

Asas da Palavra

Edição Especial Comemorativa

100 anos de Cinema



Curso de Letras
Cine Unama
APCC

1895
■
1995

Reitor

Édson Raymundo Pinheiro de Souza Franco

Vice-Reitor

Antonio de Carvalho Vaz Pereira

Pró-Reitora de Administração

Maria da Graça Landeira Gonçalves

Pró-Reitor de Ensino de Graduação

Mário Francisco Guzzo

Pró-Reitora de Pesquisa, Pós-Graduação e Extensão

Núbia Maria de Vasconcelos Maciel

Diretora do Centro de Ciências Humanas e Educação

Ana Célia Bahia Silva

Chefe do Departamento de Língua e Literatura

Sérgio Antônio Sapucahy da Silva

Coordenadora do Curso de Letras

Maria Célia Jacob

Conselho Editorial

Ana Célia Bahia Silva

Dyrce Maria Koury Wagner

Jossecléa Fares

Lucyrene Aranha Moura

Maria Célia Jacob

Núbia Maria V. Maciel

Paulo Nunes

Sérgio Antonio Sapucahy da Silva

Produção Editorial**Projeto Gráfico, Organização e Coordenação**

Francisco Cardoso (Cine Unama)

Pedro Veriano (APCC)

Maria Célia Jacob (Curso de Letras)

Arte Final

José Vasconcelos Paiva

Revisão

Lucyrene Moura

Impressão

Gráfica Paraense Editora Ltda.

Foto da Capa:

Arquivo Pedro Veriano

A revista ASAS DA PALAVRA é uma publicação semestral do CURSO DE LETRAS / DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA DA UNAMA que se define como um espaço multidisciplinar para a divulgação de trabalhos acadêmicos científicos e críticos no âmbito dos estudos da linguagem, com especial ênfase à cultura amazônica. Pretende, ainda, ser um fórum de discussão de questões relativas ao ensino de língua, literatura e tradução; e trazer, a cada número, uma seção especial e dedicada a um artista da Amazônia, qualquer que seja sua forma de linguagem para expressar a arte, com o intuito de incentivar a participação de alunos à pesquisa, à produção escrita e ao exercício poético e literário. É um espaço aberto, também, para a divulgação de trabalhos desenvolvidos em cursos de graduação, pós-graduação, assim como textos de criação e tradução literária, a fim de dinamizar a circulação de informação relevante ao fazer acadêmico e, acima de tudo, a fala do homem da Amazônia.

Universidade da Amazônia

Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Extensão

Centro de Ciências Humanas e Educação

Departamento de Língua e Literatura

Curso de Letras



CINE UNAMA
CURSO DE LETRAS
ASSOCIAÇÃO PARAENSE DE CRÍTICOS CINEMATOGRAFICOS

apresentam

Asas da Palavra

em edição especial comemorativa

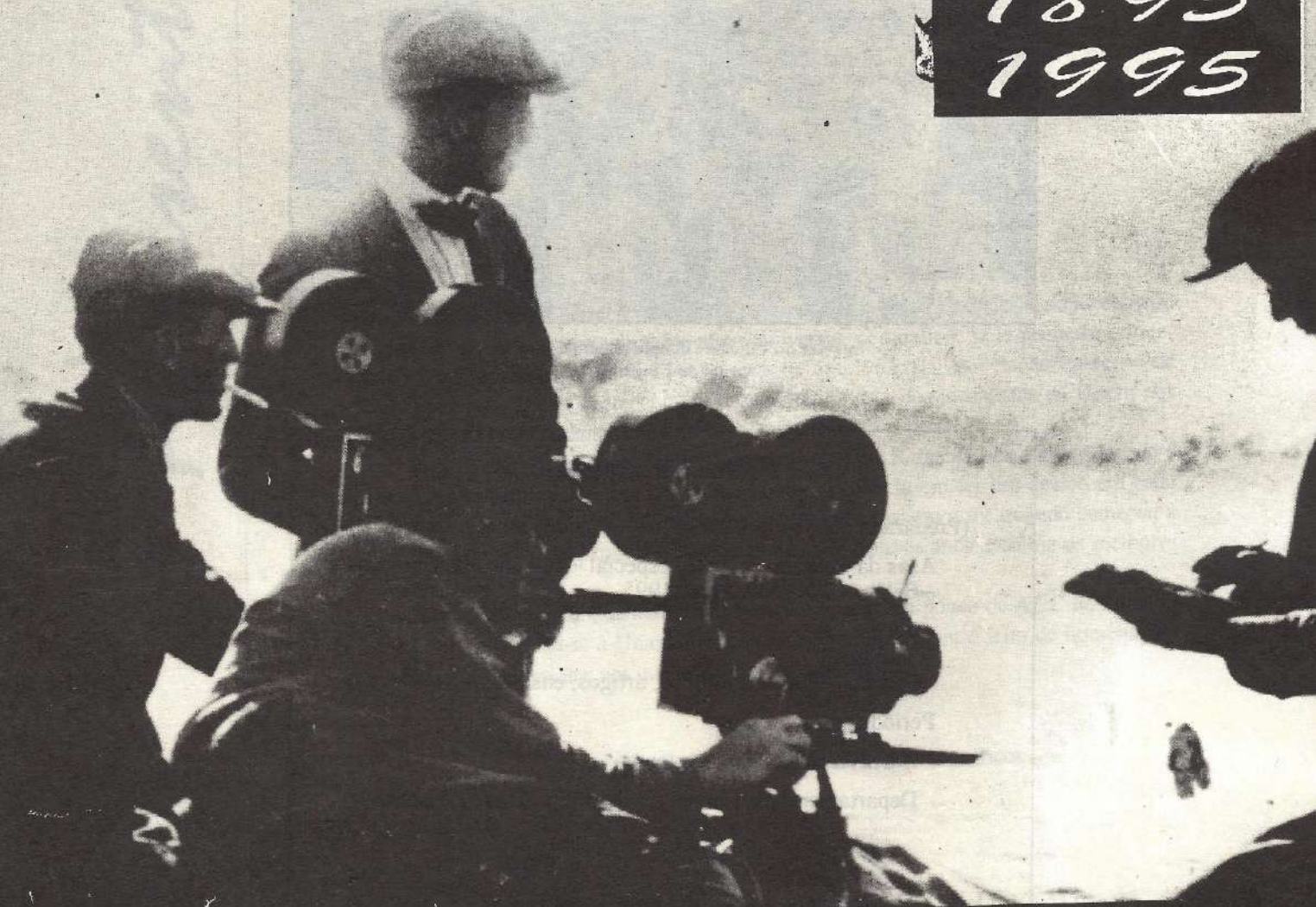
nov./1995





100 anos de Cinema

1895
1995





Este número especial foi elaborado pelo Cine Unama, Curso de Letras e a Associação Paraense de Críticos Cinematográficos, com o patrocínio do BANCO ITAÚ, impresso na Gráfica Paraense Editora Ltda., e lançado no dia 06 de novembro de 1995, ano em que se comemora um século de cinema.

FOTO DA CAPA



Interior do Cinema Olympia no ano de sua inauguração.
("Jornal do Cinema" de 21.04.79)

Ficha Catalográfica

(Preparada pela Biblioteca da Universidade da Amazônia)

Asas da Palavra - número especial - 100 anos de Cinema
--Belém - UNAMA / Pa., 1995

v.

Semestral

Cinema - Estudos críticos, artigos, ensaios.

Periódicos.

I. Universidade da Amazônia

Departamento de Língua e Literatura. Curso de Letras

800

CDD:

400



Apresentação

Ao chegar a seu primeiro centenário, recebe o **Cinema** demonstração de carinho de todos. Nesses cem anos apaixonou a quem, por um só instante, entrou numa sala e nela assistiu a um filme. Foi sempre um amor a primeira vista que virou paixão.

O lançamento desta revista é, portanto, plenamente justificável. O Cine Unama e a APCC - Associação Paraense de Críticos Cinematográficos já haviam assinado convênio cultural. O Curso de Letras, através de seu projeto editorial Asas da Palavra - com o importante apoio cultural do Banco Itaú - viabilizou a idéia por entender que seu espaço deva estar aberto às mais variadas formas de linguagem e expressão artística. E isso o Cinema representa.

Enfim, sem maiores pretensões, o objetivo deste número especial é o de fazer-se presente às comemorações do 1º Centenário da Arte Cinematográfica, através de uma visão da crítica local especializada, colaboradores ou cinéfilos em geral. Sem eles, este empreendimento não se concretizaria. Todos têm com esta arte uma identificação forte, com a qual mantêm sólido envolvimento.

Considerando a universalidade do cinema, os artigos aqui apresentados transitam do **regional ao internacional, da poesia à tecnologia**, deixando, apenas, uma certeza: este é apenas o 1º centenário de uma arte definitiva.

Francisco Cardoso
Cine Unama

O relativismo que cerca o centenário do cinema neste 1995 aplica-se ao jornalismo especializado em comentar cinema. No plano universal, pergunta-se pelo primeiro crítico. No plano local, acha-se um parâmetro na criação, em 1962, da Associação Paraense de Críticos Cinematográficos, representação da lenta conquista dos jornalistas de Belém por um espaço regular nos jornais da cidade.

A APCC, criada por Acyr Castro, Edwaldo Martins, Rafael Costa, Paulo Macedo e Alberto Queiroz, queria dizer um pouco da satisfação cabocla em ter um crítico em cada jornal - ou perto disso. Se não era uma bandeira regional, passou a ser quando começou a derrubar o tempo. Em 1967 criava o seu cine-club; durante os anos escolhia os melhores filmes exibidos na cidade.

A festa de agora, do Cinematographo Lumière, tem um pouco de **ACC** no meio. O "P", dos paraenses, junta-se à Unama nesta revista oportuna. Com o jeito de homenagem aos que começaram e estão e aos que se foram, no caminho.

Pedro Veriano
Associação Paraense de Críticos Cinematográficos



O cinema, a arte da **imagem** em movimento, é a que mais próxima está - ou mais se aproxima - da **literatura**. Já, o caráter interdisciplinar inerente ao estudo dela é responsável pela multiplicidade de relações e abordagens desta forma de manifestação artística que trabalha com matéria-prima culturalmente simbolizada: a **palavra**.

Assim, a palavra e a imagem sempre parecem, através dos tempos, armazenar energia, ambas sagradas, inclusive na dimensão de sua ambigüidade, na sua força simbólica, erguendo e derrubando sistemas.

A Revista Asas da Palavra não poderia, portanto, deixar de abrir seu espaço para receber, com honra, a **palavra** daqueles que põem seu olhar crítico sobre a **imagem** de uma das artes mais entusiasmantes do mundo contemporâneo e que, há um século, intensamente, faz parte de nossas vidas. É a fala do homem da Amazônia sobre o **Cinema**.

Maria Célia Jacob

Curso de Letras



CEM ANOS DE CINEMA

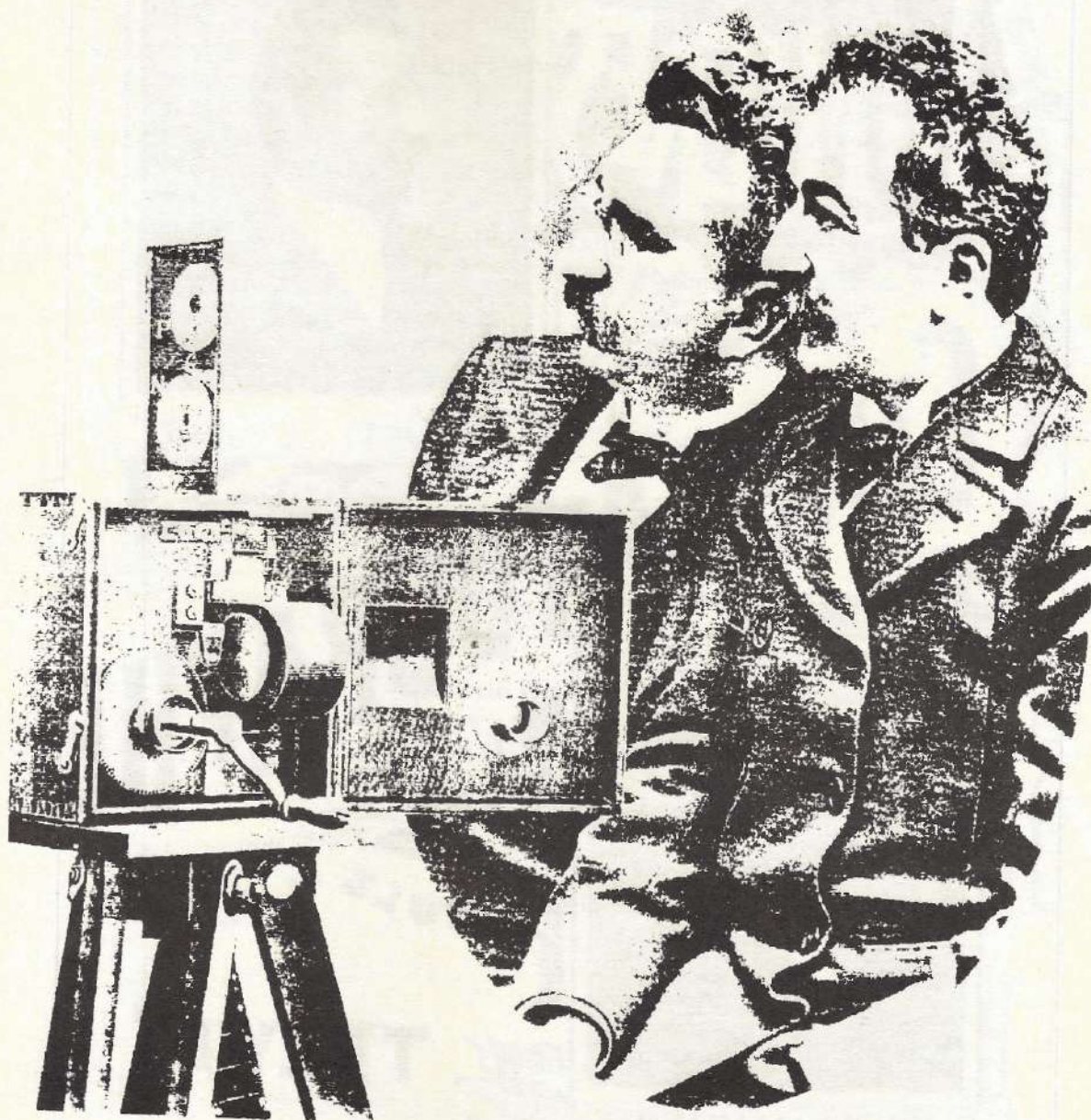
– Pedro Veriano	Um Pouco do Cinema no Pará	11
	O “Olympia” de Rocha Moreira	14
– Januário Guedes	Apontamentos para uma história do Cinema Paraense	18
– Luzia Miranda Álvares	O Espaço e o Tempo Feminino n’ “Um dia qualquer” - Belém/1960	23
– Wilson Fonseca	Cinema em Santarém	26
– Pedro Veriano	Cinema Guajarino	35
– Ernani Chaves	Infância em Soure na Década de 60: O Cinema, Janela para o Mundo	36
– Lúcio Flávio Pinto	Duas ou Três coisas de Cinema (e sem tempo)	41
– José Otávio Pinto	Breve depoimento: Amazônia, ano zero	43
– Max Martins	Sobre Cine-Poema	44



- Acyr Castro	A Estética da Cinemagia a meus olhos	46
- Isidoro Alves	Cinema Século I: memória, tempo e consciência crítica	56
- Maiolino Miranda	Cinema: arte alienada ou uma visão do mundo?	60
- Arnaldo Prado Jr.	Cinema e Tecnologia	68
- José Augusto Affonso II	Cineastas e Críticos	70
- Horácio Higuchi	Reflexões sobre o abacaxi ou quem engoliu Forrest Gump era infeliz e não sabia	73
- Marco Antonio Moreira	100 Anos de Cinema	84



Reprodução da gravura utilizada no encarte da revista SET comemorativa aos 100 anos de Cinema



Reprodução da gravura utilizada na revista COFI - nº 154 - p. 16



"Um pouco do Cinema no Pará"

Pedro Veriano

Médico. Crítico de Cinema de
"A Província do Pará".
Pesquisador do Cinema
Brasileiro. Fundador da Cine
Clube da APCC, sendo o atual
presidente desta entidade.

Em 1868 esteve em Belém um espanhol com um projetor de cosmoramas (lâminas de vidro colocadas em uma "lanterna mágica"). Exibiu-se no Teatro Providência, próximo do Largo das Mercês, no bairro do comércio. Foi só uma sessão em um dia. Mas o sucesso foi tão grande que o dono do teatro inventou uma nova sessão, dois dias depois, sem o projetor. Explico: como o tema dos cosmoramas era a Guerra do Paraguai, o dono do teatro anunciou a exibição de uma cabeça, separada do corpo durante a guerra, disposta a falar, respondendo perguntas da platéia. E mais: premiava com 1 conto de réis quem descobrisse o truque da "cabeça que fala". Inventava-se, assim, a exibição de imagens projetadas (embora fixas) e a publicidade do ramo (com toda a estratégia marota que se intensificou mais tarde).

Thomas Edison inventou o filme perfurado com a série de fotos (fotogramas) iludindo o movimento numa certa cadência de passagem (a exploração do fenômeno "persistência retiniana", ou a incapacidade do olho humano em discernir imagens que se passam à determinada velocidade), e os irmãos Louis e Auguste Lumière projetaram isso tudo. O período 1893-1895 foi o da gestação do que se vê como Sétima Arte: a concepção, ou seja, toda a mecânica que levou a Edison e Lumière, é uma longa história.

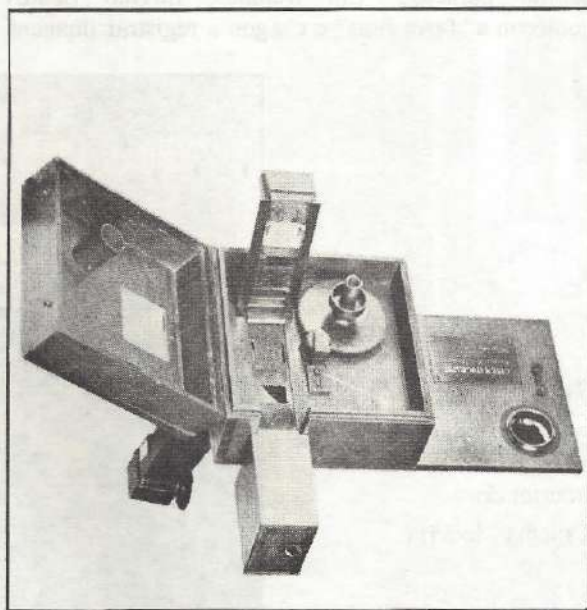
Existindo o cinema em 1896, o fato de ganhar o mundo foi questão de velocidade dos meios de comunicação. Os Lumière mandavam agentes para diversos países, filmando e projetando na mesma caixa. Edison detinha os Lumière nos Estados Unidos e empurrava os seus aparelhos pelos continentes.

Sabe-se que o primeiro filme feito no Brasil foi em 1897 (pensava-se que tinha sido em 1898). Quem foi o cineasta, é interrogação. Recentemente encontraram o anúncio de uma exibição cinematográfica em Petrópolis (RJ) com "cenas dos bondes" de lá.

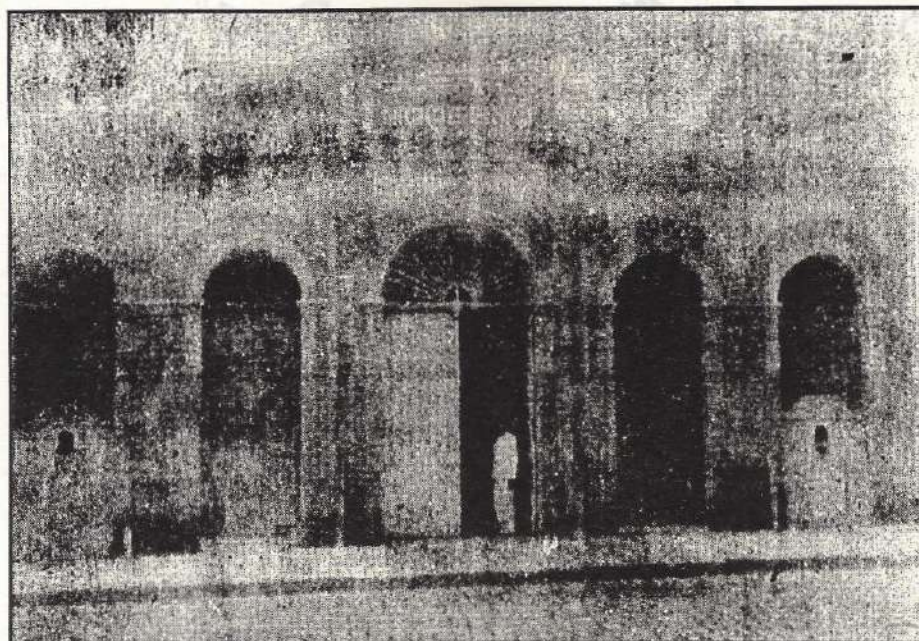
Numa pesquisa que eu fiz sobre a história do cinema no Pará, encontrei menção de um aparelho Biograph (de Edison) e em seguida um Cinematographo (dos Lumière), na festa de Nazaré (arraial) de 1903. Pode até não ter sido a nossa

primeira sessão; a importância econômica da região da borracha, no período, leva a crer que alguém tenha chegado ainda no século XIX com um aparelho de filmar e projetar, exibindo-se ou não na Festa do Círio. O certo é que a filmagem aconteceu antes de outubro de 1903. Na sessão noticiada pela "Província do Pará" de 18/10/1903, está, no programa, o filme que "representava a pororoca, esse bello phenomeno da natureza..." O problema é saber se as imagens eram, de fato, da nostra pororoca. Os cinegrafistas pioneiros usavam de artifícios para vender sua mercadoria: há quem duvide dos bondes de Petrópolis... O estranho é mostrar alguma coisa da Amazônia para o amazônida sem crítica. Dá para apostar na sinceridade do exibidor (e, naturalmente, do produtor).

O Café Popular foi o primeiro pouso do cinema. Lá ficou o Biograph por algum tempo. Depois, o lugar das sessões passou a ser o Theatro Chalet, no Largo de Nazaré (mais tarde Cinema Moderno). Ainda funcionava quando Joaquim Llopis inaugurou os seus cinemas: Rio Branco, na 28 de setembro, e Odeon, em Nazaré. Llopis comerciava borracha e foi buscar em Barcelona um contêrrâneo,



O Cinematographo

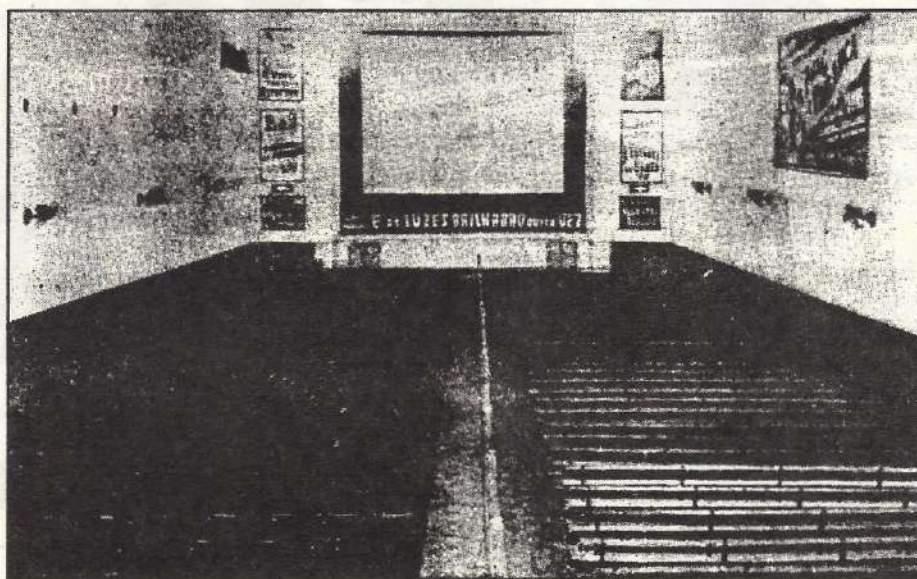


“Teatro Chalet” que passou
ser chamado “Moderno”

Ramon de Baños, para fazer um filme sobre o seu comércio. De Baños fazia a fotografia dos filmes de seu irmão, Ricardo, e era muito jovem quando desembarcou do navio “Rio Negro” no porto de Belém, em 1909. Trazia o “último grito” em filmadora e deve ter tomado açaí ainda no porto. Parou no Pará por um tempo, fazendo até um cine-jornal (Pará Jornal) de circulação mensal, e só não ficou morando por culpa da malária que o atacou em 1913, quando quis explorar os rios da região com a sua câmera, contratado por um órgão do Estado.

Ramon de Baños custou a ter um substituto na capital paraense. Em Manaus, Silvino Santos começou a “fazer fitas” e chegou a registrar imagens

paraenses, como a praia do Chapéu Virado, no Mosqueiro. Em 1925, um anônimo exibiu no arraial de Nazaré (sempre o arraial) um filme de média metragem intitulado “Os Milagres de N. S. de Nazaré”. Contava toda a lenda de Plácido, o caboclo que achou a imagem da Santa, passava pela reconstituição dos primeiros Círios, documentava a devoção do povo. Eu entrevistei espectadores do filme, que se lembravam de detalhes, como os anjos carregando a pequena estátua de madeira de volta a seu nicho todas as vezes que de lá era removida. Ninguém soube dizer quem foi o realizador, se do Pará ou de outro Estado, e que fim levou o filme, só exibido numa barraca em alguns dias de outubro.



Interior do
Cinema Moderno



A última fase do "Moderno"

Em 1939, Libero Luxardo, cineasta paulista que tinha filmado em Mato Grosso com Alexandre Wulfes, um documentarista, coisas pretensiosas como a versão de "A Retirada da Laguna" do Visconde de Taunay (nome do filme: "Alma do Brasil") visitou a cidade. A um repórter disse estar "maravilhado com o cenário". Resultado: ficou. Durante a guerra tinha um estúdio em Nazaré. Tentou um longa metragem que não deu certo ("Amanhã nos Encontraremos"). Fez política seguindo Magalhães Barata. Só deixou em 1962, quando resolveu voltar ao cinema, produzindo e dirigindo 4 longas-metragens: "Um Dia Qualquer", "Marajó, Barreira do Mar", "Um Diamante e 5 Balas" e "Brutos Inocentes". Morreu aqui, há 15 anos.

Claro que se fez mais cinema. E não existe tradição paraense no ramo. Tem, sim, de exibição. O Olímpia, antes com "y", é o cinema mais velho do país (83 anos). Considere-se que nunca saiu do lugar ou mudou o nome. É motivo de orgulho para os cinéfilos locais, gente que manteve um cine-clube por quase 20 anos, que exibiu bons cinemas fazendo até comício na rua, e que, apesar de aplaudir os Van Damme que chegam, tem muitas esperanças de viver muito mais cinema no século II.



Sala de Espera do Olympia - 1912



"O Olympia de Rocha Moreira"

Pedro Veriano

*"Se eu pudesse recordar
e ser criança
se eu pudesse renovar
minha esperança
se eu pudesse lembrar como se dança
esse chorinho
que hoje em dia
ninguém sabe mais".*

Ernesto Nazareth

Ruy Barbosa tinha cadeira cativa num cinema da Cinelândia carioca. Um dia ele disse: "O Cinema é o teatro condensado e rápido. É o drama e a comédia tendo por fundo a realidade, a natureza e o universo na variedade infinita de todas as suas cenas. Não tem bastidores, não tem fingimentos, não tem mentiras".

O conceito de Ruy de lema ao Olympia-Jornal da Empresa Teixeira Martins & Cia, que Rocha Moreira, jornalista e poeta, editava duas vezes por semana para distribuição gratuita à entrada do "luxeoso cine Olympia".

A ÉPOCA

O jornal de Moreira surgiu em abril de 21, justamente com o Olympia fazendo 9 anos. Rocha escrevia no editorial do segundo número: "Surgindo no intuito de preencher uma lacuna que há muito o Pará se ressentia, pois que, nos grandes Estados, os estabelecimentos cinematográficos já mantêm seu órgão de publicidade, ao fazer a nossa aparição para a propaganda do teatro de photographia animada, enfileirando-nos ao lado dos grandes órgãos da imprensa, que defendem os interesses coletivos ou uma causa que repetem um ideal..."

Sem muito esforço de imaginação vocês podem imaginar como era o Olympia dos "twenties", com a Belém no fim de sua "belle-époque" (ou "borracha-época"): Senhores de chapéu de palha, senhoras de chapêlões, senhores bigodudos num jaquetão de Paris, senhoras de "melindrosas" na onda de Isadora Duncan ou Sarah Bernhardt. Em tudo o toque do cavalheirismo, derrubando o mosquito amazônico com uma cheirosa "defumação" e descansando o terçado do mateiro em troca de uma bengala chapliniana, humanismo & mundanismo no estilo Ophüls.

Naquele tempo, embora incrível, Belém tinha mais cinema do que agora. E o fato de "ir ao cinema" não era, absolutamente, tão sem importância como tomar um sorvete ali na esquina. Ir ao cinema exigia preparo, exigia boa aparência, reforçando a errônea afirmativa de que cinema era um "theatro animado", uma espécie de prolongamento das óperas e operetas que o "Theatro da Paz" oferecia em noites de luz.



O POETA

Rocha Moreira com sua poesia deixou um retrato muito característico da sociedade paraense de seu tempo. em si, quando ele começou a fazer o "Olympia Jornal", seus versos tratavam dos filmes em exibição. É desta época "EVANGELINA":



Saída do "Olympia" - 1930

"A fita de hoje, leitora,
É primorosa e bonita,
De mais e mais sempre é fita,
Ninguém alli vae morrer!
E o mesmo que, sedutora,
Ler um soberbo romance,
Ou um livro em que ABEL GANCE
Faz tanta gente sofrer".

Mais tarde, em 35, na segunda fase do periódico, Moreira mostrara-se o observador do público, o cronista social. O antecessor de Edgar Proença na visão gaiente das tantas "Marias" que frequentam a "sofrée" ou a "matinée" do cinema-chique.

No "Olympia-Jornal" de 28, Moreira dividia seus versos em observações irônicas endereçadas aos cavalheiros, e em galanteios às senhorinhas que "com graça e simpatia" faziam "Tom Mix mais euphorico".

Um dos "Perfis Olímpicos" da época:

"Quando no Olympia entrou linda, faccira,
Cheia de graça, cândida e formosa,
Trajando o róseo, doce feiticeira,
Anna Rosa era um sonho cor de rosa.

Prende-lhe o punho fulgida pulseira
De pérolas, e sobre o scio fulgurosa,
Traz presa a um torçal de ouro, sobranceira,
A medalha, reliquia caprichosa.

Calça-lhe o pé pequeno e delicado,
Sapato beje, ostenta meia creme,
E é linda jóia num salão dourado.

Bela, fidalga, senhoril, bonita,
Anna Rosa de instante a instante freme,
Quando fremente se revela a fita"

(Dedicado a Anna Rosa de Oliveira Simões)

Já dos cavalheiros, notadamente dos que faziam do "Olympia" & adjacências o parque de



elegância & conquista, Moreira não fazia um “perfil” mas uma “caricatura”. De suas célebres “Caricaturas Olympicas”, destaco a que ele fez a F. B. (ele só botava as iniciais do “monsieur”), facilmente distinguível como o já falecido Francisco Bolonha:

“Este é trunfo na nossa engenharia,
E pelos seus trabalhos tem desvelo;
Presta culto à mulher e à Poesia
E se quisesse fora o rei do gelo.

Quando do Olympia, abre a bilheteria,
Primeiro dos primeiros, certo, é vê-lo
Penetrando o salão que se allumia,
E onde as artistas são um setestrello.

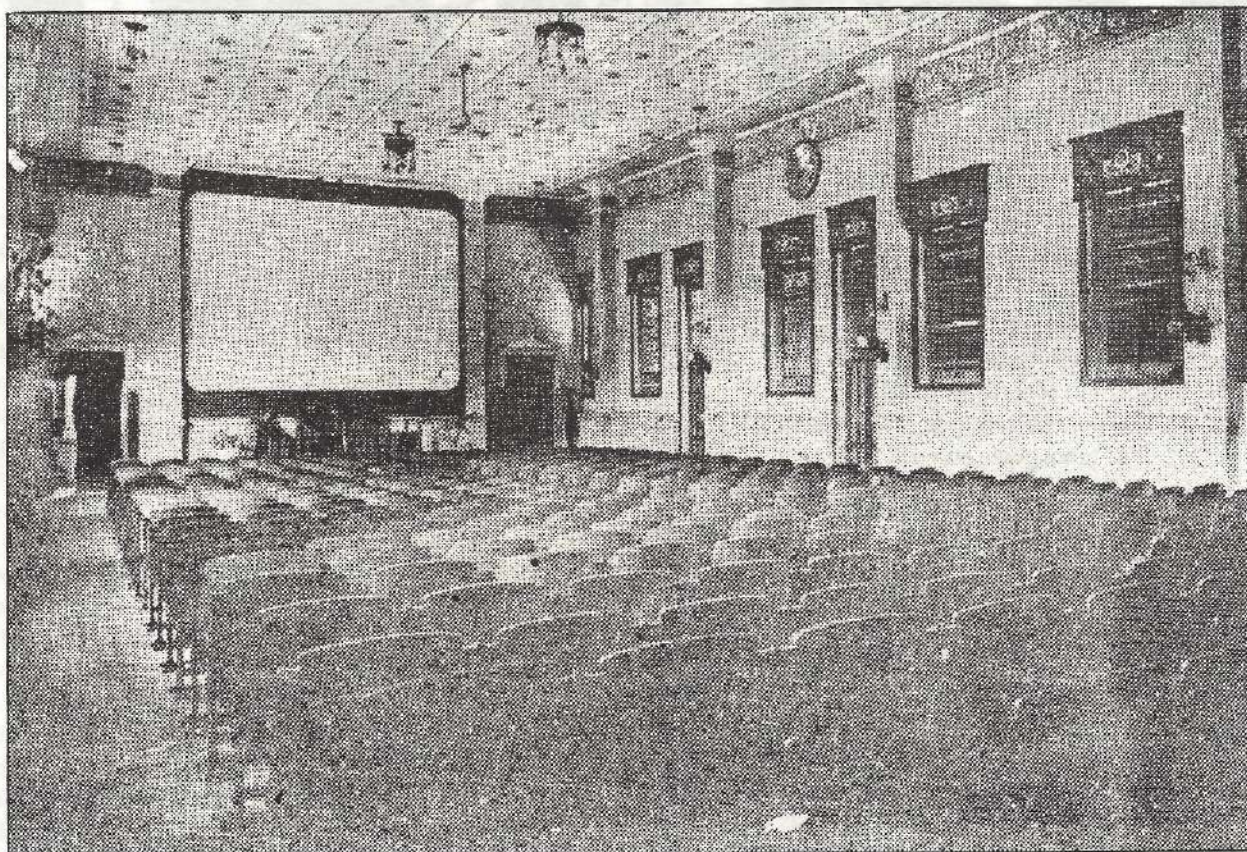
Não diz bem, não diz mal de qualquer fita...
Ama o silêncio, quer no alvor da tela,
Quer na actriz adorável se é bonita.

Sendo engenheiro, creio que não sonha;
Rende culto à brancura da ferpella,
E não sendo da Itália é de Bolonha”.

A PUBLICIDADE

Os jovens de hoje ganham as colunas sociais por vários motivos. Antes o motivo era mais definido. Notícia era uma espécie de “Maria Fumaça” puxando vagões de ouro. Aos poucos a crônica social no Brasil (herdando a metamorfose do gênero nos gran-centros do mundo) foi adquirindo, “democraticamente” um caráter informativo (e sendo, por isso mesmo, mais séria). Na “belle époque”, pesava o dinheiro como pesava o “charme”. Muitas vezes não havia uma perfeita associação entre “charme” e dinheiro. A mulher bonita era vista e louvada por uma pessoa da sensibilidade de Rocha Moreira, e este fato levava muitas mocinhas ao “Olympia”, na doce esperança de saírem, dias depois, retratadas em versos no “Olympia Jornal”.

