1951 — Tico-Tico no Fubá
- 1963 — Marafa (interrompido)

ORTAZ



Adolfo Celi



Seara Vermelha

D'AVERSA Alberto

Biografia: Diretor do Teatro Brasileiro de Comédia durante três anos — Professor da Escola de Arte Dramática de São Paulo — dirigiu 23 peças no Brasil — dirigiu vários filmes na Itália e na Argentina.

Filmografia: (no Brasil)

1 -- 1963 — Seara Vermelha — do romance de Jorge Amado.



RANGEL Flávio

Nascido em outubro de 1934 em São Paulo. Atividades no teatro e na TV (direção). Diretor do Teatro de Arena ("Gimba" e do TBC).

Filme:

1963 — "Gimba".

MIGLIACCIO Flávio

Nascido a 26 de agosto de 1934 em São Paulo, capital. Ator do Teatro de Arena e autor teatral. Assistente de direção e ator ("Cinco Cêzes Favela"). Co-roteirista de seu filme de estréia.



Flávio Migliacio em "Canalha em crise"

Filme:

1962/3 — Os Mendigos.

F — CINEMA EXPERIMENTAL

MILLER Roberto

Roberto Miller, jovem publicitário, paulista, começou a fazer filmes abstracionistas após ter conhecido Norman Mc

Larei, mestre do cinema sem câmera, com quem entrou em contacto, em 1954, durante o Festival Cinematográfico de São Paulo. Por intermédio de Mc Laren, que foi sempre o seu principal incentivador, já esteve no Canadá, aprofundando-se em sua arte.

“Diplome d’Honneur” — Festival Internacional de Cannes — 1957 — 1958.

Prêmio “Sacy” de Cinema — 1957.

Medalha de Bronze — Festival Internacional do Filme Experimental — Bruxelas — 1958.

Participação do ciclo “10 Anos de Filmes Sobre Arte” Museu de Arte Moderna — 1955.

Citação no “Der Film-Kreis” — Alemanha — 1959.

1° Prêmio — Fantasia — Concurso Nacional do F. C. C. B. — 1960.

Lançamento no “Cine Astor” — São Paulo — de “Desenho Abstrato” — 1961.

Participou da VI Bienal de São Paulo — 1962.

Filmografia

“Bougui Woogui” — realizado em 1957 — 16 mm. preto e branco e cores. Desenhado diretamente sobre película virgem sem uso de câmera — 5 minutos. Música de Peth Jonshon Sexteto.

“Sound Abstrat” — realizado em 1958 — 16 mm. colorido — 5 minutos. Experiências sobre película virgem, desenhos abstratos obedecendo os impulsos sonoros de música composta com colagem de partes de som de vários trechos musicais invertidos, apressados e lentos.

Visualização do som abstrato com figuras abstratas.

Música dos títulos: Ray Boudouc — Bobby Crosby. 1° Prêmio “Fantasia” do FCCB — Medalha de Bronze Festival Internacional de Bruxelas.

“Desenho Abstrato” — realizado em 1960/61 — 35 mm. preto e branco e cores — 6 minutos. Filme ilustrando imagens abstratas e a música de percussão de Gene Krupa. Feito diretamente sobre película virgem com tintas plásticas especiais.

Música especial de Gene Krupa.

Narração de Roberto Corte Real.

Exibido no Cine Astor em 1961.

Participou da mostra brasileira de documentários na VI Bienal de São Paulo.

Próximas realizações: Cinema publicitário, novas experiência nesse campo para filmes de TV.

Em Preparo: “Color Dance” — filme em 35 mm. colorido — abstrato — filmado em truca.

“Linhas” — filme abstrato — preto e branco. Música do Dick Farney Trio.

VACCARINI Bassano

Nasceu em S. Colombano al Lambro (Milão) a 8 de agosto de 1914. Frequentou a Academia de Brera. Fêz o curso de escultura na Escola de Arte Decorativa de Monza, com o professor Marino Marini e também frequentou a Escola de Belas Artes de Genebra (Suíça). A atividade de Vaccarini é dupla: começou na pintura e enfrentou mais tarde a escultura, trabalhando sempre com igual fervor nestas duas modalidades de arte.

Organizou e participou na Exposição de Arte Italiana de 1946, no Rio de Janeiro e em São Paulo. GANHOU o 1º prêmio de escultura do Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo, em 1947; o 2º prêmio da Exposição Circulante da Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1947. Em 1952 prestou concurso e foi nomeado professor catedrático de Plástica da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. GANHOU o prêmio de cenografia "Governador do Estado", em 1953. Teve premiado o anteprojeto seu e de Emílio Fernandez, para a construção de um Monumento a Anchieta, num concurso internacional da Espanha.

Vindo de São Paulo, a convite da Prefeitura Municipal, para projetar e decorar o Parque da Exposição do 1º Centenário de Ribeirão Preto, em 1956. Terminado seu trabalho, no entretanto Vaccarini permaneceu em Ribeirão Preto, e meses mais tarde, juntamente com o pintor italiano Domenico Lazzarini fundavam a Escola de Artes Plásticas. Logo depois Lazzarini partia para o Rio de Janeiro e Vaccarini permaneceu sozinho à frente do primeiro baluarte de ensino de artes visuais em Ribeirão Preto.

Mas não para aí as atividades de Vaccarini, em 1960, com Lucchetti, Chaves, Miyasaka e outros, lançou os fundamentos do Centro Experimental de Cinema, depois de ter visto uma sessão promovida por Carlos Vieira e da Cinemateca Brasileira. Entrou a trabalhar com ardor e em pouco tempo tinha já prontas, três películas experimentais. A primeira delas, talvez a mais interessante, foi lançada ainda no original, quando da vinda, a convite da Escola de Artes Plásticas, dos membros da Escola de Arte Dramática de São Paulo, com Alfredo Mesquita à frente. Exibido esse filme para um público heterogêneo composto de escritores, pintores e artistas dramáticos, além de grande número de alunos da EAP, seu sucesso foi inexcusável. Agentes da TV paulistana exigiram sua exibição em São Paulo. Daí nasceu o interesse



Bassano Vaccarini

de Cacilda Becker encomendar a Vaccarini uma película experimental que foi exibida na peça de Ionesco "Os Rinocerontes".

Ainda participou da famosa Semana Chapliniana, e do festival do Cinema de Animação, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Atualmente, Bassano Vaccarini, além de trabalhar fértilmente em seu atêlier, pintando, ainda dirige o Centro Experimental de Cinema, procurando com seus conhecimentos alargar o horizonte de uma arte apenas incipiente em nosso meio. Ainda leciona artes plásticas no Ginásio Vocacional de Batatais, onde tem feito experiências de filmes abstratos entre crianças, já tendo produzida uma curiosa película (inteiramente desenhada por crianças) em 35 mm.

FILMOGRAFIA

"*Abstrações*" — Realizador em colaborção com Lucchetti — agosto, 1961.

"*Cosmos*" — Realizador em colaboração com Lucchetti — agôsto, 1961.

"*Tourbillon*" — Realizador em colaboração com Lucchetti — agôsto, 1961.

"*Vôo Cósmico*" — Realizador, inspirado num poema de Moreira Chaves, setembro, 1961.

"*Rinocerontes*" — Realizador, para o 3º ato da peça "Rinocerontes" de Ionesco, encenada por Cacilda Becker — novembro, 1961.

"*Viagem à Lua*" — Montagem em colaboração com Lucchetti — novembro, 1961.

"*Catedralle*" — Realizador em colaboração com Lucchetti — abril, 1962.

"*Estudo n. 5*" — Realizador em colaboração com Lucchetti — 1960/61.

"*Planificação*" — Montagem em colaboração com Lucchetti — 1962/63.

EM PREPARO

"*Painel Abstrato*" — Realizado em colaboração com Lucchetti.

"*Variações Sôbre Um Tema de Miró*" — Realizador em companhia de Lucchetti.

"*A Sombra*" — Realizador em colaboração com Lucchetti.

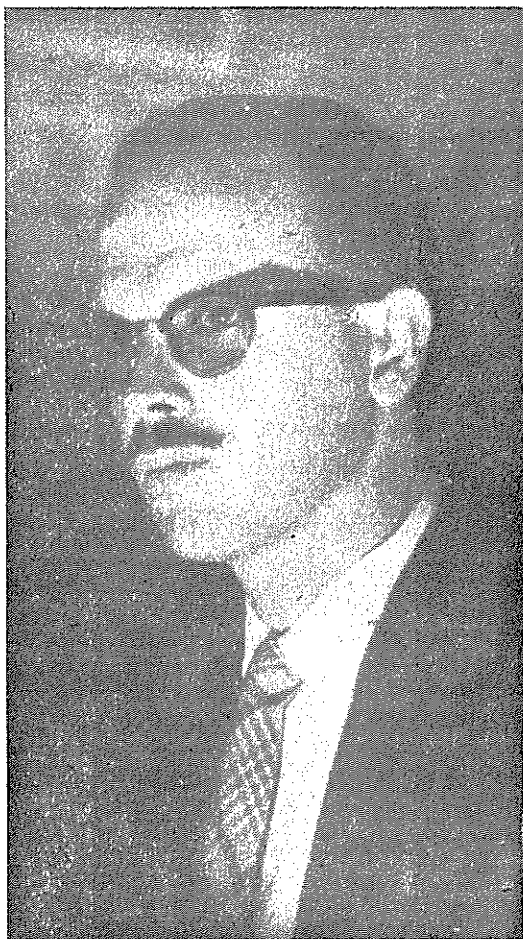
"*Fantasmagorias*" — Realizador em colaboração com Lucchetti.

LUCCHETTI Rubens Francisco

Nasceu em Santa Rita do Passa Quatro, Estado de São Paulo, a 29 de janeiro de 1930.

Com a cabeça cheia de idéias Lucchetti viu-se jogado numa terra estranha e sua carreira truncada, pois em São Paulo, já dera os primeiros passos para o ingresso no rádio, colaborava com Otávio Gabus Mendes, enviando-lhe pequenos contos e idéias para *skets*.

Teve seu primeiro trabalho publicado na revista "LETRAS" (S. Paulo) em agôsto de 1947. Dessa data em diante passou a colaborar fêbrilmente em todos os jornais de Ribeir-



Rubens F. Lucchetti

rão Prêto. Escrevia sôbre os mais variados assuntos, mas já nêsse período tinha sua atenção voltada para o cinema. Escreveu longos estudos sôbre a arte cinematográfica, a maioria baseada em seus próprios conceitos. Um dêles chegou a surpreender o próprio diretor do jornal que concedeu-lhe a honra da primeira página.

Depois vieram a "Gazeta Juvenil", "O Policial em Revista", "Quem Foi?", em todos publicava pequenos contos, desenhos, e conceitos sôbre o romance policial.

A convite do radialista Aloysio Silva Araújo, em 1955 começou a escrever novelas juvenis para uma emissora local, Rádio Clube de Ribeirão, programa diário em que à margem das aventuras êle sempre encerra ensinamentos de ordem moral, higiênicos e humanitários. Foi tal o sucesso alcançado que em 1956 ganhou o primeiro prêmio do Melhor Novelista do Ano, instituído pela Prefeitura local, por oca-

sião dos festejos do 1º Centenário da Cidade. Em 1957 desligava-se do rádio. Mas em época alguma nunca deixou de comparecer nas colunas dos jornais locais onde sempre emitia seu pensamento através de crônicas, ensaios e artigos. Nessa época já se acentuava mais o seu gosto pelo cinema e “descobria” um Gustavo Machaty, Val Lewton (por quem até hoje devota grande simpatia) Cavalcanti, John Huston, John Ford, Orson Wells, Sir Lawrence Olivier, Frank Capra, etc., etc.

Em 1960 participou da fundação do Clube de Cinema de Ribeirão Preto, para o qual, no mesmo ano (março) realizou a Semana Chapliniana, um trabalho que lhe custou um ano de exaustiva preparação. Pois sozinho, reproduziu mais de cem desenhos de Chaplin, para uma exposição uniforme. Preparou *scripts* radiofônicos, nos quais abordava de forma romanesca e acessível a vida e a obra do grande comediante. Ainda foi redator de um Suplemento especial alusivo ao movimento.

No mesmo ano de 60, juntamente com seus companheiros de Cine-Clube realizou o Festival do Cinema Francês.

Em junho ainda de 1960, com a realização no Clube de Cinema de Ribeirão Preto, de uma sessão especial de cinema experimental, promovida pelo dinâmico Carlos Vieira, Lucchetti e Vaccarini se entusiasmaram de tal maneira pelo que viram que resolveram criar um Centro Experimental de Cinema anexo à Escola de Artes Plásticas de Ribeirão Preto. Em poucos meses, e sem nenhum conhecimento da técnica, ambos tinham pronto o primeiro filme abstrato por eles produzido. Tratava-se de um estudo em quatro partes que recebeu o título de “Abstrações”, cuja duração total era de dezesseis minutos. Esse mesmo filme, concorrendo em abril de 1961 no VIII Concurso de Orientação Cinematográfica promovido pelo Foto-Cine Clube Bandeirante de São Paulo, obteve a 1ª. classificação na categoria de “fantasia”.

FILMOGRAFIA

“Abstrações” — realizador em colaboração com Vaccarini — agosto, 1961.

“Cosmos” — realizador em colaboração com Vaccarini — agosto, 1961.

“Tourbillon” — realizador em colaboração com Vaccarini — agosto, 1961.

“Viagem à Lua” — montagem em colaboração com Vaccarini — novembro, 1961.

“Catedralle” — realizador em colaboração com Vaccarini — abril, 1962.

“Estudo n. 5” — realizador em colaboração com Vaccarini — 1960/61.

“Planificação” — montagem em colaboração com Vaccarini — 1962/63.

EM PREPARO

“Painel Abstrato” — realizador em colaboração com Vaccarini.

“Arabescos” — realizador.

“Variações sôbre um Tema de Miró” — realizador em companhia de Vaccarini.

“A Sombra” — roteiro, realizador em colaboração com Vaccarini.

“Fantasmagorias” — roteiro, realizador em colaboração com Vaccarini.

EM ESTUDO

“Pulcra — Sinfonia da Mulher” — roteiro inspirado num poema de Moreira Chaves.

“O Alibi” — roteiro do conto homônimo do próprio autor.

“O Morto” — roteiro.

ROTEIROS

“Um Equívoco e Três Histórias” — roteiro, inspirado em contos de Moreira Chaves.

“A Carta” — roteiro inspirado em um conto de Moreira Chaves.

“A Cabeça da Medusa” — roteiro inspirado num conto homônimo do autor.

“A Novela Radiofônica” — roteiro para documentário.

“Passarinho Insatisfeito” — roteiro para desenho animado inspirado numa Fábula Húngara.

“Missão Cumprida” — roteiro para um documentário sôbre o Butantan e a FAB.

G - CINEMA CIENTÍFICO

DUARTE Benedito Junqueira

Benedito Junqueira Duarte, crítico das "Fôlhas": 1920 — Paris — aprendizado de fotografia. Volta ao Brasil, faz o secundário e termina o curso de Direito em 1939. Trabalha no "Diário Nacional" e na revista "São Paulo". Em 1937 realiza com Mário de Andrade um documentário em 16 mm. Foi crítico de "O Estado de São Paulo" e da revista "Anhembi". É chefe da Seção de Iconografia da Prefeitura de São Paulo e secretário do Conselho Consultivo da Cinemateca Brasileira além de ter sido um de seus fundadores. Realizou mais de 300 filmes, a maioria de caráter científico. Campo árido, virgem no Brasil até então, teve o cinema científico seu pioneiro em Alberto Federmann, técnico do Instituto Biológico de São Paulo. Depois, a Medicina e a Cirurgia lançaram mão do cinema como colaborador, por intermédio de produções patrocinadas por laboratórios como o Tôrres e o Carlo do Brasil. Longe de atingir uma maturidade ideal, com maior divulgação e apôio governamental que tomasse para si a responsabilidade, manutenção e continuação da "FilMOTECA Médico Cirúrgica Brasileira" dividida em acêrvos particulares, o cinema científico feito no Brasil já alcançou destaque internacional graças à capacidade de B. J. Duarte e de alguns competentes e dedicados cirurgiões. Realmente, a "Targa D'Oro" obtida em Roma e a "Taça de Prata" em Salerno e a consagração pública dada principalmente por catedráticos e alunos de nossas Faculdades de Medicina ao filme "Cirurgia Cardíaca sob visão direta com circulação extra corpórea" que teve a direção científica do Dr. E. J. Zerbini, bastaria para fornecer a utilidade e eficiência do trabalho de B. J. Duarte. Filme colorido, de fotografia extremamente nítida, com cortes exatos e comentário musical clássico, resulta um didatismo medido, uma informação precisa sôbre o assunto, conservando forte dose estética. Mas os filmes são mais de 300, o trabalho de Duarte prossegue e muita coisa é preciso ser dita. Por enquanto, mais uma homenagem ao cineasta, do que a medida exata de seus méritos.

Filmografia abreviada —

a) Filmes Científicos:

“Pneumonectomia Total Direta” — com o prof. Edmundo Vasconcelos — Prêmio Marey — 1950.

“Catarata” — com o Dr. Armando Gallo — Prêmio Hércules Florence.

“Cesárea Abdominal” — com o Dr. Raul Briquet.

“Rinoplastia na Sífilis” — com o Dr. Vítor Spina.

“Cirurgia da Tetralogia de Fallot” — com o Dr. Artur Domingues Pinto.

“Curso de Cirurgia pelo Cinema” — Colecistectomia III — com o Prof. Edmundo Vasconcelos — Prêmio Hércules Florence — 1952.

b) Produções para Laboratórios:

“Esofagectomia Transmediastinal Anterior” — com o Dr. Romeu Cianciarullo para Carlo Erba do Brasil — 1º Prêmio — “Bucranio d’Argento” na VI Rassegna Internazionale del Film Científico-Didático da Universidade de Pádua — Itália — 1961.

“Cirurgia Cardíaca sob visão direta com circulação extra-corporea” — com o Dr. E. J. Zerbini para Carlo Erba do Brasil — 1º Prêmio — “Targa d’Oro” — no IX Festival Internacional do Filme Científico da Universidade de Roma — Itália — 1962. 1º Prêmio — Taça de Prata — XV Festival Internacional de Cinema em Bitola Estreita — Salerno — Itália — 1962.

“Esquistossomíase” — Produção Italo-Brasileira para Carlo Erba de Milão e do Brasil com a colaboração de médicos brasileiros e italianos. Direção da parte italiana: Dr. Mario Scolari.

c) Produção Independente:

“Cruzada da Saúde Mental” — com o Prof. A. C. Pacheco e Silva.

“Pseudo Artrose Congênita” — com o Dr. Flávio Pires de Camargo.

d) Filmes Educativos e Informativos:

“Relíquias Históricas de São Paulo”.

“Orquídeas do Brasil”.

“A Metrópole de Anchieta”.

“A Saúde”.

“O menino e o Trator”.

NEGAÇÃO É AFIRMAÇÃO DA CRÍTICA

DAVID E. NEVES

Na medida em que a crítica cinematográfica contribui para o desenvolvimento de uma cinematografia, o cinema brasileiro terá encontrado definitivamente o seu caminho quando não mais existirem, em nossa crítica, interesses ou apriorismos que condicionem uma postura prévia em relação aos filmes que vão sendo feitos.

Tal situação provoca o pior dos mal estares e origina o aparecimento de pequenos grupos de preferências geralmente opostas; ocasiona e facilita a observação do fenômeno bizarro pelo qual as opiniões emitidas por estrangeiros relativamente às coisas de nosso cinema se aproximam mais da verdade do que aquelas dos nossos especialistas. É claro que o recuo com que iniciam suas pesquisas permite maior aproximação crítica a estes elementos (1) e lhes facilitam a apreensão, e, é igualmente óbvio que não se restringem unicamente à situação dos críticos estrangeiros em relação ao Brasil, bastando, para contestar qualquer tentativa de não generalização a lembrança do estudo que P. E. Sales Gomes fez, na França, sobre Jean Vigo cuja profundidade e agudeza até hoje repercutem na própria crítica francesa.

O exemplo, porém, é útil aqui, para confirmar a acusação de particularismos e de *penchants* prévios de que se nutre grande parte de nossa crítica. A presença e o interesse gratuito e desinteressado da *intelligentsia* cinematográfica européia pelas nossas novas fitas se apresentam virgens de qualquer outro condicionamento externo senão aquêle, essencial, que nutre sua sêde de conhecimento específico e servem para lançar, sobre nós, uma saudável, ducha de esclarecimento.

É a mentalidade importadora que em princípio condiciona a postura crítica fundamental do brasileiro. Os critérios empregados fundam-se num estágio prévio de apreciação de fitas americanas e européias. Da oposição artística entre as películas do Velho e do Novo Mundo começam a se formar os grupos que, um pouco mais adiante passam a ser aspecto de uma entidade religiosa de caráter esotérico. *Mutatis mutandis* retorna-se ao espírito de culto que foi fundado pelos *jeunes turos* do *Cahiers du Cinéma*. De um estímululo ou de um conceito estético prévio (interno) chega-se a um estágio de condicionamento quanto à forma de agir ou de se manifestar (externo). Tudo foi mantido à risca com alguns dados trazidos diretamente da pequena, mas, rígida escola crítica brasileira, pela qual o fato de discordar de seus ditames não só elimina o interessado como o torna funesto aos membros já filiados. A matéria prima que aguarda o momento de ser friamente explicada ao público está portanto sujeita a um tremendo fluxo de influências alienadas que a farão sofrer tôdas as modificações impostas por um delirante subjetivismo.

Um gosto estratificado, perene (para garantir uma coerência, mesmo sob forte dose de constrangimento) se desenvolve a partir dessa filosofia e vai contra o permanente evoluir do cinema. O pior efeito decorrente dessa situação é a expressa qualificação de "inimigos" àqueles que, não muito afins a apriorismos ou a *partis pris* prévios por qualquer razão discordam não da filosofia mas do exagêro de certas posições.

Tudo indica, porém, que tais atitudes nada mais representam do que um anacrônico método de apreciação cinematográfica e um incontido desejo de auto-afirmação. Gostar de certo *tipo* de filme e desprezar outros tornou-se uma obrigação cuja ausência traumatiza, mesmo se localizada em outras pessoas e outros espíritos. É como se uma ordem interna, um determinismo regesse suas ações de forma tal a levá-los a um marginalismo crítico onde "os" filmes são apreciados antes mesmo de serem vistos (2). A generalização dêsse marginalismo (ou a tentativa de) seria uma forma de solucioná-lo, trazendo um conceito de normalidade e "marginalizando" os demais.

O CN nasceu praticamente da crítica. E subdividiu-se devido a essas preocupações e a êsse estado de coisas. O crítico, no Brasil, é um cineasta em potencial (reflexo provinciano de um atroz subdesenvolvimento). Ele transfere para a crítica suas frustrações e em geral, o que o move é um permanente desgosto, quando a expressão maior do cinema é aquela que tenta a união espiritual da fraternidade humana. As fixações dos críticos são de caráter a compensar certos problemas interiores. A função do cineasta consiste

na reformulação, adequada à sua época e à sua cultura, dos problemas mais aflitivos e é, por conseguinte, essencialmente dinâmica, em oposição à passividade do critério, que se origina na expectativa com que êle se apresenta diante da obra a ser analisada.

No Brasil, a mentalidade importadora, que o CN por diversas deficiências e sobretudo pelas suas origens ainda não pôde quebrar, sofre também com a passividade das análises em cuja essência se sente, antes de qualquer má vontade, o torpor que as impedem de quebrar a barreira do tempo e sobretudo do espaço. Não sei se me faço explícito neste ponto importante, mas, a consideração das duas barreiras de forma concomitante é essencial para classificar a crítica cinematográfica brasileira que ainda julga os novos filmes nacionais imprensada entre dois focos importantes: a chanchada e os filmes estrangeiros. Nessa indecisão e não querendo, por motivos do ritual esotérico que citei acima, basear-se na chanchada, como referência importante que verdadeiramente é, ela opta pelas produções estrangeiras, julgando mal a pretensão dos realizadores brasileiros. O resultado é a impossibilidade honesta de confronto, mesmo tendo em vista a deficiência ontológica de muitas dessas produções importadas (que passam despercebidas em virtude da filosofia subjacente da crítica e do condicionamento de anos e anos de assistência). Nossas fitas (que ainda não são obras-primas, como também querem alguns) saem sempre perdendo.