A publicidade da Empresa Teixeira Martins & Cia., era, como vocês podem ver, muito inteligente. A direção da Empresa procurava alimentar o ingênuo orgulho do público, levando sempre em conta a qualidade de Belém-Província, com “todo mundo conhecendo todo mundo”, o que dava em um jogo muito interessante: “Vamos ver quem o Moreira vai caricaturar no próximo número...”



Interior Cinema Olympia - 1912



Mas apesar dos "Perfis" e "Caricaturas" serem a "grande atração" do "Olympia-Jornal", a publicidade dos filmes a serem exibidos não poderia deixar de ser feita. E vocês podem ver nestes versos de Moreira, publicados em setembro de 28, como se promovia um filme em exibição:

"Meus leitores e leitoras
Do Bello seguindo a trilha,
Hoje sim, o Olympia brilha
Com essa "Noite Nupcial".
Vós, gentis frequentadoras,
Cada qual a mais bonita,
Ides ver Lily Damita
Na produção sem igual".

Naturalmente o "Olympia-Jornal" não era TODO de (ou em) versos. a publicidade "standart" tinha hora e vez. No mesmo número em que se lia (ou lê) os versos de Moreira sobre o filme NOITE NUPCIAL, há uma chamada (com clichê e tudo) para O CAÇULA, filme da "Paramount" com Harold Lloyd. Também neste número, logo na página seguinte, outro "clichê" indicando Pola Negri em "AMAI-VOS UNS AOS OUTROS", também da "Paramount". Por outro lado, o jornal publicava o repertório do "Jazz-Band do City-Club" sob a direção do professor Oliveira da Paz, que tocava no salão de espera. em 14 de setembro de 28, o repertório era o seguinte:

- 1 - "Liberty" - Marcha
- 2 - "Passadena" - Fox-Trot
- 3 - "Pobre de mi" - Tango
- 4 - "Meu Xexê" - Samba
- 5 - "Não Me Digas Que Tudo Acabou" - Valsa
- 6 - "Dona Optima" - Fox-Trot
- 7 - "Nena" - Tango
- 8 - "Coronado" - Fox-Trot
- 9 - "Perdoa-me" - Valsa
- 10 - "En Avant" - One-step.

No salão de projeções, o acompanhamento das imagens mudas estava a cargo do professor Travassos de Arruda, e o repertório variava do "clássico" ao popular, tudo na dependência da "funcionalidade".

fazendo, na hora, o que um Max Steiner, um Victor Young ou um Dimitri Tiomkim viriam a fazer em meses e meses com o advento do "Movietone" (cinema falado).

DEPOIMENTOS

D. Maria Almeida tinha 26 anos quando o "Olympia-Jornal" circulava em sua segunda fase. Ela não tem lembrança do jornal, mas recorda - e muito bem - "A Semana" revista "chique" da época onde Rocha Moreira também colaborava com seus "perfis" e "caricaturas".

D. Maria foi um dos "perfis" de Moreira em "A Semana". Do velho "Olympia" ela recorda as "soirées" (sessões de estréia) às terças e sextas-feiras, arrastando o "grand-monde" local. Endossando a "caricatura" de Moreira, ela conta que o Sr. Francisco Bolonha realmente "abria o cinema". Conta, também, que o "Olympia" tinha concorrentes no "Palace Theatre" e no "Eden". O "Largo da Pólvora", era assim, uma espécie de "Cinelândia Paraense", com um outro cinema da esquina da General Gurjão, o "Paris", frequentado principalmente por "mariposas" que subiam a rua numa espécie de "complementação da trottoir".

O Sr. Álvaro Coelho de Souza também pegou o velho "Olympia" e conheceu Rocha Moreira (que trabalhava na "Folha do Norte"). Naturalmente, viu de perto a Belém "parisiense" que a borracha pariu e matou. O Sr. Álvaro conta que o "Olympia" fazia duas sessões noturnas, sendo que a última sessão era a mais concorrida. A orquestra comandada por Oliveira da Paz está no bolo de recordações de sua infância. E, paralelamente ao cinema de Valentino, Theda Bara, Dolores del Rio, Douglas del Rio, Douglas Fairbanks, Ramon Navarro, Mary Pickford, Charles Chaplin, Tom Mix, Buck Jones e tantos outros, estava o nascente "terrace" do Grande Hotel, fazendo a vida noturna de uma cidade que despreocupada na sua condição de carbono europeu, não via brotar, no distante Ceilão a seringueira de cuja selva alimentaram-se tantos (ricos) sonhos, chegando a caminhar, na trilha da lenda, a uma Shangri-la dos Trópicos.



"Apontamentos para uma História do Cinema Paraense"

Januário Guedes

Mestre em Comunicação - UFRJ e professor da UFPA. Cineasta.

Uma historiografia mais completa da produção cinematográfica no Pará ainda está por ser realizada. Da produção dos primeiros tempos - já que o cinema chega a Belém no início do século, logo após o seu nascimento em 1895 -, e daquelas décadas mais próximas de nós, temos notícias através de nossos críticos de cinema mais assíduos, como Pedro Veriano e Luzia Alvares. São levantamentos e registros do passado, essenciais para que não se perca a memória da expressão audiovisual entre nós. Do passado mais remoto, esses registros, garimpados em publicações e depoimentos de sobreviventes, são os únicos testemunhos. Quanto à produção mais recente (a partir da década de 1950) ela existe dispersa, guardada em arquivos não muito apropriados de instituições e de particulares. Registros e arquivos que, aliás, precisam ser sistematizados e preservados, se quisermos ser concorrentes com nossa contemporaneidade.

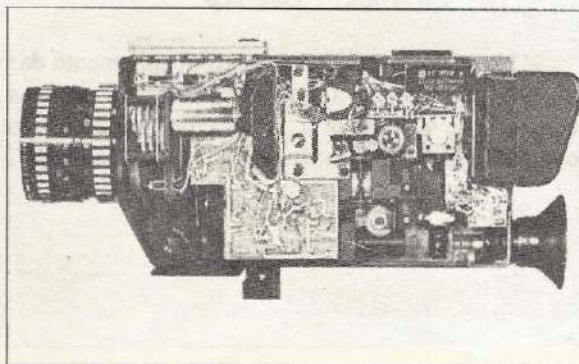
Nossa intenção aqui é a de contribuir, de modo preliminar e ainda precário, para o registro dessa memória da produção audiovisual no Pará. Essa contribuição se dará na forma de depoimento de alguém que participou, e ainda participa, do esforço de realização cinematográfica em Belém, desde o início dos anos 70. É precisamente a esse período que se referem, basicamente, as informações aqui registradas - passo inicial de um pretendido projeto historiográfico mais amplo, - embora façamos referência ao imediatamente anterior ao nosso, com o qual mantivemos algum contato.

A formação cinematográfica da nossa geração, como a da maioria dos realizadores do país, deu-se de maneira informal. Foram nossas "escolas", inicialmente, os Cine-Clubes que, ao final dos anos 50 começaram a se multiplicar pelo Brasil. Dois Cine-Clubes, de maneira especial, estão presentes na "alfabetização cinematográfica" dos realizadores paraenses: O Cine-Clube da Casa da Juventude e o Cine-Clube da APCC. Foi dali, a partir da visão dos filmes, dos debates, e dos cursos de cinema, que nasceu na maioria de nós a vontade e a decisão de fazer cinema em 16mm e Super - 8mm, bitolas acessíveis aos amadores da época.

Sabíamos da existência de uma produção cinematográfica local, que se manifestava através dos cine-jornais e documentários de Milton Mendonça, dos documentários institucionais de Fernando Melo e dos documentários e, principalmente, dos longas-metragens de Libero Luxardo.

Milton Mendonça, desde a década de 1940 e até o início dos anos 60, produziu uma grande quantidade de cine-jornais e documentários em 16mm e preto e branco. Parte dessa produção ainda existe, guardada no MIS (Museu da Imagem e do Som de Belém) e na Cinemateca do MAM/RJ, a espera de recursos para a sua restauração. Milton possuía também um laboratório para revelação e cópia em preto e branco, da mesma maneira que Fernando Melo. Este último, além disso, era documentarista e, principalmente para nós, dono da única oficina de conserto de máquinas e equipamentos cinematográficos do norte do Brasil. Com estes dois, nosso contato foi maior, já que começamos a filmar em 16mm (o Super - 8mm veio depois) e eram eles que revelavam e copiavam nossos filmes e consertavam nossas câmeras.

Libero Luxardo era, basicamente, cineasta. Sua produção, quando o conhecemos, havia retomado o longa-metragem de ficção, depois de ter se restringido ao documentário e ao cine-jornal durante as décadas de 1940/50. O contato com os jovens interessados em fazer cinema não era muito prestigiado por ele. Mas admirávamos,



Câmera Super 8mm



especialmente, sua coragem em investir na produção de filmes todo o recurso pessoal que havia acumulado em suas outras atividades. Dessa "loucura" resultaram os quatro únicos filmes de longa-metragem genuinamente paraenses da história de nosso cinema: "Um dia qualquer", "Um diamante e cinco balas", "Marajó, barreira do mar" e "Brutos inocentes". Foram filmes que, mesmo mal distribuídos e sem nenhum sucesso de público ou crítica, alcançaram o circuito nacional, mas levaram o cineasta à ruína financeira. Infelizmente, poucas coisas das realizações de Líbero Luxardo resta, ao menos que seja do conhecimento público.

Esses foram nossos antecedentes na produção profissional de cinema no Pará, com os quais guardávamos em comum, que do ponto de vista estético ou ideológico, pouca coisa além de amor ao cinema. De qualquer modo, aprendemos com eles, principalmente com Milton Mendonça e Fernando Melo, fundamentos técnicos importantes. O resto foi adquirido com um autoditismo regido por muita paixão.

Quanto ao cinema amador dessa época, nossos contatos foram poucos e se devem, basicamente, através de nossa participação nos cine-clubes, onde éramos, então, apenas cine-clubistas e não realizadores.

Além de Pedro Veriano - que desde os anos cinquenta realizou alguns curtas (aliás "curtíssimos" filmes em 16mm), como: "Um Caso Difícil"; "O Grande Lutador"; "O Deus de Ouro"; "Um Professor em Apuros"; "O Acidente"; "O Desastre"; "A Visita"; "O Vendedor de Pirulitos"; "O Brinquedo



"Brutos Inocentes"



Líbero Luxardo

Perdido", "Belém, resumo" e "Círio" -, a década de 1960 vê surgirem novos cineastas que, em 16mm e Super - 8mm, dão continuidade à resistente trajetória do cinema paraense. São dessa época filmes, como: "Círio, outubro 10" de João de Jesus Paes Louvino e Edvaldo Martins em Super - 8mm; "O Menino e o Papagaio" de Pedro Veriano e Acyr Castro, ficção em 16mm, inacabado; "Colégio Santo Antonio", documentário em 16mm de Jesus Paes Loureiro, com fotografia de Fernando Melo; "Vila da Barca", documentário em 16mm de Renato Tapajós (escritor e cineasta que hoje vive e trabalha com cinema e vídeo em São Paulo) com roteiro de Acyr Castro e Isidoro Alves.

Chegamos aos anos 70, e seu início traz uma maior efervescência de realizações cinematográficas. Além do 16mm, bitola semi-profissional, cujo acesso era restrito dado o seu custo, havia agora o Super-8mm, com uma possibilidade menos dispendiosa para quem queria fazer cinema.

Com o patrocínio do Cine-Clube da APCC, do Centro de Estudos Cinematográficos da UFPa, Banco Sul-Brasileiro, USIS e Gráfica D. Luís, entre outros, Luzia Miranda Alvares, crítica de cinema de "O Liberal" realiza duas mostras de cinema amador em Belém, em 1975, reunindo filmes em 16mm e Super - 8mm. Em 1976, a mesma Luzia Alvares coordena a realização da, até agora, única mostra regional de cinema da Amazônia, incluindo-se nela, além das bitolas menores, uma retrospectiva de filmes de Milton Mendonça e Líbero Luxardo, em 35 minutos.



A década de 1970 registra a maior quantidade da produção do cinema paraense. As mostras locais levaram incentivo aos realizadores que, a partir daí, passaram também a comparecer com seus filmes às jornadas e festivais de cinema por todo o Brasil.

São dessa época a entrada em cena de realizadores, como:

Ademir Silva, que, junto com Miraci Silva e Euclides Bandeira, realiza em 16mm o filme "Círio", resultado de um concurso de roteiros patrocinado pela Embrafilme e Prefeitura de Belém. Hoje Ademir vive nos Estados Unidos e trabalha ainda com fotografia e cinema, após uma passagem pelo Rio de Janeiro onde, entre outros trabalhos, fez a 2ª assistência de câmera para Lauro Escovel em "Bye, Bye, Brazil" de Cacá Diegues;

Sandra Coelho de Souza, realiza desenho animado em 35mm, produzido pelo Cine-Clube da APCC, denominado "Manosolfa", com roteiro de Maria Silvia Nunes. Não temos informações sobre a continuidade do trabalho de Sandra no cinema no exterior, onde passou a residir;

João de Jesus Paes Loureiro, não é propriamente um estreante, pois, como vimos, já estava ligado à realização cinematográfica na década anterior. Neste período, realiza em Super - 8mm "Alegria de uma cidade" e "O Forte", ambos documentário-ficção. Após algumas outras tentativas inacabadas como "Cobra Norato", Paes Loureiro abandonaria a realização cinematográfica;

Vicente Cecim, realiza em Super - 8mm "Sombras", "Malditos Mendigos", "Sem Comentários", "Matadouro" e "Rumores", Cecim parece ter abandonado a realização cinematográfica para literatura e hoje vive e trabalha em Salvador, Bahia, como publicitário;

Francisco "Mou" Carneiro, realiza em 16mm "Quimera" (com fotografia de Januário Guedes) e "História de uma pudicícia", ambos ficção. Em Super - 8mm, "Eu faço, tu fazes", ficção. Carneiro tornava-se assistente de fotografia de Jorge Bodanzky, quando este vem filmar no Pará o seu longa-metragem "Iracema" e segue com ele para São Paulo onde continua a trabalhar com fotografia de cinema. Está há mais de 10 anos em Moçambique, onde trabalha com cinema e televisão;

Paulo Chaves Fernandes, realiza em 16mm algumas experiências em Belém. Vai em seguida para o Rio de Janeiro em busca de profissionalização no cinema. De sua estada no Rio resultam dois filmes em 16mm, "Esmagamento Cerebral", documentário em co-autoria e filmado em Belém e "Céu de Anil", ficção utilizando marionetes. Paulo retorna a Belém, abandonando a realização cinematográfica, mas a



"Bay-Bay Brasil"
com José Wilker

retoma na década de 1980 para realizar um filme denominado "Mala Brasileira";

José Luis de Campos Ribeiro, realiza em Super - 8mm "Círculo Fechado I" e "Círculo Fechado II". Profissionaliza-se como cinegrafista e documentarista e depois envereda pela produção de vídeo. Vive e trabalha com vídeo, atualmente, em Brasília;

João Januário Furtado Guedes, nossa atividade como realizador cinematográfico começa no início da década de 1970, com a realização do documentário em 16mm "Procissão" sobre o Círio de Nazaré. Seguem-no "Siria" documentário sobre a dança folclórica do mesmo nome e "Os pecados do lago Arari", inacabado. Em Super - 8mm, passamos a realizar os filmes "Festa de São Pedro na Vigia", documentário; "Um breve alento" e "As aulas da Academia", ficção; "Os funcionários prestam uma homenagem espontânea a Sua Exª." e "Visitação de Alcântara", ficções-documentários. Voltando ao 16mm realizamos, no final da década, "Chão, terra, lugar de morar", documentário sobre a luta pelo direito de morar dos sem-tetos de Belém. Continuamos a produzir na década de 1980, realizando em 16mm "Ver-o-Peso", ficção-documentário em co-autoria; os filmes inacabados "Tó-Teixeira" em co-autoria com Chico "Mou" Carneiro e "Paranatinga, nativo do câncer", ambos documentários. Além disso participamos de outros filmes paraenses, como roteirista e diretor de produção, além de fazer a produção local de "Bye, bye, Brazil", de Cacá Diegues.



"Cine Clube
APCC" - 1978

Ainda na década de 1970, entre realizadores cuja ligação com a produção cinematográfica em Super - 8mm foi eventual e esporádica, podemos citar: Francisco Rosário Conte, com a ficção "Paisagens"; Orlando Estrela Pinto e Sérgio Palha Figueiredo, com a ficção "O lago dos pingos dourados"; João Augusto Proença, Heitor Bordalo e Ronaldo Moraes Rego com a ficção "...Segundo as escrituras"; Lobato da Costa, com os documentários "Os Búfalos do Marajó" e "Belém Show", além dos filmes científicos "Pesquisa Urológica entre Índios", "Nefrectomia" e "Cristolitotomia"; Mário Lúcio Klautau, com a ficção "Permanência" (em co-autoria com Vicente Cecim); Luis Maurício Pena da Costa, com o documentário "As mangueiras de Belém"; Amintor Bastos, com o científico "Hernia Abdominal"; o grupo "Acredita no Balão que ele voa" (entre seus integrantes estavam José Carlos Jardim, Afonso Klautau e José Luis de Campos), com a ficção "Festival"; Osmar Pinheiro Jr. e José Negri, com a ficção "Detritos"; Anibal Pacha Corrêa, com a ficção "A Pasta".

Como único dos "velhos cineastas" da década de 1970 que permaneceu em atividade em Belém, de certo modo desempenhamos um papel de elo de ligação com a geração que surge com os anos 80. Essa ligação se dá tanto com o repasse de conhecimentos sobre a linguagem e a técnica do cinema, através de cursos e oficinas, como com o trabalho de organização dos realizadores paraenses, primeiro na ABD/Pará - Associação Brasileira de

Documentaristas, Secção do Pará e, depois, no Crava - Coletiva de Realizadores de Audiovisuais da Amazônia. A ABD-Pará foi o resultado da participação cada vez maior dos cineastas paraenses em jornadas e festivais de cinema no Brasil. Seu papel era de agregar os documentaristas de todo o Brasil na luta pelo desenvolvimento, não só local, mas nacional do curta-metragem.

Quanto ao CRAVA, ele é o responsável direto pela passagem do cinema paraense contemporâneo de sua pré-história à sua história, como costumamos dizer com auto-ironia. Ele surge a partir da luta pela criação de um pólo de produção regional. Em 1984, Pedro Jungman, cineasta brasileiro, radicado à época na Alemanha, veio dar um curso de cinema na UFPa e, de mudança para o Brasil, traz para cá todo o seu equipamento. De repente, tínhamos em Belém câmera 16mm, moviola, nagra, equipamento de transcrição de som, enfim, uma unidade de produção completa.

Os planos de Jungman para residir em Belém não deram certo e ele resolve ir embora, oferecendo antes, à venda, seu equipamento. Mais de um ano durou a luta para retê-lo em Belém. Juntamente com Paulo Chaves e a ajuda do Conselho Nacional das ABDS, conseguimos que a Embrafilme bancasse a compra dos equipamentos, desde que encontrássemos um parceiro no local. Conseguimos que a Prefeitura de Belém, através de sua Secretaria de Cultura fosse este parceiro. Com isso se implantou o projeto do CRAVA - inicialmente denominado Centro de



Recursos Audiovisuais da Amazônia e, posteriormente, Coletivo de Realizadores de Audiovisuais da Amazônia. Seus objetivos, além da produção de filmes, vídeo e audiovisuais em geral, são o de atuar na pesquisa da memória visual da região; na ação cultural com a imagem na educação; na realização de cursos, seminários, palestras e oficinas, destinados à formação de mão-de-obra; na realização de mostras, festivais, jornadas e na exibição alternativa de filmes.

Foi intensa a atuação do CRAVA nos dois primeiros anos de sua criação. Conseguem realizar em primeiro e mais completo curso de treinamento para técnicos de cinema nas áreas de produção (foram alunos: Aníbal Pedro, Ana Catarina, Moisés Magalhães, Alan Guimarães), fotografia (alunos: Peter Roland, Gerson Barros, Diógenes Leal), com (alunos: Sônia Freitas, Abdios Pinheiro Jr.) e montagem (alunos: Aníbal Pacha, Ana Catarina, Sônia Freitas e Miguel Chikaoka). A partir do curso, foi realizado um filme em 16mm, "Ver-o-Peso". Realizou, em seguida, mostras, seminários, cursos outros, e palestras. Conseguiu a aprovação, na Câmara dos Vereadores de Belém, de uma lei municipal criando um fundo para a produção de audiovisuais, formado com o repasse do ISS pago pelas casas exibidoras de filmes de Belém. Por problemas devido a falhas técnicas na elaboração do projeto, até hoje a lei não pode ser regulamentada, impedindo com isso a chance de se criar, de maneira permanente, o tão sonhado pólo de produção de cinema no Pará.

Mas, a existência de equipamentos em Belém, permitiu que se passasse a produzir daí em diante em cinema menos amador e com melhor acabamento técnico em 16mm.

Paulo Clóvis Fernandes, realiza o filme de ficção-documentário "A mala brasileira", produzido pela UFFPA/ Casa de Estudos Germânicos;

João Januário Guedes, realiza "Ver-o-Peso" (com a co-direção de Sônia Freitas e Peter Roland), documentário-ficção, premiado no I Festival de Fortaleza do Cinema Brasileiro como o melhor som na categoria curta-metragem em 16mm (técnicas de som: Sônia Freitas e Abdios Pinheiro); filma dois documentários inacabados: "Tô Teixeira" (de parceria com Chico "Mou" Carneiro) e "Paranatinga, Nativo de Câncer", sobre o poeta Rui Barata; faz a co-autoria do roteiro e a direção de produção do filme "Carro dos Milagres" (de Moisés Magalhães);

Sônia Freitas, participa do coletivo que realiza o documentário "Caiera", produzido pela UFFPA/ Casa de Estudos Germânicos; é co-diretora do filme "Ver-o-Peso" (com Peter Roland e Januário Guedes);

Peter Roland, participa do coletivo que realiza o documentário "Caiera" e faz a co-direção do "Ver-o-Peso" (com Sônia Freitas e Januário Guedes);

Edna Ramos, pesquisadora da UFFPA, realiza dois filmes documentários; "Marias da Castanha" e "Fronteira Carajás", com apoio da Fundação Ford;

Moisés Magalhães, realiza a ficção "O Carro dos Milagres", baseado no conto homônimo de Benedito Monteiro;

Val Sampaio, dirige o documentário-ficção Olímpia, produzido pela Casa de Estudos Germânicos, UFFPA;

Alan K. Guimarães, filma a inacabada ficção, "Pássaro de Papel".

Podemos ainda citar a realizadora Flávia Alfinito, que apesar de exercer atividades no Rio de Janeiro, realizou com alguns outros paraenses na equipe, o filme de ficção "Chuvvas e Trovoadas" com temática local.

Os técnicos de cinema que foram formados na década de 1980 pelo CRAVA, continuavam a atuar, além dos filmes citados, na publicidade, na televisão e em eventuais produções de cineastas de outros estados e países. Não poderíamos deixar de citar entre eles, Diógenes Leal pelo papel que desempenha na área técnica do atual cinema paraense. Diógenes é o homem-dos-sete-instrumentos do nosso cinema. Atuou ora como diretor de fotografia e câmera, ora como técnico de som, eletricitista, diretor de produção ou fazendo a manutenção dos equipamentos, em todos os filmes realizados pelos cineastas locais nas décadas de 1980/90.

Hoje, 1995, o cinema paraense vive a crise que se estabeleceu na produção cultural do país. Enquanto se movimentavam para voltar a realizar seus filmes em película, os cineastas mais antigos e os novos realizadores, trabalham com o vídeo e a televisão, no esforço de se manterem em atividade na produção da imagem de sua terra. De todo modo, o resistente e persistente cinema paraense, vive...

Referências Bibliográficas

VERIANO, Pedro. Cinema amador em Belém I, Uma aventura no Eldorado, Belém, Pará: Jornal "A província do Pará", 20 e 21 de agosto de 1989.

_____. Cinem Amador II, Belém, Pará: Jornal "A Província do Pará", 17 e 18 de setembro de 1989.

GUEDES, João Januário Entrevista à Coluna "Panorama" do jornal "O Liberal" Belém, Pará, 13 de outubro de 1985.

_____. Relatório de atividades do CRAVA, Belém, Pará, julho de 1985



O Espaço e o Tempo Feminino N' "Um dia qualquer" - Belém / 1960

Luzia Miranda Álvares

Professora do Departamento de Ciência Política - UFFa. Pesquisadora da temática Mulher e Relações do Gênero. Coordenadora do GEPEM - UFFa. Crítica de Cinema de "O Liberal". Vice-Presidente da APCC.

1 - INTRODUÇÃO

Embora até hoje incipiente, não se pode dizer que o cinema paraense inexista. Alguns filmes realizados têm apresentado esparsas demonstrações, por vezes corajosas, de cineastas conterrâneos esforçados em usar a linguagem das imagens para captar aspectos documentais e/ou ficcionais da sociedade, em épocas variadas. Líbero Luxardo, paulista de Sorocaba radicado em Belém, desde a década de 1940, insere-se entre os que já tentaram fazer cinema no Pará. Com uma obra premiada e clássica (*Alma do Brasil - A Retirada da Laguna/ Mato Grosso/ 1931*) pode ser visto competindo com alguns cineastas da sua época. Introduziu-se no meio paraense através da profissão que abraçara no sul, realizando documentários. Os filmes de ficção vieram depois, mas os dois gêneros usaram como "background", a místico-exótica Amazônia. Uma de suas primeiras iniciativas cinematográficas para fixar-se, no Pará, foi "*Amanhã Nos Encontraremos*", filme inacabado realizado na década de 1940. Na segunda Interventoria de Magalhães Barata, o cineasta procurou registrar as benfeitorias governamentais dessa fase populista da política paraense. Entre os dados recolhidos da imprensa deste período, há notícias sobre os projetos a serem desenvolvidos por ele. Um outro dado muito significativo é dado pelo pesquisador Alfredo Wagner sobre a existência, na Região do Arari, de um caboclo que teria sido ator de filmes de Luxardo.

A cinebiografia mais recente do cineasta aponta os seguintes filmes: "*Um Dia Qualquer*" (1962), "*Marajó, Barreira do Mar*" (1964), "*Um Diamante e Cinco Balas*" (1966) e "*Brutos Inocentes*" (1974). Da fase partidária e política, ressalta-se o documentário "*O Enterro de Magalhães Barata*" (1959), entre os inúmeros que realizou ao registrar as obras oficiais do governo baratista.

O resgate histórico da passagem de Líbero Luxardo pelo Pará está merecendo a atenção do pesquisador de cinema. Por ora, meu interesse em contextualizar sua obra deve-se a um tópico instigativo a ser desenvolvido: qual o olhar de Líbero



"Alma do Brasil" ("A retirada da Laguna")/1931

sobre as mulheres paraenses da década de 1960, no filme: "*Um Dia Qualquer*"?

O tema pretende recobrir uma fase do cinema paraense, momento em que as mudanças culturais e sociais estão se fazendo no mundo. Objetiva pensar também, nestes cem anos de cinema, as contribuições a ele pela cultura paraense.

2. MARIA DE BELÉM: A IMAGEM DA CIDADE E DA MULHER

Pesquisando os jornais paraenses da década de 1960, verifica-se que, na cidade de Belém, a orientação social favorecia a presença de classes sociais distintas. O corte desenvolvido por Luxardo em "*Um Dia Qualquer*", vai promover esta diferenciação nos limites que impõem a representação da base material da riqueza, como: os trajés, as edificações, os espaços de circulação urbana, as condições vivenciadas pelas pessoas.



O corifeu imaginado para representar esta diferenciação e as características em que se situa Belém, enquanto cidade Amazônica, é o protagonista do filme, Carlos (Hélio Castro), de classe média, um tipo que perdera a esposa e, desesperado, percorre a cidade em busca de alento após o enterro da amada. Em meio ao "flash-back" que resgata o primeiro encontro e o amor que nasceu entre ambos, surge uma linha divisória entre as imagens passadas (encontro do par num cemitério, reencontro em outros locais da cidade, intimidade no casamento) e o percurso desenvolvido no presente. Desta trajetória sem rumo, após o enterro da esposa, emerge o cotidiano da cidade, num dia qualquer. Lugares e formas culturais da região, além de tipos exóticos, surgem vinculados ao drama do viúvo. Nos bares da moda, nos tipos de transporte urbano, nas imagens de parques e igarapés, na feira do Ver-O-Peso e nas danças do Boi Bumbá, surgem figuras femininas que norteiam a estória, dando vida às lembranças tristes e momentos alegres do protagonista.

Maria de Belém (Lenira Guimarães) é a esposa amada, lembrada através do "flash back", falecida ao nascer do primogênito. Seu tipo revela uma morena alta, esbelta e elegante. Demonstra ser letrada, expressando-se com facilidade e tendo clareza sobre os fatos da atualidade. Supõe-se que o par tem as mesmas raízes de classe. O romance entre eles inicia-se num cemitério. Os encontros posteriores - ocasionais, primeiro, estabelecidos, depois, pela

relação de namoro até o casamento - dão-se na área urbana da cidade, nos lugares de circulação dos jovens de sua classe, perfeitamente demarcados: a praça (onde também as crianças brincam), o ônibus (onde aglomerado limita a intimidade), as ruas centrais (onde estão situadas as igrejas e um tipo de comércio mais sofisticado com ênfase aos magazines). O lugar da moradia, após o casamento, estabelece um reforço à classe a que pertencem e ao cotidiano da mulher casada dessa classe: uma edificação expondo sofisticada arquitetura, com arranjos ornamentais sobre os móveis e uma decoração impecável. As atitudes formais na relação entre o casal revelam os limites do espaço e da cultura determinantes de comportamentos diferenciados. O homem trabalha fora, a mulher fica à sua espera, assumindo papéis que a lógica do cotidiano naturalizou enquanto reveladores da submissão e do domínio entre os dois gêneros.

E os demais tipos femininos, como estão situados no filme?

Enquanto Maria de Belém revela-se um tipo feminino nos moldes de um comportamento instituído, as demais mulheres circulam em espaços e tempos diferentes. Há um corte sugestivo ao espaço e ao lugar da mulher livre. A cena evoca uma viagem de ônibus entre o par protagonista. A câmera distancia-se deste e segue um carro particular. Inicialmente, ouve-se um diálogo indecifrado entre um casal, depois, a câmera aproxima-se e toma-os em médio plano e depois em close. O carro segue uma estrada deserta. O casal está bebendo e depois acaricia-se (não passa dos beijos e toques). Um novo corte e ouve-se uma música estridente com as imagens do par fora do carro. Pixinguinha dá o ritmo para a jovem fazer "strip-tease", jogando no rosto do namorado as peças íntimas de roupa. Um outro corte e eles surgem deitados na relva. Em seguida atiram-se para um banho no igarapé.

Esse tipo de mulher é excluído dos espaços onde transita Maria de Belém. O peso do tempo filmico expõe um outro tipo feminino, tratando-o no mesmo nível dos dois outros. É o de uma jovem estuprada. O espaço é um bar situado numa praça. O tempo é a madrugada. O tipo circula nos "inferninhos" daquela época. Embora acompanhada de um rapaz, este tipo tende a ser visto infringindo as normas do comportamento de seu gênero. A hora de chegada no bar, a dança sensual e provocativa, a bebida que ingere, estimula dois elementos da "juventude transviada" belemeno a exigir direitos aos excessos. E o estupro é o caminho.



3. UM TEMPO DE NORMAS E DE REVOLUÇÃO

A década de 1960 marcou as mudanças mundiais sobre a condição feminina. Os ecos da leitura de "O Segundo Sexo", de Simone de Beauvoir, detinham os clamores das mulheres de duas gerações passadas. A norte americana Betty Friedan esboçava seu grito de alerta às formas de repressão sofridas, milenarmente, pelas mulheres condicionadas por comportamentos impostos e assumidos, enquanto o movimento feminista liderava novas conquistas. Criara-se um modelo de mulher e estabeleciam-se as bases para ser seguido. O discurso da moral sexual apontava o casamento como a aspiração da mulher virgem interpondo-se como o grande propulsor dos anseios femininos. E a norma ética procurava valorizar a submissão a essas imagens das mais "certinhas", assépticas, onde o pudor seguia o caminho da valorização porque "as coisas do sexo" deixavam de ser ditas.

"Um Dia Qualquer" reproduz imagens femininas do modelo instituído numa Belém que, apesar de ter sido sacudida anos antes (década de 1910-1920) por tipos irreverentes, facilita pensar na exclusão dessas "insubmissas". E quando estes tipos aparecem (a jovem stripper) são punidos com violência (o estupro praticado contra a jovem que extravasava sua sensualidade num espaço público, na madrugada).

Maria de Belém, a personagem, morre por conta de um sonho acalentado pelo seu tipo (a maternidade esperada). A Maria de Belém do Grão

Pará gravita e engravida sob as ruas marcadas de tipos irreverentes (as prostitutas), de tipos sofridos (a mulher que fala da fome dos filhos numa parada de ônibus), de tipos condicionados pelo exótico (as mulheres seminuas das sessões de umbanda). A busca do corifeu por um tipo igual ao da morta, ao circular em todos os cantos da cidade onde esta teria sido feliz, não foi positiva. É preciso chamar a "morte" para salvar o sonho desfeito. Morte que é sinônimo de exclusão num tempo sem tempo e sem espaço para os seus tipos. É a morte da morte que o próprio tempo já vaticinara. Das normas à revolução, resta o corpo inanimado de um corifeu amante da morte.

BIBLIOGRAFIA

- BANDINTER, Elizabeth. *Um é o Outro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
 BOURDIEU, Pierre. *Coisas Ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
 CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
 METZ, Christian; KRISTEVA, Julia; GUATARI, Felix; BARTHES, Roland. *Psicanálise e Cinema*. São Paulo: Global Editora, 1980.
 WOLFENSTEIN, Martha e LEITES, Nathan. A boa moça má. In: ROSENBERG, Bernard e WHITE, David Maning (Org.). *Cultura de Massa*. São Paulo, Cultrix, 1973.

OUTRAS FONTES

Filme: "Um Dia Qualquer", de Libero Luxardo, Pará, 1962.



"Brutos Inocentes"



Cinema em Santarém

Wilson Fonseca

Maestro, Compositor, Cinéfilo.
Membro da Academia Paraense de
Letras e Academia Paraense de
Música.

Creio que a minha condição de cinemaníaco (mais acentuada na juventude de longe vai), prende-se ao fato de eu ter nascido precisamente no ano em que o cinematógrafo fez seu debut em minha querida cidade natal. Corria o ano de 1912, quando o nosso Teatro "Vitória" - de saudosa memória - passou a funcionar como cinema, sem, entretanto, desvirtuar a sua finalidade específica. Trouxe a novidade, após pouco mais de três lustros de seu aparecimento (1895), Samuel Remillard, exibindo filmes do "Gran-Poly-Cinema". A partir daí, o velho Teatro também deu agasalho ao "Cinema Modelo", de Acácio Paiva, à Empresa Cinematográfica Brasileira de Manuel Dias que, em outra oportunidade, voltou associado a seu filho Teodoro Dias, à Empresa Bar Paraense, seguindo-lhes, até 1924, exibidores itinerantes que demandavam o Amazonas. Eram temporadas de pouca duração, cessando quando já saturavam a pequena platéia os poucos filmes disponíveis à exibição, como "Rosá do Adro", "A dama de cinzento", "Credo" (ou "Tragédia de Lourdes"), "As loucas de Paris" o clássico "Vida,

Paixão e Morte de Nosso Senhor Jesus Cristo" de Zecca, além de outros de pequena metragem.

Só no ano de 1924 construiu-se a primeira casa destinada especificamente a cinema, exatamente no local hoje ocupado pelo "Cine Olímpia", na Praça Monsenhor José Gregório, que recebeu a denominação de "Cine Ideal". A iniciativa partiu do sr. José de Albuquerque Franklin, sócio da empresa concessionária do serviço de energia elétrica da cidade. Dada a deficiência da aparelhagem de projeção e o desconforto da casa que era desprovida até mesmo de cobertura, o que não lhe dava condições de funcionar no período das chuvas e nem em dia claro ou noite de luar, esse cinema não chegou a "vingar", sendo descontinuado e precário o seu caminhar, razão pela qual teve de cessar as suas atividades nesse mesmo ano de 1924.