Fenômeno interessante nascido com o CN é a progressiva tomada de consciência do público, para quem é a realidade imediata que conta. Influenciado pelo prêmio de *O Pagador de Promessas*, o público, aos poucos aceita o slogan CN e começa um gradativo desprêzo aos críticos. Ultrapassar o obstáculo de um funesto complexo de inferioridade popular é a missão atual dessa abstrata entidade cinematográfica nacional. Daqui faço um apêlo aos meus colegas exigindo dêles pelo menos um patriótico esforço de compreensão.

NOTAS

- (1) Um dos exemplos concretos dessa afirmação é o recente tópico de Louis Marcorelles publicado no artigo *Go West, young man*, no número 141 dos *Cahiers du Cinéma*.
- (2) É claro que muitos dêsses filmes possuem realmente qualidades excepcionais. O espírito dos elogios, porém, quase sempre supera êste fato concreto.

LEIA

CLAQUETE

Cineme Em Revista

Rua Curitiba, 601 - 1º andar - B. Horizonte - Minas Gerais

LEIA

TÔRRE DE MARFIM

Revista de Orientação Cinematográfica

Rua Halfeld, 1179 — Caixa Postal, 160 — Tel.: 1249

Juiz de Fora — Minas Gerais

GLAUCE

INTERPRETA A ATRIZ

RONALDO F. MONTEIRO

— COMO V. CHEGOU AO CINEMA?

— Eu estudava no Conservatório de Teatro e já fizera algumas peças infantis quando Fenelon pediu ao Jarbas Andrea alguns alunos para um teste cinematográfico na Flama, onde Mario del Rio filmava com Ninon Sevilla “Aventura no Rio”. Apenas dois de nós decidimos ir e logo que chegamos à Flama fomos imediatamente maquiados para o teste: um teste de improvisação semelhante a alguns que eu já fizera no teatro. O teste foi projetado no dia seguinte e Del Rio ficou muito bem impressionado, não acreditando, mesmo, que eu jamais houvesse tido experiência no cinema. Fui em seguida contratada e filmei durante oito dias.

Logo depois Mario Del Rio me convidou para filmar “Rua sem Sol”, que êle começou a dirigir, sendo mais tarde substituído por Alex Viany. Foi o início de minha carreira no cinema. Seguiram-se “Rio 40 graus”, “Traficantes do Crime”, “O Noivo da Girafa” (gostei muito da experiência em papel mais leve), “Mulheres e Milhões”, “Os Cafajestes”, um filme de Torre Nilsson em co-produção, “Cinco Vêzes Favela” e “Sol sôbre a Lama”. Acho que é tudo. Não. Há um que nunca foi lançado, feito há uns três anos: “Um caso de Polícia”, da Carlas Civelli.

— POR QUE V. NUNCA TRABALHOU EM CHANCHADAS? FALTA DE OPORTUNIDADE?

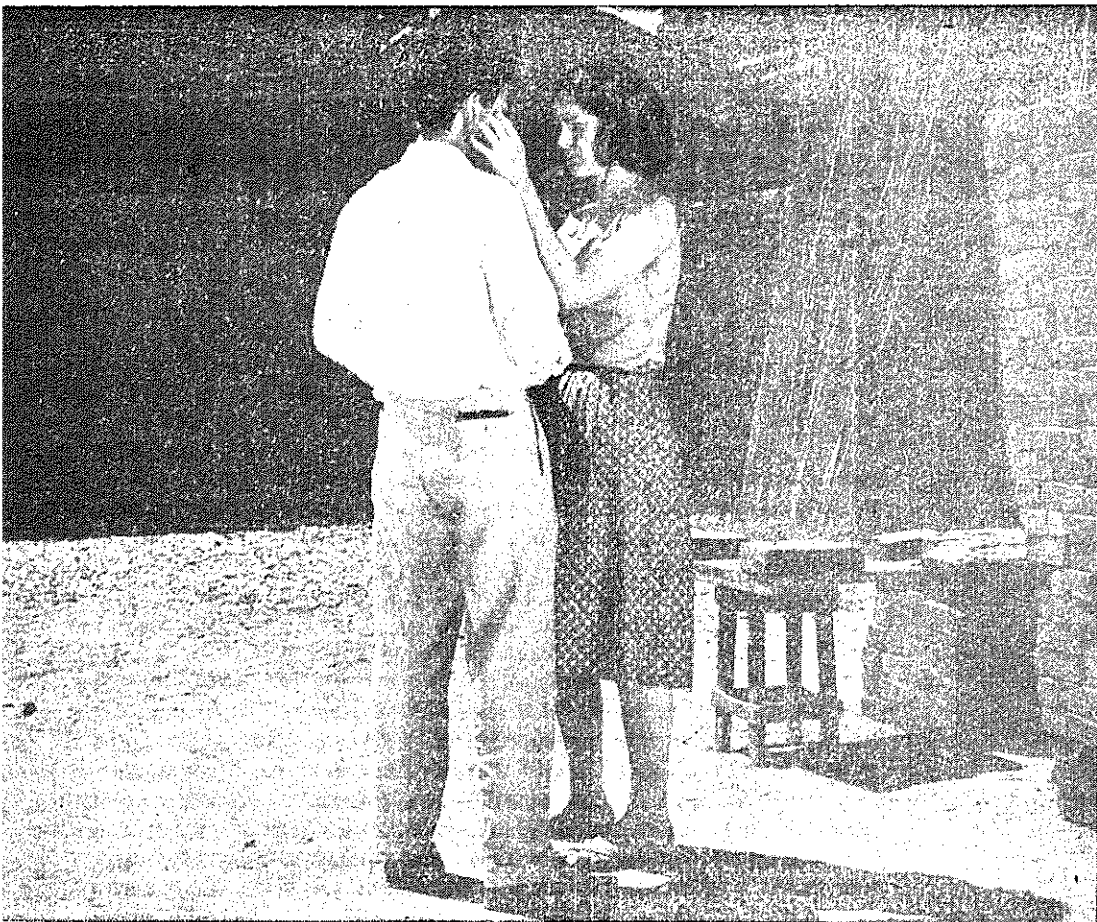
— Não. Sempre me recusei. O caráter profissional do trabalho de ator não exclui a dignidade da profissão.

— V. JÁ CONCORDOU EM TRABALHAR SEM REMUNERAÇÃO. EM “5 VÊZES FAVELA”, POR EXEMPLO.

— O estado de industrialização do cinema no Brasil ainda não permite ao ator viver dêle; aqui ainda não se ganha o suficiente em cinema, salvo exceções; um papel ainda é um “bico” entre as atividades na tv e no teatro, ou mesmo

em outros setores. Por isso não me importo em colaborar sem remuneração em empreendimentos de amigos que lutam com dificuldades dessa ordem. No entanto, há pouco, recusei o papel de "Vidas Sêcas" — eu gostaria muito de tê-lo feito — porque me ofereceram uma bagatela para me internar no sertão durante dois ou três meses. Se fôsse para uma produtora em início e sem dinheiro, iria. Para o próprio Nelson tabalhei quase de graça em "Rio 40" e até hoje não reclamei nem pretendo reclamar o restante do que me caberia. Dentro do rigoroso profissionalismo é preciso que se mantenham algumas exigências. Pode publicar isso.

— PELA RELAÇÃO DE SEUS FILMES OBSERVA-SE QUE V. FOI QUASE SEMPRE PROCURADA POR ALGUNS DOS MAIS ESFORÇADOS DIRETORES DENTRE OS QUE PREFEREM FAZER CINEMA SÉRIO NO BRASIL. ALÉM DISSO, VÁRIOS PRÊMIOS E OS CONSTANTES ELOGIOS DA CRÍTICA DÃO-LHE UMA POSIÇÃO RESPEITÁVEL NO



Glauce Rocha — Geraldo D'El Key

NOSSO MEIO CINEMATOGRAFICO. POR QUE UMA SÉRIE DE PEQUENOS PAPEIS NA SUA FILMOGRAFIA?

— Não me importa o tamanho do papel. Foi Jouvét quem disse: não há papéis pequenos, mas atores pequenos. Mais ou menos isso. Se o papel é expressivo, se eu valorizo o papel, por menor que êle seja, isso é que importa. Há, por outro lado, papéis grandes de onde nada se consegue extrair. A qualidade do filme, evidentemente, também conta.

— V. QUE FAZ TEATRO E CINEMA NÃO SENTE AS LIMITAÇÕES IMPOSTAS AO ATOR CINEMATOGRAFICO EM RELAÇÃO AO ATOR TEATRAL?

— Para mim o ator cria no cinema como no teatro, dependendo, naturalmente, do diretor. O diretor, como maestro, deve orientar o ator, permitindo, porém, que o ator dê alguma coisa de seu ao papel. Ou não obterá um personagem. A disciplina imposta pelo diretor deve existir num clima em que o ator tenha, pelo menos, a ilusão de estar criando, para que possa render de acôrdo com as exigências do personagem.

Acho, inclusive, que o ator de teatro cada vez mais se identifica ao ator de cinema; o cinema e o teatro, em matéria de representação, caminham para o mesmo rumo. A interpretação no teatro está se tornando mais natural, mais próxima à do cinema.

— POR MAIS QUE SE APROXIMEM OS ESTILOS DE REPRESENTAÇÃO, A FALTA DE CONTINUIDADE DA INTERPRETAÇÃO DO CINEMA NÃO TOLHE A LIBERDADE DE CRIAÇÃO DO ATOR CINEMATOGRAFICO?

— Não, não acho que tôlha, se o papel está bem estudado, compreendido, se o ator está seguro do que faz, lúcido e se vigiando. E o apôio da presença sempre constante do diretor é um auxílio. No teatro, êsse apôio só existe até o dia da estréia. E há ainda um perigo maior, o da rotina, da repetição diária.

— QUE ACHA DO CINEMA NACIONAL?

— Eu gosto de cinema e acompanho, tenho acompanhado o cinema nacional. Nunca fiz prognósticos, mas tenho sentido que está melhorando. Ainda não foi dado um salto muito grande, marcante, porque falta principalmente, creio, organização, sistema de trabalho. O elemento humano é bom, talentos há. Mas, enquanto o teatro já tem uma disciplina, um sistema, um planejamento, e embora esteja longe do ideal, já caminhou bastante, o cinema, por ser muito nôvo — especialmente no Brasil — e pela consequente falta de experiência, ainda não tem organização e isso faz muita falta. Há, graças a Deus, exceções, mas como estou tratando do cinema em geral, gostaria que elas não existissem apenas para confirmar a regra. Entretanto, quanto mais filmes se fize-

rem mais se aprenderá. E como precisamos aprender para fazer...

— É ERRANDO QUE SE APRENDE...

— Não É reconhecendo o que se acertou e o que se errou. Criticando-se e aceitando críticas. Analisando o que foi feito e verificando o que foi bem feito; portanto, é preciso que se faça. As dificuldades e os impecilhos que nos limitam não nos devem impedir de dar o melhor. Não nos devem relaxar ou desanimar. Outros artistas — o pintor, o músico, p. ex. — como dependem de um número menor de fatores, podem se realizar com menos dificuldade. Nós, de teatro e cinema, temos de procurar a fibra dos pioneiros, somos ainda desbravadores. Ficamos bem cansados, às vêzes, mas vamos pra frente.

— V. TEM ALGUMA OPINIÃO SOBRE O CINEMA NOVO?

— Não tenho opinião; mas tenho torcido e participado. Repito o que já disse: é preciso fazer para aprender cada vez mais. Tenho conversado com alguns dos novos diretores — e trabalhado com outros — dois me impressionaram vivamente, denotando uma compreensão adulta do fenômeno cinematográfico e competência para comandar criteriosamente uma equipe de técnicos e artistas.

— SOBRE SUA EXPERIENCIA NA CO-PRODUÇÃO É VALIOSA PARA O ATOR? E PARA O CINEMA BRASILEIRO?