Tenho em mãos um manuscrito de seu saudoso amigo Luciano Lopes dos Santos, em que ele descreve o terreno onde foi construído o Cine "Ideal", com estes detalhes: "No lugar que hoje está situado o Cinema "Olímpia", foi fundado por seis chalés, onde



Cine "Olympia" 1930



moravam meretrizes. Cada chalé tinha o nome de uma flor, que seriam: Girassol, Camélia, Violeta, Bugary, Resedá e Miosótis. O chalé da esquina (Girassol) foi de propriedade do sr. Anézio Pinto Cota. Na frente tinha um Botequim e atrás bancas para jogos de baralho, dominó, firo e gamão. Nos outros chalés moravam as “meninas” (...) Por incrível que pareça, havia grande respeito por parte “delas”, pois só abriam suas portas para o “público”, depois do sino da Matriz bater nove horas da noite (...) O terreno foi comprado pelo sr. José Franklin de Albuquerque, que depois de demolir todos os chalés, construiu um “cinema”, conclui Luciano.

Decorridos poucos meses, foi procedida a cobertura do prédio do “Ideal” com telhas de barro cozido, quando em 1926 nova tentativa de fixar-se o cinema em nossa cidade foi levada a efeito, desta vez o sr. Franklin associado à sra. Corina Ribeiro de Queiroz, que escondia o nome de seu esposo sr. Gregoriano Diniz Queiroz, por ser ele Fiscal das Rendas Federais. Era fornecedora de filmes, pela primeira vez presente em Santarém, a firma Teixeira, Martins & Cia., do Cine “Olimpia” de Belém. Poucos filmes, entretanto, chegaram a ser exibidos, e talvez não tenham ido além dos seguintes: “Erros de mãe”, “Rosto Impenetrável” e “Crise”, com sessões que nem chegavam a ser semanais.

E com “Crise”, os “Mocorongos” ficaram novamente em crise de cinema, pois não foi ainda dessa vez que a maravilha dos irmãos Lumière conseguiu firmar-se na “Pérola do Tapajós”.

Em 1927 volta o “Vitória” a ser utilizado como cinema, arrendado pela Lei Municipal nº 750 de 17/03/1927 a Corina Ribeiro de Queiroz, que, após desvincular-se da sociedade que mantinha com o sr. Franklin, passou a explorar o mercado em seu nome individual e sob a gerência velada de seu marido.

Vou tentar fazer algumas reminiscências sobre o período do cinema em Santarém, detendo-me mais na época do cinema silencioso, com destaque ao que diz respeito às suas orquestras e suas músicas, iniciando por esse ano de 1927, quando a cidade passou, então, a ter cinema ininterruptamente até os nossos dias.

O interessante, vale ressaltar, é que àquela época, por ser a da cena muda, cada cinema tinha o seu conjunto musical próprio, para acompanhar o desenrolar dos filmes. Previamente escolhidas, as músicas tinham que corresponder às exigências dos momentos dramáticos ou cômicos, românticos ou violentos, de jornais ou de filmes de “far- west”. O conjunto do Cinema “Vitória” era uma pequena orquestra de câmara, dirigida pelo Professor José



Cinema “Vitória” - 1929

Agostinho da Fonseca e que tinha como componentes, dentre outros, os musicistas Raimundo Fona, Dudu Almeida, Luciano Santos, Almiro Lemos, Perílio Cardoso da Silva, Laurimar Corrêa, Miguel Campos e Wilson Fonseca.

O filme inaugural, de procedência norte-americana, intitulava-se “A sombra do Evangelho”, que tinha como principal intérprete o famoso galã Richard Barthelmss, da programação do Cine “Olimpia” de Belém, da empresa Teixeira, Martins & Cia.

Rememoremos algumas músicas que faziam parte do repertório da orquestra do “Vitória”: “Sonho de Ícaro”, “Talismã”, “Celiza”, “Sonhador”, “Ideal”, “Cow-boy”, “Coruja”, “Nelsita” e “Lou”.

Como a cidade estivesse em crise de energia elétrica, o Cinema “Vitória” recebia luz e força do Estaleiro de Construção Naval “Juca Figueira”, situado na rua “24 de Outubro”, a cerca de 300 metros distante do Teatro. Para isto, fez-se necessário estender-se uma rede externa de cabos elétricos nesse percurso, o que recebeu o embargo por parte da Empresa concessionária do serviço de iluminação da cidade, por ser sua a exclusividade de rede externa. O impasse levou os proprietários do Cinema “Vitória” à



aquisição de um grupo gerador, à gasolina, instalando-o no porão do velho Teatro. Por um defeito técnico nesse conjunto, o “Vitória” foi forçado a interromper por alguns meses as duas atividades. A essa altura, a firma Jorge Corrêa & Cia., pelo idealismo dos seus componentes srs. Lindolfo Jorge Corrêa e José Franklin de Albuquerque (este avô de Raul Franklin Loureiro, seu continuador que vem mantendo a tradição da família), reinaugurava o “Cine Guanabara”, no 2º semestre de 1927, com o filme “Vida Esportiva”, de programação fornecida por distribuidora sediada em Recife (Pé). Digo reinaugurava, porque era a volta, com nova denominação, do “Cine Ideal”, paralisada há um ano atrás, que ressurgia melhor aparelhada, tanto no prédio, no mobiliário, como na maquinaria. A orquestra do “Cine Guanabara”, nessa oportunidade, apresentou-se com um quarteto, integrado pela arte. Mary Souza ao piano, Laurimar Corrêa ao Violino, Antônio Rodrigues Nunes da flauta e Raimundo Fona, que era o seu diretor, no contra-baixo de cordas. Não quero deixar de lembrar o hábil operador do “Guanabara”, o profissional Feliciano de Tal, que tinha como ajudante o jovem santareno Vicente Rocha.

Eis alguns números musicais do bem cuidado repertório do quarteto “Guanabara”: “Worried”, “La Frotada”, “Eliza”, “Um dia na Arábia”, “Canção da Cigana” e “Gladiador”.

Um pouco mais adiante (em princípios de 1928), o quarteto “Guanabara” sofreu uma reformulação, com a saída da srta. Mary Souza que se transferiu com seus familiares para Belém e desligamento voluntário de Laurimar Corrêa e Antônio Nunes. Passou a ser assim constituído: Piano - Anita Fonseca, Violino - Raimundo Fona, Flauta - Miguel Campos e Contra-baixo o jovem Ubirajara Fona.

Mais alguns números do repertório já do novo quarteto: “Luar de Guarujá”, “Scena Triste” e um fox americano que não me recordo do título e nem do autor.

Ia o “Cine-Guanabara” na sua trajetória de bem servir o público santareno, quando, na primeira quinzena de julho do ano de 1928, volta o Cinema “Vitória”, agora com a inclusão de Astésio Pereira Macambira e Augusto Pessoas Montenegro na firma proprietária, a reiniciar as suas atividades, desta vez com a instalação, ali mesmo nos fundos do Teatro, de uma caldeira tipo locomóvel, a vapor, que acionava uma máquina, para, por sua vez, pôr em funcionamento o gerador do antigo conjunto, com a capacidade suficiente para o consumo do projetor

cinematográfico, da iluminação do edifício e dos ventiladores. A incubência de instalação e movimentação dessa maquinaria coube ao profissional mecânico José Esteves Dias, ficando a parte elétrica a cargo do eletricista Oscar Ferreira Coêlho. Era operador do projetor o hábil profissional trazido de Belém, sr. José Ferreira Lopes, que tinha como ajudante o jovem João Cardoso da Silva.

Nessa nova fase do “Vitória”, o filme de reinauguração foi a produção do circuito “United Artists” intitulada “Milagre dos Lobos”. A primitiva orquestra de câmara foi substituída por um quarteto assim constituído: Wilson Fonseca, piano; Laurimar Corrêa, violino; Antônio Rodrigues Nunes, flauta e José Agostinho da Fonseca, contra-baixo de cordas. Este, que era o seu diretor, querendo ampliar mais as possibilidades para acompanhar o desenrolar dos filmes, não se limitou à inclusão de foxs e valsas em seu repertório, variando com canções, tangos, marchas para fundo musical dos jornais, músicas vibrantes para os filmes de “Cow-boy”, peças alegres para as comédias, “rig-times” e até mesmo músicas eruditas e de operetas para as cenas mais nobres. Predominavam composições de autores nacionais, como Ernesto Nazareth Erotides de Campos, Zequinha de Abreu, Pachequinho, Joubert de Carvalho e do próprio José Agostinho da Fonseca.

E o Quarteto “Vitória” - cognominado “Quarteto de Ouro”, deleitava os habitués do “Vitória”, antes e durante a projeção, com músicas como estas: “Flor de Inverno”, “Cicatrices”, “Único Amor”, “Do Rio ao Oriente” e “Ilusões Caladas”.

Enquanto o Cine “Guanabara” (lotação: 600 poltronas) exibia filmes de circuito dos cinemas da firma Teixeira, Martins & Cia. (fornecedora do “Vitória na primeira fase), saídos dos estúdios da “Paramount”, “Metro Goldwyn Mayer”, “Warner Brothers”, “Fox-Filmes”, o Cinema “Vitória” (lotação: 500 poltronas) recebia programação da Empresa Amazônia, Ltda., produções de filmes da “Ufa”, “United Artists” e “Universal Films”, sendo esses concessionários sediados em Belém, onde tinham como cinema lançadores o “Olimpia” e “Éden”, respectivamente.

Nesse período que vai de 1927 a 1930, os dois cinemas da terra primavam pela apresentação de filmes de alta categoria, como sessões geralmente às terças e quintas feiras e sábados e domingos (aos domingos havia matinês para a petizada), sempre com boa frequência de espectadores que correspondiam aos esforços dos empresários. Dos filmes que vinham para o Brasil, em sua maioria de procedência norte-americana e alemã (o cinema



"O Filho do Sheik" - 1926

brasileiro ainda engatinhava e no período só nos deu "Aitaré da Praia", vindo mais tarde "Brasa Dormida", "Barro Humano" e "Sinfonia da Metrópole"), uma das cópias era estreada no Recife, saindo dali para Belém, depois Santarém e daqui para Manaus, par depois correr em outras cidades da zona Norte do País. Portanto, filmes em primeira linha. Inúmeras superproduções marcaram época em Santarém, ao tempo da cena muda.

Dada a concorrência e rivalidade existente em alto grau entre as duas Empresas da capital do Estado, com reflexos nas suas representantes em Santarém, a programação dos cinemas era caprichada e atual. Quem mais lucrava eram os frequentadores do cinema, pois o preço dos ingressos eram bastante acessíveis à bolsa de todos, pois permaneceram por longo tempo nos valores de RS \$ 1.000,00 (um mil réis) e RS \$ 500,00 (quinhentos réis) para 1º e 2º classes, respectivamente, com direito ao deleite com músicas como "Amapola", "Frou-Frou" e "Piedad".

À falta de outros meios de divulgação, a programação dos cinemas era dada a conhecer através de tabuletas espalhadas nos pontos mais concorridos da cidade e de boletins distribuídos de porta em porta. A imprensa era pouco utilizada, por contar a terra com apenas um jornalzinho hebdomadário.

O transporte dos filmes era feito em navios "The Amazon River Steam Navigation Company (1911), Ltd", que efetuava linhas regulares de navegação fluvial, semanalmente, com pontualidade de horários dentro do rigor inglês.

Ressalvadas as omissões, já que a lista é feita de memória e sem muito esforço, eis alguns dos bons filmes exibidos em Santarém no quadriênio de 1927 a 1930:

No Cinema Vitória - "O Pirata Negro" (primeiro filme colorido feito em cinema), "A Marca do Zorro", "Don Q., Filho do Zorro" e "O Gaúcho", com Douglas Fairbanks (Pai); "O Médico e o Monstro", "Don Juan", "Tempestade", com John Barrymore; "Amores de Carmen", "Ressureição", "Ramona" e "Revanche", com Dolores Del Rio; "A Dama das Camélias" com Norma Talmadge; "Aurora" (de W.F.Murnau e meu filme de cabeceira) e "4 Diabos" com Janet Gaynor; "Fausto" e "Tartufo" com Emil Jennings; "Em busca do ouro" e o "Circo" com Charles Chaplin; "O Sheik", "O Filho do Sheik", e "O Águia" com Rodolph Valentino; "Jardim do Eden" com Bilie Dove; "O Gabinete do Dr. Caligari" com Corad Veidt e Wernwr Krauss; "Sacrificio de Mulher" com Marcelo Albani; e outros não menos grandiosos, como "Ivan, o Terrível", "Fédora", "Manon Lescaut", "Sappho", "Messalina",



"Boneca de Paris", "Honrarás tua mãe", Sétimo Céu", "O Gato e o Nacário"; "Sonhos de Valsa" e aquela famosa série de Mary Pickford, a namorada da América.



No Cine Guanabara - "A Fragata Invicta" com Wallace Berry; "Varieté" (de Dupont) com Emil Jennings; "Corcunda de Notre Dame" e "O Fantasma da Ópera" com Lon Chaney (Pai); "A Duquesa e o Garçon" e "Conde de Monte Carlo" com Adolph Menjou; "Miguel Strogoff" e "Keen" com Ivan Mosjoukine; "Sangue e Areia" e "Os 4 Cavaleiros de Apocalipse" com Rodolph Valentino; "Ben-Hur" com Ramon Novarro; "O Rei dos Reis" com Henry B. Warner; "Sangue por Glória" com Dolores Del Rio; Victor Mac Laglen e Edmundo Lowe; "O Beijo" com Greta Garbo; "Os 3 Mosqueteiros" com Douglas Fairbanks (Pai); "A Cabana de Pai Tomás", "The Big Parade", "Rio da Vida", "A Divina Dama" e muitos outros, com destaque, ainda, para "Metrópolis" de Fritz Lang.

Seria enfadonho prosseguir na citação de outros filmes exibidos nos dois cinemas da terra, interpretados por Pola Negri, Lia Putti, Lili Damita, Gloria Swanson, Bebe Daniels, Joan Crawford, Wallace Reid, John Gilbert, Vilma Bank, Ronald Colman, etc. Tínhamos, também, aquela série muito do agrado da petizada (dos adultos também) dos

"Cow-boys" famosos, valentes, como Tom Mix e Buck Jones com os seus amestrados cavalos "Tony" e "Águia Branca", respectivamente, e mais Harry Carey, Ken Maynard, Bufalo Bill, Jr., Art Acord, William S. Hart, William Boyd. E o fabuloso cão Rin-Tin-Tin? Era o tempo em que o cinema vinha para a tela em forma de arte, que me perdoem os modernistas.

E o Quarteto "Vitória", na sala de espera ou acompanhando o desenrolar dos filmes, continuava a deleitar os seus ouvintes com peças de seu repertório, como: "Tentações", "Meu Coração", "Adios, Muchacho", "Meu Céu Azul", "Canta per me", "Ramona" e "Infeliz".

Há passagens pitorescas que sempre recordo, como estas:

Como quase tudo em cidade pequena gira em torno da rivalidade entre duas concorrentes, ela também existia entre os frequentadores dos dois cinemas santarenos. Havia os vitorianos e os guanabarinos, os partidários chegavam ao extremo de "torcer" para que um dia o rival deixasse de funcionar por falta de frequentadores! E não é que esse dia chegou mesmo? O "Guanabara" programara para determinada noite um filme sem expressão intitulado "O Manda Chuva" e o "Vitória" lançou em estréia, depois de largamente anunciado, "Cadeira Elétrica", que também não era grande coisa. À hora do início das sessões cinematográficas da-quela noite, enquanto as dependências do "Vitória" se achavam superlotadas com espectadores trepados até pelas janelas laterais da varanda do velho Teatro, certamente atraídos pelo título do filme, o seu concorrente não tinha ainda vendido um só ingresso, razão pela qual teve que cerrar as portas, sem funcionar. Quanto a platéia do "Vitória" soube do acontecido, quase irrompe em gritos de euforia! Meu pai, no intervalo da 1ª para a 2ª parte do filme em exibição, chamou-me a atenção para que eu olhasse para trás. Era para notar Miguel Campos e minha irmã Anita, componentes do quarteto do "Guanabara", encadeirados numa das frisas do "Vitória" assistindo ao filme "Cadeira Elétrica". E eu (por que não confessar?) na imaturidade dos meus 15 anos de idade, também vibrei com a esperada vitória do "Vitória"! É que os frequentadores dos dois cinemas se colocavam na mesma posição de aficionados de clubes de futebol rivais ou adeptos de partidos políticos. E o quarteto "Vitória" executava o jocoso tango argentino "Pobre Mascarita".

Sobre a rivalidade, lembro-me da mulher chamada Conceição que não perdeu uma só sessão cinematográfica do "Guanabara" e seria o maior insulto oferecer-lhe um ingresso do "Vitória"! E a



dona Valentina? Sim, a velha Valentina! Ela tinha um lugar "cativo" nas gerais do velho Teatro e ninguém ousaria ocupá-lo, sob pena de ter que se levantar a peso de taboas que "a dona do lugar" distribuía, notadamente quando já vinha para o cinema um pouco alcoolizada! e note-se que recebia o apoio dos proprietários do cinema, pela sua condição de "torcedora" e habitué da casa. Coisas de cidadezinha de 5.000 habitantes, como era a Santarém de 1928.

E o Quarteto "Vitória" a todos enternecia com melodias como as de "Nena" e "Rachelina".

Recordo mais o caso de uma senhora, nossa vizinha, que foi assistir ao filme "Águia" estrelado por Rodolph Valentino. Nem bem o filme havia começado a desenrolar-se, sentiu-se mal, ao lembrar-se que o grande astro tinha falecido há 3 anos atrás e estava agora ali na tela a viver aquelas cenas românticas e muito do agrado de sua incalculável legião de admiradoras. Minha mãe, que estava sentada na poltrona ao seu lado, vendo a situação, chamou meu irmão Wilmar para acompanhar a paciente até sua residência, que ficava a uns 300 metros distantes do cinema, o que o mano não deixou de fazer muito contrariado, pois perdera boa parte do filme que há muito esperava assistir, e na sua caminhada, Wilmar ouvindo o Quarteto "Vitória" desferir as notas de sua conhecida e querida melodia "Salmanquita".

Com a falência, em 1929, da firma proprietária do "Guanabara", foi este adquirido por Marques Pinto & Irmãos, logo transferindo-o a Walkiria Loureiro, que mudou a sua denominação para "Cine Olímpia", a partir de 1º de janeiro de 1930.

Além da minha condição de pianista nos conjuntos musicais que "sincronizavam" os filmes ao tempo da cena muda, já nos meus 15 anos de idade eu era cinemaniaco. Cheguei a organizar e trazer sempre atualizado um eficiente e detalhado registro de todos os filmes exibidos nos dois cinemas locais, no decênio 1927/1936, que lamentavelmente perdi. Nesse registro figuravam a data e o número de exhibições, o título original e o tomado no Brasil, a fábrica produtora, a relação dos principais intérpretes, o nome do Diretor e o número de partes em que o filme se dividia. É bom lembrar que ao tempo as casas exibidoras eram providas de um único projetor, razão por que as projeções não eram contínuas.

Fui mais além: fiz correr entre os amigos e aficionados da arte, um "jornalzinho" especializado, de circulação mensal, caprichosamente manuscrito e ilustrado com fotografias que pedia diretamente aos

artistas ou recortava de revistas. A tiragem do órgão? Um único exemplar! "A Cidade", semanário que circulava em Santarém, em sua edição de 4 de janeiro de 1930, nº 653, chegou a transcrever desse meu "periódico" uma das matérias nele inserida, sob o título "Interessante Estatística". Ei-la: "Um paciente leitor nosso teve a pachorra de organizar a estatística abaixo, dos filmes cinematográficos exibidos em nossos cinemas: No decorrer do ano recém-findo foram exibidos nos cinemas locais 175 filmes cinematográficos, divididos em 1330 partes. A "Ufa" contribuiu com 36 filmes (de janeiro a junho e de setembro a dezembro); a "Fox-Films" com 30 (de maio a dezembro); a "Paramount" com 25 (de setembro a dezembro); a "Universal" com 20 (de agosto a dezembro); o "Programa Matarazzo" com 12 (de setembro a dezembro) e 18 filmes de outras marcas independentes. Como complemento de programa, exibiram-se 45 "Jornais" cinematográficos, sendo 29 da "Fox", 6 da "Paramount", 5 da "Ufa" e 5 de outras marcas, com várias comédias em 2 partes.

Dentre as fábricas acima citadas, a que mais brilhou com a apresentação de bons filmes, foi a "United Artists".

Eis a prova: "Robin-Hood", "O Circo", "Lágrimas de Homem", "O Gaúcho", "Tempestade", "Sedução do Pecado", "Ramona", "A Dança da Vida", "A Dama das Camélias", "Dois Amantes", "Ressurreição", "O Filho do Sheik", "Pecadora sem Mácula", "A Luta dos Sexos", "Culpas de Amor", etc. - Santarém, 02/01/1930 - W.F.

Música muito apreciada pelos frequentadores do "Vitória" era a popularíssima toada "Gaúcho".

No ano seguinte, sob o mesmo título, o jornal da terra "Gazeta do Norte", em sua edição nº 3, de 21/02/1931, transcreve de meu período este novo levantamento

"Em 1930 foram exibidos nos cinemas "Olímpia" e "Vitória", 192 filmes das seguintes procedências: norte-americana 170; alemã 9; brasileira 2 e de procedência diversas 11; divididos em um total de 1449 partes.

Além desses filmes, como complemento de programa, tivemos mais 18 comédias de dois rolos e 64 jornais cinematográficos.

Na nossa opinião, os melhores filmes foram os seguintes: Yankees: "Os 4 Diabos", "Estrela Ditosas", "O Máscara de Ferro", "A Ré Amorosa", "Mulher Divina", "O Despertar de uma Mulher", "Coração de Slava", "Dança Rubra", "Alma que volta", "Rio da Vida" e muitos outros. Alemães: "Varieté", "Sangrenta Noite Nupcial" e "A Grande Aventureira". Nacionais: "Barro Humano" e "São



Paulo a Symphonia da Metrópole". Outras nacionalidades: "A Castelã do Líbano" e "Martyrio de Joanna D'arc".

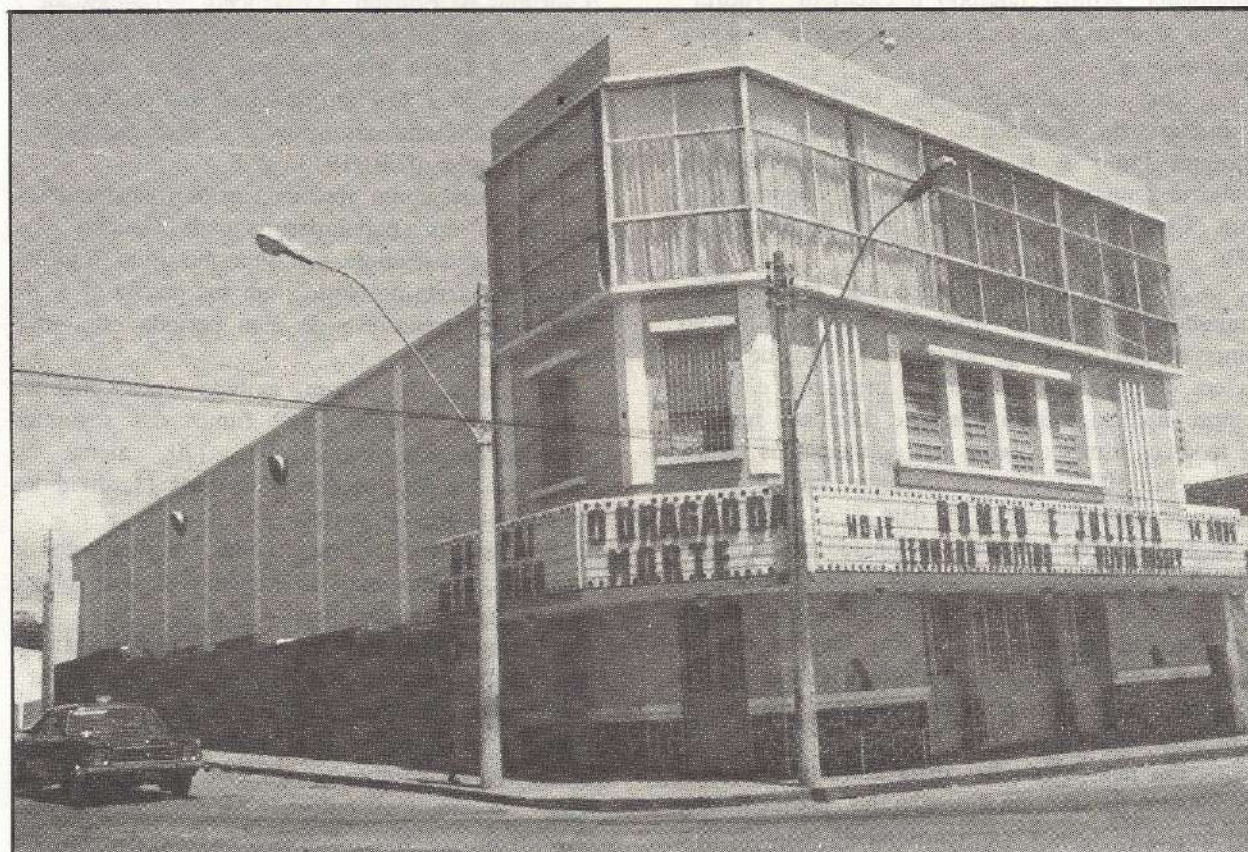
O movimento do ano recém-findo foi superior ao de 1929, no qual tivemos 175, havendo uma diferença de 17 fitas para mais. - Santarém, 28/01/1931 - W.F."

Continuando a série nostálgica das melodias que enterneciam os frequentadores do "Vitória", rememoremos o belíssimo fox americano "Quando o Sultão Sonha".

A grande coqueluche da época sempre dava "pano para as mangas", como esta passagem da qual saí vitorioso: Em 1929, foi-me atribuído o encargo de redigir as legendas para as tabuletas e cartazes do "Cinema Vitória", que eram espalhados pelos quatro cantos da cidade. De uma feita, uma dessas tabuletas anunciava o filme da "United Artists" interpretado por Norma Talmadge intitulado "Mulher Cobiçada". Pelo jornal da semana, uma colunista assídua verberou a falta de cuidado no trato do bem escrever por parte do tabuleiro, pois entendia que o vocábulo cobiçado só poderia ser grafado com a vogal "u". Foi um "deus nos acuda". - mesmo que "assanhar casa de



Cine Olímpia - 1947



Cine Olímpia - 1976



caba". Os gramáticos e letrados da terra tomaram as colunas do prestigioso jornalzinho de Felisbello Sussuarana e Paulo Rodrigues dos Santos e o assunto virou polêmica. Cada qual dando valsa a sua sapiência, inclusive os que de há muito não davam o "ar de sua graça" no manejo da pena pela imprensa.

Claro que todos vieram em defesa do "Tabuleteiro", porque os dicionários registravam a duplicidade de grafia, com preferência por aquela usada no cartaz do cinema.

Resultado: O filme foi promovido "de gogó" e alcançou sucesso de bilheteria dos maiores registrados na praça. (vide, neste capítulo, "Cinema e Filologia").

Um lindo tango que servia de fundo musical ao filmes da época: "Sombras".

O Quarteto "Vitória" teve a sua constituição inicialmente citada, alterada posteriormente com Miguel Campos e depois Pedro Nolasco dos Santos na flauta e Firmo Sirotheau no violino. Quando ao "Guanabara", outras alterações se verificaram: Delfian Amorim e depois Júlio Vieira no piano e Ubirajara Fona no violino.

De 1932 a 1936, com a paralisação do "Vitória", o seu afamado Quarteto passou a atuar no "Cine Olímpia", a convite de seu novo proprietário sr. Manuel Cardoso Loureiro, com a constituição seguinte: Wilson Fonseca, piano; Antônio Anselmo de Oliveira e depois Adalberto Gonçalves Gentil, violino; Pedro Nolasco dos Santos, flauta e José Agostinho da Fonseca, contra-baixo de cordas.

E lá no "Vitória" o "Quarteto de Ouro" eternecia os seus frequentadores com trechos de operetas como "Viúva Alegre", "Conde de Luxemburgo", "Princesa dos Dólares" e outros, como "Sonho de Valsa". Tango muito tocado foi "Noche de Reis".

E quem, dos meus contemporâneos, não rememora com saudades, ao ouvir tão bonitas e evocativas melodias, aqueles fabulosos seriados como "O Roubo dos Milhões" com o vigoroso William Fairbanks e a bela Eva Novack? Do comovente "Lágrimas de Homem", magistralmente interpretado por H.B. Warner e Nils Aster? De "Credo" (ou "Tragédia de Lourdes")? De "As Loucas de Paris", onde Galaor, a figura central do filme, pontificava com o seu porte atlético e sempre chegava na hora precisa para salvar a mocinha Edmée? E as figuras exponenciais da cena muda continuam a desfilar em nossa memória, cujos nomes eram pronunciados com a doçura do falar santareno, num inglês "macarrônico": Richard Barthelmess, Douglas Fairbanks (Pai), Mary Pickford, Dolores Del Rio, Rodolph Valentino, Pola Negri, Ramon Novarro,

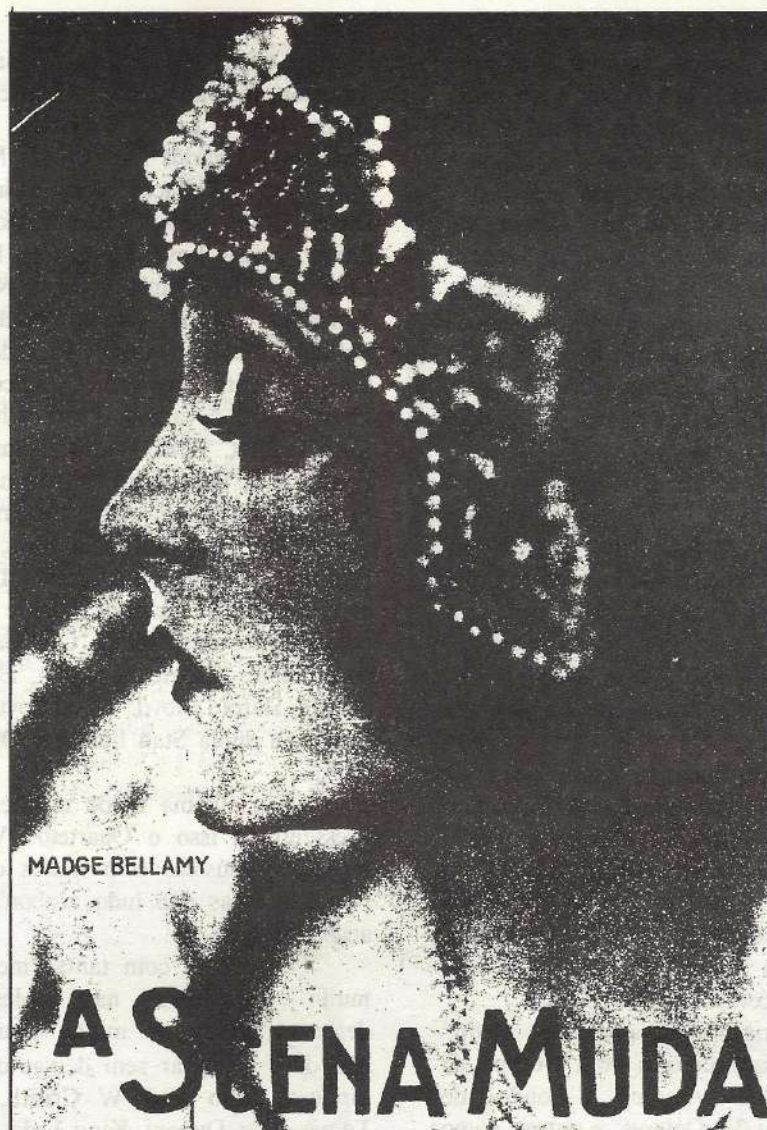
Barbara La Mar, Wallace Reid, As irmãs Lilian e Dorothy Gish, Theda Bara, William Farnum, Gloria Swanson, William Power, Marlene Dietrich, Greta Garbo, John e Lionel Barrymore, Greta Nissen, Ala Nazimova, Charles Farrel, Mac Murray, Sue Carol, Mae West, Wallace Beery, Edmund Lowe, Bilie Dove, Clara Bow, Victor Mac Laglen, Warner Baxter, Bessie Love, Zassu Pits, Mirna Loy, Ronald Colman, Vilma Bank, a dupla Norma e Constance Talmadge, Maria Korda, Paul Richter, Madge Bellamy, Jack Mulhal, Ricardo Cortez, Norma Shearer, Joan Crawford, Florence Vidor, Laura La Plante, Don Alvarado, Pearl White, Barry Norton, John Gilbert, Renée Adorée, Janet Gaynor, Willy Fritz, Lia de Putti, Marcelo Albani, Dolores Costello, Eleanor Boardman, James Murray, Esther Ralston, George O'Brien, Betty Compson, Mary Astor, Alex Francis, George Bancroft, Lewis Stone, os extraordinários garotos Jackie Coogan e os componentes da padilha "Our Gang", os excelentes comediantes Charles Chaplin, Buster Keaton, Ben Turpin, Harold Lloyd, Chico Boya, Glen Tryon, Max Linder, a dupla Stan Laurel e Oliver Hard e tantos outros.

E o cinema mudo ia chegando ao seu fim. Pressentindo isso o Quarteto "Vitória" incluía no repertório músicas com títulos de "Tudo acabado, Não me digas que tudo acabou" e "Por que tudo acabou?"

Enlevados com tantas melodias bonitas que muito contribuíra na adolescência, para o desenvolvimento de minha sensibilidade artística, não devo terminar sem deixar de citar os grandes diretores como David W. Griffith, Cecil B. de Mille, Tomas Ince, Dupont, King Vidor, Alexander Korda, W.F. Murnau, Ernest Lubist, Eric von Stroheim, Joseph von Sternberg, John Ford e muitos outros.

Os cinemaniacos "mocarongos" andavam sempre em dia com novidades da arte, pois aqui circulavam apreciadas revistas demais especializadas como CINEARTE, SCENA MUDA e SELETA. E mantinham permanente correspondência com os seus astros e estrelas favoritas, sempre com a solicitação de fotografias para a inclusão nos grossos álbuns. Bons tempos! Saudosismo? Que importa ... Recordar é viver mais!

Ao encerrar a gravação que fiz em fita magnética, ressalvei: aos que tiveram paciência de chegar até aqui comigo, um pedido de desculpas pelos senões apresentados, pois foi tudo feito de um só fôlego, sem auxílio de apontamentos ou pesquisas. As músicas, creiam-me, ainda posso executá-las ao correr dos dedos no teclado do piano, de memória, onde retenho, desde os meus 15 anos de idade, todas



as que mencionei aqui e mais outras centenas da mesma época, já que o nosso repertório era vastíssimo e tanto meu pai como o professor Raimundo Fona, diretores dos conjuntos, eram artistas de bom gosto na seleção de peças e conseguiam arrancar pureza de interpretação por parte de seus comandados. Cada melodia me traz à lembrança, sempre, um lindo filme do passado.

Antes de concluir, desejo registrar mais dois fatos relacionados com os primórdios do cinema de Santarém. Em 1908, um daqueles itinerantes que escalavam o Amazonas rio acima ou rio abaixo, carregando em sua bagagem filmes, projetor e "écran", fez parada em nossa cidade para a mostra de um filme no Teatro Vitória. Contra o "Álbum do Centenário de Santarém - 1948", que o problema de energia elétrica foi resolvido pelo sr. Antônio Dias Vieira, que estendeu a rede de seu gerador de uso

privado para a sua "Fábrica Princesa" e sua residência particular, até o velho e saudoso Teatro.

O outro relato encontrei-o no jornalzinho "O Lírio" que circulava em Santarém, em sua edição de 26/04/1913, nº 3 do ano II, sob o título CINEMATOGAPHO: Chegou no "Rio Mar" o sr. Manoel Dias d'Albuquerque, sócio da "Empresa Cinematográfica Brasileira", que pretende dar alguns espetáculos no Theatro Victória. Tivemos ocasião de ver o excelente stock de filmes dessa empresa, que se compõem d'uma quantidade enorme de dramas e comédias ainda não levadas nesta cidade. Na estréia, que deverá ser domingo, serão projetados os seguintes filmes: "Saudação a bandeira", mágica colorida; "O casamento de Affonso XIII", natural, os empolgantes dramas: "A filha do sineiro", "Os bandidos da Islandia", "A Orphã" e outras comédias e mágicas de grande efeito.