— Só trabalhei em uma co-produção: "Homenagem à Hora da Sesta", de Tórre-Nilsson, um director experimentadíssimo. Desconheço as vantagens ou desvantagens que, financeiramente, a co-produção possa trazer ao cinema brasileiro. Para mim, foi uma experiência excelente pelo contato com um sistema de trabalho organizadíssimo que permitia à tóda a equipe preocupar-se exclusivamente com suas próprias obrigações. Não cheguei a ver o filme e pode ser que não seja bom, mas oferecia condições e isso me parece indispensável. Estou me repetindo, mas, com uma produção organizada há mais chance de se realizar alguma coisa de bom (admito a desorganização sòmente nos gênios). Quanto à co-produção e suas vantagens para os técnicos e artistas em geral, creio serem as mesmas que para os atores: as possibilidades em assimilar um sistema de trabalho, desde que o centro co-produtor ofereça essas condições. É claro que não me refiro a uma cópia, mas a um conhecimento, um contato com uma produção mais experiente que permita um aproveitamento adequado às particularidades do cinema nacional. Aliás, o que digo sòbre a co-produção vale para qualquer campo do cinema. Deveríamos ter mais contato com gente de cinema vinda de fora porque eles têm mais tradição ou



Norma Benguel

tempo de cinema do que nós. Sem falar nas atividades internas: cineclubes, cursos, conversas, gente de cinema falando de cinema. Isso vai desenvolvendo os conhecimentos de cada um e o amor pelo cinema. Mesmo para nós, profissionais do cinema, a falta de trocas de idéias e de experiência pode acabar nos transformando em máquinas. O contato com profissionais de cinema e estudiosos, especialmente dos centros mais desenvolvidos artística e industrialmente seria útil para todos. Não caberia ao Geicine providenciar isso? O Museu de Arte Moderna também poderia trazer gente de cinema. A organização de festivais me parece útil, mas não basta. A experiência é indispensável e o que mais nos falta. Idéias há e muitas, mas dificuldade em traduzi-las, especialmente, repito, por falta de um sistema através do qual elas possam ser, não apenas ordenadas, mas coordenadas. Afinal, criar é harmonizar. E ao cinema nacional, parece-me, falta ainda estabelecer uma harmonia de trabalho na equipe. As exceções servem para confirmar a regra.

— QUAL SERIA PARA V. O DIRETOR IDEAL?

— O diretor ideal seria aquêle que, além de dominar o metiê, compreendesse, como um líder, a psicologia dos dirigidos e usasse para cada um o processo mais adequado à compreensão de suas obrigações e as intenções dêle, diretor. Numa arte como o cinema que não prescinde do trabalho da equipe, é fundamental saber como lidar para se obter o rendimento ideal de cada componente.

Filmografia:

- 1953 — Aventura no Rio (de Mário del Rio)
- 1954 — Rua sem Sol (de Alex Viany)
- 1955 — Rio Quarenta Graus (de Nelson Pereira dos Santos)
- 1956 — O Noivo da Girafa (de Vítor Lima)
- 1958 — Traficantes do Crime (de Mário Latini)
- 1959 — Um Caso de Polícia (de Carla Civelli)
- 1961 — Mulheres e Milhões (de Jorge Ileli)
- 1962 — Homenaje à la Hora de la Siesta (de Leopoldo Torre Nilsson)
- 1962 — Os Cafajestes (de Ruy Guerra)
- 1962 — A Pedreira de São Diogo (de Leon Hirzman), episódio de "Cinco Vêzes Favela"
- 1963 — Sol sôbre a Lama (de Alex Viany)

O CINEMA-VERDADE

MARIALVA P. MONTEIRO

RONALDO F. MONTEIRO

O cinema documentário atinge atualmente um lugar de destaque, principalmente na Europa (França) e nos Estados Unidos (Nova York) devido ao rumo que vem tomando de procurar uma maior adequação com a realidade, uma espécie de jornalismo filmado, ultrapassando, mesmo, a experiência do néo-realismo, pois procura dar uma comunicação maior entre o cinema e o público e refletir a sociedade atual em perpétuo movimento. E' algumas vizes chamado "cinema-verdade". JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE, autor de "Couro de Gato" e do mais recente "Garrincha, alegria de um povo", exemplo pioneiro dêsse nôvo tipo de cinema no Brasil e MÁRIO CARNEIRO, co-diretor de "Arraial do Cabo" e fotógrafo de "Garrincha" trazem seu depoimento sôbre como se faz êsse cinema aqui entre nós.

A EXPERIENCIA ESTRANGEIRA

P — QUAL A DIFERENÇA FUNDAMENTAL ENTRE A EXPERIENCIA AMERICANA E A FRANCESA NO CAMPO DO CHAMADO CINEMA-VERDADE?

J. P. — Há uma diferença realmente fundamental entre as duas escolas, principalmente na técnica de realização do filme; parece-me que Jean Rouch, segue mais o fio da linguagem falada, numa técnica próxima da tv. De uma pergunta, de um conceito mais ou menos abstrato, êle parte para a imagem, i.é, as imagens são criadas pela idéia que êle colhe com o gravador. Isso, a meu ver, tem uma limitação, pois a visão de uma pessoa falando não traz muita atração depois de um certo tempo. Creio que a técnica ganharia dimensão mais viva se êle dissociasse um pouco mais a imagem da fala. Com Leacock e o pessoal de Nova York dá-se o inverso: êles se guiam pela imagem e colhem o som que lhe corresponde..

— P — CONSIDERA ENTÃO MELHOR UMA DISSOCIAÇÃO ENTRE IMAGEM E SOM, PROCURANDO-SE UM SINCRONISMO POSTERIOR, JÁ EM ESTÚDIO?

J. P. — Tôdas as possibilidades que tem o cinema em dissociar o som da imagem devem ser utilizadas; mas, justamente ao contrário do que se faz em estúdio. O som e a imagem devem ser colhidos onde existem, sem encenação nenhuma. Reichenbach, por exemplo, utiliza muito o assincronismo. Pode se colher uma realidade sonora e uma realidade visual independentes que se completam em montagem.

P — NÃO FUGIRÁ O CINEMA DE REICHENBACH AO PROPÓSITO DO CINEMA-VERDADE, UMA VEZ QUE ELE MOSTRA UMA FALSA REALIDADE, UMA ESPÉCIE DE IMPRESSIONISMO, COMO ACONTECE, POR EXEMPLO, EM "L'AMÉRIQUE INSOLITE"?

J. P. — Não vi "Amérique", mas pelo que pude observar em "Les Marines" acho o processo fundamentalmente válido, pois é a chance de se revelar o artista nêsse tipo de cinema. É uma seleção da realidade que o realizador do filme faz. Se êle no entanto tem uma visão deformante dessa realidade, fornecendo, em consequência, uma informação falsa da mesma, — e isso é possível até nos enquadramentos — é porque essa informação decorre de sua maneira de ver, enfim, do seu estilo. A visão deformante, está, assim, ligada a outros valores do filme e não invalida o processo geral que, como técnica, me pareça o mais rico, o mais capaz de render. Aliás, recentemente, em um debate entre pessoas de tv, realizado na França, alguém observou — creio ter sido Leacock — que o sistema utilizado nos EEUU pela tv de fornecer quantidade de filmes virgens para os realizadores, tem provocado um decréscimo qualitativo; a captação da realidade de maneira pouco ativa reduz a perspectiva criadora e o resultado é um "compte-rendu" daquela realidade, sem qualquer valor intrínseco...

A EXPERIÊNCIA NO BRASIL

P — A DISTRIBUIÇÃO DE TRABALHO ENTRE PRODUTOR, ROTEIRISTA, DIRETOR, ETC., NO CINEMA-VERDADE É IGUAL À TRADICIONAL?

J. P. — Realmente, há uma diferença muito grande na divisão de trabalho e de responsabilidade entre a realização de filmes documentários de caráter jornalístico ou não e a de ficção, de roteiro. Uma das partes fundamentais do cinema verdade fica a cargo do camera-man, ou do gravador-de-som. É muito difícil para o diretor fazer um filme dêsse tipo, mesmo que disponha de um camera-man que cumpra suas ordens rapidamente. Geralmente, o que acontece é o diretor ser também o camera-man ou o gravador-de-som. É

como se obtém melhor resultado. Os técnicos, nêsse caso, identificam-se com os criadores, os intelectuais. É, portanto, um trabalho de equipe muito mais pronunciado, muito mais verdadeiro do que no outro tipo de cinema. "Garrincha" é o resultado de um trabalho conjunto de muitas pessoas, inclusive na montagem, pelo grau muito maior de improvisação. Grande parte da criação é improvisada ou na tomada de cena, ou na gravação, ou na montagem. Ao contrário do que ocorre com o filme de ficção...

P — O CINEMA-VERDADE PODE SEGUIR UM ROTEIRO PRÉ-ESTABELECIDO?

J. P. — Primeiro estudamos o problema; realizamos o que é preliminar (enquentes, etc.), estabelecendo uma linha de ação. Começamos, daí, a preparar uma seleção, um pré-roteiro, muito geral. Mas, à medida que os acontecimentos evoluem — como êles têm uma dimensão imprevisível — temos que nos adaptar, procurando tirar dêles o melhor partido.

P — ESSE TIPO DE CINEMA DEVE ACARREJAR UMA SÉRIE DE DIFICULDADES DE TRABALHO, COMO LOCOMOÇÃO DE MATERIAL E PESSOAL, IMPOSSIBILIDADE NA CAPTAÇÃO INTEGRAL DOS RUIDOS, ETC.

J. P. — Você tocou num problema importante aqui para nós: a questão do equipamento. Para se fazer um filme dêsse tipo, onde se procura apanhar a realidade espontânea quando e onde ela acontece, é preciso que se tenha realmente um equipamento portátil, leve, discreto, para que não seja percebido, sem interferir ou alterar a realidade. Embora já exista êsse equipamento, principalmente por influência do mercado da tv, nós, aqui no Brasil, não o temos. Há uns dois ou três privilegiados que já possuem um tipo de gravador muito usado ultimamente pelo pessoal da Europa e de Nova York. Os filmes que temos feito, "Garrincha", por exemplo, se ressentem muito disso. Se eu tivesse a possibilidade de explorar o campo do som falado, do conceito, poderia realizar muito mais. As cenas que tentei fazer no exterior, de onde o som realmente provinha, ficaram muito falhas em matéria de técnica. Fui obrigado a abandoná-las. O máximo que pude fazer foi entrevista no estúdio, sem esconder, aliás, que era entrevista. Perguntava, ouvia e registrava som-e imagem. De qualquer forma, mesmo com equipamento moderno o problema não fica inteiramente superado, porque a câmera sempre perturba, havendo necessidade de uma técnica particular para cada estilo de filme.

O PROBLEMA DA OBJETIVIDADE

P — O MATERIAL DIFICULTANDO A ADEQUAÇÃO TOTAL COM A REALIDADE, COM A VERDADE, PREJU-

DICA O OBJETIVO DOS REALIZADORES DO CINEMA-VERDADE?

J. P. — Não, porque, mesmo com êsse material improvisado, mesmo na Europa e até aqui os jornais da tela já têm um valor extraordinário de documento. Acho até que essas limitações de equipamento são um estímulo para a invenção artística.

P — A PREOCUPAÇÃO FUNDAMENTAL DO CINEMA-VERDADE. MOSTRAR O HOMEM OBJETIVAMENTE, SEM A ELE NADA ACRESCENTAR — NÃO LIMITA A LIBERDADE DE CRIAÇÃO?

M. C. — Não. O homem, como realidade, não necessita de acréscimos decorrentes da imaginação de cada um (o que ocorre nos filmes de ficção). A sua própria realidade já é rica. Assim, a figura de um homem sentado, p. ex., oferece um sem número de realidades: cabe ao cineasta fazer uma seleção e retirar o máximo dessa seleção.