"Cinema Guajarinino"

Pedro Veriano

O Cinema Guajarinino, da ilha do Mosqueiro, viveu perto de 70 anos. Quando nasceu, num dia de 1913, o acesso à ilha era só por navio e, às praias distantes, por um trem, que a população chamava ora de "Pata Choca" ora de "Maria Fumaça".

Paulo Monteiro, funcionário da Caixa Econômica Federal em Belém, já falecido, contava que tinha sido o terceiro proprietário do cinema. "Aqui vem de 1912 ou 13. Tem na frente o ano da construção. Leia lá. O primeiro dono foi o Sr. Pires Teixeira, que exibia os filmes da firma "Teixeira & Martins", proprietária do Olímpia de Belém. Depois foi o Bianor Carneiro. Eu fui o terceiro homem na história. Naquele tempo a gente alugava o filme ao preço de 350 mil réis e a casa por 40 mil réis. E tinha público, o pessoal chegava no vapor "Almirante Alexandrino", que tirava duas horas de Belém à ponte da vila, desde que a favor da maré. No Mosqueiro, um trem pequeno, que eu chamava de "Maria Fumaça", fazia o transporte para as praias. Ele fazia um barulhão danado e ia cheio de melindrosas e almofadinhas, num passeio em que a esportiva começava por uma fagulha da locomotiva, estragando a roupa".

O "Guajarinino" passou muitos anos exibindo filmes mudos para uma comunidade restrita à vila. Não contava com os veranistas em seu balanço comercial. Veraneio era uma palavra pouco pronunciada. As residências luxuosas de hoje não existiam. O caminho para algumas praias, como o Farol, era desbravado por pioneiros, como Zacharias Martires, construtor do ainda hoje de pé "Hotel do Farol". E o Chapéu Virado ainda sentia a presença do velho Tavares, que por ali edificaria o hotel, mais tarde do genro Antônio Ferreira, apelidado de Russo.

Quem queria tranquilidade tomava o rumo da ilha. Os dias pareciam iguais na monorra interiorana. O cinema da vila era uma diversão de metrópole muito procurada, e por lá chegaram clássicos mudos como o primeiro "Quo Vadis". Mas as sessões que marcaram a história do cineminha - pequeno depois da ampliação, feita por Monteiro - foram com "A Vida de Cristo", sempre na Semana Santa, "O Judeu Errante", "... E O Vento Levou" e "Os Dez Mandamentos". As "fitas" viravam assuntos nos papos molhados dos comerciantes e pescadores. Era uma forma de orgulho mostrar aos mosqueirenses o que se via em Belém.



O Guajarinino tinha bancos corridos, ventiladores na parede, diminuta sala de espera e um projetor de 35mm que comportava um "cavalo de pau", ou seja, três partes-duplas de um filme, dando apenas um intervalo por sessão para mudar os carretéis. Tudo muito simples, mas não se pedia mais. Nos anos 70, a festa acabou. Os estertores foram com um projetor modesto de 16mm passando faroeste italiano. Já tinha "espinha de peixe" (antena de tv) nas casas. A novela das oito já era forte concorrente. A ponte chegava, e o público fugia para outros cantos.

No lugar do cinema, hoje, está um mercadinho. Tentativas de cinema no Chapéu Virado ficaram restritas ao 16mm nas férias de julho dos anos 50. Funcionavam ora no salão do hotel do Russo, ora num mercado vizinho, que virou escola e depois voltou a ser mercado. Tinha o pitoresco da platéia sentar em carteiras escolares. Mas foi tudo muito breve e hoje poucos sentem saudades. O Mosqueiro dos trios elétricos é outra coisa.



"Infância em Soure na Década de 60: O Cinema, Janela para o Mundo"

Ernani Chaves

Doutor em Filosofia - USP.
Professor do Departamento de
Filosofia e do Programa de Pós-
Graduação em Teoria Literária
do Centro de Letras - UFPa.
Colaborador eventual com
artigos de cinema para crítica
especializada.

“Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado, deve agir como um homem que escava (...) E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje, o lugar no qual é conservado o velho”.

(Walter Benjamin, “Escavando e Recordando”).

“Histórias no cinema são algo semelhante a rotas de viagem”.

(Wim Wenders, “A Lógica das Imagens”)

Para Cléber e César, os sobrinhos que cresceram em uma Soure sem cinema.

E para Todd East, em Berlim.

“Escavando”

“Hotel am Zoo”, literalmente “Hotel (ao lado do Zoológico)”. Parado do outro lado da rua, meus olhos não conseguiam se afastar daquela placa luminosa que se apresentava diante de mim como um sinal, um traço que insistia em acenar para a memória, em acionar o que parecia estar definitivamente sepultado. Era a primeira vez que eu via Berlim! E, de repente, todo o resto parecia secundário. O caminho, que me levaria, inevitavelmente, à Igreja da Memória, é interrompido pela placa luminosa. Esfrego os olhos e tento entender o sentido daquela placa. Não o seu “sentido” na língua alemã, evidentemente, mas o seu “sentido” na língua da memória. Subitamente, percebo que alguém está saindo do “Hotel am Zoo”. Posso distinguir seu terno escuro, os óculos, o ar misterioso. Ele sai rapidamente e entra num carro. Mas, que carro estranho! Parece ter saído de um museu. Nada semelhante aos modernos veículos que circulam nessa rua. Quem é esse homem? Por que ele insiste em ser apanhado pela minha retina e logo depois, desaparece? Como nos modernos equipamentos eletrônicos, tento retornar a imagem e congelá-la, como se estivesse operando um videocassete.

Novamente o homem, o terno escuro, os óculos, o carro antiquado. Congelo neste momento, no exato momento em que ele entra no carro antiquado. Busco desesperadamente aproximar a imagem e aos poucos, a revelação se dá, em meio aos apelos do amigo espanhol que me chama insistentemente para que continuemos a caminhar. A revelação: é Michael Caine, o homem misterioso. É Michael Caine, um agente britânico que vai solucionar na Berlim da Guerra-Fria um intrincado caso de espionagem, que envolve russos, belas mulheres suspeitas, crimes misteriosos e troca de dissidentes. É Michael Caine num filme dos anos 60, “Funeral em Berlim”! E, de repente, numa fração de segundos, sou dois, sou um duplo: sou aquele que chega pela primeira vez nesta cidade para estudar e estou ali, naquela fria noite de fevereiro, parado diante de um letreiro luminoso; mas, ao mesmo tempo, sou também o menino entrando na adolescência, que já viu aquele letreiro luminoso, há muito tempo atrás, no cinema. No cinema, lugar do “profano” (à exceção da Semana Santa, quando invariavelmente assistia-se ao filme mudo de Ferdinand Zacca sobre a vida de Cristo) com nome de “santo”, no Cinema “Santo Agostinho”, em Soure, onde nasci e vivi até os quatorze anos (“onde fica Soure?” perguntou certa vez o amigo americano em Berlim. E eu, orgulhoso, mostrava no mapa: “Aqui, nesta graaande Ilha, na foz do Amazonas, uma Ilha maior que a Suíça, sabia?”).

“Recordando”

O seminário “São José”, a Casa Paroquial, a Igreja, o Auditório “Santo Agostinho”, o Colégio “Stella Maris” (nesta ordem, de quem dá as costas a Salvaterra). Em frente, a praça. Dois coretos, bancos, um pequeno e baixo coreto central, depois ornado com o busto do D. Alonso, o bispo de muitos anos, que também dava nome ao Ginásio local. E jameiros, que em agosto e setembro floresciam, cobrindo o chão de vermelho-púrpura e fazendo a festa de crianças e adultos em busca dos jambos. Na década de 60, essa era a “geografia” da sociabilidade em Soure: na 3ª rua, entre as Travessas 15 e 16 (a



“aristocracia” rural, vejamos só, tomou Nova Iorque como modelo de designação das ruas, onde ruas e travessas são numeradas!). Sábado e domingo, a praça enchia de gente de todas as idades, de todos os bairros. Como se costumava dizer, inverteu-se a fórmula habitual, primeiro a “obrigação” - a missa, depois a “devoção” - passear na praça, encontrar os amigos, conversar e, furtivamente, como mandava o figurino das famílias, “paquerar”. Mas também, invariavelmente, ir ao cinema.

Aquele que vai a Soure ou mesmo morador desavisado, talvez não se dê conta de que, ao lado da Igreja, há uma construção recuada no terreno, que impressiona pelo tamanho de sua fachada. Para os meus olhos de criança, havia uma imponência naquele prédio. Algo de grandioso. Por isso, talvez, construído recuado, à sombra da Igreja, à sombra do “sagrado”, numa clara determinação “espacial” entre a cidade de Deus e a cidade dos homens, como se a possível imponência desta, só pudesse existir, literalmente à sombra da misericordiosa imponência daquela. Dentro, o prédio é de uma austeridade quase feia. Mesmo assim impressionante pela sua altura. Antes, fileiras de cadeiras de pau, desconfortáveis, que depois ficaram um pouco mais suportáveis. No fundo, eleva-se o palco. Por isso, na fachada não se lia “Cinema Santo Agostinho”, mas “Auditório”, pois ali, além de cinema, funcionava o teatro (uma das mais belas lembranças de minha infância), onde peças religiosas eram encenadas pelos alunos do “Stella Maris” e entre o Natal e o Dia dos Reis, o Auto de Natal ou a “pastorinha”, onde se festejava também o aniversário do Bispo e se realizavam as sessões solenes de colação de grau do Ginásio Estadual “D. Alonso” ou, ainda, entre os gritos ensurdecedores das torcidas, a eleição da “Rainha dos Jogos da Independência”. Espaço “multimídia”, diríamos hoje. Local de reunião, de celebração, de diversão. A “Paróquia” realizava esse trabalho de integração. Em torno da Igreja, dos padres e das freiras se estabeleciam as linhas de continuidade entre a “devoção” e a “obrigação”, entre o lar, a família, a escola e a Igreja, entre as tarefas domésticas e as aulas de catecismo, entre as obrigações religiosas e o espaço necessário do lazer, embora essa ordem de coisas fosse, freqüentemente burlada e subvertida.

O cinema ocupava, nesse jogo entre o sagrado e o profano, um lugar importante. As sessões eram às terças, quintas, sábados e domingos. Elas acompanhavam, rigidamente, o calendário religioso. Às terças, a sessão começava após a novena de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. Às quintas, após a novena de Santa Rita de Cássia. Aos sábados à noite,

não havia nenhum ofício religioso (afinal, até Deus descansou no sétimo dia!) e podíamos ir ao cinema sem ter que primeiro, pedir perdão pelos pecados. Aos domingos, após a missa das 19:30. Durante a Semana Santa, apenas a sessão do domingo. Na Semana do Círio, que acontece na segunda quinzena de novembro (quando não há eleições!), havia sessões diárias. Era o “Festival do Círio”, ansiosamente aguardado, pois com um pouco de sorte, eu poderia ir ao cinema todas as noites e ver um filme diferente a cada noite. Isso porque, às vezes o mesmo filme passava em todas as sessões da semana e, invariavelmente, era o mesmo nas sessões de sábado e domingo. A maioria, filmes de “cawbói” e por isso conheci os “Ringos” (onde andarão Guilianno Gema?), “Djangos” e “Sartanas” da vida, alguns filmes de terror e os grandes épicos: “E o vento levou...” (oh, Deus, por que as crianças de hoje preferem os enlatados japoneses a “Scarlett” e “Rett”?), “Ben-Hur” (gritávamos na corrida de bigas, enquanto um silêncio respeitoso caía sobre o cinema nas cenas com Cristo ou quando “Ben-Hur” descobre o que restou da família no vale dos leprosos e nem desconfiávamos que entre “Massala” e “Ben-Hur” poderia haver “algo mais”...), “Quo Vadis” (havia um fervor religioso, uma profunda identificação com os “primeiros cristãos” cantando enquanto esperavam a morte na arena e um alívio quando “Lígia” é salva pelo gigante “Ursus”), “Os Dez Mandamentos” (a cena da travessia do Mar Vermelho me encantava. Como aquilo poderia ter sido feito? E o mesmo Charlton Heston de “Ben-Hur”. E, assim, ficávamos íntimos dos nossos heróis), “Cleópatra” (com a deusa Elizabeth Taylor). De vez em quando, um filme que também passava na “capital”, como “Crow, o magnífico”, com Steve McQueen. Às vezes, uma raridade, como “A Face Oculta”, creio que o único filme dirigido por Marlon Brando. E havia os filmes italianos, da Cinecittá, a maioria em preto-e-branco. Um deles me fascinou especialmente: jamais esquecerei “A Lenda de Enéas”, com Steve Reeves (provavelmente, um italiano com nome em inglês), que acabou se tornando meu primeiro ídolo. “Enéas”: a história do guerreiro troiano, que após a guerra de Tróia, vai para a Sicília. Muitos anos depois, por necessidades de ofício, voltei várias vezes a me encontrar com “Enéas” e sempre me ocorriam, desfiguradas pelo esquecimento, algumas imagens desse filme. E assim, guerras, revoluções, casos complicados de amor, príncipes, princesas, reis, rainhas, sultões, desbravadores, desfilavam na tela do “Santo Agostinho”. Torcíamos, às vezes com gritos e palmas, pelo “herói” e pela “mocinha”, incentivávamos o “herói” a exterminar o vilão e nos



Charlie Chaplin



entristecíamos quando, uma vez ou outra, não havia um final feliz. Muitas vezes o filme continuava nas conversas da escola e cada um contava a sua versão, cada um fazia o seu final, como se cada um tivesse assistido a um filme diferente. Com os dedos, imitávamos um revólver, “abríamos fogo” (um tiro sempre certo), depois soprávamos o resto de pólvora no cano do revólver e “disparávamos” a frase fatal: “Ringo não perdoa, mata!”.

“Janela para o Mundo”

Durante a semana, o alto-falante da Prelazia anunciava a programação do cinema. Na Semana do Círio de 70, anunciava-se um filme com um nome ao mesmo tempo familiar e estranho: “Teorema”. Palavra que nos lembrava o terror da Matemática. O que seria um filme com esse título? A curiosidade era geral. Não consigo lembrar o que aconteceu durante a sessão: gritos e exclamações, que iam da surpresa ao espanto, apupos, certamente. Só sei que foi a minha primeira grande viagem. Uma viagem ao mundo interior com Pier Paolo Pasolini. Uma viagem sem volta, pois na saída do cinema, tudo era diferente. O mundo era diferente, o mundo era muito maior do que aquele que se apresentava a minha frente e que acabava às margens do rio Paracuari. Quando penso no que me levou a estudar filosofia, penso sempre nesta noite, à saída de “Teorema”, a cabeça zumbindo com tantas indagações, com tantas perguntas sem resposta (que pena que hoje, a maioria pense que Terence Stamp é apenas “uma das rainhas do deserto” e não conheçam, para parafrasear Buñuel, o seu “Anjo Exterminador” em “Teorema”). Desde aí, compreendi que o cinema poderia até ser “a melhor diversão”, mas que ele poderia ser também uma possibilidade de pensar, de refletir, de “ler” criticamente o mundo. Desde aí, a religião não me consolou mais.

“Rotas de Viagem” ou “O lugar do velho no terreno de hoje”

Há muito o cine “Santo Agostinho” não funcionava. A impressão que tenho, quando vou a Soure, é que o imponente prédio virou um “elefante branco” e que as novas gerações nada sabem dele. A televisão chegou em 1970 e aos poucos foi substituindo o cinema e o rádio. Com a televisão, chegou também o telefone. E a torre da Telepará ajudou a melhorar, pouco a pouco, a imagem cheia de chuviscos. As aventuras da tela foram perdendo seu lugar para as novelas, até desaparecerem

completamente. Lembro a cena de “Bye, bye, Brasil” quando a “trupe” comandada por José Wilker se aproxima de Altamira, achando que no interior do Pará ainda haveria lugar para o circo e a desolada constatação da existência das muitas “espigas de peixe” nos telhados da cidade. Hoje, mais sofisticadas, as “espigas de peixe” viraram “parabólicas”. Em Soure, há muitas delas. Do cinema, nenhuma história para contar. “Seu Otávio, “double” de motorista da Prelazia e de “operador” no cinema, já morreu. Levou consigo, sem poder legar a ninguém, o segredo precioso de fazer brotar daqueles rolos que chegavam pelo “Presidente Vargas”, as imagens maravilhosas que fizeram a alegria da minha infância.

Assim, na minha peregrinação pelo mundo, o ato de ir ao cinema repete, com certeza, a alegria infantil de ver surgir o mundo na tela. Em vez de bugigangas de aparelhos eletrônicos sofisticados ou de “souvenirs” geralmente “bregas”, minha recordação e minha imagem das cidades por onde andei, são permeadas pelo cinema. Em Zurique, “As Vozes da Lua”, de Fellini, com a tela cheia de subtítulos em francês e alemão (imaginem um filme em inglês: a metade da tela ficará inundada de legendas em três línguas: francês, alemão e italiano, os idiomas da Suíça), em Bruxelas, “Crimes e Mentiras”, de Wood Allen (com legendas em francês e em flamengo), em Praga, “Crocódilo Dundee”, em Madrid, um Almodóvar, em Lisboa, “Jules et Jim”, de Trauffaut (rindo muito com a tradução para aquele cinema (em especial, a um pequeno cinema no Quartier Latin, com o nome de um filme de Pasolini:



Woody Allen



James Stewart em "A Felicidade não se Compra"

("Accatone"), em Berlim, quase todas as quartas-feiras ("Kinotag", "dia do cinema", a preços mais baratos, com Eunice, a amiga portuguesa), em São Paulo (onde a ida ao cinema, com Cristina e Edilson é obrigatória). Mas, essa paixão pelo cinema só pôde se intensificar porque entre o cine "Santo Agostinho" e o mundo, houve o Cine-Clube da APCA, aqui em Belém. Tímido, ia às sessões do Grêmio Literário Português e às da sede da AABB (onde vi, pela primeira vez, "A Felicidade não se compra") e, confesso, não entendi, na época, por que aquele senhor que escrevia na "Província" endeusava tanto aquele filme), acompanhava a crítica de cinema local nos jornais e assisti a um dos cursos sobre "Linguagem cinematográfica", ministrados pelo Pedro Veriano. Depois, as voltas da vida me fizeram amigo e colega de trabalho da Luzia Álvares, e a paixão pelo cinema, despertada no cine "Santo

Agostinho", me tornou também um eventual comentador de filmes, através da generosidade da Luzia, que várias vezes concedeu espaço na sua coluna do "Liberal", para as minhas "elocubrações".

E se me fosse perguntado que sonho eu gostaria que a magia do cinema realizasse nesse centenário, eu não teria dúvidas em dizer: que "Bruno" (Rüdiger Vogler), aquele que consertava velhas máquinas de projeção de filmes em pequenas cidades perdidas ao longo da fronteira que separava, antigamente, as duas Alemanhas, no filme de Wim Wenders, "Im Laufe der Zeit" ("No Decorrer do Tempo"), chegasse em Soure, com seu velho caminhão, estacionasse na praça hoje morta, tão deserta, desenterrasse a velha máquina de projeção do "Santo Agostinho" e fizesse brotar, mais uma vez, na tela do antigo cinema, as imagens do mundo.



"Duas ou Três coisas de Cinema" (e sem tempo)

Lúcio Flávio Pinto

Formado em Sociologia e Política - USP. Jornalista há 30 anos. Professor de Comunicação Social - UFFa. Editor do "Jornal Pessoal". Criador da página de cinema do Caderno Cultural de "A Província do Pará".

Sou daquelas pessoas para as quais o cinema não era apenas diversão (a última?) ou forma de conhecimento. O cinema era a vida. Algumas das mais remotas e agradáveis reminiscências guardadas na minha memória se referem a um salão de exibição escurecido, dirigindo-se pelo facho de luz até um celulóide revestido de existência autônoma. Tempos depois gastávamos boa parte do nosso tempo, em livrarias e bares, discutindo exatamente se o cinema tem uma linguagem própria no conjunto das formas de manifestação cultural do homem. Na época estava convencido que sim. Hoje, afastado das salas de projeção por essa alucinada criatividade enlatada dos clips em tela gigante, passei a ter minhas dúvidas.

Uma das mais longínquas recordações do cinema me coloca diante da ante-sala do cinema Olímpia, em Santarém, hoje transformado em centro comercial mal definido. Uma multidão de crianças esperando abrir a porta comercial principal para ver Alice no país das maravilhas, um dos vários desenhos animados semanais que marcaram parte das minhas origens. Fecho os olhos e vejo Libertad Lamarque e Pedro Armendariz provocando cascatas de lágrimas na plateia do Independência, revivificando nosso espírito de dramalhão. Outro fechar de olhos e contemplo-me na calçada em frente ao Poeira, no Largo de Nazaré, expondo gibis e fazendo trocas com os moleques antes de correr pelo extenso corredor até o salão mágico. Também é automática a imagem do moleque contido "furando" a entrada no Olímpia para ver o conjunto de filmes: o seriado antes e o faroeste depois.

Na minha formação, tenho marcas profundas do cinema americano. Embalei-me com Walt Disney, ri com Harold Loyd e Buster Keatin, caí seguidas vezes da cadeira por causa de Chaplin (quando não batia o assento para ajudar o mocinho a matar dezenas de mal-encarados índios com seu Colt de repetição as nauseas), sofri com os dramas & comédias B que lotavam a programação dos cinemas de província aos quais tive acesso. Os efeitos dos filmes dessa época começavam quando saíamos da

sala escura. Escavei e guardei preciosidades imitando Pablito Calvo. Também tentei falar com Deus, mas acho que nunca consegui a sintonia certa (numa dessas tentativas, na igreja do Carmo, em plena semana salesiana, saí arrastado pela orelha por um padre-conselheiro indignado com meu exame de consciência em altas vozes).

Tornei-me, assim, um pirralho americano na jungle amazônica. Sintomático que, pouco depois dos 30 anos, quando toquei pela primeira vez com meus próprios pés no território do Tio Sam, me sentisse em casa, com regressões mentais quase tão fortes quanto reais. Como um Hegel intuitivo, eu transformara o plano ideal no rés-ao-chão real. Conhecia tudo e estava apenas revisitando o celulóide da minha infância. Provoquei estupor na escola lembrando tantos nomes de presidentes americanos, como nenhum cidadão do país ali presente conseguiu.



Charlie Chaplin



Louis Malle



Ingmar Bergman

Mas veio a idade da rebeldia, e o meu norte tomou rumo das Oropas. Passei de um pólo a outro, negando o que era a razão de ser da véspera, numa dialética mecanicista que o velho Engels, mais que o velho Marx, abominaria. Época de Godard, que, quem diria, visto de hoje parece um precursor dos clips - ao menos no plano da linguagem, para voltar às tricas & futricas do Bar do Parque, onde outrora também se intermediava bebida com cultura. Do verniz das coisas fui à sua essência, guiado por bufões, como Fellini, ou feiticeiros, como Bergman. Sofri, suci e pulsei com cada fotograma de Paixão de Ana, mas onde penetrei no abissal da alma foi com Louis Malle, nos Trinta Anos esta Noite.

Com esse karma voltei a Belém e aqui fizemos uma pequena época no caderno cultural de A Província do Pará, introduzindo o quadro de cotações, fazendo crítica telegráfica (menos palavras e mais idéias), indo atrás do contexto sem nos perdermos nas entrelinhas dos roteiros reconstituídos com falsa pedagogia, desafiando o gosto de até então, made in USA, era também o nosso. Mas fomos ligeiros. Tínhamos tarefas que julgávamos maiores - e eram mesmo: até hoje tento voltar ao mundo do cinema, sem êxito. E quando volto a escrever sobre ele é com esta pressa assassina, capaz de liquidar qualquer pretensão, porque tenho tarefas outras mil.

nas páginas vencidas da agenda e naquelas anotadas pela frente. O mundo onde eu podia ser uno e feliz já não é meu. Passo em frente à sala de cinema e não ouço vozes me chamando. E vou em frente. (Não é assim que caminha a humanidade, meu caro James Dean?)



James Dean



"Breve Depoimento: Amazônia, Ano Zero"

José Otávio Pinto

Publicitário. Membro da Associação Paraense de Críticos Cinematográficos. Colaborador de colunas de Cinema de Belém.

Cem anos de Cinema - este universo estético, vasto e complexo, que já foi capaz de oferecer a nós, seres humanos do último século do segundo milênio ocidental, em meio a uma grande quantidade de fitas pouco, pouquíssimo, ou nada significativas, um número expressivo de filmes de considerável, em maior ou menor grau, valor artístico-cultural. Uma entidade estética ampla e profundamente fecundada pelos perceptos e afectos - para usar a terminologia de Gilles Deleuze, um dos mais brilhantes ensaístas filosóficos e estetas deste século - expresso nas obras de autênticos gênios cinematográficos, como Jean-Luc Godard, Robert Bresson, Luís Buñuel, Federico Fellini, Friedrich Wilhelm Murnau, Orson Welles, Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Charles Spencer Chaplin, Alfred Hitchcock, e vários outros (mais uns vinte, ou um pouco mais que isso), cineastas do mesmo, precioso, estofo criador.

Cem anos de Cinema, e o cinema amazônico continua, impassivelmente, um zero absoluto (Não interessa, no momento, esmiuçar as causas econômicas e político-culturais da inexistência de um núcleo cinematográfico regional, produtor e realizador de filmes de longa e curta metragens, mas apenas registrar a negatividade do fato, que é a ausência do cinema amazônico). Há exceções solitárias, mas mesmo estas são raríssimas. Só dois filmes de considerável valor cinestético tiveram como cenário a Amazônia - especificamente, a Amazônia peruana e ambos feitos por um cineasta alemão, Werner Herzog: **Aguirre, a Cólera dos Deuses** e **Fitzcarraldo**. E há, também, o caso único de um terceiro longa-metragem - este, realizado aqui no Pará - de bom nível: **Iracema**, de Jorge Bodanzky e Orlando Senna. O resto é, infelizmente, constituído de filmes que não apenas têm muito pouco valor, ou são mesmo totalmente insignificantes (ruins, medíocres, péssimos), como, em diversos aspectos, desrespeitam e deturpam características fundamentais e grandes valores culturais específicos da Amazônia.

O cinema amazônico ainda está por nascer. E, certamente, algum dia surgirá - como, há mais de trinta anos, apareceu, no Brasil, o Cinema Novo, esse importante movimento que, entre numerosos

diretores de maior ou menor talento, revelou, a este país e ao mundo, pelo menos um cineasta realmente extraordinário: Glauber Rocha.

Um dia haverá - e tomara que não muito distante! - em que, de fato, começar-se-á a realizar, nesta imensa Amazônia, tão rica arquetípico-mitologicamente, um trabalho amplo, fecundo e esteticamente bem dimensionado de expressão cinematográfica do grandioso tesouro simbólico, metafórico, ficcional desta região, que aguarda, impacientemente, o instante sublime de esplendor na tela.



"Iracema"
de Botanzky

Werner
Herzog





"Sobre Cine-Poema"

Max Martins

Poeta com vários livros publicados. Diretor da Casa da Linguagem da Fundação Curro Velho. Fundador do 1º Cine Clube em Belém: "Os Expectadores". Colaborando com artigos para crítica cinematográfica de Belém.

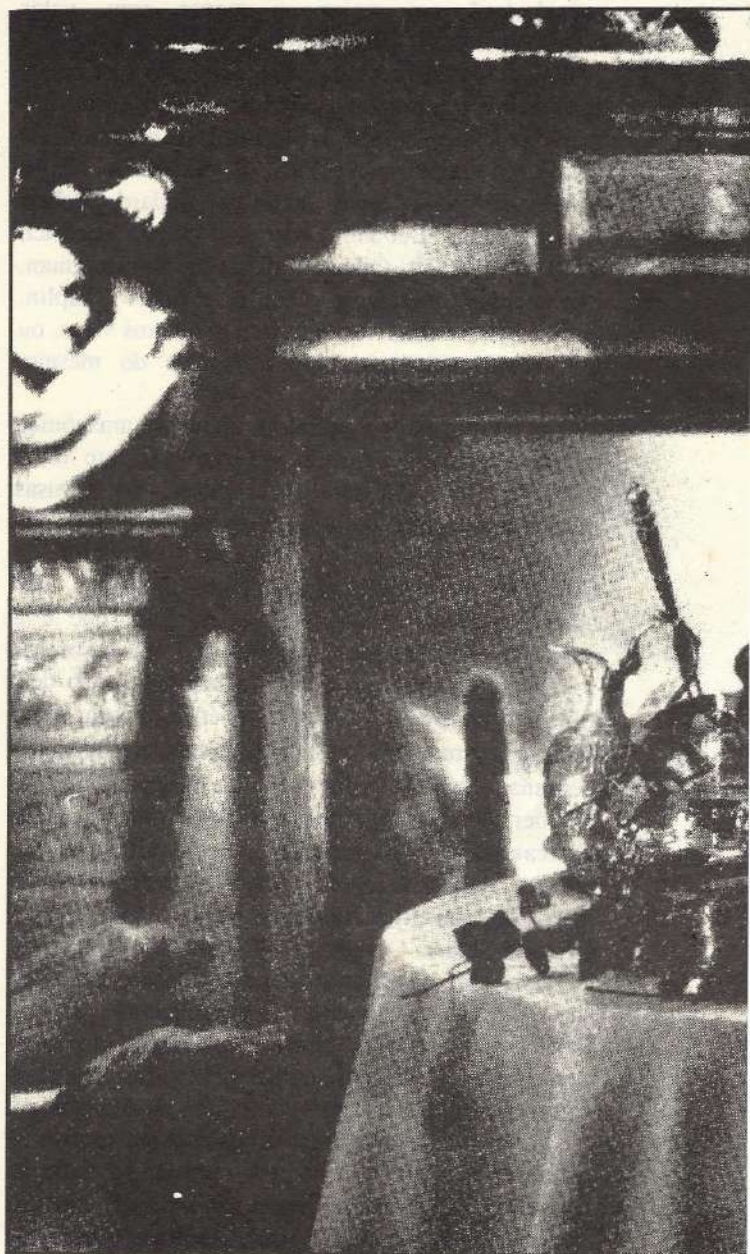
Entendo o cine-poema como o poema sendo beneficiado pela animação cinematográfica e como tal projetado numa tela, utilizando para seu enriquecimento a técnica "alheia" do cinema. Falo alheia entre aspas, pois, afinal, pensando bem, aquilo que o poema foi buscar no cinema, muitas vezes não é outra coisa senão o que a literatura já deu ao cinema, como seja, a velha e universal metáfora.

E além da voz humana, a veneranda mãe da poesia, e da simples e tradicional folha de papel, o poema pode se comunicar, e isso não é novidade, no teatro, no rádio, na TV, no cartaz. Claro que não me refiro a uma simples e primária apresentação, mas ao próprio envolvimento técnico e material desses veículos, mantida porém a imprescindível permanência da palavra. Nesse sentido não há por que torcer o nariz ao cine-poema. Pelo contrário, como já disse, é até fascinante; mesmo porque o cinema influencia o poema ainda quando este é apresentado na página em branco. É notório, por exemplo, o "corte" e a "montagem" intencional na poética moderna.

Isso não é novidade, inclusive porque "corte" e "montagem" já existiam não intencionalmente na poesia, muito antes do nascimento do cinema, o que vem confirmar que a chamada sétima arte está cheia de literatura. Cocteau, poeta e realizador, dizia que nos seus filmes sua caneta era a câmera, e Maiakovski afirmava que o cinema era o renovador das literaturas.

Mas, assim como muitos poetas apanham, por exemplo, o "corte" e a "montagem" bem, aqui e agora nas telas do cinema, para enriquecimento de sua obra, alguns foram buscar muitos e muitos séculos antes de nossa era, a mesma "montagem", o mesmo "corte", na escrita e na poesia chinesa, onde, por exemplo, os signos do sol, sublinhando os signos dos brotos visíveis das plantas, formam o ideograma de primavera. E isto, segundo Fenollosa, conduz a linguagem para perto das coisas, afinal como o cinema, isto relativamente à poesia, porque o cinema também foi matar a sua sede imagística do ideograma chinês, no velho haiku de Basho e no teatro Kabuki japonês de onde Eisentein organizou sua teoria de

montagem cinematográfica. Ao acaso cito como exemplo de metáfora ideográfica, num filme cujo nome e diretor não me ocorrem mais, e no poema de Drummond, o sangue do leiteiro baleado na





A Estética da Cinemágia e Meus Olhos

madrugada, confunde-se com o leite derramado, "formando um terceiro tom a que chamamos aurora.

A idéia do cinema-poema implica uma das preocupações das vanguardas surrealistas, futurista e das atuais, ou seja, "abrir" a poesia à sua contemporaneidade, no caso, servindo-se também da tecnologia e dos meios de comunicação de massa. Certo. De minha parte, porém, não deixo de me alertar contra os riscos dum inadequado aproveitamento dessas vantagens que podem

prejudicar a qualidade absoluta necessária ao poema, dirigindo de certo modo solitariamente ao leitor, em favor duma qualidade quantitativa, se assim podemos dizer, do cinema, rádio, TV, manchetes jornalísticas, etc, que um grupo de criadores e técnicos destina à massa.

Creio que poderia resumir minha opinião, dizendo que, se o cine-poema dispensa as palavras, pode ser outra coisa, mesmo de excelente qualidade inventiva, mas não será poema.



"A Bela e o Monstro" de Cocteau



A Estética da Cinemagia a Meus Olhos

Acyr Castro

Jornalista. Escritor e Membro da Academia Paraense de Letras e de Jornalismo. Ex-Secretário de Estado de Cultura, Desportos e Turismo. Fundador da APCC. Com coluna diária em "A Província do Pará".

Há quem ache que o cinema não é mais o mesmo, e não é, na verdade. Há cheiro de vídeo game e de parque de diversões no ar. E, não sendo propriamente um nostálgico a cantar, às vezes me dá uma saudade imensa do cinema. Uma saudade incontrolável. Palavra de honra!

O Pedro Veriano, pela Associação Paraense de Críticos Cinematográficos de que fui um dos fundadores ao lado de Edwaldo Martins, Rafael Costa, de Alberto Queiroz, de Paulo Macedo, de Ariosto Pontes e o Francisco Cardoso da UNAMA, me pedem um depoimento crítico a propósito "do primeiro centenário" do cinema. Embatuco nisso (está no ofício mandado por eles) de "uma visão regional". Deus me livre de "meter a mão em cumbuca". Fiz uma vez - o dizer honestamente o que pensava e ainda penso dos filmes "paraenses" do paulista Libero Luxardo (1908/1980) com base nos meus critérios estéticos, os arquivos de A Província do Pará estão aí e Biblioteca Estadual Arthur Vianna também - e me dei muito mal. Falo do tema na revista que editei quando Secretário de Estado de Cultura, Desportos e Turismo, a Primeira e única, Caderno de Cinema, na capa, aliás, Luxardo a quem, com todo respeito, sucedo na cadeira nº 26 da Academia Paraense de Letras. Prefiro ficar no que o ofício do Pedro e do Francisco ressalva e me ater ao "caráter de universalidade" permitindo, mais não fosse, "pela projeção mundial do cinema" de que dizem o Veriano e o Cardoso.

Escrevo crítica de filmes desde os anos 40: o "A" modesto que ostento no Grupo ARTS ao lado do "R" de Rafael Costa, o "T" de Amílcar Tupiassu e o "S" de Manoel Wilson dos Santos Penna. Porém só me profissionalizei nos começos da década de 50. O ARTS pretendia ser, em termos locais, o que eram, em suas áreas respectivas, críticos da qualidade de Antônio Moniz Vianna, Décio Vieira Ottoni, Alex Vianny, Salviano Cavalcanti de Paiva, Ely Azeredo, Rubem Biáfora, e os mineiros liderados na Revista do Cinema por Cyro Siqueira. Sou meio besta: guardo a mania de não dever nada a nenhuma escola ou tendência de crítica, querendo, o tempo inteiro, pensar com a própria cabeça. Batia de frente com

exibidores (de um feito saímos do Jornal A Vanguarda: o Rafael, O Amílcar, e eu, por não nos quisermos submetidos a pressões "regionais") e com todo tipo de censura. E me divirto com os modismos que nos querem impor, como a dessa pretensa história de "cinema de autor", algo muito mal contado - quem dirigiu na verdade E O Vento Levou? George Cukor & Victor Fleming de antes e depois de Sam Wood ou o produtor David O. Selznick trabalhando em equipe (a MGM) com James Fitzpatrick, Reeves Eason, Chester Franklin e William Cameron Menzies? Os franceses, diga-se, são uma graça, a fazer moda desde a Revue du Cinema a desaguar nos Cahiers nos 50! Querem, porque querem, passar a história como descobridores de Orson Welles, de Alfred Hitchcock, de John Ford, de Howard Hawks, de Nicholas Ray, de Michael Curtiz, de Raoul Walsh de que sempre soubemos, nós, no mundo todo, que vamos às fontes, sem dar bola para os novidadeiros daqui e de fora. De que me recordo, o único "autor" que os Cahiers realmente descobriram foi Douglas Sirk, e até hoje acho absurdo a discriminação deles contra Frank Capra, por exemplo. E por causa destas verdades minhas, existe quem me creia polêmico - posso até ser, mas não por gosto, involuntariamente, consequência da paixão pela autenticidade.

Alfred Hitcock



John Ford



Nunca me perguntei o que o cinema significa, o que este ou aquele filme "quer dizer". Sei que na sala escura estou como na selva obscurecida da ilusão, e isso me basta desde que eu acredite na aventura a que esteja inserido. Uma aventura estética diversa da literária e da teatral, que me devolva ao equilíbrio psicológico; como a que me chegou, tinha eu meus 8/9 anos, com a Rebeca hitchcockiana. Acho que escalonar as obras, etiquetá-las, rouba delas a atmosfera de fantasia que lhes é inerente. A realização cinematográfica é criação artística com base no pleno funcionamento de formas simbólicas a partir de duas máquinas: a que filma e a que exhibe. O encanto resultante e que me fascina, me domina, faz rir e/ou chorar, vale pelo que está escrito na tela, e independe de explicações extrafita. Um drama ou uma comédia que precise do suporte de dissertações definidoras do que opere distante de sua especificidade não me interessa. Ou o filme se explica nele mesmo, sem necessitar da muleta crítica, ou não nada tenho a ver com ele. Um trabalho de arte, do cinema às letras, das manifestações cênicas às plásticas e às musicais, funciona conforme suas dimensões estruturais, caracterizando-se pelos signos que deflagra. Tudo é forma, inclusive o abstrato, até o emocional ou sensorio; definido em ritmo & em deslocamento de seres e objetos & de formulação de tensões psicológicas ou pictóricas pelo som e/ou o silêncio modulando espaço e tempo. A produção fílmica paga seu preço à indústria, jogada para as massas, embora isso não deva representar, de parte dos seus fazedores, uma "traição" à cultura no sentido antropológico tanto quanto no filosófico. A cinematografia continuou quando a Cena Muda desapareceu para que os atores falassem e os diretores tivessem às mãos recursos outros, acionados pelo som, a fim de que o espetáculo pudesse evidenciar todas as suas virtualidades. No que isto irá se tornar, no custo do progresso tecnológico, só o futuro dirá; o que vem sendo dito pelo presente, e este é o ponto, desagrada um pouco, ainda que inevitável como carga de sensações e de sentimentos em razão das transformações dos hábitos e dos costumes. Para onde vai o cinema interna e externamente?

É o cinema m'enriqueceu tanto! Cultuo com amor o 28 de dezembro de 1895, como se remanescente da platéia dos 33 parisienses que, no Grand Café do Boulevard des Capucines, viram a projeção, oficialmente a inaugural, do cinematógrafo inventado pelos irmãos Louis e Augusto Lumière. Fui criança tão cinemática como o adulto sempre a se entregar apaixonadamente à luz e às sombras (às cores) do show de que nunca soube fugir. Escapava

da ginástica e do canto orfeônico, nos idos da ditadura getulista-baratista, como hoje das coisas chatas do cotidiano, para os novos velhos mundos das emoções - que nem a literatura, nas canções; o universo da linguagem que me reintegra ao mundo. Eu não seria eu, não houvesse havido a cinematografia. E as datas foram me marcando ao longo de minha biografia, não importa se vindas a mim sem cronologia lógica e racional. Mas o que é racional e lógica na Arte?

1915, Nascimento de Uma Nação de David Wark Griffith, nascia a linguagem cinematográfica, uma epopéia com cenas finais (a cavalcada da Ku Klux Klan) a fluir num encadeamento de que não há como não reconhecer a grandiosidade rítmica e narrativa. Faziam parte da equipe Raoul Walsh (ator no papel do Presidente Abraham Lincoln), Erich Von Stroheim, Jack Conway e Woody Van Dyke. Por mais que os passionais da esquerda odeiem a fita, preterindo-a em favor de Intolerância efetivada em 1916 pelo mesmo Griffith, o fato é que aqui é que o cinema começou a ser de fato uma grande arte. E nem Roland Barthes, que dizia consumir o cinema de maneira "puramente projetiva", retirando-o da esfera da linguagem, seria incapaz de negar, como não foi, o que veio com os loucos e o caos de O Gabinete do Doutor Caligari (1919) de Robert Wiene & Carl Mayer de uma idéia de Fritz Lang. O "finito dos possíveis" barthesiano se espalharia em Nosferatu, em 1922 Friedrich Wilhelm Murnau construía uma modalidade de gênero, a do horror, sinfonicamente distendida. O mais é história: do Entreato (a vanguarda musical de Erik Satie a serviço dos delírios visuais) de René Clair e Ouro e Maldição, Eric Von Stroheim a examinar irado a podridão humana, em 1924, a O Encouraçado Potemkin (1925)



Encouraçado Potemkin



em que Serguei Eisenstein estiliza a revolta dos marinheiros de Odessa em 1915, expressa gratificamente um ideal político como jamais o lograram depois e ensina magistralmente o que é a montagem filmica, em 1925 de Em Busca do Ouro de Charles Chaplin e de Variedades de Ewald André Dupont estrelando Emil Jannings - numa cronologia rara: em 1926 A Mãe de Vsevolod Pudovkin, do romance de Máximo Gorki, a tomada de consciência pela revolução: Aurora de Murnau & A General de Buster Keaton & A Carne e o Diabo (em cena Greta Garbo) de Clarence Brown junto a Metrópolis (em 1984 Giorgio Moroder soube dar som e cor computadorizados sem alterar a maestria) de Fritz Lang, e o Napoleão de Abel Gance em 1927; enfim, 1928 e a obra-prima do Silencioso e de todo o cinema jamais feito na França, A Paixão de Joana d'Arc de Carl Theodor Dreyer, contracenando com mademoiselle René Falconetti eis Michel Simon e Antonin Artaud.

A subversão pelo surreal, Um Cão Andaluz de Luiz Buñuel & Salvador Dalí, no 1929 do Aleluia, o afresco negro de King Vidor, e da Lulu de Georg Wilhelm Pabst com Louise Brooks. De 1930, Sem Novidades no Front, Lewis Milestone dirigindo o jovem Lew Ayres, do romance de Erich Maria Remarque a I Guerra Mundial, a Marlene Dietrich de O Anjo Azul de Josef Von Sternberg, e o Jean Cocteau de O Sangue de um Poeta; despontando com O Presídio de George Hill o gênero "penitenciária". Em 1931 há o nascer de outro gênero com Drácula, Tod Browning recriando o romance de Bram Stoker para Bela Lugosi, e mais outro em Frankstein (na adaptação da novela gótica de Mary Shelley a máscara de Boris Karloff) de James Whale; e sobretudo, há Luzes da Cidade de Charles Chaplin; a seguir Última Hora de Milestone com Adolphe Menjou, Possuída de Brown no estrelato de Joan Crawford, Sede de Escândalo de Mervyn LeRoy com Edward G. Robinson, Senhoritas de Uniforme (o feminismo adentrando a tela) de Leontine Sagan; acima de tudo, no que mobilizo meus critérios estéticos, O Vampiro de Düsseldorf, "M", Fritz Lang e o ator Peter Lorre cortando fundamento o corpo social na primeira película a utilizar sabiamente o som. Vem 1932: Ama-se Esta Noite de Rouben Mamoulian, O Expresso de Shangai de Josef Von Sternberg com Marlene Dietrich, O Fugitivo de Mervyn LeRoy, Não Matarás (com Lionel Barrymore) de Ernst Lubitsch, Tarzan o Filho das Selvas (com Johnny Weismuller) de Van Dyke, O Pecado da Carne (da peça Chuva de Somerset Maugham) de Milestone com Joan Crawford. E vem 1933: O Diabo a Quatro (os irmãos Marx) de Leo

McCarey, O Homem Invisível (o romance de H. G. Wells recriado por James Whale) com Claude Rains, King Kong de Merian Cooper & Ernest Schoedsack em roteiro de Edgar Wallace sobre freudiana aventura, Greta Garbo na Rainha Cristina de Rouben Mamoulian, Romance Antigo (Leslie Howard em clima fantástico) de Frank Lloyd. No 1934 em que nasci deu Bette Davis (Escravos do Desejo de John Cromwell) reinventando o romance de Moughan Servidão Humana; e deu Aconteceu Naquela Noite de Frank Capra com Claudette Colbert & Clark Gable, A Ceia dos Acusados de Van Dyke da novela de Dashiell Hammett, a Cleópatra de Claudette Colbert por Cecil B. DeMille, O Conde de Monte Cristo (a festa de Rowland Lee no romance de Alexandre Dumas) com Robert Donat, A Família Barrett (com Fredric March e Charles Laughton) de Sidney Franklin tendo Norma Shearer como Elizabeth Barrett namorando o Robert Browning de March, A Imperatriz Galante de Von Sternberg para Dietrich, Pânico na Casa Branca de William Wellman de uma estória de Rex Stout, A Patrulha Perdida de John Ford, Uma Sombra Que Passa de Mitchel Leisen com Fredric March, A Viúva Alegre de Ernst Lubitsch; todos liderados por L'Atalante de Jean Vigo protagonizado por Michel Simon. E pelo Murnau de A Última Gargalhada.

Garbo ganhou o New York Film Critics Award de 1935 com a segunda versão, a de Clarence Brown, a primeira em 1928 é de Edmund Goulding, que fez do romance de Leon Tolstói Anna Karenina: 1935. Há uma terceira versão, realizada em 1948 por Julien Duvivier, sem Greta, esta substituída à altura por Vivien Leigh. E 1935 foi o ano de O Grande Motim (Charles Laughton) de Frank Lloyd, de Os 39 Degraus de Alfred Hitchcock de O Triunfo da Vontade de Leni Riefenstahl, de Edward G. Robinson em O Homem Que Pecou do mesmo John Ford de O Delator (do romance de Liam O'Flaherty) com Victor McLaglen, de Os Miseráveis (na base Victor Hugo) de Richard Boleslawski protagonizando Fredric March Charles Laughton; o 35 da Dietrich em Mulher Satânica de Von Sternberg & do Ronald Colman de A Queda da Bastilha & dos Lanceiros da Índia de Henry Hathaway; Bette Davis abiscoitando o Oscar da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas por Perigosa de Alfred Green. Quem dispara em 1936 é o Charles Chaplin de Tempos Modernos, o Fritz Lang de Fúria com Spencer Tracy, Frank Capra de O Galante Mr. Deeds, o William Wyler (com Walter Huston) de Fogo de Outono e o de Infância com Merle Oberon & Miriam Hopkins, o George Cukor (com Norma Shearer, Leslie Howard, John Barrymore e Basil



Rathbone) de Romeu e Julieta casando Shakespeare e Hollywood, a Katharine Hepburn do Ford de Mary Stuart, a Dietrich do Desejo de Borzage & Lubitsch, a Garbo de A Dama das Camélias de Cukor e o Akim Tamiroff de O General Morreu ao Amanhecer. Já em 1937 curti mais Esquecer, Nunca de Mervyn LeRoy com Claude Rains; Horizonte Perdido de Carpa; Garbo & Boyer no Madame Walewska de Clarence Brown; Robert Montgomery e Dame May Whitty em A Noite Tudo Encobre de Richard Thorpe; o Ronald Colman de O Prisioneiro de Zenda de John Cromwell; na cabeça Vive-se Uma Só Vez (com Henry Fonda e Sylvia Sydney) de Fritz Lang. O exercício de 1938 teve Algéria de Cromwell com Boyer e Hedy Lamarr; o Michael Curtiz de As Aventuras de Robin Hood com Errol Flynn & Olivia De Havilland & Claude Rains & Basil Rathbone; Casamento Proibido de Fritz Lang estrelando Sylvia Sydney e a música de Kurt Weill dando show; a dupla Katharine Hepburn & Cary Grant do Cukor de Boêmio Encantador; Robert Donat em A Cidadela do best-seller de Archibald Joseph Cronin; o Capra de Do Mundo Nada Se Leva; o Julien Duvivier de A Grande Valsa; de novo Grant & Hepburn, Levado da Breca de Howard Hawks que Peter Bogdanovich refilmou em 1972, Esta Pequena é Uma Parada; Ronald Colman como François Villon e Basil Rathbone de Rei Luis XI de França em Se Eu Fôra Rei de Frank Lloyd; o 38 de Um Simples Assassinato (Edward G. Robinson) de Lloyd Bacon e de Bette Davis no seu segundo Oscar de Academia em Jezebel de William Wyler.



Oberon e Olivier no clássico de Emily Brontë

Chegamos a 1939. Ah! No Tempo das Diligências, primus inter pares entre os westerns e no registro da temporada, uma das obras primas indiscutíveis do cinema! Ano de Carícia Fatal (Lon Chaney Junior) de Lewis Milestone. De O Corcunda de Notre Dame (na base Victor Hugo) de William Dieterle, na pele de Quasimodo Charles Laughton. De Adeus, Mr. Chips com Robert Donat. De O Morro dos Ventos Uivantes (a versão definitiva do romance de Emily Brontë por enquanto) de William Wyler com Laurence Olivier. De E o Vento Levou na magia de Vivien Leigh & Clark Gable & Leslie Howard & Olivia De Havilland. De Gunga Din de George Stevens com Sam Jaffe. De Heróis Esquecidos de Raoul Walsh. De Jesse James de Henry King. De Juarez (Bette Davis) de Dieterle. De Luz Que Se Apaga (com Ronald Colman, Walter Huston, Ida Lupino) de William Wellman. A Regra do Jogo de Jean Renoir. Trágico Amanhecer de Marcel Carné & Jacques Prevert. De Ninotchka (Greta Garbo) de Ernst Lubitsch. De O Mágico de Oz (eis Judy Garland) de Victor Fleming. De Meia-Noite de Mitchel Leisen com Claudette Colbert. De A Mulher Faz o Homem de Frank Capra. De O Máscara de Ferro de James Whale. Ah! a Bette Davis de Vitória Amarga de Edmund Goulding!

O Brasil não ficou em branco, não, até 1939. O filme brasileiro de maior inventividade e de melhor poder de fogo criador data de 1930, Limite. Criação de Mário Breves Peixoto, nascido em Bruxelas na Bélgica, o que é incrivelmente eficaz em planejamento, rítmica, aproveitamento da imagem e lucidez na expressão e como intuição lírica. A cinegrafia de Edgar Brasil continua um espanto! O roteiro, pessoalismo, escrito pelo quase garoto Peixoto em 1928 assustou Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, originariamente cogitados para formalizá-lo. E Mário teve que fazer tudo, da trama a produção, da direção a montagem. O resultado perturba, permanecendo quase sem rivais desde sempre, o que é uma pena já que somos um povo (pelo menos na aparência, na sugestão, no espírito) tão cinematográfico - e ser uma indústria (!) de poucas obras é algo de chatear e aborrecer mesmo aos menos patriotas. Fazer o quê? Chorar sobre o leite derramado? E não me refiro à quantidade, que aqui não tem cabimento, e sim quanto à qualidade. Xi! Lá o universo me irá bater com força; como nos idos de 1965, quando ousei criticar seriamente e com toda a isenção, toda a lisura, toda a imparcialidade, o cinema infantilizado, primário, deficitário, de Luxardo e forças poderosas se abateram contra mim; a tal ponto que, aproveitando minha forte oposição à interdição do I Festival Norte do Cinema Brasileiro,



cheguei a ser caçado pelas ruas, inspiração do clima autoritário implantado então no país. Como, entretanto, falsear o verdadeiro, negar o evidente, distorcer o real? O Brasil é uma nação difícil para o bom cinema, tal como vejo, pelos meus padrões de olhar e ouvir. Alberto Cavalcanti, de sólida carreira internacional, com atuação na França, na Inglaterra, na Áustria, na Itália, autor de dois clássicos inegáveis, *Na Solidão da Noite* (a maior parte da fita é sua) e *Nas Garras da Fatalidade*, ajudou a inexistente indústria fílmica brasileira como pôde, todavia só realizou na Vera Cruz em São Bernardo do Campo em São Paulo coisa sem valor efetivo em dois anos de bastante luta e três filmes realmente dirigidos por ele. Glauber Rocha, depois do impacto de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, deixou-se destruir pela própria indisciplina enquanto especificamente cineasta. O mais vem sendo irregular, de Nelson Pereira dos Santos a Rogério Sganzerla e de Roberto Santos aos criadores do aqui/agora. Com exceção de Walter-Hugo Khouri, artista consciente, preciso, notavelmente pessoal e criativo, dono de obra cuja coerência vale a pena destacar.

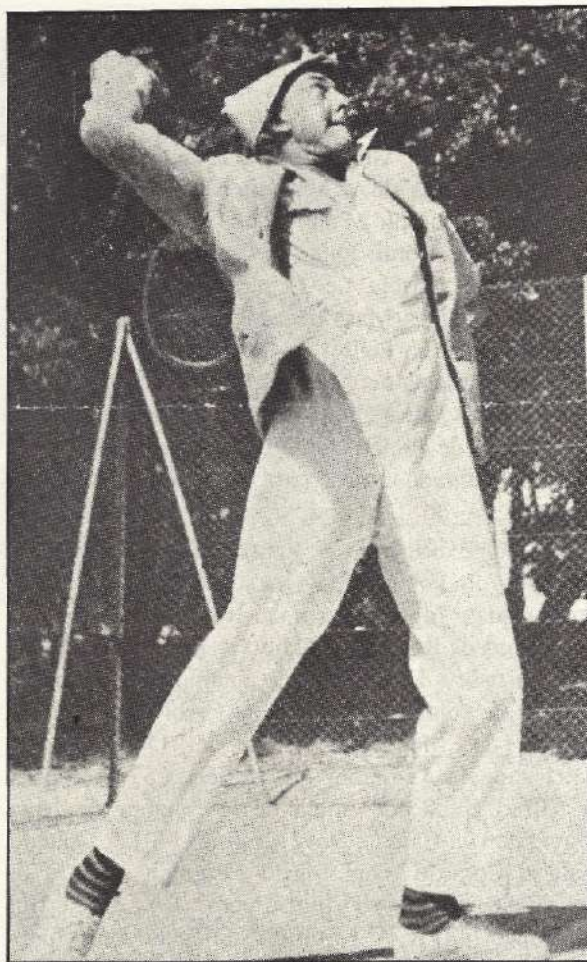
Será ainda viável um cinema conforme o

compreendo e amo? Mais do que reflexão em torno do dia-a-dia histórico, além do jogo simbólico e de uma sistemática de representação; um cinema que dá gosto ver/rever, como o que Alfred Hitchcock detona (*Rebecca*, *A Mulher Inesquecível*, com Laurence Olivier & Joan Fontaine & Judith Anderson & George Sanders, síntese genial da hitchcockmania) em 1940, No ano todo a obra de arte hitchcockiana imbatível, num 1940 que vem de *Vinhas da Ira* (o romance de John Steinbeck) de John Ford ao Alessandro Blasetti de *A Coroa de Ferro*. O cinema que *Cidadão Kane* de Orson Welles parecia haver consolidado ao virar a mesa em 1941, na re/invenção do travelling, do pan-foco, dos contra-planos, no emprego dos tetos baixos e na dinâmica aprofundada do corte, - passando a simbolizar a própria cinematografia no ano da estréia do diretor John Huston após extensa trajetória como roteirista: *Relíquia Macabra* saído da novela *O Falcão Maltês* de Dashiell Hammett. E que empresta brilho incomum a 1942, de *Ser ou Não Ser* de Ernst Lubitsch ao Mervyn LeRoy de *Na Noite do Passado* com Ronald Corman e Greer Garson. 1943 nos ofereceu *Casablanca* de Michael Curtiz, na tela Humphrey Bogart & Ingrid Bergman & Claude



Rains & Conrad Veidt & Sidney Greenstreet & Peter Lorre e A Sombra do Pavor de Henri-Georges Clouzot. 1944: Ódio Que Mata de John Brahm, Retrato de Mulher de Fritz Lang com Edward G. Robinson, Laura (Gene Tierney) de Otto Preminger, Henrique V de Laurence Olivier. Em 1945: Almas Perversas (Edward G. Robinson) de Fritz Lang, Concerto Macabro de John Brahm, o Michael Curtiz de Alma em Suplício com Joan Crawford, O Coração Não Envelhece (de Irving Rapper) com Bette Davis que brilha em 1940 em A Carta de William Wyler & em 1941 com A Grande Mentira de Edmund Goulding ao lado de Mary Astor e Pérfida de Wyler & em 1942 com Estranha Passageira de Rapper. E que imprime selo qualitativo ao 1945 de O Boulevard do Crime de Carné & Prevert a Um Punhado de Bravos de Raoul Walsh. O 45 do Roma Cidade Aberta de Roberto Rossellini.

Bette Davis (Uma Vida Roubada de Curtis Bernhardt, Decepção de Irving Rapper) domina 1946 - no exercício, Paisá de Roberto Rossellini, O Grande Segredo de Fritz Lang, A Bela e A Fera de Jean Cocteau, O Destino Bate à Sua Porta de Tay Garnett na trama que Luchino Visconti filmou densamente também em 1942, Angústia de John Brahm que em 1944 igualmente nos dera A Hipócrita; afinal, na fila da frente, Frank Capra (fizera em 41 Adorável Vagabundo e em 44 Este Mundo é um Hospício) em A Felicidade Não Se Compra e William Wyler em Os Melhores Anos de Nossa Vida. 1947 tem o registro de Nas Garras da Fatalidade de Cavalcanti que em 45 assinou 90% de Na Solidão da Noite e do Charles Chaplin (dele O Grande Ditador em 1940) de Monsieur Verdoux de roteiro de Orson Welles reescrito pelo próprio Chaplin, como tem o do Edward Dmytryk de Rancor. 1948 foi marcado pelo Vittorio De Sica de Ladrões de Bicicleta, o Robert Siodmak de Uma Vida Marcada (ele dera força a 1945 com Dúvida, a 1946 com Assassinos, a 1947 com Brumas do Passado) e Baixaixa e o Henry Hathaway de O Beijo da Morte vivenciado pelo ator Richard Widmark. 1949 é de Orson Welles em O Terceiro Homem de Carol Reed, o brilhante diretor de O Condenado em 1947 e O Ídolo Caído de 1948; o mesmo Orson Welles a fazer dele o 1946 de O Estranho e o Macbeth que em 1948 firmou o gênio "cinemático" de William Shakespeare. Tal 1950 é de Bette Davis com o realizador Joseph Mankiewicz de A Malvada e de Gloria Swanson com Billy Wilder de Crepúsculo dos Deuses; do John Huston de O Segredo das Jóias, o Akira Kurosawa de Rashomon, o André Cayatte de Direito de Matar; não me esqueço, jamais, do Wyler em 1949 de Tarde Demais



Jacques Tati
em "As Férias do Sr. Hulot"

(Montgomery Clift & Olivia De Havilland) e Chaga de Fogo.

"Meu" cinema tem estilo, é complexo, é estruturado, conciso e incisivo. Em 1951 o Pacto Sinistro de Alfred Hitchcock. De 1952 Cantando na Chuva de Stanley Donen e Gene Kelly, Amores de Apache de Jacques Becker, Matar ou Morrer de Fred Zinnemann, a Bette Davis de Telefonema de Um Estranho de Jean Negulesco, principalmente Otelo (puro Shakespeare à luz da cinematografia) de Orson Welles; por que não Brinquedo Proibido de René Clément e O Capote de Alberto Lattuada, sendo de 51 A Última Felicidade de Arne Mattsson? Em 1953 o George Stevens de Shane/Os Brutos Também Amam toma conta de tudo (o Stevens de Um Lugar ao Sol passa o sinistro pacto hitchcockiano para segundo lugar), pouco sobrando para Kenji Mizoguchi de Contos da Lua Vaga, As Férias do Senhor Hulot de Jacques Tati, A Roda da Fortuna de Vincent Minnelli e para o sabotado mas fascinante De Sica de Quando a Mulher Erra com Monty Clift e



Jennifer Jones. Um ano, no entanto, não grande (O Sol Brilha na Imensidade) para o sensacional John Ford de A Longa Viagem de Volta (40) & Paixão dos Fortes (46) & Sangue de Herói (48) & o Depois do Vendaval de 52. Um curso cinematográfico em 1954: Janela Indiscreta de Alfred Hitchcock, A Condessa Descalça de Joseph Mankiewicz, Sedução da Carne de Luchino Visconti, Johnny Guitar de Nicholas Ray, Nasce Uma Estrêla de George Cukor com Judy Garland e James Mason, que coisa Na Estrada da Vida de Federico Fellini! 54 tem uma atriz que é a Giulietta Massina de La Strada, e um ator, o Marlon Brando de O Selvagem de Laszlo Benedeck. A Morte Num Beijo de Robert Aldrich é praticamente 1955; cabendo, contudo, espaço para (ai se não coubesse) O Mensageiro do Diabo de Charles Laughton com James Agee no script e Robert Mitchum no cast, Grilhões do Passado de Orson Welles, e estamos conversados. Ingmar Bergman (O Sétimo Selo) e o John Ford de Rastros de Ódio valem por todo 1956, não existisse o Don Siegel de Vampiros de Almas a dar voz de comando. 1957 “é” o Orson Welles de A Marca da Maldade, acima de O Grito de Michelangelo Antonioni - não valendo 57 nada para o Alfred Hitchcock único de A Sombra de Uma Dúvida e Um Barco e Nove Destinos (43) & Quando Fala o Coração (com Ingrid Bergman em 45) & Interlúdio (de novo Ingrid em 46) & Festim Diabólico (48) & A Tortura do Silêncio com Monty Clift (52) e Disque M Para Matar (54) e O Homem Que Sabia Demais em 56. O Hitchcock praticamente sozinho em 1958: O Homem Errado e, em especial,

Um Corpo Que Cai. 1959 foi ano de Jean-Luc Godard (Acossado), Os Incompreendidos de François Truffaut, Hiroxima Meu Amor de Alain Resnais & Marguerite Duras, o Howard Hawks de Onde Começa o Inferno, o Michelangelo Antonioni de A Aventura, o Alfred Hitchcock de Intriga Internacional.

Minha idéia de cinema, conflito gráfico versus conflito de profundidade, realça as potencialidades de Psicose (1960) de Alfred Hitchcock, Amor Sublime Amor de Robert Wise & Jerome Robbins e Viridiano de Luis Buñuel em 1961, O Processo de Orson Welles do romance de Franz Kafka e O Homem Que Matou o Facinora (com John Wayne) de John Ford em 1962 em que William Wyler recriou dele mesmo Infância - e de Os Pássaros de Alfred Hitchcock e O Criado (com Dirk Bogarde) de Joseph Losey tanto quanto o que Fritz Lang efetivou em A Gardênia Azul (52) & Os Corruptos (53) & Desejo Humano (54) e, em 1960, Os Mil Olhos do Doutor Mabuse. Ninguém em 1963, dos pássaros em revolta de Hitch à estranha relação amo & serviçal de Losey, nenhuma atriz, quero dizer, como a Bette Davis, como a Joan Crawford de Que Terá Acontecido com Baby Jane? de Robert Aldrich em 1961. O Quadro de interpretações no período empalidece se comparado com o que Elia Kazan extraiu de Marlon Brando em Uma Rua Chamada Pecado (51) e em Sindicato de Ladrões (54); clássicos efetivos que nem Pânico nas Ruas de 50 & Vidas Amargas (55) com James Dean e, de 1964, A Terra do Sonho Distante, páreo este último para o brasileiro Deus e o Diabo na Terra do



Elia Kazan, filmando “Vidas Amargas” - 1955



"Os Intocáveis"
- 1987

Sol de Glauber Rocha. O mundo do cinema é de atores como o é de realizadores e técnicos: na grande estréia do diretor Nicholas Ray (Amarga Esperança) em 48, Farley Granger a iluminar no mesmo ano o festim diabólico hitchcockiano tal o fizera (com Robert Walker) em Pacto Sinistro, o Ray que tiraria o máximo de James Dean em Juventude Transviada de 55. Falei em Kazan e em Glauber referentemente a 1964 e urge esclarecer que o ano pertence, antes deles, ao Walter-Hugo Khouri de Noite Vazia, São Paulo à noite no fundo do pôço da rapaziada da classe média alta tal a chamam. O Khouri que irá marcar 1965 com Corpo Ardente ao lado do William Wyler de O Colecionador com Terence Stamp, 1966 com seu episódio de As Cariocas no ano de Cortina Rasgada de Alfred Hitchcock, 1968 (As Amorasas) numa temporada que teve 2.001: Uma Odisséia no Espaço de Stanley Kubrick & Teorema de Pier-Paolo Pasolini com Terence Stamp e O Bebê de Rosemary de Roman Polanski. (Sabem o que me veio à mente agora? O Charles Laughton como senador sulista nos bastidores políticos nos Estados Unidos de Tempestade Sobre Washington, de Otto Preminger/1962, demais não é não?). E me questiono quanto ao que posso hoje encarar, por exemplo, De Punhos Cerrados (1965) de Marco Bellocchio, Persona de Ingmar Bergman, Depois Daquele Beijo (1967) de Michelangelo Antonioni, A Estratégia de Aranha (de conto de Jorge Luís Borges) e particularmente O Conformista (1970) de Bernardo Bertolucci, Cabaret de Bob Fosse e As Deusas de Walter-Hugo Khouri (1972), Amarcord de Federico Fellini e O Último Êxtase de Khouri no 1973 do bergmaniano Gritos e Sussuros, O Passageiro Profissão Repórter de

Antonioni e o Khouri de O Desejo em 1975; claro que não olvidando em 1972 o Frenesi de Alfred Hitchcock, ou a obra, toda, de um John Huston, antológica.

Ir ao cinema, para mim, a graça de chegar ao prazer maior de me sentir vivo - de São Paulo S/A de Luís Sérgio Person ao Walter-Hugo Khouri de Paixão e Sombras (1977) e As Filhas do Fogo (1978), de A Noite de São Lourenço (1982) dos irmãos Paolo e Vittorio Taviani a O Sacrifício (1986) de Andrei Tarkovski. Só me sinto livre e em paz ao ver filmes tipo Sonata de Outono (1978) em que Ingmar Bergman dirigiu sua Patrícia Ingrid; em contato com cineastas a quem curto com paixão como o Max Ophuls de Carta de Uma Desconhecida (1948), Conflitos de Amor (1950), O Prazer (1952) e Desejos Proibidos em 1953. Há toda vida ampla leitura do universo em certos filmes: do René Clair de O Silêncio é de Ouro (1947) e Esta Noite é Minha em 1952 ao Jack Clayton de Os Inocentes de 1961. Chamo a isso de exemplaridade, algo soberano, ao mesmo tempo natural e produzido, unindo desejo e organização, liberdade e disciplina. O campo é e da beleza. Sou um crítico que dispensa em benefício da arte o cientificismo do discurso estético; me atenho melhor com a ciência da estética, sem discurso. E é por isso que me angustia, um pouco, certo caminho (dada opção preferencial pelo tecnológico) do cinema de hoje.

Woody Allen se repete tanto que me cansa, embora curta intensamente Manhattan (1979) sobre tudo o que já fez. Gosto de Brian de Palma, de Vestida Para Matar (1980) e Um Tiro na Noite (1981) a Os Intocáveis em 1987. Sinto falta de um



filme feito Adúltera (1947) com Gerard Philipe, a direção de Claude Autant-Lara recriando o romance de Raymond Radiguet, caso de Cocteau antes de Jean Marais, romance que Marco Bellocchio de literalmente Diabo no Corpo em 1986 matou a sangue frio. Não me conformo com a aposentadoria de Ingmar Bergman. E discordo do meu poderoso mestre Antônio Moniz Vianna quando diz que "o cinema morreu com John Ford" ainda que a frase literal não seja essa; concordando com Moniz ao lembrar que a cinematografia começou com um faroeste (O Grande Roubo do Trem de Edwin Porter em 1903) e bem pode acabar na hora em que o western morrer - estamos vendo, desde Clint Eastwood parceiro de Don Siegel, que o gênero por excelência cinematográfica continua vivinha da silva graças a Deus.

Peço perdão se me estendi. Palavra puxa palavra. Quis expressar o amor que tenho pelo cinema e a minha esperança, de crítico e de cinemateiro, no futuro imediato e a longo prazo. Não me entendam mal. Continuo a ver nos filmes uma expressão da capacidade de criar, sem me ater, tão somente, no emocional. O cinema cumpre, a meus olhos, uma função de invenção poética, e o poeta, adverte Jan Mukarovsky, fala para si e para o leitor. Não deve fechar-se, ainda que o possa fazer se por estrita necessidade da criação.

Será o claro-escuro (a luz por entre o sombreado da condição humana) o que diz de mim, dos sonhos e dos pesadelos que me alimentam a lama e o espírito de cinzeiro?

O DOCUMENTO QUE ME FAÇO

Cidadão Kane (1941) de Orson Welles
Rebeca, A Mulher Inesquecível (1940) de Alfred Hitchcock
No Tempo das Diligências (1939) de John Ford
A Morte Num Beijo (1955) de Robert Aldrich
Tortura do Desejo (1944) de Alf Sjöberg & Ingmar Bergman
Punhos de Campeão (1949) de Rober Wise
O Tesouro da Sierra Madre (1947) de John Huston
M - O Vampiro de Düsseldorf (1931) de Fritz Lang
Um Lugar ao Sol (1951) de George Stevens
A Paixão de Joana D'arc (1928) de Carl Theodor Dreyer

RESSALVA

Gostaria de enfatizar melhor o contraste que está no centro mesmo da cinematografia cuja estética me inunda os olhos, o corpo inteiro e no fundo sou eu próprio.

Para detalhar a esperança na torcida minha para com o heróico, resistente e tão corajoso cinemateiro nacional, Ei de ficar de pé para vê-lo recuperar-se. Cinemateiro escrevo com carinho, já que capaz de bons produtos dignos de qualquer espectador exigente.

Daria exercício afiado de pesquisa comparar clássicos da estatura de Desencanto (1945) de David Lean, A Testemunha (1985) e Sociedade dos Poetas Mortos (1989) de Peter Weir ou A Um Passo da Eternidade (1953) de Fred Zinnemann e Rocco e Seus Irmãos (1960) ou Os Deuses Malditos (1969) de Luchino Visconti com menos dispensável já efetivado no Brasil - desde Adhemar Gonzaga (o Barro Humano de 1929) e o Humberto Mauro de Ganga Bruta (1932), sem esquecer, naturalmente, o Mário Peixoto de Limite (1930) e Walter-Hugo Khouri de preferência passando ao largo de sua fase explicitamente (não do prazer de criar mas do gozo pelo gozo de que parece estar custando a se liberar, uma fase exacerbadamente) erótica, ao Guilherme de Almeida Prado de A Dama do Cine Shanghai em 1987, digamos.

No estudo, uma sugestão para trabalho acadêmico, poder-se-ia esboçar paralelo dentro especificamente da cinematografia brasileira. Limite de Peixoto. O Khouri que vem de Noite Vazia (1964) ao 1978 de As Filhas do Fogo. Triste Trópico (1974) de Artur Omar. O Joaquim Pedro de Andrade de Macunaíma em 1969. Nunca Fomos Tão Felizes (1984) e Faca de Dois Gumes (1989) de Murilo Salles. O Cacá Diegues de (1977) Chuvas de Verão. São Paulo S/A (64) de Luis Sérgio Person. O Roberto Santos de A Hora e a Vez de Augusto Matraga, 1965. O Arnaldo Jabor de O Casamento (1975) e, em 1973, Toda a Nudez Será Castigada. Lúcio Flávio o Passageiro da Agonia (1977) e O Beijo da Mulher Aranha (1984), por que não Brincando nos Campos do Senhor (1990)? de Hector Babenco, nunca jamais, claro, o horrendo Ironweed em 1987.