J. P. — Penso que um dos objetivos fundamentais desse documentário mais moderno que se dirige primeiramente ao público (e não a um patrocinador) é justamente o de captar uma dimensão transcendente de cada homem, de cada objeto. Esse tipo de filme se distancia, nessa matéria, do cinema de ficção, pelo fato de querer captar numa imagem essa transcendência que já existe na coisa em si. O filme de ficção trata, sobretudo, de dar imagem a uma idéia do realizador. Flaherty já conseguira essa transcendência e é a esse fato que se deve o seu destaque em relação aos demais realizadores de sua época. Mesmo hoje êle mantém êsse lugar de relevância por uma honestidade apaixonante que tinha por seu instrumento de criação... Antes de filmar o "Homem de Aran" êle viveu nessa ilha muito tempo; foi para lá disposto a fazer o filme com as indicações de que o lugar oferecia um grande tema a ser realizado. Não se limitando a êsses dados, procurou Flaherty a vivência necessária ao aprofundamento do cineasta em relação a uma determinada realidade. E apesar de geralmente encenar quase todo o filme — e o episódio do tubarão em "Homem de Aran" é um exemplo típico — Flaherty consegue um milagre de realização dos mais difíceis no cinema que é o de dar uma impressão total de realidade através de uma encenação. Esse processo, apesar de hoje superado, obtém com Flaherty resultados maiores, a meu ver, dos conseguidos até agora com a técnica moderna.

P — GOSTARIA DE SABER DO MARIO CARNEIRO, AINDA SOB O PONTO DE VISTA DA OBJETIVIDADE, SE A INCLUSÃO DE DIALOGOS E COMENTÁRIOS NÃO TRAZ UMA CERTA DRAMATICIDADE QUE DEVE SER ABOLIDA?

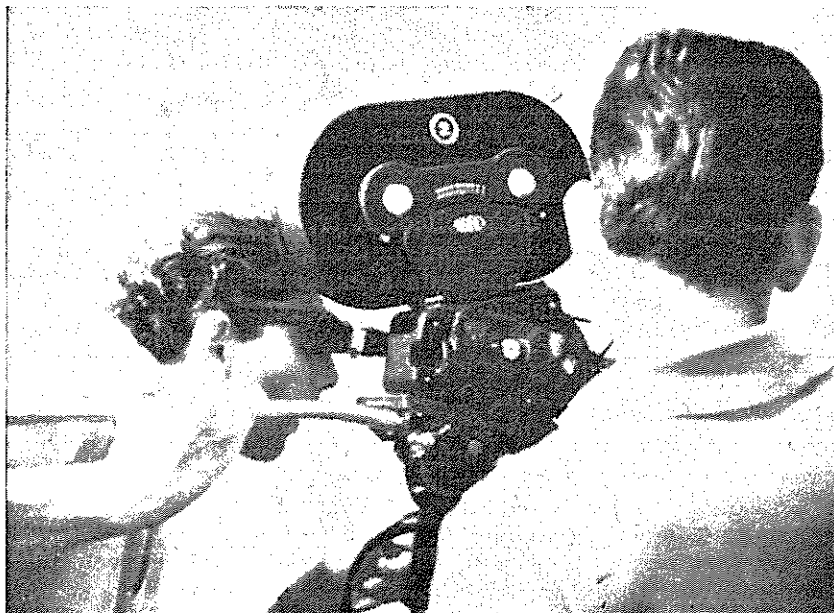
M. C. — A inclusão de diálogos ao vivo é fundamen-

tal ao filme sonoro no sentido mais amplo. Todos os elementos devem ser usados, tanto os visuais como os sonoros. No caso do filme de Jean Rouch, p. ex. ("Chronique d'un Eté"), há um enfraquecimento enorme na parte visual; é uma técnica puramente de tv. O certo seria uma reelaboração posterior, após o resultado obtido na primeira experiência. A maior falha desse "cinéma-vérité" é a inexistência de uma elaboração maior; o acaso ainda entra demais e ele só deve servir como experiência prévia à realização..

P — ASSIM SENDO, "ARRAIAL DO CABO", COMO PROCURA MANTER SEMPRE UM RITMO PLÁSTICO, NÃO MAIS SE ENQUADRA NO SEU PENSAMENTO ATUAL.

M.C. — Sim. Considero êsse, aliás, o ponto fraco do filme. Se o refizéssemos, seria inteiramente diferente. "Ar-raial" foi uma experiência inicial com um simples intuito de registro; não tínhamos vivência do problema; chegamos somente com noções; além do mais, não havia recursos e o filme ia sendo feito conforme vivíamos a experiência do lugar. Eu estava ainda muito ligado a estudos de gravura e pintura; a minha visão ainda era, sobretudo, a visão de um artista plástico. Por outro lado, Paulo César era também inexperiente. De modo que o filme é um filme híbrido que tem apenas um certo lirismo, contendo um conflito que é mais adivinhado que visto.

P — HÁ ACEITAÇÃO PARA ESSE TIPO DE FILME POR PARTE DO PÚBLICO?



Mário Carneiro

M. C. — Acho que há pouca aceitação para o tipo “Arraial do Cabo”; “Garrincha” deve obter sucesso. Penso que se trata principalmente de um problema de assunto; não vejo porque o público não vá ver um documentário. Inclusive, tôda a linha do cinema atual está indo do romaneado para o filme que tenha a realidade como ingrediente. Sente-se, também, que o público está farto de uma ficção puramente alienativa.

P — QUE ACHA DA CLASSIFICAÇÃO DE GRIERSON SOBRE O DOCUMENTÁRIO EM EXPOSITIVO E DIALÉTICO E EM QUAL DESSES TIPOS V. SE INCLUIRIA?

M. C. — Se a classificação fôsse válida, seria no dialético. Evidentemente. Porque eu acho que nenhum autor faz um filme sem ser de uma maneira opinativa. Em tudo o que você faz está dando, insensivelmente, uma opinião. O mínimo que se pode fazer é um documentário-testemunha, sem valor, que só serve como forma de propaganda. O outro é o único que atinge um nível mesmo de arte. Não acredito nessa classificação; só há uma forma válida de documentário: o dialético...

AS INFLUÊNCIAS

P — PODERÁ TER HAVIDO UMA INFLUÊNCIA DA TV NO CINEMA-VERDADE, PELA CARACTERÍSTICA DAQUELA EM REGISTRAR OS ACONTECIMENTOS AO VIVO?

J. P. — Apenas na questão material do mercado. Desde que se começou a fazer cinema que se faz cinema documentário. No entanto, por questão de exploração comercial, em geral costuma-se fazer cinema documentário encomendado, à margem de uma seleção popular a que se submete o cinema de ficção, que tira o lucro da maior ou menor aprovação do público. A tv, por sua própria natureza (grandes dispêndios com pessoal, permanência nas transmissões, etc.) viu-se obrigada a experimentar os mais variados métodos de criação, inclusive a reportagem ao vivo, que obteve grande aceitação. Isso causou um impacto muito grande nos realizadores de cinema, inclusive no campo do documentário encomendado. O momento era propício, mesmo porque essa orientação já vinha sendo almejada por muitos, que só não a punham em prática pelo receio dos produtores quanto à aceitação do público, sem a qual o cinema, basicamente industrial, não pode subsistir.

P — EXISTE JÁ UMA INFLUÊNCIA DO CINEMA-VERDADE NO FILME DE FICÇÃO?

J. P. — Esse cinema exerce uma grande influência

no filme de ficção; mas a primeira absorção dessa influência foi errada, porque uma mistura de ficção com realidade no mesmo filme pode ser nefasta. A fôrça da realidade, quando ela é dramática ou está aproveitada dramaticamente, é tão grande que quebra uma espécie de regra do jôgo estabelecida em qualquer filme de intriga... Quando vamos ver um filme de ficção estamos predispostos a aceitar aquilo que é fictício como tal, enquanto que no documentário a platéia atual repele qualquer tipo de trucagem da realidade, sobretudo os mais elementares. Revi recentemente "Louisiana Story" de Flaherty. Nêsse filme êle utiliza um recurso de montagem atualmente inaceitável e, aliás, censurado por Bazin em outro filme. Flaherty procura obter tensão da expectativa de encontro entre um jacaré ameaçador e uma garça, através de planos isolados de um e outro animal e da repetição alternada dos mesmos, com o intuito de fazer sentir a aproximação. Essa tensão resulta intolerável porque se constata o artifício da montagem. No entanto, cresce em fôrça dramática, inclusive retroativa, quando num só plano o realizador mostra o encontro receado pelo espectador.

P — QUAL O ASPECTO POSITIVO DESSA INFLUENCIA?

J. P. — Essa influência é importante, principalmente em alguns pormenores. Em "La Pyramide Humaine", p. ex., Jean Rouch faz uma experiência de improvisação, a meu ver fundamental nêsse tipo de filme, pois o realizador não pode ter uma vivência tão grande dos temas que êle trata, a ponto de recriá-la em todos os detalhes, isto é, fazer um cinema realista ao último ponto. Com a improvisação, consegue criar-se uma realidade na hora em que se filma; faz-se uma espécie de programação de acaso que resulta, porém, extremamente útil, até mesmo como processo de direção de atores... Evidentemente, a visão que o diretor, como criador único, tem de uma determinada cena é limitada, porque há ali vários personagens em jôgo e uma realidade particular de cada um, que é, na verdade, extremamente rica. O diretor ao querer colocá-la em cena, limita-a violentamente, esquematizando-a. Com a improvisação surge uma realidade de pormenores muito mais rica.

PLANOS PARA O FUTURO

P — VOCÊS PRETENDEM APROVEITAR OS CONHECIMENTOS ADQUIRIDOS COM O DOCUMENTARIO NO FILME DE FICÇÃO OU PROCURAR APROFUNDAR-SE CADA VEZ MAIS EM DESCOBERTAS DENTRO DESSE CINEMA-VERDADE?

J. P. — Pretendo fazer as duas coisas. Creio que poderei aproveitar muito essa técnica de cinema-verdade no meu próprio filme, que será de ficção; principalmente no as-

pecto da improvisação de que falei há pouco.

M. C. — Creio que como fotógrafo sou obrigado a me adaptar às duas formas de cinema. Para se viver bem profissionalmente é preciso saber fazer as duas coisas. Acredito, porém, que se eu puder aproveitar o que julgo ter de melhor para o cinema-verdade — um bom olho para ver a realidade do momento — será muito bom... Tenho verdadeiro horror em fotografar um enquadramento já feito, em registrar uma pôse já determinada. É claro que o profissionalismo me obriga a executar êsse tipo de trabalho, mas prefiro o filme em que eu possa também participar como autor. Seguramente isso me levará, mais tarde, a fazer o meu próprio filme. Em consequência dêsse sufocamento que já comecei a sentir como fotógrafo.

P — “COURO DE GATO” CONTÉM ELEMENTOS PROVOCADORES DE REAÇÕES EMOTIVAS POR PARTE DO PÚBLICO. “GARRINCHA”, APESAR DE MAIS JORNALÍSTICO, TEM A MESMA CARACTERÍSTICA?

ISSO É VALIDO NO SEU CONCEITO DE CINEMA-VERDADE?

J. P. — Em tudo que realizo eu me considero um pouco como o público para quem me dirijo. Penso que a experiência de “Couro de Gato”, bem como as demais, foi muito importante para mim, pela verificação dos erros cometidos. “Couro de Gato” tem todos os erros de técnica de produção que estávamos comentando há pouco: todo encenado, e, apesar de pretender, ao menos na primeira parte, captar uma realidade direta, foi feito, ou melhor, mal feito dentro dessa técnica limitada e atualmente superada. Quanto ao fato de procurar aproveitar-se da emotividade do público, creio ser uma característica minha, dos meus filmes, embora eu reconheça a limitação, embora seja, talvez, seu aspecto mais criticável. “Couro de Gato” não tem o distanciamento crítico necessário que procuro sempre obter. No entanto, êsse apêlo à emotividade é também o resultado da minha concepção de filme como espetáculo... Todo homem tem necessidade de uma fantasia, de um mundo de alienação armado dentro de um processo harmônico. O espetáculo como tal, possuindo essa característica, entrará em maior intimidade com o público.

Filmografias:

JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE (Ver relação de directores)

MARIO CARNEIRO

1954, 1957 — Série de curtos, em 16mm.