E a Santa Maria de Belém do nosso mui amado Grão-Pará? Por favor, não me venha com Um Dia Qualquer e adjacências. Brincadeira tem hora.

Belém, 23 de Setembro de 1995



XICA DA SILVA

com:

Zezé Motta

Walmor Chagas

Altair Lima

Elke Maravilha

Stepan Nercessian

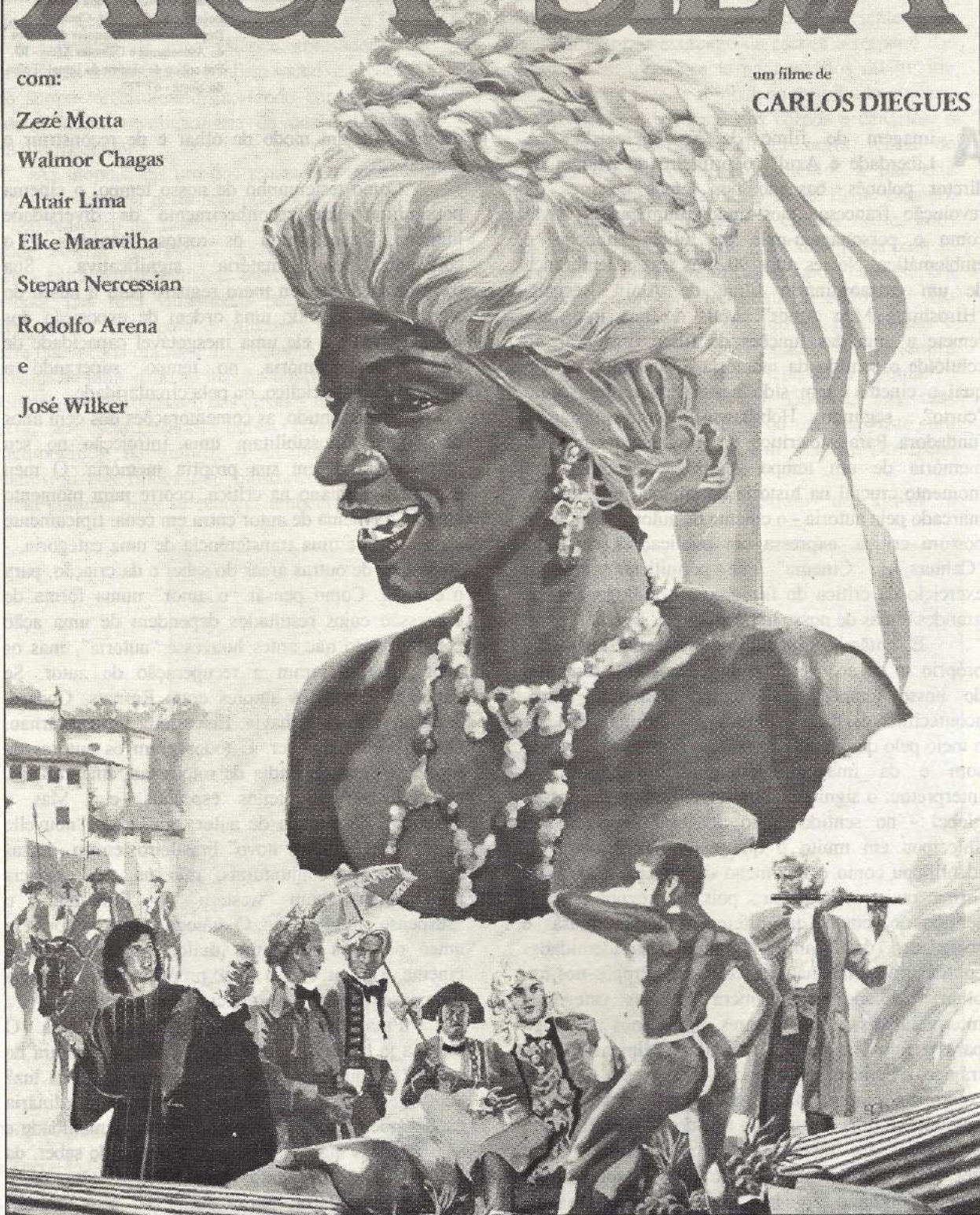
Rodolfo Arena

e

José Wilker

um filme de

CARLOS DIEGUES





"Cinema Século I: Memória, Tempo e Consciência Crítica"

Isidoro Alves

Doutor em Antropologia Social e Pesquisador do CNPq. Chefe do Departamento de Pesquisa do Museu de Astronomia e Ciências Afins - RJ. Foi crítico de cinema do jornal "Folha do Norte - 67/72".

A imagem do filme de K. Kiełowski, "A Liberdade é Azul", o primeiro da trilogia do diretor polonês, baseado nos lemas e cores da revolução francesa, mostrando Emmanuelle Riva, como o personagem-mãe de Juliette Binoche, é emblemática. Nesses anos 90, nos traz a lembrança de um extraordinário filme de Alain Resnais, "Hiroshima Meu Amor". Mais do que isso, nos remete a uma das funções do filme: instaurar no celulóide o sentido da memória e do tempo para o qual o cinema tem sido neste século (um século "curto", segundo Hobsbawm), uma instância fundadora. Para este crítico, na província, recuperar a memória de um tempo, significa recompor um momento crucial na história do cinema: um período marcado pela autoria - o cinema de autor, e uma nova postura crítica, expressa em publicações como os "Cahiers du Cinema" que permitiriam aliar o exercício da crítica do filme com o diálogo com os grandes temas de nosso tempo.

E, então, o cinema completa cem anos. Ele próprio se dá ao exercício da memória. testemunho do nosso tempo, deste século cheio de tantos acontecimentos, ele mesmo foi - e continuará sendo - o meio pelo qual o mundo falou e se revelou. Arte do som e da imagem, testemunhou, registrou e interpretou, o significado de nosso tempo. Expressão global - no sentido exato do termo - o cinema antecipou em muito o que mais recentemente se identificou como o fenômeno da globalização. E de forma mais consequente, pois impregnou-nos do sentido do tempo, das diferenças entre culturas e sociedades, dos dramas humanos, das identidades contrastativas, dos hábitos, costumes. Propôs-nos um olhar, mediado pela câmera e pelas categorias interpretativas de seus autores, dirigiu-nos no tempo para o futuro e para o passado, redimensionou o trágico, o cômico, o sublime, balizou nossa memória com a sua temporalidade. Arte que surge da técnica, possibilitou uma reprodução que dessacralizou a obra de arte única e impenetrável. Desde o momento em que os irmãos Lumière fizeram as suas tomadas do mundo cotidiano (a chegada de um trem, uma saída de fábrica, etc.), houve uma imposição de um ponto

de vista, de um modo de olhar e de reconstruir o mundo.

Como testemunho de nosso tempo, o cinema possibilitou esse reconhecimento da diversidade humana. Transformou os rostos anônimos e o cotidiano, em matéria significativa. Sua transformação de um mero registro para a busca do significado, segundo uma ordem de exposição dos fatos, garantiu a ele uma inesgotável capacidade de intervir na memória, no tempo, superando a linearidade pelo cíclico, ou pela circularidade.

Nesse sentido, as comemorações dos cem anos do Cinema, possibilitam uma introjeção no seu próprio tempo, em sua própria memória. O meu exercício cotidiano na crítica, ocorre num momento em que o cinema de autor entra em cena: tipicamente o que se dá é uma transferência de uma categoria, - "o autor", de outras áreas do saber e da criação, para o cinema. Como pensar "o autor" numa forma de expressão cujos resultados dependem de uma ação coletiva? Não que antes houvesse "autoria", mas os anos sessenta viram a recuperação do autor. Se naqueles tempos os autores eram Resnais, Godard, Truffaut, etc, antes havia, Eisenstein, Ford, Murnau, Orson Welles, Dreyer. E todos eram os autores de uma arte que dependia de roteiristas, cinegrafistas, especialistas em efeitos especiais, etc. Mas a trincheira do cinema de autor, era a da "nouvelle vague", do "cinema novo" brasileiro, enfim, dessas denominações conjunturais, que na sua essência retomavam o bom "western", o "film noir", o "suspense" hitchcockiano. O diálogo com o "autor" era antes de mais nada um diálogo com o próprio cinema, e assim, com o nosso próprio tempo. Eis uma das consequências do exercício crítico.

Final dos anos sessenta, anos setenta. O cinema já havia de muito ultrapassado a barreira do som. E porque não ultrapassar a velocidade da luz? "2001", de Kubrick, fez isso com extraordinária capacidade criadora. Uma história da humanidade e suas técnicas marcadas pelo simbolismo do saber, da descoberta e do espanto. Antecipava o salto que a humanidade daria para além de seus limites atmosféricos, para olhar-se a si própria, do espaço.



Glauber Rocha não precisaria tanto para olhar o calcinado terreno do Nordeste, numa alegoria solar queimando a tudo e a todos e jogando a um só tempo a dramaturgia e a dialética das imagens para o domínio intensivo de uma anárquica consciência crítica. Na terra do sol, a luta entre Deus e o Diabo, era a expressão de uma estética abrasadora, que penetrava as entranhas do conflito social, da redenção e do sonho terceiromundista, tendo como pano de fundo a utopia revolucionária da qual Glauber se fazia um mediador.

As utopias: eis um dos temas que marcavam em muito o cinema nesta segunda metade do século. Do neo-realismo ao realismo fantástico, De "Roma Cidade Aberta" e "Paisá" a "Blade Runner", o cinema em aproximadamente meio século invadiu a realidade das ruas violentadas pela fúria de uma guerra recém finda para o sufocante futuro de um guerra que a cada dia joga uma batalha, com todos os ingressos de uma visão ao mesmo tempo pessimista e redentora. Do claro escuro das cidades marcadas pela guerra, ao escuro, quase nunca claro, da visão contemporânea do futuro, o cinema revelou o humanismo nos filmes que mostravam o rosto do homem comum, mas se rendeu também ao fim das

utopias no ambiente "dark" em que agem os replicantes.

No diálogo de temporalidades, o cinema sempre foi imbatível. No exercício da crítica, nada além do que breves comentários, situei-me a meio caminho entre a obra e o público. Consciente desse papel mediador, o exercício da escrita a respeito das imagens construídas, se torna nos anos 60/70, um diálogo sobre o fazer e o saber no mundo do cinema. Montado sobre o realismo dos corpos e cenários, o cinema mais do que qualquer outra forma de expressão ressalta o "envelhecimento" a que está sujeita a imagem registrada no filme. E, no entanto, para além dessa constatação, o cinema nesses anos todos foi uma janela para se ver e uma porta para se entrar, num mundo significativo onde nada supera um rosto dirigido por Bergman ou Antonioni. Ou ainda, o classicismo de Visconti ao transformar o cinema num locus privilegiado da tessitura dramática. Tessitura, que na outra ponta é desconstruída/reconstruída por Godard, nas suas imagens planas que identifica ou une um rosto, um gesto, a uma letra, um som. Em ambos a percepção do cinema como arte total.

Os anos 60/70 registram no Brasil a



**"Deus e o Diabo
na Terra do Sol"**
(Cinema Novo)



"O Acochado"
(Nouvelle Vague)

emergência do cinema novo. Na França, a "nouvelle vague" estava a pleno vapor. Na Itália, Visconti, Pasolini, Antonioni e Fellini. E Buñuel, um cidadão do mundo a desconstruir a narrativa e injetar-lhe um sopro surreal. Os movimentos de 68 trouxeram para a rua as utopias represadas nas salas de aulas, nos seminários acadêmicos. Mas, no cinema, a utopia estava lá, em Fellini. Um toque farsesco, uma alegria circense (encobrendo por vezes uma furtiva lágrima), o drama por excelência do homem comum nos tempos modernos. Chaplin deixava sua marca em Fellini; a Gelsomina, de "La Strada" era essa marca. Glauber que encarnava a utopia no Brasil, se deixava enredar pela extravagância de uma terra em transe, uma terra tropical, melodramática, contraditória. Seu próprio papel como intelectual era posto em cada obra sua, que na confusa exasperação de seus últimos filmes, apontava para uma solução anárquica, uma espécie de vazio onde seque a utopia vicejava.

Anos 90. Preparando-se para comemorar cem anos de existência, o cinema é o único modo de expressão absolutamente datado: tem um começo, estabeleceu-se num tempo e daí construiu o seu próprio tempo. O século do cinema é certamente maior do que o século XX. E não apenas porque

começou em 1895, mas porque é essencialmente a sua expressão e sua consciência crítica.

Produzido em escala industrial, necessitando de um gerenciamento de produção perfeitamente adequado ao seu tempo histórico, o cinema teria que refletir tal inserção. Fala-se na indústria do cinema: o produto é dado para o consumo. Se podemos falar de um mercado da arte, muito mais preciso é se falar num mercado consumidor do filme. Sabe-se hoje - e a Antropologia já o demonstrou - que a lógica do mercado de bens simbólicos é também motivada culturalmente. O cinema como arte de massa, dirigido sempre a um público diversificado, realiza de forma mais clara essa relação entre o produto e o consumidor. Mas como sua perspectiva é global, o cinema nos mostrou que a diversidade é uma de suas características.

Eis porque conhecemos os conflitos culturais na China de hoje e de ontem; do Vietnã, sobre o qual tínhamos apenas as imagens de uma terrível guerra, da antiga Iugoslávia e seus conflitos étnicos, de minúsculos países africanos. E continuamos a reconhecer no cinema anglo-saxão, algo de singular na abordagem de valores essenciais de suas culturas. O filme não é um documento frio, e tampouco



substitui qualquer abordagem sociológica ou histórica. É sim um modo de ver os acontecimentos do mundo e do nosso próprio cotidiano. A alegoria é perfeita: o jornalista que volta à Macedônia (uma ex-república iugoslava) e encontra sua aldeia dividida. O filme é "Depois da Chuva". O que certamente nenhum documento pode revelar é o tônus dramático que uma certa situação pode revelar e as reações em cada um dos personagens.

O Cinema antecipou tantos acontecimentos, pois submetido ao crivo da consciência criadora, joga com as mentalidades e os sentimentos, onde a fruição é antes de mais nada o exercício especulativo sobre as coisas da vida, das realidades rotineiras, das vivências alternativas. É nesse sentido que podemos situá-lo como consciência crítica de nosso tempo.

Neste final de século, com as utopias políticas em crise, é, curiosamente, a partir do particular e das dimensões culturais restritas a determinados limites étnicos, que o cinema demonstra sua universalidade. Os filmes de Zhang Yimou e Ang Lee, entre outros, parecem demonstrar isso. Mas no bojo disso tudo, ressurgiu o "cinema alternativo", voltado para minorias, para grupos restritos, para problemas pontuais. As sociedades nacionais, seus valores, padrões culturais, mentalidades, aparecem de forma dramática como que para assegurar o registro e o testemunho, os impasses e as incertezas daqueles que vêem o mundo através de uma câmara. Um ligeiro olhar nostálgico parece indicar que estamos numa fase em que os grandes autores aparecem já simplesmente como "os clássicos do cinema" - mas sempre é preciso ir aos clássicos, já não nos disse Ítalo Calvino?

Antonioni já quase não fala. Bergman, asilou-se no teatro e deixou o cinema. Fellini morreu.

Goddard, tanto quanto os seus filmes, cada vez mais caiu à margem. Mas ainda podemos identificar a autoria em Scorsese, em Coppola, em Scola. Em alguns outros mais pode-se ainda identificar o cinema de reflexão, em um universo marcado pelo cinema de ação. Eis aí a marca que aponta para o segundo milênio do cinema. Novas técnicas, contudo, não são capazes de substituir a magia do encontro com uma tela cheia de imagens em uma sala escura. Talvez aí resida um aspecto importante, ao se fazer uma reflexão sobre os cem anos do cinema. Contar sobre sua história é refletir sobre o mundo que vivemos. O filme é uma referência, assim como as condições em que foi produzido e exibido.

Outros o farão melhor, mas não custa lembrar que a própria exibição, em Belém, tem uma história que neste século tem muito a ver com a cidade e suas transformações. Sendo uma forma de expressão democrática por excelência, o cinema é também propiciador de uma sociabilidade que nos remete a valores essenciais em torno dos quais construímos nossas percepções da vida cotidiana. Podemos contar uma história da cidade, pontuada pelos filmes ou pelas matinês de que e soirées, de que participamos. Daí porque mais do que qualquer outra forma de expressão, o cinema impregna a memória social de significados múltiplos, seja como referência, seja como objeto fílmico, seja como narrativa, seja como catalisador dos sentimentos e das subjetividades, e sobretudo como propiciador de uma ampla reflexão a respeito da experiência humana. Este é um convite que faço aos nossos leitores atuais: vejam no gesto simples flagrado pelo olhar de uma câmera, a essência do que de melhor a humanidade é capaz de fazer.



Labina Mitevaska
é a refugiada
albanesa em
"Depois da Chuva"



"Cinema: Arte Alienada ou Uma Visão do Mundo"

Maiolino Miranda

Médico Psiquiatra. Licenciado em Sociologia e Professor de Psicologia - UFPa. Membro e fundador de Cine-Clubes. Colaborador com artigos e ensaios cinematográficos para crítica especializada.

Somos feitos da mesma matéria dos sonhos
(Shakespeare)

La vida es sueño
(Calderon de la Barca)

Quando a realidade dos fatos contradiz a
lenda, prefiro a lenda.
(O Homem que matou o facinora de John Ford)

O Cinema é uma Arte, a sétima, que a partir da invenção do cinemascópio pelos irmãos AUGUSTE e LOUIS LUMIERE (aperfeiçoando engenhos que remontam à lanterna mágica chinesa Marey e outros), evoluiu do que poderia ser um mero divertimento curioso de feira de variedades até o estágio atual de pleno domínio da técnica e arte cinematográficas.

Como toda arte, o Cinema também sofreu um processo evolutivo, assimilando contribuições de outras artes - as espaciais e plásticas como a

Fotografia, a Arquitetura, a Escultura; as artes temporais como a Música, a Dança, a narrativa literária, a dramaturgia teatral e a arte poética em geral. Essa origem polivalente suscita uma questão básica: o Cinema seria apenas uma síntese de várias artes ou uma arte autônoma? Em que medida, uma Arte e Indústria com componentes técnicos e estéticos poderia ser inteligente e ter uma alma? Seria o Cinema uma mera síntese integrada dessas artes, uma espécie de arte global como alguns entendem ser a Arte da Ópera a partir de Wagner?



"Hamlet" - recriação cinematográfica de Shakespeare. Síntese adequada de teatro e cinema



O status de Arte autônoma, o Cinema só alcançou após lento processo evolutivo muitas vezes conflituoso, por exemplo, a transição do cinema sonoro, sofreu críticas e resistências de Chaplin e René Clair. A incorporação de novas conquistas técnicas como a cor, o cinemascópio, a terceira dimensão só tem sentido se exercerem uma função estética.

O que transformou o Cinema numa arte autônoma foi a criação de uma linguagem cinematográfica (que mantém algumas afinidades com as linguagens literária, dramática, musical, da dança, da mímica e da pantomima mas das quais se diferencia) - o chamado ESPECÍFICO FÍLMICO.

A arte cinematográfica desenvolveu uma linguagem específica e criou uma gramática, uma sintaxe, uma semântica, escolas, períodos e estilos cinematográficos que tem sido objeto de estudos de Teóricos do Cinema, como linguistas (Luria, Vigotsky), semiólogos (Christian Metz), estruturalistas e psicanalistas (Lacan) e os clássicos ensaios de Louis Deluc, Germaine Dulac, Jean Epstein, Henri Agel, Leon Moussinac, Kulechov, Eisenstein.

A linguagem cinematográfica consiste no tratamento singular, pessoal que cada diretor imprime a um roteiro (originalmente escrito para o cinema ou adaptado de um texto literário). Usa recursos específicos na filmagem, os movimentos de câmera: o "travelling", "plongé" e "contra-plongé", as figuras de linguagens (metáfora, metonímia, elipses) os enquadramentos: planos próximos (close-up e super close-up), plano americano ou médio, e o plano-sequência de longa duração, o campo, contra-campo, as fusões, cortinas, cortes, criam uma estrutura narrativa que corresponde aos períodos, pontuação e acentuação da linguagem literária. É possível identificar estilos cinematográficos nas primeiras cenas de realizadores como Orson Welles (O Cidadão Kane, A Marca da Maldade, A Dama de Shangai e O Processo), Ingmar Bergman (Morangos Silvestres, O Sétimo Selo, O Silêncio, Cenas de um Casamento, Gritos e Sussurros, Fanny e Alexander), Federico Fellini (de A Estrada, Os Boas Vindas, A Trapaça, Noites de Cabíria, A Doce Vida, La Nave Va, Amarcord), Carl Dreyer (A Paixão de Joana d'Arc, Ordet), Vittorio de Sica (Milagre em Milão, Ladrão de Bicicleta), Buñuel (Viridiana, Le Chien Andalou), Kurosawa (Rashomon, Ran, Dersu Usalá, Irono, Manchada de Sangue), Mizoguchi (Contos da Lua Vaga depois da Chuva), Ozú, Hitchcock (Rebeca, Quando Fala o Coração, Vertigo, Janela Indiscreta), John Ford (Como Era Verde meu Vale, O Delator, Nos Tempos das Diligências, Depois do Vendaval,

Rastros do Ódio, Paixão dos Fortes), William Wyler (A Herdeira), John Huston (O Tesouro da Sierra Madre, O Segredo das Jóias, Freud, da Alma, Falcão Maltês e Os Vivos e os Mortos), Resnais (Hiroshima, Meu Amor, O Ano Passado em Marienbad), Jean Luc Goddard (Acossado, Pierre le Fou, Alphaville, Duas ou Três Coisas que Sei Dela, Je Vous Salue Marie).

ALGUNS MARCOS REFERENCIAIS NA EVOLUÇÃO DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA:

Desde os primórdios do Cinema, podemos assinalar duas vertentes na abordagem de um tema: o gênero documentário dos irmãos Lumière, supostamente mais próximo da realidade e o gênero fantástico ou ficcional. Como exemplo do primeiro, citaremos os curtos, exibidos em 28 de dezembro de 1895, sessão inaugural do Cinema na Cave do Boulevard des Capucines 4 - Paris; a chegada de um trem na Gare de Lyon; A saída dos operários de uma fábrica. O gênero fantástico é representado por George Méliès. Nos seus filmes "Viagem à Lua", "O Regador Regado", podemos observar os primeiros truques cinematográficos, a criação de um universo onírico e a ruptura das leis da natureza e da ciência, técnica da aceleração e ralentido ritmo. Esta subversão dos conceitos de Espaço e Tempo, criando um tempo cinematográfico diferente do tempo real através do controle do ritmo das imagens irá construir um dos fundamentos da Arte cinematográfica, associado à técnica da montagem. A rigor, não há documentário puro e, ao tentar registrar a realidade, o cineasta seleciona uma perspectiva pessoal e despreza outros ângulos.

D. W. Griffith criou o chamado plano americano ou médio "close-up" em suas obras "O Nascimento de uma Nação" e "Intolerância". Orson Welles, o gênio de "Cidadão Kane", aperfeiçoou a técnica da montagem, inaugurou a profundidade de campo, valorizando a ação dramática no primeiro plano e no plano de fundo.

S. M. Eisenstein, cineasta russo, autor de "O Encouraçado Potemkin", "Ivan", "O Terrível", "Alexandre Nevsky", criou a montagem por atração dialética inspirado nos ideogramas chineses.

Charles Chaplin (Em busca do Ouro, Tempos Modernos, Luzes da Cidade, O Grande Ditador), embora não inovasse a técnica, introduziu a Arte do "Music-hall", da Mímica e da Pantomima através da genial criação do personagem "Carlitos", paradoxal, contraditório, síntese do sublime e do grotesco da condição humana. Chaplin inaugurou uma visão humanista do Cinema. Carl Dreyer (A Paixão de



Extraordinário compositor de imagens,
o dinamarquês Carl Dreyer em
"A Paixão de Joana D'Arc"

Joana d'Arc, A palavra Ordet) recriou a dramaturgia teatral em estilo cinematográfico. Este drama histórico expõe a extrema solidão e sofrimento pela fé cristã do personagem título. A beleza plástica das imagens, os enquadramentos funcionais, a "decoupage" (cena a cena quase ícones hieráticos), o jogo de luz e sombra, tudo se integra harmoniosamente nesta sinfonia plástica.

Strohem em Greed (Cobiça), "Murnau em Aurora"; Jean Vigo em "L'Atalante" e "Zero de Conduite". Marcel Carné em "Cais das Sombras" criaram um cine poético a partir do lirismo cotidiano (realismo lírico).

Jean Renoir (A Regra do Jogo), René Clair (Paris que Dorme O Milhão, A Nós a Liberdade, O Silêncio é de Ouro), introduziram a sátira. Ernest



Lubitsch, a comédia sofisticada, precursora da obra de Billy Wilder.

F. W. Murnau com "Nosferatu", Os Vampiros Morrem à Aurora, representa o EXPRESSIONISMO alemão que ressuscitou os fantasmas medievais, vampiros, necrófagos e sonâmbulos e abriu para o cinema a via do sobrenatural. Em outro exemplo notável dessa Escola - "O Gabinete do Dr. Caligari" de 1919, do autor Robert Wiene, com Conrad Weidt, os sonâmbulos vão à noite caçar mulheres, ambientado num cenário (decor) deformado, extremamente estilizado. Von Stroheim em "Cobiça" (Greed) analisa cruamente esse eterno tema humano. Pabst em "Rua da Alegria", recolhe alegria na sordidez da miséria social.

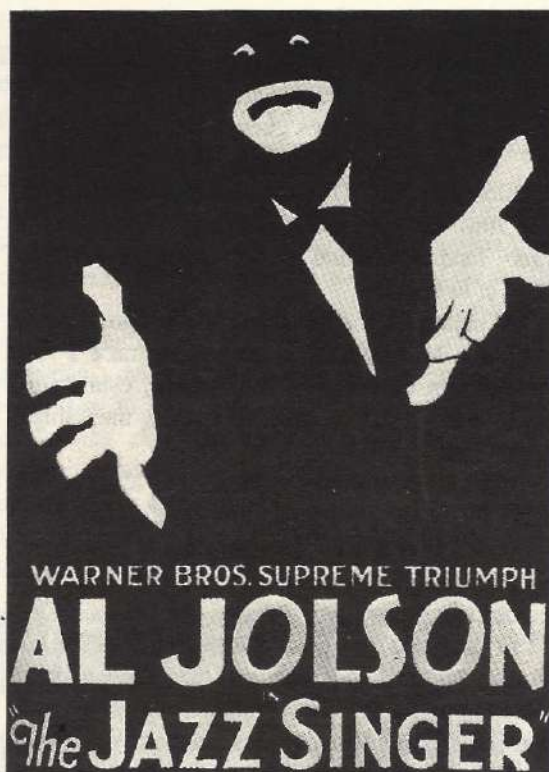
Jean Epstein, em 1925, retomou os processos do "flou", Ralenti e a sobreimpressão em "La Chute de la Maisor Osher", segundo E. A. Poe.



"Nosferatu" de F. W. Murneau

Abel Gance com "Napoleão" experimenta a divisão da tela em 3 ações simultâneas, precursor da técnica do cinemascópio. Com "A Carroça Fantasma" (1920), Vitor Sjostrom, introduz os elementos do sonho cerebral (Sobre Impressão).

Fritz Lang, expressionista, criou "Metrópolis" uma utopia com cenário futurista, de conciliação do Capitalismo e Socialismo. Em "M", o Vampiro de Dusseldorf, com a magistral interpretação de Peter



Lore, F.Lang denuncia premonitoriamente o nazismo. Em "Entracte" (1924), René Clair, com a cumplicidade de Picabia e Eric Satie, realizou o primeiro ensaio de montagem cinematográfico, que alia o movimento e o ritmo, a ironia e o sonho.

A introdução do som em 1929 com "O Cantor do Jazz" com Al Jolson para não se transformar num mero virtuosismo técnico (a exemplo de outras conquistas, a cor, o cinemascópio, a 3ª dimensão precisa desempenhar um papel dramático, uma função simbólica como ocorreu com os filmes sobre a Natureza, de Walt Disney. Várias nacionalidades contribuíram para a evolução da arte cinematográfica. Entre elas, a soviética, cujos expoentes são Eisenstein com os épicos sobre a fundação da nacionalidade russa e a Revolução bolchevista de "Outubro" de 1917 - "O Encouraçado Potemkin" (1927). Pudovkin, com o melodramático "A Mãe" (de Gorki). O Cinema - verdade de Dziga Vertov criou a técnica do cine-olho. Os italianos na crise do após guerra, criaram a Escola Neo-Realista que trataram a temática do caos social e moral com sensibilidade e responsabilidade histórica: Rossellini ("Roma, Cidade Aberta");)

Vittorio de Sica Zavattini, Humberto D., Milagrem em Milão, ("Ladrões de Bicicleta"), Fellini (A estrada, Dolce Vita) Visconti, o esteta marxista (La Terra Trema, Rocco e seus Irmãos, o



Leopardo). Antonioni - A Noite, A Aventura, Blow up (Tema da Incomunicabilidade humana). Betochio, Bertolucci, F. Rossi abriram outras veredas.

Cine francês do após guerra, criou "a Nouvelle vague", cineastas ex-críticos de cinema, buscaram seus estilos próprios: Truffaut (Os Incompreendidos; Jules e Jim), C. Chabral (Os Primos) série Contos Imorais, Jacques Donial Valcioze, Jean Eustagle (Maman et la Putaine).

A palavra Cinema deriva do grego Kinema que significa MOVIMENTO, logo, Cinema é a Arte da Imagem em movimento. Na verdade, esta é uma definição equivocada, porque há apenas uma ilusão de movimento.

Como conceituou J.L. Godard - "Cinema é a mentira 24 vezes por segundo" - referindo-se ao número de fotogramas que projetados em nossa retina, criam a ilusão de movimento pelo fenômeno de retenção da imagem.

O Cinema é uma fábrica de SONHOS (conforme o poeta Ilya Erenburg), mas tanto pode ser uma Arte alienada da realidade, um poderoso instrumento de doutrinação das massas, veículo de propaganda da ideologia oficial totalitária, como uma janela aberta para o Mundo, da Comunicação de idéias e afetos, uma visão privilegiada e poética sobre a condição humana no Cosmo. Na primeira concepção, a doutrinária, Lenin aplicou encomendando a Eisenstein as películas Outubro e O Encouraçado Potemkin, para celebrar a revolução Bolchevista, Goebels, Ministro da Propaganda de Hitler, promoveu a realização de películas mistificadoras da realidade social glorificando o heroísmo do povo germânico conforme a obra de Leny Riefenstahl - O Triunfo da Vontade. O filme, plasticamente belo, suscita a antiga questão da adequação da forma ao conteúdo.

Edgar Morin em "O Cinema ou o Homem Imaginário", descreve a experiência singular do espectador de cinema. é uma experiência semelhante a um ritual religioso. Cria-se um clima mágico, fantástico, irreal como o apagar das luzes, o clima de penumbra nos afasta dos referenciais de nossa rotina medíocre, do cotidiano prosaico com seus conflitos insolúveis e nos introduz num universo onírico onde nossos desejos mais recônditos e sonhos absurdos podem se realizar sem maiores compromissos éticos ou sociais. Ver, por exemplo, a heroína de "Rosa Púrpura do Cairo" (de Woody Allen), que confunde a realidade com a fantasia, uma distorção da percepção do real que lembra o universo psicótico. Ao assistir o filme, nesse ambiente mágico, a plateia se torna cúmplice desse jogo catártico de emoções e, simultaneamente à solidariedade grupal, cria-se um



Mia Farrow em "A Rosa Púrpura do Cairo" contracenando com Jeff Daniels

espaço psicótico individual, uma cortina emocional pessoal que permite a cada espectador fruir solitariamente a obra de arte segundo uma leitura singular. O espectador libera mecanismos psicóticos inconscientes (análogos aos mecanismos que o próprio autor da obra experimenta), entre elas a cisão da realidade, a negação da realidade, mas principalmente a Projeção e a Identificação de nossos desejos, necessidades, conflitos, projetos e sonhos recônditos, nos nossos ídolos cinematográficos, novos deuses do Olimpo. Personagens e situações da trama do filme nos enredam num estado onírico que nos turva a capacidade de julgar racionalmente a obra. É necessário uma formação cinematográfica prévia, distanciamento crítico (o Veffekt de Brecht) para não sermos apanhados na armadilha das mensagens explícitas ou subliminares que a ideologia do filme transmite. Entretanto, é absolutamente impossível nem desejável, escapar daquela magia encantatória que nos permite uma identificação e uma catarse das emoções (conforme o teatro grego de Sófocles e Eurípedes operavam no coração e mente dos espectadores da tragédia, segundo o conceito de Aristóteles).

Em outro tipo de leitura, a PSICANALÍTICA, o espectador do cinema é visto como um "voyeur", i. e. sente um prazer sensorial e até êxtase sensual quando assiste belas imagens ou quando busca, curiosamente, desvendar o enigma da trama, a construção e evolução psicológica dos personagens, a



sutileza da técnica. Esta obsessão voyeurista é mais notável nos "thrillers" de Alfred Hitchcock especialmente "A Janela Indiscreta" onde o personagem principal, um fotógrafo imobilizado numa cadeira, passa todo o tempo, investigando e conjecturando o que se passa na vida dos vizinhos. Este é o mesmo princípio da curiosidade científica e da fantasia do espectador cinematográfico. Outra leitura psicanalítica tentou interpretar a paixão pelo cinema, como uma regressão narcisista ao estágio primitivo da criança (feto), no universo uterino que simboliza o NIRVANA, a TERRA sem males, o Paraíso Perdido da infância, o enigma da palavra "Rosebud" de "Cidadão Kane" de Orson Welles.

Uma leitura sociológica nos mostra que, em épocas de crise social, de conflitos não resolvidos na realidade externa, há uma tendência ao escapismo, o espectador se refugia no mundo das abstrações no

romantismo utópico. Daí o segredo do êxito de certos gêneros cinematográficos. Nos EE.UU. tumultuado da época da depressão econômica, surge o gênero policial (que retrata e denuncia a estrutura sócio-política corrupta do sistema de poder), o musical e a comédia romântica que fogem dessa mesma realidade, transfigurando-a em fantasia (por exemplo, O Mágico de Oz). O Cinema exerce a mesma função dos Contos de Fada, veículo da catarse de conflitos infantis reprimidos, permitindo a projeção de impulsos agressivos infantis reprimidos, permitindo a projeção de impulsos agressivos sádicos e a identificação das crianças com os símbolos do Bem, da Justiça, do Belo, quando escolhem seus heróis restauradores da ordem psíquica e social e punem e exorcizam os fantasmas do Mal (ver, por exemplo, A Branca de Neve e os 7 Anões, João e Maria, A Bela Adormecida). Outra vertente a assinalar, é a



Orson Welles imagina, cenariza e representa "Cidadão Kane"



dimensão poética na construção dos filmes que é representada desde a obra inaugural de George Méliès, "Aurora" de Murnau; "L'atolante" e "Zero de conduite", de Jean Vigo, o realismo poético de Marcel Carné (Cais das Brumas) e as obras de Jean Cocteau (Orfeu e Sangue de um Poeta), Chaplin (Em Busca do Ouro, Luzes da Cidade) até fábulas poéticas como "Milagre em Milão", de De Sica e "Le balon rouge", de Albert Lamourisse.

Pier Paolo Solini (Teorema, O Evangelho segundo Mateus) estabeleceu a distinção entre cinema de prosa (com discurso narrativo linear) e cinema poético, não linear, não racional, ilógico (exemplos: a obra surrealista de Luis Buñuel - "O Cão Analuz", L'age d'or; as obras de Alain Resnais - "Hiroshima, mon amour" e "Annee dernière en Marienbad" e Jean Luc Godard (Acossado; Pierre le fon; Duas ou três Coisas que Sei Dela; Alphaville, intercalando citações literárias à imagem para romper o encantatório) e "Limite", do genial Mário Peixoto.

A questão da linguagem interior do cinema, em busca de um cinema metafísico i. e., em busca duma alma que elevaria a reflexão crítica desta arte, está sendo tratada por lingüistas, semiólogos, psicanalistas estruturalistas e filósofos (Luria, Vigotsky, Lacan, Christian Metz).