1959 — “Arraial do Cabo”, de Paulo César Sarraceni (co-realizador)

- 1961 — “Couro de Gato”, de Joaquim Pedro de Andrade (fotografia)
 1962 — “Pôrto das Caixas”, de Paulo César Sarraceni (fotografia)
 1963 — “Garrincha”, de Joaquim Pedro de Andrade (fotografia — colab. roteiro)
 1963 — “A Nave de São Bento” — C. M. (realização)
 1963 — “Gimba”, de Flávio Rangel (fotografia, colab. roteiro)
 1963 — “Luba”, de Fernando Campos (fotografia)
 1963 — “Crime no Sacopã”, de Roberto Pires (fotografia)

LUÍS CARLOS BARRETO

APESAR DE NOVISSIMO NO CINEMA V. JÁ ABORDOU VARIOS SETORES NO CAMPO DA REALIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA?

— Sim. Iniciei colaborando em roteiros. No “Assalto ao Trem Pagador” associei-me à produção. Em “Garrincha”, além de assumir a produção, trabalhei na estrutura do roteiro com Joaquim Pedro, Mário Carneiro e Armando Nogueira e alguma coisa da fotografia. Finalmente, em “Vidas Secas” fui sócio da produção e é minha a fotografia, com a colaboração de José Rosa.

PARA O FUTURO V. PRETENDE CONTINUAR EXPLORANDO ESSAS ATIVIDADES DIVERSAS OU PREFERE ESPECIALIZAR-SE EM ALGUMA DELAS?

— Por enquanto vejo-me obrigado a produzir, a fim de que possa, no campo da realização artística, dizer aquilo a que me proponho. A situação atual da produção no Brasil não permite a liberdade de expressão, ou melhor, dificilmente a permite sem que seja assumida a responsabilidade financeira. Quanto às minhas preferências, dirigem-se nitidamente para o campo da fotografia. Prefiro-o por julgar ser aquele em que mais eu possa contribuir com alguma coisa de nôvo para o cinema. Levando a minha experiência de repórter fotográfico. Como repórter, filiei-me à corrente que tem o Cartier-Bresson como papa. Contra o realismo fotográfico, defende a corrente a diretriz que pode ser chamada de fotografia-verdade; uma fotografia sem mise-en-scène, oposta àquela geralmente utilizada nas composições fotográficas, tanto para jornais como para revistas. O fotógrafo procurava se internar no assunto sugerindo pôses, situações, etc. A fotografia-verdade acabou com isso. Ela observa frontalmente o assunto, sem subvertê-lo. O repórter mantém-se à margem da participação, funcionando apenas como espectador vigilante do assunto, fotografando somente aquilo que acontece na sua autenticidade. Essa verdade, inicialmente orientada apenas no sentido de captar o assunto logo se estendeu à própria técnica fotográfica de trabalhar sobre o

assunto. Adotou-se, fundamentalmente, a técnica da luz existente é da composição instantânea. Essa orientação, amplamente adotada no jornalismo mundial colocou a fotografia estática muito à frente da cinematográfica. Esta, ainda hoje, é quase sempre trabalhada sobre esquemas de iluminação artificial, de composições clássicas e de uma pesada mise-en-scène. Em "Vidas Secas", por exemplo, logo manifestei meu interesse em adotar esse estilo de fotografia-verdade e encontrei inteira compreensão por parte do Nelson que, aliás, só desejava isso. Pudemos, então, partir para a sua aplicação (utilização da iluminação existente, ausência total de filtros). "Vidas Secas", inclusive era um assunto ideal para a execução do processo, uma vez que aquilo que sobretudo se pretendia dar era a sensação exata da agressividade da luz nordestina. E acho que tivemos êxito. Pretendo, agora prosseguir com novas experiências nesse campo.



Garrincha

SUAS EXPERIÊNCIAS NOS DIVERSOS SETORES DA REALIZAÇÃO CONFEREM-LHE ESPECIAL AUTORIDADE PARA VERIFICAR QUAL DELES EXIGE MAIS ATENÇÃO, MAIS CUIDADO PARA A EVOLUÇÃO DO CINEMA BRASILEIRO. QUAL A SUA OPINIÃO A RESPEITO?

— Todo o cinema no Brasil está prêso ao terrível esquema produção-distribuição-exibição. Inicialmente, a questão da produção. Se não fossem alguns mecenas, não haveria cinema no Brasil.

E O FINANCIAMENTO DO GOVERNO?

— O financiamento votado pelo Congresso, sancionado pelo Presidente da República e regulamentado pela Diretoria do Banco do Brasil, embora razoável quantitativamente (o financiamento corresponde a 60% de uma produção não superior a trinta milhões) torna-se inacessível ao produtor independente em face das exigências feitas. Ele é colocado em bases tais de processamento e exigência de garantias que só podem ter acesso a êle os tubarões da produção (Richers, Severiano, Carbonari e alguns outros). Pouco importa se êsses homens têm ou não alguma coisa a ver com o cinema; basta um bom cadastro bancário. Em consequência, aparece um grupo de capitalistas que, decidido a partir para a organização de uma produtora, obtém os financiamentos do Banco do Brasil para a instalação de grandes estúdios que, inclusive traduzem um esquema de produção já superado. E o cinema, como realização artística, fica à margem, tratado que é, pelo sistema de financiamentos, como uma plantação de batatas em que a garantia se prende apenas a capital. Assim excluído da proteção do governo, fica o cinema brasileiro dependente da boa vontade e do tirocínio de particulares. Apenas.

QUAL O PROBLEMA DA DISTRIBUIÇÃO E DA EXIBIÇÃO?

Ah, sim. Mais importante que a dificuldade de acesso ao financiamento é o saneamento do esquema de distribuição-exibição no Brasil.

EM TODO O BRASIL?

No Brasil inteiro. O sistema é dominado e explorado por várias gangs. Nenhum produtor consciente pode inverter mais de 12 a 15 milhões na feitura de um filme sob pena de correr graves riscos de não recuperar sequer o capital empastado na produção. Isso porque quando exibido o seu filme, êle, produtor, ficará apenas com cerca de 27 a 30% da renda. Dos outros 70%, 50% ficarão com o exibidor e 20% com o distribuidor que, note-se, nenhum trabalho tiveram com a realização do filme. As consequências dêsse sistema de exploração são graves e altamente prejudiciais à evolução do cinema brasileiro. O produtor estando limitado —

pelos riscos — a um capital de 12 a 15 milhões, e, sabendo-se que mais de 60% desse capital são consumidos na aquisição de material sensível de imagem, e som e acabamentos do filme, fica, assim, o elemento humano, a equipe técnica e atores relegados a um segundo plano nos orçamentos. Resulta daí que nenhum ator e nenhum técnico pode ser exclusivamente profissional de cinema. Ora, qualquer indústria cinematográfica não prescinde da formação de quadros profissionais em todos os setores: do diretor de produção ao faxineiro do estúdio. E absolutamente imprescindível a existência de uma mentalidade absolutamente profissional. No Brasil, isso se aprende em uma fazenda, e, a falta de experiên-

cia ainda é dominante nesse aspecto só traz prejuízos e dificuldades na formação de quadros compostos de elementos capacitados ao exercício das funções principais. Mas se as próprias condições de profissionalização são precárias, como chegaria essa profissionalização? Como ampliar qualitativa e quantitativamente os quadros de especialistas e técnicos em que eles possam oferecer as vantagens? Esse aspecto precisa ser observado com mais atenção pelo governo. A política nacionalista, por exemplo, nunca se preocupou em corrigir as disparidades existentes entre o cinema nacional e o estrangeiro. O mesmo exatidão que deixa ao produtor nacional uma porcentagem inferior a um terço do lucro que o filme estrangeiro obtém, investe, inversamente, apenas essa porcentagem dos filmes estrangeiros. Que fatalmente, invadem o mercado em grande número, em face das excelentes condições propostas, é necessário criar um sistema tributário mais rígido para a entrada de filmes estrangeiros no Brasil, para que o produtor nacional possa permanecer em concorrência em bases menos desequilibradas. Assim, a indústria de par-

LUIS CARLOS BARRETO (produtor, argumentista, fotogra-

1962 — O Assalto ao Trem Pagador, de Roberto Farias (co-

1963 — Vidas Secas, de Nelson Pereira dos Santos (associa-

1963 — Garrincha, Alegria de um Povo, de Joaquim Pedro

produção, colaboração na estrutura do roteiro e (filme). Nenhum produtor independente pode investir mais de 12 a 15 milhões na realização de um filme sob pena de correr graves riscos de não recuperar o capital empregado na produção. Isso porque durante o seu período de exibição com cerca de 27 a 30% de lucro. Dos outros 70% de lucro com o exibidor é 20% com o distribuidor que, note-se, nenhum trabalho tiveram a realização do filme. As consequências desse sistema de exploração são graves e altamente prejudiciais à evolução do cinema brasileiro. O produtor estando limitado —

O FILME É TOCAIA

1 — ANTÔNIO J. DE LIMA

2 — SÉRGIO DAYRELL PORTO

Se se tratasse de uma reportagem, o “lead” seria assim: “TOCAIA NO ASFALTO”, quatro sequências extraordinárias — a de apresentação; a chegada na pensão; uma de exemplar câmera personagem de Hélio Silva (1), que substitui Agildo Ribeiro saindo do cemitério e a sequência final, de tragédia clássica, com música e câoro, som e movimento, retratando o fim inexorável do herói. Mais: um plano à la Godard, filmado na rua, com os pedestres surpreendidos com a câmera e aqueles cinco planos de Arassary de Oliveira quando, na ânsia de libertação, os personagens se entregam à dança. Depois, um símbolo fálico brasileiríssimo — o da fechadura. Há dois personagens autênticos e dois artificiais. Tudo isso e mais os desempenhos geniais de Agildo Ribeiro e Arassary de Oliveira, esta, depois da Alice de “Bahia de todos os Santos”, a “respeitosa” primeira e única do nosso cinema, dão os contornos nítidos de uma arte que já começa a ser brasileira. Acima de tudo, só a sequência pós-assassinato demonstra o alto grau de assimilação, por Roberto Pires, da moderna cartilha do cinema, um progresso brasileiro que não foi, ainda, sequer notado por Marlon Brando, ator-diretor pretencioso de “A Face Oculta” (One Eye Jacks), sem dúvida o cinema modismo ainda em voga entre os mestres hollywoodianos.

II

Falar de "TOCAIA NO ASFALTO", a primeira mostra em Minas do chamado "ciclo bahia", é tocar no próprio problema do cinema brasileiro e porque não dizer, nos problemas do país. É falar numa arte que cresceu sem métodos, alheia a movimentos ou idéias, em ciclos esporádicos alimentados pelo ardor de homens isolados, numa escala ascendente que abriga Humberto Mauro, Lima Barreto e Nelson Pereira dos Santos; vem até Anselmo Duarte e explode com o vigor de um movimento, no grupo que, na Bahia, e seguindo a idéia do mentor Glauber Rocha, pretende colocar o homem dentro da paisagem brasileira. O que antes era válido somente pela intenção, repercute agora na concretização — e é por isso que se desculpa em Roberto Pires os remanescentes "mitingueiros", o primarismo político-temático e a decupagem insípida de "TOCAIA", cujo propósito ficou só no método simplista de querer encadear as sequências, onde o "côrte" é precedido pelo diálogo condutor da ação, recurso fácil que deslustra grandes instantes técnico-formais. A saída honesta da chamada crítica construtiva, seria então a de pesar os prós e os contras e não o que se viu. Escolhidos os aspectos negativos, o filme foi retalhado com a exclusão total e indiferente pelo que tem de positivo e denuncia em Roberto Pires um artista em potencial.

III

A essa altura ninguém vai querer seguir a fórmula, hoje cômoda e prolifera, da análise de personagens, esquema ideal para artigos laudatórios, posto que, "TOCAIA", por sua condição de ligação entre o velho e o novo cinema brasileiro, se isenta logo de deitar no sofá da crítica psicanalítica, porque feito sem pretensão de traçar nenhum painel político-social ou se alçar a posições dogmáticas.

Na tábua rasa de qualquer definição, poder-se-ia então, salientar seu aspecto positivo. Manda então a moderna técnica jornalística, que se defina no texto as considerações lançadas no "lead". Começemos pela apresentação. O estilo segue o conceito das artes gráficas polonês, o mais avançado do mundo, conservando toda a autenticidade nativa da "fala" de Rufino, um fêcho notável para a grafia estática da apresentação, propriamente dita.

A seguir só se pode destacar aspectos isolados, pois faltou a Roberto Pires maior amadurecimento artístico para suprimir o encadeamento verbal que, por assim dizer, "empurra" a narrativa, impedindo a fluidez natural da progressão dramática. Assim, torna-se irritante a ligação que se segue à pergunta de Rufino — "êle é pai de família?" — e logo a

seguir vem a festa em casa do Coronel Pinto Borges. Também a cena rápida, que se abre com Rufino e Ana Paula na rede, consequência forçada pela expressão "estamos na mesma canôa", do Coronel Domingos.

Para compensar Roberto Pires põe na bôca de Rufino verdadeiras joias de poesia oral nordestina: quando êle sufoca o frenesi de Ana Paula "me queira bem, que não custa vintém"; à mesma, na praia, "vamos juntar nossas infelicidades para ver o que que dá?", ou ainda o prelúdio romântico: "nessa rede dormem dois e acordam três". A frase do frade completa o corolário poético: "êsses nordestinos são estranhos, carregam um mundo de emoções e de vontades dentro de si". Nessa progressão de brasileirismos, merece destaque especial a "curra" do Deputado Cyro, tôda em função da utilização da "capoeira", perfeitamente integrada à ação.

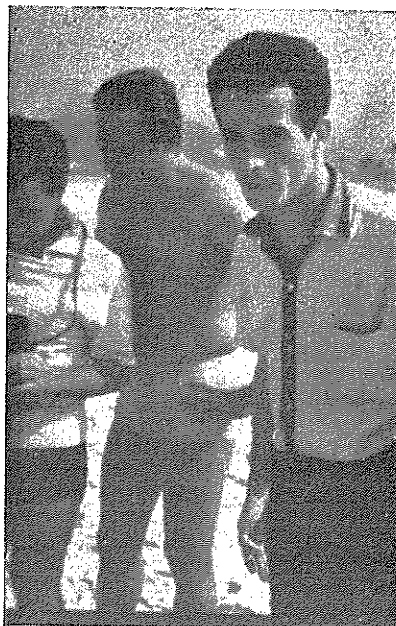
Atingindo a realização, nota-se a exuberância das cinco seqüências supracitadas, duas das quais levam nossa preferência. A primeira, iniciada com a explosão de Arassary de Oliveira, misto de drama e talento da atriz, e a saída de Agildo Ribeiro do cemitério, "show" à parte de Roberto Pires, provando que, quando bem dirigidos, os fotógrafos brasileiros demonstram conhecer profundamente a função da câmara, não mais um aparêlho incômodo em mãos inexperientes.

Os defeitos de "TOCAIA NO ASFALTO" são inúmeros e estão sendo apontados de preferência, de modo irritante, pela crítica que se diz adulta e escamoteia observações sobre pontos positivos do filme, em sua maior parte focalizados acima. O que, infelizmente, não impediu o aplauso do público, que prestigiou o lançamento do filme e só poderá contribuir para um aprimoramento na obra que Roberto Pires de modo tão auspicioso iniciou.

(1) — Seu trabalho em "TOCAIA NO ASFALTO" só pode ser medido através da capacidade criadora de Roberto Pires. Veja-se o que se deu em "TRÊS CABRAS DE LAMPÃO", onde o dom de cineasta, que Aurélio Teixeira não tem, levou-o a um trabalho mediocre.

—x—

A impressão inicial é visão de um realismo fotográfico. O "cinema-verdade" que alguns já realizam. Agildo Ribeiro, a tocaia no asfalto desce da carona do FNM, emplacado de Alagoas, atravessa pedaço de Salvador, penetra em seu "bas-fond", enquanto vai a câmara submissa à realidade das ruas



Roberto Pires

e de seus transcuntes. Música bem escolhida, em técnica de TV, amplia-se em vantagem da foto. Em primeiro plano: o campo sonoro. Não sendo inovação do fotógrafo Hélio Silva e do diretor Roberto Pires, e que encontra expansão junto a mais uma realidade social.

O filme ficção surpreende o cinema-verdade. Fato visível, um filme que passa de um tipo a outro, deixa o agradável dos imprevistos fotográficos e penetra no terreno da imaginação, da criação desajeitada, marca deste filme, que não é bossa velha, tão pouco nova. Larga-se a inovação e a ruindade ainda caminha: os homens tocaiam um prostíbulo e aí fazem sua morada por bom tempo. A fita perde o seu brilho, beirando mesmo uma certa linha de pornografismo. O brasileiro nato acha graça, a pior graça que sabe achar, e o estrangeiro, que por acaso um dia ver nível igual irá se considerar superior a esta raça de tropicais e mestiços impuros...

Pensa-se em realismo social. Mas com isso não se abandona um marginalismo textual. Os diálogos, desde o "Bôca de Ouro" repetem expressões vulgares que de duas, uma: a gente sai do cinema ou assume o clima reinante. Nelson Rodrigues, um dos portadores de nossas piores literaturas suburbanas, aliás, o Tennessee de "Dôce Pássaro da Juventude" não fica muito longe, faz escola em Tocaia: "para me ver nesta situação é preciso pagar". Parece haver confusão entre realismo e vulgaridade reinante.

As novas ideologias políticas versus seus tradicionais rivais, os políticos acostumados ao conhecido "status quo", é tema em filme do Sr. Pires. Assunto mal bolado, serve de pano de fundo para a ação da tocaia, um fanático alagoano, êste sim, bem caracterizado pelas câmeras de Hélio e Roberto Pires. Mata mesmo não precisando, pois já havia rezado pela alma do defunto... Não mata na Igreja, pois acha 100 anos de portas fechadas, muita pena para uma Igreja só... Um bom e ótimo Agildo. Mas coitada da política. O moço bom e ideológico, o que permanece impune a qualquer suspeita, mesmo a merecendo por parte de sua noiva e filha da vítima, o Geraldo D'El Rey, que possui ótimo tom de voz e vocação inata para cantor de microfone na mão e auditório do CPC para aplaudi-lo, o homem da fala acadêmica. Esquecido pelo diretor, que não conferiu à sua personagem uma característica de importância dramática, Geraldo fica na base da ideologia de frases feitas, o que por sinal corresponde à realidade brasileira...

O tema de "Tocaia no Asfalto" é de clima e crime políticos. Pelo lado do criminoso, as coisas são pintadas da melhor maneira possível, enquanto do lado do assassinado, uma caricatura de política. De um lado, uma ótima caracterização do diretor Roberto Pires, de outro, uma visão ridícula da realidade política de nossos homens de interior e que assim se portam em nossas capitais. A descrição de uma visão política feita em "Vila dos Confins", sendo ou não do Palmério, pouco interessa no caso, o fato é que o intento foi realizado neste romance. O filme ficou em Caxias; ótima idéia. Já Uberaba faltou criação.

Virtudes e potencialidades, Roberto Pires as exhibe em abundância. No entanto, o testemunho do artista, a obra que realizou para a apreciação de seu povo, não atrai em sua significação mais profunda. Um crime "à la cinema-verdade" daria resultado de um excelente filme. Quem sabe se na próxima nossos homens de cinema estejam mais seguros e sóbrios. De nossa parte, ficamos apenas com o Rufino, o Agildo Ribeiro, a tocaia, de arma na mão e que se recusa a invalidar um filme.

as **POLTRONAS KASTRUP**

estão na maioria dos cinemas, teatros e
auditórios do Brasil

este fato não é casual e a sua explicação é a seguinte: os proprietários de cinema, no Brasil, sabem que as poltronas KASTRUP desde as mais modestas até as mais luxuosas, representam sempre mais conforto para o espectador e mais tranquilizantes para o comprador.



Cia. P. Kastrup Comércio e Indústria

SÃO PAULO — Rua Vitória, 826 — Tel. 35-4562

BELO HORIZONTE — Rua Espírito Santo, 225 — Tel. 2-9351

NITERÓI — Rua José Clemente, 23

RECIFE — Rua Conde da Boa Vista, 137

GOIÂNIA — Avenida

R. DE JANEIRO — Av. Franklin Roosevelt, 146-B — Tel. 52-2070

PÓRTO ALEGRE — Rua São Pedro, 949

CARUARU — Rua do Expedicionário, 22

BRASIL LEVA CINEMA A SESTRI LEVANTE

JOSÉ F. DE BARROS

Nosso país esteve oficialmente representado pelo crítico carioca David Neves, que substituiu também o conservador da Cinemateca Brasileira, Paulo Emílio Salles Gomes. Na primeira relação apresentada, desenvolvendo o tema: "Por uma política cinematográfica latino-americana", David acusou o processo de sufocamento que o nosso cinema sofre por parte das grandes potências cinematográficas. Política latino-americana quer dizer relações entre cinematografias, entre entidades que realmente existam. É necessário, portanto, a cada país, possuir uma própria individualidade cinematográfica, que, por sua vez, só pode ser forjada numa condição básica de independência e por genuína aspiração à universalidade. Visando tal objetivo, a solução sugerida pelo autor consiste na adesão a um cinema de autor, independente de injunções econômicas, protegido contra a despersonalização que o mecanismo industrial pode facilmente trazer. O próprio regime de co-produção deverá ser sustentado por bases não industriais; somente assim a política cinematográfica latino-americana será fim e não um simples instrumento de especulações comerciais.

Uma outra relação preparada ainda por David Neves versava sobre "A cultura cinematográfica na América Latina". O problema fundamental consiste no fato de que cada país precisa desenvolver-se de maneira orgânica, assimilando influências estrangeiras, mas conservando uma base específica e profunda de tradição e de cultura nacionais. O contrário seria uma aberração, seria nunca possuir nada de próprio e de autônomo. Assim, erraram-se os cine-clubes e os críticos que estabeleciam barreiras intransponíveis entre aquilo que realmente existia e aquilo que, idealmente, o cinema brasileiro deveria ser. Nessa linha, a concorrência com cinematografias estrangeiras tornava-se necessariamente injusta e desleal, apoiada em sonhos e em alienação. Dizia-se, por comodismo, que o Brasil não fazia bom cinema

porque era substancialmente incapaz de fazê-lo... Ora, o verdadeiro cinema é aquêle que não se envergonha dos próprios caminhos, pois sabe que os elementos que o diferenciam de outras cinematografias são exatamente os pontos de apôio que o transformarão em cinema genuino e universalmente válido. No momento atual, em que funcionam em plano prático as correntes cômicas dêste estado de coisas, é preciso conseguir a compreensão de todo o movimento cineclubista nacional e de tôda a crítica, a fim de que também o grande público possa compreender o significado e os objetivos do nosso jovem cinema. Terminando, David acenou para o importante papel das cinematecas no apôio a tal missão de esclarecimento e de quase redenção do público; infelizmente, a cinemateca brasileira está paralizada, não dispondo dos auxílios indispensáveis que o govêrno federal deveria fornecer.

As intervenções de David Neves documentam eficazmente as bases teóricas do movimento que dinamiza e renova o nosso atual cinema. Percebe-se uma posição precisa que rejeita tôda e qualquer influência ou ganância comercial que possa afogar o processo criativo de um cinema livre e independente. Sob êste aspecto, o cinema brasileiro — ao menos segundo as diretivas propostas por David e por seu grupo — coloca-se num plano da mais completa liberdade, distinguindo-se dos compromissos industriais da Argentina ou do dirigismo estatal de Cuba. Aceitando plenamente a validade dessas afirmações teóricas, julgamo-nos no dever de perguntar se tal posição encontra, de fato e na prática, ressonâncias também positivas e válidas. Em outras palavras: é realmente oportuno, no momento presente da história do nosso cinema, a adoção de um critério como o que vem sendo proposto, numa rejeição metódica a tudo o que signifique indústria e tradição? Será que basta, para se fazer cinema, possuir uma bela idéia na cabeça e sair pelas ruas com uma câmara na mão? O problema é complexo e, no momento, deixamos apenas acenada a nossa reserva e a nossa suspeita. Em outra parte dêsse artigo, tendo em mãos alguns filmes da geração nova, voltaremos ao argumento.

PÔRTO DAS CAIXAS — de Paulo César Sarraceni

Uma bela mulher, entediada com a vida que leva ao lado do marido, decide matá-lo a machadadas. Não encontrando o cúmplice que sirva de executor físico, ela mesma comete o assassinio.