Alguns exemplos desse chamado cinema "metafísico" podemos encontrar na obra de Carl Dreyer (A Paixão de Joana d'Arc, "Ordet" - A Palavra). Neste filme antológico, a força plástica das imagens e a interpretação densa de Falconetti nos induz a reflexão crítica sobre o tema da pureza da Fé e da Inocência. TARKOVSKY (Solaris, Sacrifício, Nostalgia) Ozú (Viagem à Tóquio), Kurosawa (Rashomon), Mizoguchi (Contos da Lua Vaga depois da Chuva), Ingmar Bergman (Morangos Silvestres, A Fonte da Donzela, O Sétimo Selo, Gritos e Susurros, através dos Espelhos, O Silêncio), Federico Fellini (La Strada, la dolce vita - analisamos o sentido da vida e o tédio existencial), Robert Bresson com seu ascetismo (Diálogo das Carmelitas, Um Condenado à Morte Escapou) constituem raros exemplos de cineastas que ousaram mergulhar fundo na análise da alma usando o instrumental cinematográfico. Permanece a polêmica sobre as potencialidades e limitações do cinema como veículo de reflexão crítica mais profunda usando exclusivamente recursos poéticos da imagem e do som (Manoel de Oliveira - Não ou a Vã Glória tentou fazer essa análise, mas abusou do texto literário). Michelangelo Antonioni (O Eclipse, A Noite, A Aventura, Blow up; Passageiro: Profissão Repórter) analisa o tema da incomunicabilidade humana e Stanley Kubrik: 2001, Uma Odisseia no Espaço,



Greta Garbo,
um dos mais lindos
rostos do cinema

indaga sobre a origem do homem e do universo.

O Cinema é uma arte mitológica e mágica. Como novos deuses, o "Star Sistem" hollywoodiano forjou nossos ídolos que povoaram nossa imaginação (ver a aura que emana de um "close" do rosto de Greta Garbo ou Ingrid Bergman, por exemplo); os heróis da saga da conquista do oeste como o "Shane" de George Stevens, recriação da epopéia homérica como assinalou Jorge Luis Borges. O Cinema cria, assim, realidades fantasmagóricas que organizam nossa visão do mundo, ajudam a compreender o sentido do universo, absurdo, harmoniza nosso caos interior, ilumina este mundo tragicômico (como as comédias de Carlito) com seus conflitos pessoais e culturais, suas paixões e contradições humanas, com uma perspectiva humanista (ver discurso final de Carlitos em "O Grande Ditador"). Entretanto, será haverá espaço para uma arte dita realista da qual o chamado realismo socialista foi uma contrafação.

Escola neo-realista italiana (de Rossellini, De Sica, Zavattini, Fellini, Visconti, Giuseppe de Santis) trataram a temática sócio-política do pós-guerra europeu, com sensibilidade poética, transfigurando essa realidade (como nas fábulas poéticas já citadas "Milagre em Milão" e "La Strada"). No Brasil, o chamado Cinema Novo de Nelson Pereira dos Santos (Vidas Secas baseada em Graciliano Ramos) e Glauber Rocha (Deus e o Diabo na Terra do Sol) foram influenciados pelo neo-realismo.

Concluindo,

O Cinema é uma janela para o Mundo. Desde a infância, foi através dele que fomos introduzidos num universo de conhecimentos e informações ilimitados que se estendem da Geografia, História, Sociologia (estudo das relações e estrutura de classes sociais), Antropologia Cultural (hábitos, padrões culturais, estilos de vida diversificados, visões do mundo relativizados, respeito pelo "diferente" de nós), Ciência Política (estudo dos sistemas políticos e relações de Poder) além das questões das artes em geral. O Cinema é também uma visão do mundo (uma Weltanschauung), ou melhor, permite várias visões do mundo. Esta postura democrática, pluralista, multidisciplinar nos permite relativizar os valores culturais e adotar uma perspectiva humanista, globalizante do planeta.

Uma arte nasce, se desenvolve, descobre progressivamente suas leis próprias, caminha lentamente para a perfeição, uma arte que será a própria expressão poderosa, original, do ideal dos novos tempos. Foi uma longa e dura etapa, poucos crêem ainda em sua beleza porque os intelectuais não compreenderam ainda plenamente sua formidável verdade. As civilizações precedentes exprimiram suas aspirações comuns, fixaram seu ideal numa arte: se os gregos comunicaram na Tragédia, a Idade Média europeia elevou a Catedral. É no Cinema que as multidões modernas expressarão esta fé sem a qual nenhuma época libertará sua beleza.

O Cinema, por ter uma posição singular, é uma Arte-Indústria, que erra em busca de uma verdade difícil de lutar contra as velhas regras dum teatro em crise de renovação, de estilo e não se libertou ainda desta influência. Mas não pode ser confundido com o Teatro, a Literatura, a Pintura, a Escultura, a Arquitetura, a Música e a Dança. Na verdade, ele procede de todas estas Artes. Podemos sintetizar. Ele aparece como sem expressão aumentada e é o que nos obriga a ter fé no seu futuro prodigioso. Ele conduz, universalmente, todas as

verdades essenciais da vida moderna para compor a partir dela, uma nova Beleza. Arte independente, tem leis particulares, que ele trata de descobrir corte para montagem e do ritmo, seu sentido destacará gradativamente, ao lento esforço de artesões originais, raros ainda. Não se atingia subitamente em Música, a sinfonia, assim também o Cinema busca suas forma plena de expressão. As consequências da indiferença dos intelectuais incalculáveis, pois é uma pilhagem do seu tesouro. Os intelectuais não compreenderam que a imagem poderia não ser somente expressiva em sua ordem, seu movimento ou seu tema, assunto, mas bela, e que se tratava de determinar que elementos muitos plásticos poderiam concorrer para esta beleza. Isto não é obra de um dia ou de um espírito qualquer. Não é suficiente ir ver, as vezes, ocasionalmente, 2 ou 3 filmes para compreender todo o futuro do cinema e ser tocado por sua graça. Por preconceito de casta e, individualista, com alguns intelectuais não colocaram a esperança senão numa fórmula cinematográfica que se dirigisse à elite. Que elite? O cinema reúne as grandes formas de expressão clássica. Como o teatro de Esquilo, Shakespeare, Molière, o cinema será popular ou não será. Já tivemos o cinema teatral, pictórico, musical, literário, sem contar outras formas menos nobres de expressão, mas esperamos ainda o cinema cinematográfico, i. e., a fotogenia como dizia Louis Delluc, ainda este aspecto poético extremo das coisas e dos homens suscetível de nos ser revelada exclusiva pelo cinematográfico.

BIBLIOGRAFIA

- AGEL, Henri. Le Cinema a-t-il un ame?
- BALAZS, Bela. Theory of the film.
- BARDECH E BRASLACH. Histoire du Cinema.
- BOYAY, George Miguel. Um olho aberto sobre o mundo.
- BRUNO BETELHEIM. Psicanálise dos Contos de Fadas.
- EISENSTEIN, S. M. Film Technique and Film Art.
- EPSTEIN, Jean. L'Esprit de Cinema.
- FORD, Charles. História ilustrada do cinema.
- KULECHOV. Tratado de Realização Cinematográfica.

"Cinema e Tecnologia"

Arnaldo Prado Jr.

Engenheiro Civil. Mestre em Ciências em Informática - PUC/RJ. Membro da APCC, colaborando para diversas colunas de cinema dos jornais de Belém.



Blade Runner - O Caçador de Andrôides

Difícilmente algum dos espectadores da sessão pública realizada no dia 28 de dezembro de 1895, no subsolo do Grand Café, no Boulevard des Capucines, 14, em Paris, poderia imaginar o futuro que estava reservado para o Cinema. Naquele local e data, os irmãos Lumière apresentaram os primeiros produtos Cinematógrafo, máquina que projetava, em uma tela, imagens anteriormente filmadas e que reproduziam o movimento através de uma seqüência de fotogramas. Nem os inventores se dispuseram a explorar comercialmente o que viria a ser um dos grandes produtos da indústria no século XX. A definição desse novo meio de expressão foi se fazendo progressivamente em diversas faixas.

O Cinema é produto da ciência e da tecnologia; não só delas, é claro. Como estamos praticamente na era da informação, uma comparação com o **computador**, no nível de analogia geral, pode ser feita, guardadas as diferenças tanto de base como em relação ao resultado final. Genericamente, o "hardware" é composto dos objetos tangíveis, os equipamentos propriamente ditos, e o "software" é a parte que envolve os procedimentos que fazem a máquina funcionar. Há o "humanware", as pessoas que projetam e constroem os componentes materiais e fazem a montagem em estruturas diversas e as pessoas que elaboram procedimentos, linguagens, elaboram sistemas para se chegar a um resultado, um

produto final. Os termos foram usados em inglês por causa de uma certa internacionalidade dos mesmos nesta língua, mas pode-se resumí-los a equipamentos, procedimentos e pessoas. De uma maneira ampla o que foi dito se aplica tanto ao Cinema como ao computador. É evidente que os produtos finais têm características diferentes, mas em algumas áreas pode até haver uma certa identificação.

O processo criativo para se chegar a um produto final da informática envolve várias etapas como análise, projeto, codificação, testes, depuração. O resultado pode ser um sistema de recursos humanos, o controle da contabilidade de uma empresa, um sistema de ensino/aprendizagem, um produto para suporte a orientação psicológica, um sistema na faixa da inteligência artificial e há quem esteja trabalhando em produções artísticas (veja-se o exemplo das histórias em quadrinhos, para citar um único caso, há outros).

Mas o que interessa mais aqui é o Cinema. Há uma história, um roteiro, pessoas que trabalham à frente e atrás das câmeras, que operam máquinas, que dirigem e o produto final que é o filme, uma obra que atinge as pessoas de várias maneiras e cujo valor passa por diversos enfoques, já que o Cinema é um meio de expressão, uma arte, uma indústria, um meio de entretenimento, um comércio. Os temas tratados são os mais variados e, em função deles, praticamente se define um determinado público alvo. A variabilidade na conceituação do valor do produto final pode ser tão diferente que há uma convenção definida nos quadros de cotações de filmes que vai da bola preta (péssimo), segue com uma estrelinha ("★" - fraco chegando até cinco ("★★★★★" - excelente).

O desenvolvimento da máquina, ao longo do tempo, da tecnologia de recursos permitiu que a linguagem cinematográfica evoluísse. Primeiro a máquina de filmar parada, ganhando depois a movimentação que se foi aperfeiçoando; primeiro o cinema mudo, depois falado; fitas em preto e branco e realizações coloridas; tela pequena, tela grande; até mesmo a dublagem o que eu não gosto; os efeitos especiais ganharam "status" de elemento artístico (veja-se "2001, Uma Odisseia no Espaço" e "Blade Runner, o Caçador de Andróides", lista que pode ser bem maior); e a colorização, execrada por muitos! (Quanto aceitam a colorização de "Casablanca"?). Acontece que a tecnologia está aí, goste-se ou não deste ou daquele elemento novo introduzido no Cinema. Quantas vezes esses recursos são usados

apenas para chocar, para desesperar ódio, para apresentar a violência pela violência, para exacerbar sentimentos destrutivos, para ser instrumento da imposição de ideologias de dominação! É sabido que outros meios de expressão também podem fazer isso só que as características do Cinema podem dar uma força que outros não têm.

Um componente a mais que vem sendo trazido para o Cinema é a influência do "video game". Já que se teve aqui em Belém a exibição de "Street Fighter, a Última Batalha", baseado em um "game" da Capcom e que lotou casas de exibição. Agora está aí "Mortal Kombat", apresentado ao mesmo tempo em quatro cinemas e com casas cheias. É possível que muita gente nem queira saber de fitas com essas características, mas eu acho que há questões bem relevantes a serem consideradas. Os "video games" são uma espécie de mania mundial e atingem sobretudo as crianças e jovens e agora levados às telas grandes ampliam ainda mais sua ação. Há que considerar como essa tendência pode ser conduzida numa visão analítico-crítica que possa ser construtiva no processo educativo. Computador, jogos e Cinema, uma tríade a ser trabalhada, quem sabe, integradamente por educadores.

É evidente que para que o Cinema se firmasse como a Sétima Arte não foi o espírito tecnológico e nem o progresso os condicionantes principais. Foi a sensibilidade dos realizadores, artistas capazes de captar e transmitir em imagens em movimento toda a complexidade e simplicidade (parece até um paradoxo) do ser humano, na luta pela vida, nas buscas psicológicas, sociológicas, políticas e na necessidade de entretenimento, considerados aqui em todas as suas amplitudes. Estão aí alguns exemplos do que essas pessoas produziram: "Tempos Modernos", "A Doce Vida", "Cidadão Kane", "O Encouraçado Potenkin", "O Salário do Medo", "Deserto Vermelho", "Os Sete Samurais", "Rocco e seus Irmãos", "O Anjo Exterminador", "Blade Runner, o Caçador de andróides", "Noites de Cabiria", "E la Nave Va...", "O Sacrifício", "Ladrões de Bicicletas"... A lista ainda crescerá bastante e, certamente, cada um tem a sua.

Os pontos apresentados são para reflexão integrada. Não são definições e nem raciocínios acabados. Podem até causar refutações por se julgar que se está misturando coisas heterogêneas. As interações e interconexões estão apontadas, mas não estão discutidas exaustivamente. Haverá oportunidade para fazê-lo.

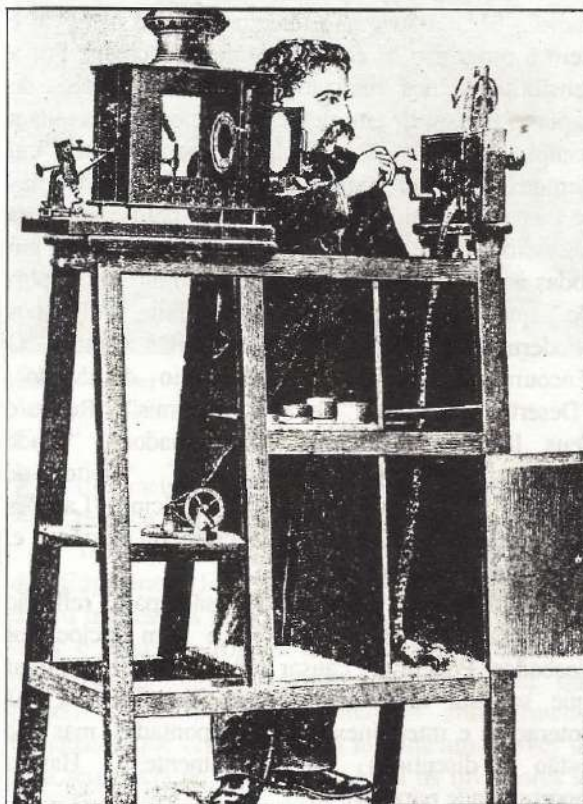


"Cineastas e Críticos"

José Augusto Affonso II

Licenciado em História, Bacharel em Direito e Mestre em Direito Público - UFFa. Juiz do Trabalho. Crítico de Cinema com coluna semanal no jornal "Voz de Nazaré".

Hoje, 100 anos depois, ninguém duvida de que o Cinema é uma Arte. Da mesma maneira, no final deste século, não se discute mais que o cinema constitui uma manifestação cultural das mais importantes. No entanto, para que isso fosse alcançado, devemos a dois monumentais trabalhos. O primeiro, está ligado a construção da linguagem cinematográfica feita a duras penas por diretores, cineastas e técnicos. O segundo, não menos importante, foi o realizado nas páginas de jornais, revistas e publicações em geral, através de notícias e depois pela crítica cinematográfica. A contribuição monumental daqueles que fizeram o cinema e àqueles que escreveram sobre cinema, é a quem prestamos nosso tributo.



Cinematographo de
Lumière/1897

O Cinema começou a ser feito amadoristicamente. As experiências com imagens projetadas encerravam um misto de curiosidade, espanto e fascinante atração. Neste sentido embarcaram os irmãos Augusto e Louis Lumière, com o seu cinematógrafo, que em Dezembro de 1895, no cinema do Grand Café, em Paris, assustaram o público com a projeção das imagens de um trem em movimento. A partir daí, fazer Cinema significou não só registrar as imagens da realidade, mas acima de tudo impor sensação de movimento, ação e arrancar de quem estava assistindo a emoção. Seguindo os passos dos Lumières, vieram Georges Méliés (1861-1938), com a introdução da truncagem; Thomas Edison (1847-1931), inventor do cinetoscópio e produtor; William Paul (1869-1943), inglês, autor dos primeiros filmes com início, meio e fim e outros.

Na primeira década do século XX, o Cinema era europeu. Berço da Revolução Industrial, o velho continente contava não só com o domínio de novas tecnologias, mas também possuía uma ávida população urbana. Esta, assalariada, detinha dinheiro suficiente para pagar pela nova diversão - o Cinema. No entanto, a explosão dos EUA, como potência econômica industrial fez com que o pólo de desenvolvimento cinematográfico, por volta de 1910, se deslocasse do velho para o novo Continente. Thomas Edison, que além de inventor, sabia ganhar dinheiro como ninguém, fundou juntamente com William Dickson (1860-1937), a empresa Biograph. Esta seria uma típica produtora e no seu estúdio passa a realizar filmes em grande quantidade que o público pagava centavos de dólar para assistir.

Thomas Edison foi, na verdade, o primeiro grande manda-chuva do Cinema. Ele era dono do equipamento - cinetoscópio - dos cinemas e da produtora. Sob seu comando, trabalharam, além de Dickson, Edwin Porter (1870-1940), introdutor nos EUA, das primeiras noções de montagem e de continuidade, além de muitos outros. Na verdade, Edison construiu o primeiro trust do cinema, controlando com mão de ferro o mercado da costa leste dos EUA. Assim, é que para fugir da tirania monopolística de Edison e ainda da falta de luz solar



da área de Nova York, que muita gente que fazia cinema pulou para a Califórnia, na costa do Pacífico.

Los Angeles, Califórnia, ao contrário de Nova York, não tem inverno rigoroso, o sol brilha durante todo o ano; e, principalmente, não existia o trust de Edison. A eclosão da 1ª Guerra Mundial (1914-1918), esfriou o Cinema europeu e obrigou Edison a reduzir o número de filmes rodados pela falta de carvão importado que era o responsável pela energia na cidade. A primeira companhia a se instalar em Hollywood, bairro de Los Angeles, foi a Selig, por volta de 1909. atrás dela, veio e instalou-se a Keystone de Marck Sennett (1880-1960), no ano de 1919. Aparecem também em Hollywood a Fox Films Corporation (1916) e a United Artists (1919). Por sua vez, a partir de tais companhias surge o Star System - fábrica de estrelas.

Mary Pickford (1893-1979), Theda Bara (1890-1955), Tom Mix (1880-1940), Douglas Fairbanks (1883-1939) e Rodolfo Valentino (1895-1926), foram grandes astros fabricados pela indústria cinematográfica de Hollywood. Contudo, essa nova indústria não resultou apenas do tino comercial de Carl Laemmle, Adolph Zukor, Samuel Goldwyn e Jack Warner, gente como George Eastman (1854-1932), fundador da Kodak Company, passou a produzir toneladas de filmes virgens. Contudo, o grande pai da linguagem cinematográfica foi um ex-ator, filho de um militar confederado chamado David Wark Griffith (1875-1948). Ele inventou a

montagem como hoje conhecemos criando a ação baseada na superposição de seqüências. Griffith pontificou como autêntico diretor e autor de Hollywood com filmes tipo "O despertar de uma Nação" (1915) e "Intolerance" (1916).

Por sua vez, na longínqua União Soviética, na mesma época que Griffith rodava seus filmes, cineastas russos como Dziga Vertov (1896-1954) e Serguei Eisenstein (1898-1948), introduziram na montagem, contribuições revolucionárias. Graças totalmente dos laços de dependência que prendiam a linguagem teatral. A introdução do som através do filme "The Jazz Singer" (1927), adicionou um importante recurso que fez, inclusive, a produção cinematográfica tomar novos rumos. Afinal, o Cinema passou a falar, o que obrigou a mudar o rumo da atuação dos atores, roteiristas e diretores, que estavam acostumados a trabalharem apenas com as imagens. E, ainda com o som, surge o mais feliz gênero cinematográfico - o musical.

O período entre-guerras, que vai de 1919 até 1939, é considerado o apogeu de Hollywood. A despeito da Depressão Econômica dos anos 30, o Cinema torna-se um veículo de comunicação de escala mundial. Filmes passam a ser projetados pelos quatro cantos do mundo, sendo que para que tais películas fossem entendidas por todos, a linguagem cinematográfica aprimorou-se, a própria produção se especializou. Surgiram técnicos em montagem, em edição, em cenografia, em efeitos especiais, em fotografia e em som. Comandando todos, estava o diretor-autor a quem cabia a tarefa de dirigir toda a equipe, inclusive os atores. Ou por outras palavras, a produção de filmes no período entre-guerras torna-se um negócio caro onde o risco não mais permite erros.

Boa parte do êxito do Cinema foi graças a sua magia. Ele transforma sonhos em imagens, e estas nas telas viraram realidade. Esta magia fascina até hoje os espectadores de todas as idades. Porém, o cinema não chegaria a ser o que hoje é - a invenção de maior sucesso deste século - se não existisse o trabalho de divulgação e da crítica. A imprensa, desde a primeira sessão em 1895, sempre deu muito espaço ao Cinema. Sob forma de publicidade e noticiário, os jornais e as revistas veiculavam informações sobre filmes, atores e atrizes e principalmente sobre o que acontecia ou deixava de acontecer em Hollywood. Nos EUA, jornais como o "Chicago Tribune", "Chicago Evening", este último, pertencente a William Hearst - personagem do filme "Cidadão Kane" (1941) -, aumentaram suas tiragens produzindo filmes.

O embrião da crítica cinematográfica começou através daqueles jornalistas que escreviam notícias e



D. W. Griffith



cobriam o Cinema. Com a própria evolução da Sétima Arte, as informações evoluíram do caráter de curiosidade para a preocupação de apontar ao público qual a fita melhor. Georges Sadoul, francês, autor do "Dictionnaire du Cinéma", foi talvez o grande crítico de cinema que inspirou gerações de críticos pelo mundo inteiro. Ele, além de escrever críticas, também foi autor de inúmeros ensaios que hoje integram a teoria sobre o cinema. François Truffaut (1932 - 1984), foi, antes de ser diretor, crítico de Cinema e um dos redatores do "Cahiers du Cinéma". Aliás, tanto François Truffaut, como André Bazin, através da crítica, contribuíram para a construção de uma teoria sobre o Cinema na França.

Menos intelectualizada, mas extremamente ativa, a crítica cinematográfica norte-americana teve Manny Farber, o responsável pela popularização da crítica. De certa maneira, os críticos que vieram depois, como Pauline Kael e Vicent Canby, seguiram os passos de Farber, procurando escrever críticas pequenas, claras, de amplo conteúdo informativo, mas sem perder o referencial estético. O Brasil também teve na crítica de Cinema uma importante fonte, tanto de informação como de agitação da atividade cinematográfica. Paulo Emílio Salles Gomes (1916 - 1977), autor do livro "Cinema: Trajetória do Subdesenvolvimento", além de ter escrito em jornais do Rio de Janeiro e São Paulo, dirigiu o Curso de Cinema da Universidade de Brasília em 1965.

Porém, a crítica cinematográfica brasileira se expandiu e extrapolou o eixo Rio-São Paulo. De Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, até Belém-Pa, os primeiros passos foram dados. Na capital do Pará, tais passos começaram no "Olympia Jornal", uma espécie de jornal informativo publicitário, dirigido pelo poeta Rocha Moreira, que circulou com distribuição gratuita aos frequentadores do Cine Olympia, durante a década de 20. Como bem explica o crítico Pedro Veriano (A Crítica de Cinema em Belém - Ed. Falângola, 1983), "Depois do Olympia Jornal e coincidentemente com o advento dos anos trinta, a crônica cinematográfica, em Belém, ganhou terreno mais consistente do apego ao filme. Deixou-se gradativamente a publicidade direta ou indireta em torno do cinema lançador."

Theodoro Brazão e Silva (1900 - 1976), foi um dos primeiros colunistas de cinema do Pará, isto é, escrevia em "A Folha do Norte" a coluna específica de Cinema chamada "Palcos e Telas". Rafael Vieira da Costa, hoje imortal da Academia Paraense de Letras, manteve entre 1960 - 1964, uma coluna em "O Jornal do Dia", onde defendia não só o Cinema,

mas o papel da crítica. Acyr Castro, outro intelectual de grande conhecimento em termos de Cinema, é um crítico que pontifica como o de maior produção, pois já escreveu em quase todos os jornais de Belém-Pa. Luzia Miranda Álvares, a partir de 1972, com a coluna "Panorama", de "O Liberal", é outra responsável pela evolução do caráter qualitativo da crítica local.

Diversos nomes podem ainda ser citados como responsáveis pela evolução da crítica em Belém-Pa, como Orlando Teixeira da Costa, Edwaldo Martins, Alberto Queiroz, Antonio Lopes Munhoz e Amílcar Tupiassú. Porém, um crítico local merece um espaço especial nas telas de Belém. Este é Pedro Veriano Direito Álvarez. Ele sempre, através do seu espaço, contribui não só para o desenvolvimento da crítica cinematográfica em tamanho e prestígio, mas



também como autor de inúmeros trabalhos de pesquisas. Pedro Veriano - PV - é o autor e coordenador do livro "A crítica de Cinema em Belém", que foi publicada em 1983. Neste livro, a História do Cinema na Amazônia aparece através da reprodução de artigos e crônicas publicadas nos jornais de Belém-Pa, de 1920 até o final dos anos 70.

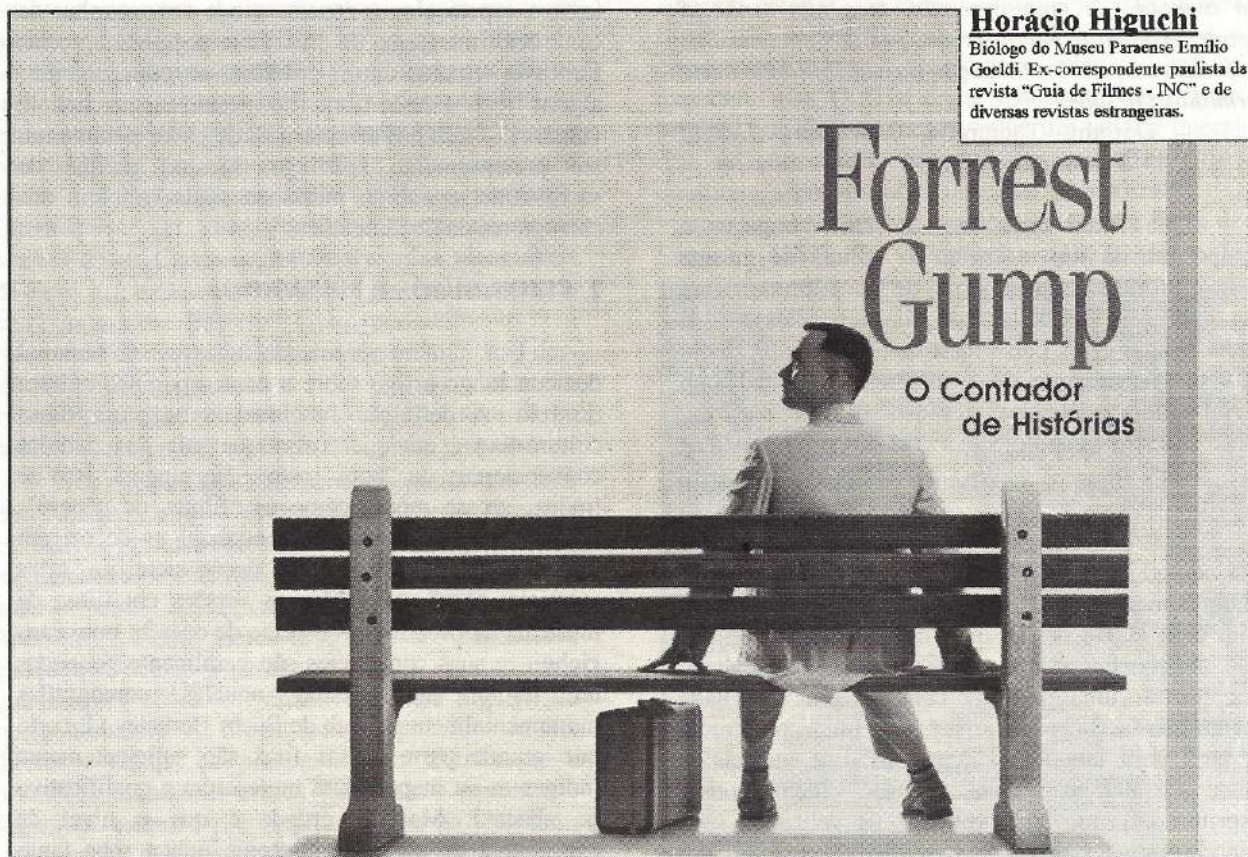
Na verdade, a crítica cinematográfica de Belém-Pa, com seus escritos sobre Cinema contribuiu em termos locais para a evolução e o êxito do Cinema. Por outro lado, o significado e o alcance de tudo que escreveu a crítica especializada da capital do Pará, serviu de estímulo à cultura, além de traduzirem interessantes visões a respeito do cinema e dos efeitos deste para com o meio onde é projetado. Portanto, ler e acompanhar a evolução da crítica cinematográfica em Belém-Pa, ou em qualquer lugar, é também acompanhar a evolução da própria linguagem cinematográfica; ou por outras palavras, a crítica ajudou a construir o êxito e o pleno sucesso, que é hoje o CINEMA no seu centenário.



Reflexões sobre o Abacaxi, ou quem engoliu Forrest Gump era infeliz e não sabia

Horácio Higuchi

Biólogo do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ex-correspondente paulista da revista "Guia de Filmes - INC" e de diversas revistas estrangeiras.



Semana passada aconteceu em Barcarena o IV Festival do Abacaxi. Meio atrasados, mas com a maior ânsia de colaborar, oferecemos aos organizadores esta modesta contribuição. Abacaxi é que não faltou nesses cem anos de cinema: em todo o mundo, as telas se encheram de ananases de vários tamanhos e procedências. Só que, enquanto o suculento fruto da bromeliácea *Ananas sativus* nos estimula positivamente os botões gustativos, delícia o paladar e refresca a garganta, o abacaxi cinematográfico causa em nós espectadores uma cadência de emoções adversas que opera feito montanha-russa. Primeiro, faz-nos sentir uns gênios einsteinianos em comparação ao besteiro estapafúrdio que rola na tela. Ato contínuo, porém, passamos quase imperceptivelmente da condição de sábios luminares à de paspalhos logrados, palermas que malbarataram o suado salário num ingresso para emoções prometidas e não fornecidas. Pouco depois, aflora-nos o instinto assassino de nossos antepassados irracionais, substanciado num impulso frenético de querer trucidar os responsáveis por aquela atrocidade

em celulóide, ou ao menos seus representantes mais à mão, quais sejam o programador e o gerente do cinema onde ocorreu o evento traumático. Mas dois milhões de anos de evolução e cinco milênios de civilização equiparam-nos, felizmente, com um superego que reprime atitude tão drástica e permite que o programador e o gerente vivam mais outro dia. Então, enquanto alguns de nós chegam em casa e batem na mulher, outros sublimam esses impulsos antissociais destilando o vitriolo em colunas de jornais ou em artigos insanos como este. Daí a pouco esses desejos malignos tendem a arrefecer – correndo o risco, porém, de aflorar toda vez que nos deparamos com anúncios e trêileres do funesto espetáculo, ou quando ouvimos algum outro mentecapto falar bem dele.

Engraçado como escolhemos uma fruta tão agradável para caracterizar um filme imprestável. Outras culturas se expressam diferentemente: os americanos dizem *turkey* (peru), os franceses *navet* (nabo). Mas, paciência: na terra do açaí, do murici, do uxi e do tucupi, quem paga o pato é o abacaxi.



1. MULHERES À BEIRA DE UM ATAQUE DE NERVOS

"Saí do cinema num estado beirando o colapso nervoso. Senti como se tivesse sido sujeita a um atentado, a uma agressão, mas não tenho a menor vontade de me atirar aos pés dos dois mestres responsáveis pela brutalização da sensibilidade neste formidável pesadelo."

– Dorothy Thompson, *New York Herald Tribune*, 14 de novembro de 1940

Que filme teria causado tanto impacto à compostura da ilustre crítica da coluna de música desse outrora prestigioso jornal de Nova Iorque? Uma fita de horror? Um policial de gângsteres classe-C? E quem seriam esses dois "mestres", senão uma dupla de verdugos sinistros, de carneiros abrutalhados ou **serial-killers** recalcados? Resposta: os dois "mestres" são o maestro Leopold Stokowski e o produtor Walt Disney. O filme é o desenho animado **Fantasia** (1940).

Mas como alguém pôde falar tão mal de uma fita adorada por multidões, apontada como um dos maiores marcos do cinema de animação, e que conta com uma legião de fãs que transcende gerações? É que, até aquela época, os críticos de música achavam que ilustrar uma partitura com imagens era nada menos que sacrilégio. A aristocracia intelectual torcia o nariz para tamanha vulgaridade: que audácia, a desse passatempo plebeu chamado cinema, ousar exprimir em imagens explícitas os delicados sons concebidos para nossa imaginação e sensibilidade! Uma atitude semelhante à dos meios líricos de hoje, que não perdoam Pavarotti por gravar canções populares, ou Plácido Domingo por ter feito parceria com John Denver. (O revide nos dois casos foi o mesmo: o desenho de Disney traria a música clássica "ao alcance das massas", assim como hoje o famoso

best-seller dos Três Tenores serviria de introdução ao canto lírico para um público que até então evitava a ópera a todo custo)

Certos juízos de valor mudam com o tempo. Nestes cem anos, o cinema ascendeu de novidade de feira a espetáculo, e depois veio a ser reconhecido como legítima forma de arte. Hoje podemos apreciar **Fantasia** segundo outros critérios – e, convenhamos, alguns trechos desse filme são mesmo inegavelmente vulgares! – sem nos arrepiarmos de pavor perante um ato pretensamente sacrílego. Mesmo porque de sacrossanto só sobrou mesmo o sigilo bancário dos corruptores do Orçamento.

2. FEIOS, SUJOS E MALVADOS

Um número recente de uma revista semanal dedicou longo artigo sobre a contemporânea cultura do lixo. A definição funcional e burguesa dessa cultura-lixo é qualquer coisa que saia dos padrões convencionais do "bom gosto". No cinema, isso se traduz, grosso modo, como os "filmes de gênero": fitas de horror, faroeste (em especial as de origem italiana), policial, chanchada, ficção científica, artes marciais, pornô, etc. (Mas as versões em filme de musicais da Broadway – espécie de opereta **nouveau-riche** – e suas congêneres são geralmente poupadas do rótulo, até mesmo aquelas coreografias monumentalmente **kitsch** de Busby Berkeley.) É certo que grande parte dessas fitas são suficientemente indigentes ou ineptas para merecerem o qualificativo de abacaxi. Mas a verdade é que o nível de expectativa de quem as consome nunca sobe tanto quanto as atuais taxas de juros. Ninguém em sã consciência entraria para assistir a **Santo contra os Monstros do Museu de Cera**, **Virou Bagunça**, **Hércules contra os Filhos do Sol**, **Deus Perdoa... Eu Não!**, **Os Terríveis Monstros da Lua** ou



"Fantasia"/1940
– Walt Disney

Presídio de Mulheres Violentadas buscando uma experiência transcendental, um lampejo epistemológico ou uma melhoria substancial da qualidade de vida. O título já estabelece certas prioridades, dizendo precisamente que o Santo vai se opor aos monstros do museu de cera, que vai virar bagunça, que Hércules vai dar um trato nos filhos do Sol, que eu não vou perdoar, que os monstros da lua serão terríveis e que as mulheres violentadas estarão em cana. Sob esse aspecto, os filmes religiosos e os pornográficos têm algo em comum: seus títulos não fazem rodeios e são os mais explícitos possíveis. Quem quiser ver **Vida, Paixão e Morte de Nosso Senhor Jesus Cristo** ou **As Depravadas Insaciáveis do Sexo A... e O...** (para ficarmos na terminologia do pudibundo Cine Iracema) estará perfeitamente bem informado de antemão do que o aguarda, e deve dar-se por satisfeito porque a promessa geralmente é cumprida. (Filme religioso ou pornô que nem dá ao público o que promete o título não presta mesmo.)