“Pôrto das Caixas” é um filme imperfeito, apesar de conter preciosos valores e palpáveis promessas. E é imperfeito nos próprios fundamentos: o grande pecado do filme de Sarraceni está no roteiro, na planificação, enquanto que



Pôrto das Caixas

revela uma inspirada realização de imagens. Estas, porém, boiam soltas de cá para lá, sem possuírem uma sólida estruturação que as faça exprimir preciso significado...

O filme, cuja estrutura narrativa é linear e conta com poucos personagens, possui um diálogo intencionalmente vulgar e intranscendente, com o escopo de sublinhar o aspecto primitivo e estúpido do ambiente descrito. Por isso, toda a progressão do argumento é confiada às imagens. Ora, que coisa essas realmente significam? Um mero suceder-se de ações banais, de um evoluir lentíssimo, enquanto a mulher prepara os seus planos e, posteriormente, os realiza. Trata-se, portanto, de um caso individual; o roteiro, assim como foi feito, não admite nenhuma natural universalização. Com efeito, são três as principais sequências que fogem ao ambiente do crime: a compra do machado e o encontro com o soldado, no lugarejo semi-deserto; o encontro com o vendedor no bar e nas ruínas abandonadas; o comício noturno.

Ora, no corpo global do filme, tais sequências adquirem um peso muito inferior do que aquêles emprestado ao fato individual. Chamo a atenção para êste ponto. Sendo o filme uma linguagem de imagens, uma idéia expressa figurativamente é tanto mais convincente quanto, em termos gerais, mais longo é o seu aparecer aos olhos do espectador. Se um diretor me mostra repetidas vêzes um mar ou um deserto, é sinal de que aquêles elementos cênicos têm um especial peso na economia do filme. Em "Pôrto das Caixas" a apresentação da mediocridade e da ignorância do povo é fugidia demais para permitir o processo de universalização que talvez fôsse intenção do realizador dar à tragédia individual. Percebe-se — é esta uma outra observação — que os personagens, e sobretudo a protagonista, agem como autómatos, sem poderem pensar ou querer algo fora do letargo em que vivem. O expediente é justo, em teoria, e pode conduzir a bons resultados expressivos. Mas acontece que a mecanização adquire significado na medida em que mostra uma posição perdida, em que indica um conflito psicológico ou social que foi impossível vencer. Em "Pôrto das Caixas" a protagonista é abúlica em todos os momentos, apenas um objeto nas mãos do destino cego... Por isso, o personagem não convence, equivale a uma máscara ou a um fantasma.

Apesar do êrro inicial, Saraceni — e aqui está a prova do seu grande talento cinematográfico — conseguiu compor uma série de imagens belíssimas, válidas em si mesmas. O clima de tédio e torpor é criado por um jôgo expressivo de tonalidades, na fotografia suberba de Mário Carneiro. Mas o grande mérito de Saraceni esteve na criação do personagem interpretado por Irma Alvarez. Nunca se vira, no cinema brasileiro, uma tão fascinante sugestão nos gestos, na mímica, no modo de falar. Saraceni começa onde tantos outros diretores brasileiros jamais conseguiram chegar!

Com "Pôrto das Caixas" o cinema nôvo provou que é possível atingir elevados padrões técnicos e artísticos com gastos pouco superiores aos 6.000 dólares. As polêmicas e discussões provocadas entre os críticos de Sestri comprovam ao mesmo tempo as qualidades do filme e a sua ambiguidade.

GIMBA — de Flávio Rangel

O filme interessa à história do cinema brasileiro, enquanto concilia o "cinema nôvo" com a produção industrial. É um meio termo, já aplicado com êxito em "O Pagador de Promessas" e "Assalto ao Trem Pagador". "Gimba", porém, é exemplo de mau cinema; é também uma prova de que não basta ter idéias progressistas e possuir dotes de direção teatral para se transformar em diretor de cinema. Ao transportar para a tela a válida peça de Guarnieri, Flávio Rangel

fugiu ao árduo trabalho de tradução que seria preciso fazer. Contentou-se com estender ao ar livre as cenas de maior movimento, recheando-as com o diálogo do drama. Gerou assim um monstro de duas cabeças, inconsistente e ridiculamente pretencioso. O argumento, que ao menos poderia servir de base a um interessante filme policial, foi malbaratado por um desconhecimento absoluto das leis da narração cinematográfica. Não há denúncia social, não há estudo psicológico, não há suspense, não há quase nada dentro do filme.

A experiência, porém, deveria mostrar aos entusiasmados jovens do cinema nôvo que é possível conciliar a liberdade expressiva com um mínimo de base industrial e que o cinema "puramente" independente não é a única solução para o futuro de um genuíno cinema brasileiro.

BARRAVENTO — de Glauber Rocha (apresentado fora de concurso)

Muito mais do que "Pôrto das Caixas", o filme de Glauber Rocha atrai de maneira irresistível pela intuição e eficácia cinematográficas que o embebem da primeira à última cena. Iríamos longe demais se quiséssemos catalogar e analisar as diversas sequências, onde o uso do folclore, a utilização funcional da paisagem, o aproveitamento contínuo da expressividade do homem e de seus gestos, conduzem a um resultado brilhante e positivo. Mas também aqui, e apesar do nível realmente atingido, não temos ainda um filme maduro e perfeito. A falha fundamental está, mais uma vez, na precariedade da planificação e do roteiro. Jogando com personagens por si mesmos reais e autênticos, Glauber se emaranha num amontoado caótico de presenças e de situações. O filme possui numerosos fios condutores, mas nenhum deles liga os dois extremos, nenhum se destaca entre os outros: todos os elementos narrativos são principais e secundários ao mesmo tempo, o que não deixa de provocar uma certa confusão. Aqui entra bem a pergunta: por que o jovem idealista e entusiasta, antes de sair para a rua a fim de transformar em filme a sua bela idéia, não tem a paciência de sentar-se um pouco em casa, procurando definir exatamente aquilo que pretende exprimir, cortando temas secundários, sublinhando e reforçando os principais, criando uma narrativa precisa e coerente? Se a idéia fôr de fato válida e forte não correrá o perigo de ser sufocada pelo método e pela análise. Ao contrário, adquirirá aquela força que vem da unidade e que poderá transformá-la em obra de arte.

GARRINCHA — de Joaquim Pedro de Andrade (selecionado para o festival de Berlim, 1963)

Apesar de não ter sido apresentado em Sestri, o filme

entra muito bem nesta crônica, como fruto que é das idéias do cinema nôvo. Hoje em dia fala-se muito em *cinéma-vérité* ou *cinéma-direct* e discutem-se as experiências de Rouch, Maker, Leacock, Reichenback, etc.... O problema não é nôvo, pois já Méliès e Loumière dividiam as opiniões e as preferências entre cinema de ficção e cinema documentário, tendo os dois campos substanciosos argumentos em favor da própria primazia. Aceitamos o *cinéma-vérité* como um dado positivo no panorama do cinema moderno e, entre tantos exemplos, escolhemos um que nós parece particularmente convincente. Trata-se do filme de Michel Brault "Pour la suite du monde", produzido pelo National Film Board do Canadá. Munidos com uma pequena câmara de 16 mm. e com um gravador, seus realizadores viveram durante meses numa pequena ilha do rio São Lourenço, compartilhando e registrando a vida dos 1.700 habitantes. Obtiveram um total de 30 horas de película, reduzidas mais tarde a 105 minutos, após um trabalho esfalfante de seleção e de montagem. É este um exemplo genuíno do *cinéma-verité*. Contemplando os gestos cotidianos e os hábitos da comunidade e dos indivíduos, o espectador é lentamente levado a conhecê-los em profundidade: nasce assim um contato cheio de ressonâncias espirituais e humanas. O *cinéma-vérité* é, antes de mais nada, um documento autêntico e sincero sobre um aspecto qualquer da realidade.

"Garrincha, alegria de um povo" foi apresentado pelos autores como exemplar de *cinéma-vérité*. O objetivo proposto era, portanto, o de fornecer um documento sobre o dia-a-dia do jogador de futebol, dos seus contatos com a profissão, de sua vida familiar, de sua posição diante do público entusiasta. Mas vamos aos fatos. O filme mostra, de início, uma série de jogos do Botafogo, focalizando alguns belíssimos goals de Garrincha. Vemo-lo depois na sua modesta habitação, dançando *twist* com as filhas. Seguimos uma sua passagem pelo centro do Rio, descoberto logo por dezenas de admiradores. Há uma breve entrevista com o jogador e umas declarações do médico botafoguense. Começa longa documentação sobre os campeonatos mundiais em que Garrincha atuou e, não se sabe porque, também o de 1950 em que o Brasil perdeu para o Uruguai. A sequência das maltratadas atualidades é cortada por planos de torcedores, que vibram ou sofrem nas arquibancadas do estádio. Assim terminam os longos 70 minutos de "Garrincha, alegria de um povo"; o material disponível daria, no entanto, para um bom documentário de curta-metragem sobre o futebol no Brasil.

É o momento de perguntar: onde a vida do jogador tomada ao vivo, nas conversas espontâneas, nas atitudes imprevistas dos vestiários, dos bares, das ruas? Onde a psicologia dos torcedores, com aqueles deliciosos comentários que

se ouvem nos finais dos jogos e que exprimem tôda uma paixão? Onde a chave realística, repetida mil vêzes sob ângulos sempre diversos, que permite ao espectador atravessar a superfície dos seres humanos e das coletividades, penetrando-lhes o interior, passando das meras aparências aquilo que realmente é?

Não julgamos os méritos do filme de Joaquim Pedro. Criticamos a pretensão ingênua e apressada de chamá-lo cinema-verité, como se a definição equivallesse ao simples gesto de vestir um paletó. O grave é que a precipitação dos autores de "Garrincha" parece comum aos membros do cinema nôvo, podendo destruir promessas que todos reconhecem frescas e alviçareiras.

Uma palavra final sôbre os curta-metragens apresentados em Sestri. Também aqui o nível esteve baixo e o Júri não descobriu nenhum filme que merecesse, em absoluto, a medalha de ouro. Ocupando-nos apenas dos representantes brasileiros, deixamos de lado "Engenhos e Usinas", de Humberto Mauro, película modesta, mas digna e apresentável. Concorremos oficialmente com "Aldeia" de Sérgio Sanz e com "Romeiros da Guia" de João Ramiro Mello. O primeiro, uma desajcitada experiência do jovem ajudante de Paulo Saraceni, utilizando sobras de "Pôrto das Caixas". O segundo, um cineminha de amadores, feito com a boa vontade de cineclubistas paraibanos. Dois exemplares dignos de louvor, mas para serem apresentados no âmbito de nossos cine-clubes, a fim de estimularem e de serem estimulados. Mas é um absurdo que tais filmezinhos venham representar o Brasil em festivais internacionais. Que venham proclamar os críticos europeus que a nossa técnica é primitiva, que não sabemos usar com decência a câmara nem colar com dignidade alguns pedaços de película! Enquanto isso, outros países tecnicamente menos habilitados dão o melhor de seus esforços: é o caso do cubano "Historia de un Ballet", documentário comercial e artisticamente válido, com colorido processado nos laboratórios de Praga! No Brasil, todos nós já vimos belos curta-metragens completando os programas dos nossos cinemas. Será mesmo preciso que as idéias novas e transformadoras tenham que viver de exclusivismos antagônicos, negando a convivência e a colaboração construtiva?

LIVRARIA

U P C

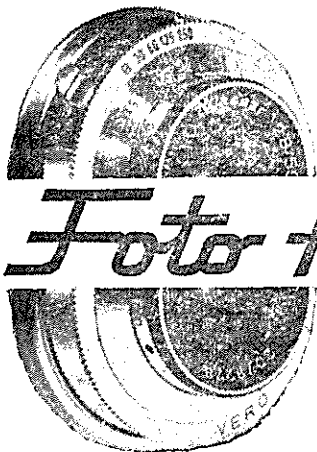
LIVROS

NACIONAIS E ESTRANGEIROS

SOBRE TUDO E PARA TODOS

Rua Guajajaras, 37 — Contra-esquina de Av. Afonso Pena)

BELO HORIZONTE



-
- revelações
 - cópias e ampliações de filmes coloridos
 - slides para cinema e televisão

Foto H. Coscarelli

av. afonso pena, 952-3. a.
belo horizonte - mg