Mas temos que distinguir os meros abacaxis dos Abacaxis com "A" maiúsculo. Seria covardia chamar as piores produções do tipo acima citado – rodadas em três dias com filme vencido, por diretores anteriormente vistos vendendo discos usados na Rodoviária, e com atores desconhecidos pagos com cheque pré-datado a perder de vista – de algo mais que simples abacaxis. Vamos bater em alguém do nosso tamanho – filmes com orçamento amplo, diretor e equipe de prestígio, farta distribuição e promoção, cobertura crítica generosa e geralmente favorável, eventual premiação... e que, na realidade, merecem ser desmascarados como o imperador nu do conto-de-fadas. Esses são os verdadeiros Abacaxis, portentosos como o "A" grande inicial.

3. OS DEUSES DEVEM ESTAR LOUCOS

"Ora, artista também têm-que comer."

— Fritz Lang, a respeito de seu filme **Guerrilheiros das Filipinas** (1950)

Os Abacaxis que mais saltam à vista são aqueles que pipocam inesperadamente das mãos dos cineastas mais talentosos e capazes. Tanto que, muitas vezes, os críticos nem reparam seus espinhos e rebarbas, e quando finalmente se curvam à força dos fatos e do bom-senso, acabam chamando-os eufemisticamente de "obras menores" do Mestre tal e tal. Mas ninguém é perfeito e os deuses também tropeçam. Por exemplo, o grande Ingmar Bergman, que tão bem vasculhou o fundo da alma humana com **O Sétimo Selo** (1956), **Morangos Silvestres** (1957), **O Silêncio** (1963), **Gritos e Sussurros** (1972) e tantos outros, e chegou à síntese final perfeita de uma

carreira com **Fanny e Alexander** (1983), também perpetró insuportáveis melodramalhões folhetinescos e arrastados como **A Hora do Amor** (1971) e **Sonata de Outono** (1978). (Interessante que muitos citam **O Ovo da Serpente** (1976) como o Abacaxi "oficial" do diretor, justamente porque esse filme não segue a linha habitual bergmaniana e circunscreve à trama um contexto político-histórico explícito; mas **O Ovo** é, na realidade, um projeto original que situa o cineasta como um voyeur imoral das relações entre pessoas, um metafilme que questiona a própria obra intimista do realizador.) O mesmo Stanley Kubrick que nos deu **Glória Feita de Sangue** (1957), **Dr. Fantástico** (1963), **Laranja**

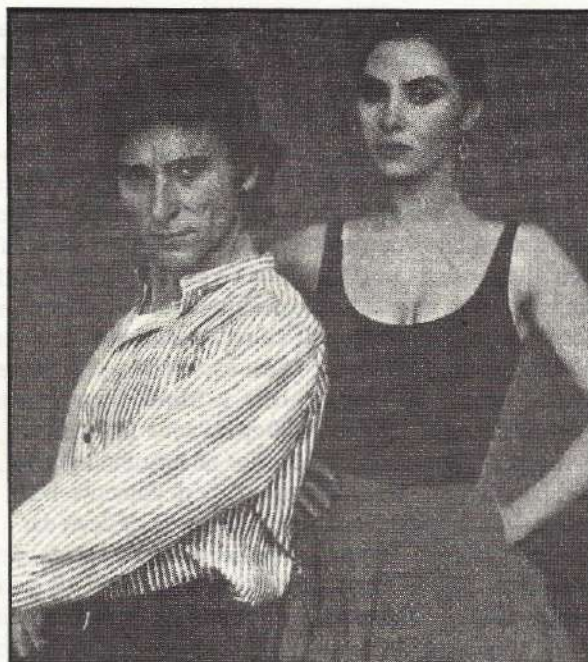


Mecânica (1971) e **Nascido para Matar** (1987) também cometeu **O Iluminado** (1980), filme de terror onde o cineasta abusava do então recém-inventado **steadycam** (aparelho que permite tomadas manuais sem trepidação, cujo uso devia ser obrigatório para cinemanovistas) feito criança com brinquedo novo, além de se esgueirar sobre os ombros dos personagens para pregar sustos primários mais próprios a um trem-fantasma de parque de diversões. **Cidadão Kane** (1941), **Soberba** (1942) ou **A Dama de Xangai** (1948) à parte, a egolatria de Orson Welles fê-lo adaptar Shakespeare num **Macbeth** (1948) onde a proposta de visualização expressionista era seriamente comprometida pelo desequilíbrio entre a imagem e o texto recitado, e pelo desempenho histórico de Jeanette Nolan como Lady Macbeth: a cena da mancha de sangue que não sai da mão é obrigatória numa antologia do cine-kitsch.



Esses são exemplos de abordagens mal sucedidas. Existem também os casos de falta de sutileza, onde o realizador quer ser tão didático para explicar a "mensagem" da fita que a enfia no espectador goela abaixo com uma marreta. Assim, o espanhol Carlos Saura, autor do magistral **Cria Cuervos** (1975) e de outras obras firmemente arraigadas nas tradições culturais de seu país – **Elisa, Vida Minha** (1977), **Bodas de Sangue** (1981), **Carmen** (1983) – também fez o inexplicavelmente superestimado **Ana e os Lobos** (1972), onde uma mulher calada e passiva é surrada, violentada e morta por três irmãos, filhos de uma matrona decrépita: um é metido a manda-chuva, outro a general e o terceiro a religioso. Dizer que se trata de uma alegoria da Espanha franquista, manietada e oprimida conjuntamente pelo Estado policial, os militares e a Igreja, é tratar o espectador como criança mentalmente carente. E até um diretor americano inteligente e lúcido como Jonathan Demme, responsável pelos ótimos e populares **Totalmente Selvagem** (1986), **De Caso com a Máfia** (1988) e **O Silêncio dos Inocentes** (1990), além de uma série de bons documentários políticos aqui inéditos, pode levar um tombo por excesso de didatismo: as melhores intenções não bastam para salvar **Filadélfia** (1993) de um maniqueísmo primário, xaroposo e boboca.

Citamos obras canhestras de realizadores que tinham total controle da produção de seus projetos: portanto, cabe a eles bater no peito pelos resultados. Por outro lado, há também artistas criativos que não encontram trabalho à altura de seus talentos e acabam tendo que aceitar serviços de encomenda que, esperam, pelo menos comprem o leite das crianças e sirvam de calço provisório para oportunidades melhores. Foi o que ocorreu com o genial Fritz Lang, sobre quem a epígrafe acima é reveladora. Mais recentemente, também aconteceu com Terry Gilliam, homem de fervilhante imaginação e cheio de delirantes concepções visuais, responsável pelas vinhetas animadas da hilária trupe cômica inglesa Monty Python e as brilhantes fantasias **Os Aventureiros do Tempo** (1981), **Brazil – o Filme** (1985) e **As Aventuras do Barão Munchausen** (1988). Este último filme não deu a bilheteria esperada e Gilliam ficou alguns anos sem oferta de emprego, até que Hollywood lhe encomendou a filmagem do anódino e piegas **O Pescador de Ilusões** (1991) – que encantou a crítica americana que antes condenava seus "excessos" (seus filmes anteriores eram produções britânicas) e o reabilitou como diretor "vendável" na capital financeira do cinema. Ao menos Gilliam, ao receber um prêmio pela fita, mostrou que estava perfeitamente consciente de sua



"Carmen" de Carlos Saura

situação – agradeceu aos que o homenageavam e lhes deu uma merecida alfinetada: "De fato, às vezes vale a pena se vender ao esquemão de Hollywood".)

4. CRESPÚSCULO DOS DEUSES

Falamos de casos de grandes cineastas que, num momento de fraqueza ou necessidade, pisaram em falso. (Felizmente, Fritz Lang nunca mais teve de passar fome.) Há outros que, a partir de um ponto crucial de sua carreira, passaram a produzir Abacaxis com uma regularidade alarmante, mas nem por isso perderam completamente o prestígio junto aos críticos. Para uns foi um instante de epifania quando se deram conta de sua própria genialidade, e passaram a se acreditar realmente onipotentes. Foi o caso do alemão Werner Herzog, que havia nos brindado com grandes obras como **Os Anões Também Começam Pequenos** (1970), **Terra do Silêncio e da Escuridão** (1971), **Aguirre, a Ira de Deus** (1972), **O Enigma de Kaspar Hauser** (1974) ou **Coração de Cristal** (1976), até que fez um **Noferatu, o Vampiro da Noite** (1979) que copiava Murnau em papel-carbono colorido e botava Klaus Kinski como um Drácula cheio de **Weltschmerz**, sem dúvida o mais chato de toda a filmografia do conde sanguessuga. A partir de **Fitzcarraldo** (1982), ele vem assumindo uma autoproclamada identidade de grande visionário – e nesse filme, parcialmente rodado aqui em Belém, identificou-se tanto com o tresloucado personagem central que fez questão de



repetir suas loucuras irresponsáveis durante a filmagem, devastando um trecho da floresta amazônica, sacrificando sua equipe em tarefas insanas e mesmo causando a morte de alguns figurantes para, no fim, após tanta bravata, relegar a cena crucial da descida de um barco corredeira abaixo a uma maquete risível. Às vezes as circunstâncias político-sociais levam a danos irreparáveis. Gláuber Rocha, o mais importante e conhecido dos diretores nacionais dos últimos quarenta anos, porta-voz oficial do movimento do Cinema Novo, exilou-se na Europa após realizar **O Dragão da Maldade e o Santo Guerreiro** (1969), sua última obra vista amplamente no Brasil. Os longa-metragens que veio a rodar depois, eventualmente exibidos em salas praticamente vazias no país, eram exercícios herméticos dirigidos para e apreciados exclusivamente pelos fãs e amigos, pregando um evangelho sabido e repisado aos já convertidos, que não se importavam em aturar horas de sons ininteligíveis e imagens desfocadas e tremebundas.

Outro mal que aflige certos egos inflacionados é a elefantíase galopante e desembestada, a mania de fazer tudo em escala colossal e exagerada, como se um filme devesse ser servido em cinemas por quilo. É inevitável lembrarmos de Francis Ford Coppola, que fez de bom os modestos mas apreciáveis **Caminhos Mal Traçados** (1969) e **A Conversação** (1974). Talvez inebriado pelo sucesso comercial da saga mafiosa de **O Poderoso Chefão** (1972 e 1974; depois, 1990), antecipou-se a Werner Herzog submetendo sua equipe a maus tratos e destruindo parte da floresta tropical filipina para fazer o paquidêmico **Apocalypse** (1979 – o título nacional foi assim mesmo, com “y”), uma adaptação tão trôpega do “Coração das Trevas” de Conrad que nem se decidia como fechar a história, tanto que os cinemas acabaram exibindo pelo menos três finais diferentes. Daí passou a se dedicar apenas a projetos grandiloquentes e pretensiosos, culminando com o pedantesco **Drácula de Bram Stoker** (1992) que, apesar do título e da inclusão de vários episódios do livro, traía abusadamente o espírito do mesmo mudando completamente o enfoque da história, além de plagiar visualizações de uma dúzia de cineastas magistrais como Eisenstein, Kurosawa, Kobayashi e Murnau. Geralmente melhor cotado mas igualmente mastodôntico em suas pretensões é o italiano Bernardo Bertolucci, que parece querer ser um novo Luchino Visconti, possuindo a cultura mas não a sensibilidade do mestre. Depois de **A Estratégia da Aranha** (1970), boa adaptação de um famoso conto de Borges para a tevê, Bertolucci mergulhou num esteticismo refinado e decadentista, mas virou uma virtuose da obviedade e do exagero. Por exemplo,

para que não reste dúvida sobre a relação de dependência entre mãe e filho em **La Luna** (1979), Bertolucci faz um interminável *close* de um novelo de lã que não desembaraça. E tanto em **O Conformista** (1971) como em **1900** (1977), não basta que os vilões sejam fascistas que representam um regime abjeto e odioso: também precisam ser homossexuais tarados e pedófilos. O fato de ele imprimir a seus filmes uma inegável elegância visual apenas contribui para ressaltar a truculência e a mão-pesada de sua abordagem.

5. INTRIGA INTERNACIONAL

A tão falada globalização da economia já vem acontecendo há alguns anos nos meios do cinema comercial (que ninguém se iluda: **todo** filme exibido a ingressos pagos é comercial) e, após a Segunda Guerra Mundial, o domínio incontestado dos mercados passou aos Estados Unidos. A cultura provinciana desse país confunde o mundial com o local e só faz aceitar filmes em inglês e geralmente com elenco reconhecidamente americano: na economia do pós-guerra, muitos estúdios britânicos inventavam papéis centrais para atores americanos – de preferência decadentes, e portanto de cachê barato – de modo a garantir uma lucrativa reserva de mercado na ex-colônia. Naturalmente, as redes que garantem ampla distribuição do filme no mundo todo também se concentram nos EUA. Certamente Luchino Visconti podia ter escalado um compatriota seu em vez do americano Burt Lancaster para o crucial papel de Don Fabrizio em **O Leopardo** (1962), belíssima



“Leopardo” de Visconti



adaptação de Giuseppe di Lampedusa. Mas o nome de Lancaster ajudou a vender a fita para uma distribuidora americana de alcance mundial – e aqui, no leso terceiro-mundo, a versão que nos chegou aos cinemas veio justamente sob os auspícios dessa firma, dublada em inglês e com quarenta minutos a menos! Se, ao invés, o papel tivesse ficado com um ator italiano, quem sabe a tal empresa não tivesse se interessado em comprar o filme, e uma daquelas então empreendedoras firmas da Boca do Lixo paulista – Condor Filmes, Art Filmes – acabasse abiscoitando os direitos de distribuição nacional da versão original e integral desse clássico?

O já citado 1900 de Bertolucci era um épico grandioso que, em cinco horas e meia divididas em duas partes, contava a saga de duas famílias italianas, uma de proprietários e outra de proletários, na primeira metade do século. Esse filme produzido e rodado na Itália, com tema e personagens exclusivamente italianos, acabou tendo de ser dublado na língua de seu país de origem para ser exibido lá. É que Bertolucci deu todos os papéis principais a estrangeiros – Robert De Niro, Burt Lancaster, Donald Sutherland, Gérard Depardieu, Sterling Hayden e Dominique Sanda – e rodou a fita em inglês, chegando ao cúmulo de obrigar a única atriz italiana do elenco central, Stefania Sandrelli, a dizer suas falas nesse idioma! Já criticaram o americano Richard Brooks por ter adaptado Dostoiévski para uma produção ianque (*Os Irmãos Karamazov*, 1958), ou Claudia Cardinale por se

fazer passar por mulata carioca, ao lado dos “brasileiros” Nino Manfredi e Lando Buzzanca, na fita italiana *Uma Rosa para Todos* (de Franco Rossi, 1965). Mas Bertolucci fez um filme italiano rodado na Itália em inglês com “astros” do cinema internacional, e certamente comprometeu a integridade e a autenticidade que o projeto exigia. Tudo isso para torná-lo mais vendável no mercado mundial, que obviamente não reconhece o talento e a competência do plantel de atores do cinema italiano.

Essa obsessão pelo mercado externo também vem nos atingindo, mesmo após a liquidação do cinema nacional executada por um (des)governo de recente e triste memória. A badalada chanchada histórica de Carla Camurati, *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1994), apesar das declarações em contrário, demonstra claramente essa pretensão. De nada adianta alegar que se trata de uma produção modesta que teve sucesso “inesperado”, quando os letrados finais creditam até quem fez o “Making of” – esse gênero picareta de comercial – da fita. E o recurso de se colocar diálogos trilingües, com legendas traduzindo (mal) o inglês falado por um narrador desnecessariamente escocês e por um interlocutor britânico (o Visconde de Strangford) que a História assevera dominava perfeitamente o português, não deixa dúvidas quanto às intenções mercadológicas do projeto. Em nome das divisas externas, ficamos com uma produção nacional que parece ter vergonha de assumir sua origem.



“1900” de Bernardo Bertolucci



6. POR UM PUNHADO DE DÓLARES

Hollywood é imune às crises econômicas e sociais do mundo e vai bem, obrigado, como nunca. Hoje os filmes americanos de estúdio são concebidos por um bando de executivos, publicitários e advogados que entendem muito menos de cinema do que de **joint-ventures** e margens de lucros. Normalmente se destina metade (ou até mais) do orçamento de um filme à publicidade: um mega-Abacaxi como o recente e irremediavelmente cretino **O Segredo das Águas** (de Kevin Reynolds, 1995) deve ter gasto só de propaganda o equivalente ao PNB de vários países africanos. A inspiração e a criação artística não têm vez em Hollywood, pois quem manda são as pesquisas de mercado que procuram ajustar o projeto, o diretor e o elenco mais adequados ao perfil econômico-demográfico do consumidor. Mas às vezes o tiro sai pela culatra: um exemplo de ganância desmedida e malfadada foi o caso de **O Beijo da Mulher-Aranha** (1985), o filme



Hector Babenco, ouve
Willam Hurt em "O Beijo
da Mulher Aranha"

que fez Héctor Babenco e Sônia Braga partirem de mala e cuia destas plagas auriverdes, concebido de antemão pelos produtores americanos para fracassar financeiramente e ser descontado como perda na declaração de imposto de renda, mas que deu lucro sem querer. A partir da situação em que, no cinema americano, quem dá as ordens de fato são os produtores e publicitários e o diretor não passa de um peão contratado (há peões talentosos e sensíveis, contudo, que continuam peões sem direito à palavra final), a possibilidade de pintar um Abacaxi é muito maior em Hollywood do que em todo o resto do mundo.

7. CRIMINOSOS NÃO MERECEM PRÊMIO

A. JOGOS PATRIÓTICOS NO ANO EM QUE VIVEMOS EM PERIGO

Os menos desavisados devem desconfiar se um prêmio qualquer realmente reflete mérito. Galardões que variam do Prêmio Nobel à Ordem do Cruzeiro do Sul, de uma faixa de Miss Algueres a um assento numa Academia de Letras qualquer, muitas vezes dependem mais de conveniência política ou pressão de um lobby do que de legítimo valor ou merecimento. A coisa não é diferente nos festivais de cinema. Todo mundo sabe, por exemplo, que o de San Sebastian é notoriamente mercenário, e mesmo um evento mais sério como o de Cannes já foi maculado por suspeitas de manobra – que o digam os detratores de Anselmo Duarte. Mas é na premiação anual da tal Academia de Artes Cinematográficas de Hollywood (o título chega a ser irônico) onde – salvo honrosas exceções – a ânsia mercantilista e a manipulação mafiosa de estúdios, empresários, promotores e agentes publicitários triunfam soberanas. Como tem muita gente ingênua que acha que filme que ganha Oscar tem que ser bom por definição, é interesse dos produtores aumentarem as vendas de sua mercadoria com o selo de garantia de qualidade da famigerada estatueta. Daí o lobbyismo desenfreado, a badalação, o falso suspense e o frufu que encobrem o tapinha-nas-costas que a indústria dá a si mesma nessa cerimônia: é raríssima a ocasião em que a criatividade, a inteligência e o talento se impõem sobre a mesmice e a banalidade. O binômio Oscar-Abacaxi se cristalizou definitivamente no ano da graça de 1979, quando a Academia foi pródiga ao premiar três legítimos representantes do cine-ananismo, produzidos no ano anterior: **O Expresso da Meia Noite**, de Alan Parker; **O Franco-Atirador**, de Michael Cimino; e **Amargo Regresso**, de Hal Ashby. (Os três diretores são eméritos plantadores de Abacaxis, como o provam, respectivamente, **Pink Floyd – The Wall** (1982) e **Mississippi em Chamas**



Lambert como Giuliano: interpretação desastrosa

(1988); **O Portal do Paraíso** (1980) e **O Siciliano** (1987); **Ensina-me a Viver** (1972) e **História de Amor** (1985).)

É difícil entender que haja gente boa que leve a sério **O Expresso da Meia-Noite**, fita que teve boa acolhida popular entre nós e uma trilha sonora meio besta (de Giorgio Moroder) que galgou as paradas de sucessos. Alguns chamaram o filme, com razão, de racista: na época em que passou, certamente a Secretaria de Turismo da Turquia não deve ter registrado um aumento da entrada no país de jovens com passaporte americano. (Que esperneiem os defensores de D.W. Griffith (**O Nascimento de uma Nação**, 1915) e Ridley Scott (**Chuva Negra**, 1990), mas racismo é crime inafiançável.) Não bastasse isso, o filme é ainda falso e hipócrita, uma obra fraudulenta que exalta como verdadeira uma trama absolutamente inverossímil, com questionáveis aspirações a "denúncia social". É a odisséia de um universitário americano que é detido num aeroporto turco quando tentava contrabandear dois quilos de haxixe para seu país. Condenado primeiro a quatro anos de cadeia em Istambul, e depois à prisão perpétua, ele deve sofrer todo tipo de degradação humana que o ambiente carcerário pode propiciar: torturas, humilhações, assédio sexual, etc. – ou é mais ou menos isso que o filme implica, embora mostre outra coisa. Acontece que, inexplicavelmente, enquanto todos os outros detentos são subnutridos,

macilentos e enfraquecidos, o nosso herói consegue manter-se em excelente condição física durante todo o tempo, e até rejeita, delicadamente mas com firmeza, as propostas indecorosas feitas no chuveiro por um colega homossexual. O tempo passa, e ele consegue arrancar heroicamente o olho e a língua de um dedo-duro sem sofrer castigo maior que uma transferência a um pavilhão especial – onde, durante um providencial descuido do guarda de plantão, desfruta de um momento de intimidade sexual com a namorada que veio dos Estados Unidos especialmente para visitá-lo, uma Penélope que ainda lhe é fiel após cinco anos de cárcere no exterior. Em mais um lance feliz, o mancebo evita ser sodomizado pelo carcereiro brutamonte e acaba matando-o acidentalmente, após o que escapa da cadeia e cruza tranquilamente a fronteira para o lado grego. Quer dizer, passa um lustro no cárcere com o físico perfeito, o espírito inabalado e a honra de varão intocada. E o filme ainda tem o desplante de afirmar que a história é verdadeira (!!), mandando às favas qualquer noção de realidade. A impressão que fica é que o herói só foi agraciado com essa incrível sorte porque ele teve a fabulosa ventura de ter nascido nos Estados Unidos da América, sendo portanto imune aos horrores de uma prisão do terceiro-mundo. Fosse ele mais velho, turco de nascimento e traficante contumaz (e não réu primário, como no filme), ninguém sentiria simpatia alguma e nem fariam um filme a respeito. O jambu



do tucupi é o fato de esse roteiro ridículo que insulta a inteligência do espectador – assinado pelo supervalorizado Oliver Stone – ter sido premiado com o Oscar de Melhor Adaptação.

Naquele ano, o prêmio de Melhor Filme ficou com **O Franco-Atirador** (tradução imbecil de **The Deer Hunter**, provavelmente feita por receio das implicações literais de cada palavra do título). A fita espelhava boa parte dos espectadores americanos que, como os personagens centrais, eram gente simples (e simplória) que se meteu no mato-sem-cachorro da guerra do Vietnã sem saber por quê. Só que, no filme, as consequências psicológicas dos horrores que os soldados vivenciaram no fronte e trouxeram para casa não resultam do remorso de sua participação imoral, mas de atrocidades perpetradas pelo inimigo. Ora, é bem possível que muitos americanos capturados pelos vietcongues tenham sido realmente supliciados; mas a tortura especificamente mostrada no filme – um jogo de roleta-russa forçada – foi descarada e



“Nascido a Quatro de Julho”.

irresponsavelmente inventada pelo roteirista e promovida a pedra-angular da trama. Essa invenção reflete, novamente, o racismo dos autores: orientais bárbaros não dão valor à vida humana e se deleitam apostando em jogos sádicos. Na parte final da história, um dos ex-soldados fica viciado na prática de roleta-russa por dinheiro; sua morte brutal é enfocada de modo a chocar o espectador mais empedernido, enquanto que, minutos antes, outro jogador-suicida – este asiático – estoura os miolos sem causar maior constrangimento à platéia. Um

rasgo de patriotismo durante o enterro desse “herói” americano era o que faltava para despertar no espectador a vontade de torcer ardorosamente pelos vietcongues em qualquer porcária revanchista com Chuck Norris.

Ainda nesse saudoso Ano do Abacaxi, os Oscars de Melhor Atriz e Ator foram dados, respectivamente, a Jane Fonda e Jon Voight por seus desempenhos em **Amargo Regresso**, que ainda levou de quebra o prêmio de Melhor Roteiro Original. Fonda fazia a mulher ingênua de um fuzileiro naval patriótico que, enquanto o marido ia descarregar sua fúria xenófoba contra os vietcongues, acabava tendo um caso com Voight, um amigo de infância que voltara do Vietnã paraplégico e desiludido. Ao contrário do marido da Lady Chatterley de Lawrence ou de tantos outros veteranos de guerra manietados (compare-se com o Ron Kovic edulcorado de **Nascido a Quatro de Julho** (1989), de Oliver Stone), Voight prova não estar completamente paralisado da cintura para baixo e até arranca entusiasmados urros orgâsmicos da parceira. O marido volta inteiro mas igualmente desencantado com a guerra e, havendo perdido a mulher para o colega aleijado, faz o que manda qualquer roteiro de melodrama barato que não sabe resolver triângulos amorosos: mata-se. É grotescamente hilariante a cena em que Voight tenta explicar ao marido frustrado o que aconteceu: “A culpa não é minha, nem sua, nem dela: é dessa maldita guerra!” – como se alguém surpreendido no armário pela parte lesada se pusesse a responsabilizar a conjuntura nacional.

O que causa maior pasmo é que esses três Abacaxis, perfeitamente mediocres como realização e simplistas ou hipócritas como proposta, chegaram a ser levados a sério.

B. PATETA, O SUPER-ATLETA

Sustentando a tradição dos Oscarrados, vem com toda o seu esplendor abacaxístico o recente sucesso de Robert Zemeckis, **Forrest Gump**, o **Contador de Histórias** (1994), fábula sobre um retardado mental que é o maior herói secreto da história americana recente – e uma fita incrivelmente piegas, pretensiosa, desonesta e reacionária. A vulgaridade da apresentação pode ser medida pelos recursos óbvios de identificação das passagens melodramáticas, um festival de lugares-comuns – uma peninha que levanta vôo de um livro, vários pores-de-sol de cartão-postal, a nostalgia fácil da trilha sonora tipo **hit-parade** – feito para exercer no espectador o mesmo efeito de reflexo-condicionado das “risadas enlatadas” dos seriados humorísticos da



tevé, aquelas que “explicam” ao público quando é que uma cena é engraçada. A pretensão do filme fica em querer traçar a fabulosa Grande História Americana, sonho de todo escritor ianque, aqui como um panorama *pop* dos últimos trinta anos, do ponto de vista de um personagem para quem o Q.I. de dois dígitos é um privilégio igualado à pureza e retidão. A todo momento a fita bate na tecla da “perda de inocência” – esse mito falso invocado pela imprensa americana sempre que uma tragédia abala a “pureza essencial” das instituições daquele país: foi assim quando Kennedy foi assassinado em 1963; quando o tenente Calley massacrava crianças em My Lai, no Vietnã, em 1968; quando estourou o escândalo do desvio ilegal de armas do Irã aos “contras” da Nicarágua em 1986; e este ano, quando explodiu a bomba terrorista em Oklahoma City. Forrest Gump é um inocente para quem o Mundo Lá Fora só é um antro de perversidades onde minorias raciais, presidentes e artistas são vítimas de atentados: e a solução que o filme propõe é fechar-se em casa e enterrar a cabeça na areia feito avestruz de desenho.

Essa ode à alienação é reforçada a porretadas com a personagem da vizinha de Forrest, uma garota boazinha que resolve sair de casa para fugir do pai abusivo. É claro que deixar o lar é um erro: a pobrezinha vai ser ludibriada, explorada, sequestrada e drogada nesse mundo cruel, e inevitavelmente acabará voltando com uma doença incurável. Enquanto isso, como sempre andou na linha e tratou de fazer o que os outros esperavam, Forrest fica próspero e se dá bem, embora um herói anônimo. A mocinha só se redime quando aceita casar com ele e morre – garantindo com isso indulgência plenária e um passaporte para o Céu. A moral é: seja pateta e provinciano, não tente explorar o Mundo Lá Fora e nem expandir suas experiências ou conhecimentos – afinal, Adão e Eva comeram da maçã e se ralaram. O Grande Irmão de George Orwell teria ficado todo sorrisos: ignorância é sabedoria.

A fraude do filme fica por conta de duas facetas irreconciliáveis da psiquê americana: a simpatia pelo *underdog* – o desfavorecido, o lesado – e o culto ao herói e consequente desprezo pelo *loser*, o perdedor. Forrest Gump é um super-corredor, um campeão de futebol americano e de pingue-pongue, pratica um ato genuinamente corajoso ao salvar seus companheiros na guerra, e termina sendo um empresário bem sucedido. Só que o filme o mostra como um incompreendido, como se a América não desse o devido reconhecimento a seus heróis. Isso é uma balela absurda: não há povo moderno que faça tanta questão de inventar heróis do que os americanos. Lá, um atleta campeão como o notório O.J. Simpson é um “herói desportivo” (*sports hero*); um garoto que devolve ao dono uma carteira perdida

ganha manchetes nos jornais por “heroísmo”; e, recentemente, um piloto militar foi condecorado pelo Presidente pela espantosa e heróica façanha de... seu avião ter sido derrubado na Bósnia e ele ter sobrevivido, quietinho e escondido, até ser apanhado por uma turma de resgate. Ora, numa sociedade assim, só o fato de Forrest ser campeão estudantil de futebol americano teria garantido a contratação imediata de seu passe pelas ligas profissionais tão logo se formasse, poupando-o de entrar no exército e ocupando todas as manchetes. Cada etapa heróica de sua carreira teria sido explorada pela mídia até a exaustão. Some-se a isso sua condição mental (típico caso de *underdog*) e Forrest Gump jamais desfrutaria de um minuto sequer de anonimato. Fazer dele um coitado valoroso mas pouco conhecido é simpático mas contraria o *ethos* de toda a sociedade à qual o filme se refere.

Tem gente que engoliu esse Abacaxi pensando que, na realidade, tratava-se justamente de uma paródia ou crítica à ignorância americana. Mas o filme manipula de maneira a todo espectador **querer ser como Forrest Gump** – puro, íntegro, ignorante, provinciano e limitado. Bem-aventurados os pobres de espírito, pois eles herdarão a América.

8. ASSIM CAMINHA A HUMANIDADE

Rui Barbosa já se manifestou com eloquência sobre o dissabor causado pelo triunfo das nulidades. A maioria dos Abacaxis aqui citados foram elogiados, premiados, badalados, fartamente promovidos e vistos por um grande público, para quem o pactê dos



Tom Hanks em “Forrest Gump”



astros e estrelas e o profissionalismo técnico de uma produção custosa ofuscam a capacidade de discernimento. O superficialismo campeia na análise, e em boa parte por culpa de nossa imprensa. Graças aos **press-releases** estrategicamente lançados pelas distribuidoras no meio jornalístico, e que os redatores das colunas e revistas de cinema se encarregam de transcrever e passar ao público insuspeito, todo mundo já sabe, por exemplo, que o novo uniforme do Batman tem mamilos, ou que as cenas de ausência de gravidade de **Apollo XIII: Do Desastre ao Triunfo** (1995 – não vi e nem pretendo vê-lo, mas desde já posso apostar que fatura o próximo Oscar de Melhor Filme) foram rodadas dentro do bojo de um avião KC-135. Essas trivialidades são divulgadas para criar expectativas, colocar obras de valor duvidoso na boca do povo e vender ingressos. Tomara que nos próximos cem anos se estimule mais o debate, o questionamento e o pensamento crítico para não cairmos mais em esparrelas publicitárias e, sim, evitarmos a ditadura da unanimidade – que é sempre burra.

Mas o tempo, que nos faz perdoar infidelidades e perfídias várias, também cicatriza a alma malferida. Evoca, ainda, uma nostalgia que nos embota o fio da navalha crítica e embaralha os valores. Hoje, qualquer fitinha dos anos 50 para trás é um “clássico”: é até politicamente-incorreto falar mal de uma ou outra chanchada da Atlântida, de um seriado da Republic ou da mais fugaz aparição de Carmen Miranda num musical atroz. Todo mundo tem um período da vida que recorda com saudade,* e os filmes que viu nessa época sempre hão de lhe chegar à memória sob filtros cor-de-rosa. Quem sabe, um adolescente acanhado não tenha conhecido aquela que seria a mais tórrida paixão de sua vida na última fileira do Olympia, dividido entre um saquinho de pipoca, um par de lábios carnosos e convidativos e uma cópia horrorosamente contratipada de **Forrest Gump**? Daqui a uns anos vai dizer que foi o melhor filme que viu na vida.



Carmen Miranda em “Copacabana”



"100 Anos de Cinema"

Marco Antonio Moreira

Bacharel em Administração,
Diretor/Proprietário do Circuito Cinearte
(Cinemas 1/2/3 - Castanheira 1/2) e
Locadora Cinema 4. Crítico
Cinematográfico - colaborador.



"Barry Lyndon", dirigido
por Kubrick em 1975

Muito se fala sobre o Cinema atualmente. A tecnologia nos permite isto, criando novos tipos de cinemaníacos, novos fãs e adeptos desta sétima arte que agora completa cem anos de existência. Muitos raciocínios têm sido elaborados sobre este ano de comemorações e, na minha opinião, todos são válidos. Afinal, o que seria de nós, mortais do século vinte, sem a presença do Cinema? Por isso, todas as impressões que de alguma forma valorizem sua invenção são legítimas.

Sendo uma arte muito nova, ainda em desenvolvimento, o Cinema tem passado por fases que periodicamente revelam o seu momento histórico, sendo possível assim contar a história do mundo, avaliando cada filme de cada década, onde sempre um grande diretor era revelado. Assim, podemos contar as impressões do mundo através dos olhos de grandes artistas como Charles Chaplin, Ingmar Bergman, Stanley Kubrick, Akira Kurosawa, Alfred Hitchcock e muitos outros que assim influenciaram e ainda influenciam a visão de várias pessoas que ontem, hoje e sempre, vão em busca de alguma coisa a mais no cinema.

Dentro desta vertente, é assim que valorizo o cinema neste seu primeiro centenário, medindo a sua influência nas pessoas, sua importância, seu papel na formação de milhares de pessoas que, de alguma forma, se tornaram melhores, mais humanas, mais sensíveis ao seu mundo e às pessoas que a cercam através de filmes maravilhosos, atemporais que até hoje servem de referência de vida para todos aqueles ditos cinemaníacos. Esta é a sua maior importância, já que a sua invenção simplesmente mudou neste século o rumo de toda a sociedade, trocando costumes, criando mitos, reinventando estilos, criando modos, alterando pensamentos e tornando a comunicação mais forte entre os homens. É bem verdade que o conceito de cinemaníaco vem se alterando. Hoje, o cinema não tem o mesmo tipo de avaliação do público como em outras décadas. O público de uma forma geral, busca nesta arte, um pouco menos do que ela pode oferecer, incentivando produções supérfluas e inconsequentes, não percebendo as questões comerciais que envolvem a indústria cinematográfica e não prestigiando o trabalho de grandes artistas, tornando a questão do cinema-diversão e do cinema-cultura, cada vez mais desigual.

É fato que o cinema sempre teve seus altos e baixos, mas atualmente vivemos um momento de apreensão pelo que ele pode se tornar devido ao comportamento do público e da concepção da indústria de cinema de hoje. A história conta que a arte sempre pode ser usada de várias formas, e o Cinema, como uma arte de grande influência deste século, tem sido vítima de grandes aberrações dentro deste conceito. As idéias, aos poucos, vêm dando espaço ao vazio, sendo acompanhado de perto por um novo tipo de público muito pouco exigente que espera apenas o lazer, não procurando entender o possível potencial de transformação que toda a arte pode dar a cada um de nós, especialmente o cinema. As outras artes de alguma forma sofrem este tipo de problema, e o cinema infelizmente não ficou alheio a isto. Neste ano, completando seu centenário, aqueles que de alguma forma vivem a história do cinema com paixão, procurando entender sua magnitude e sempre

atento as suas possibilidades, ficam na esperança de que o futuro seja tão digno quanto o seu passado de grandes momentos, quando surgiram filmes que são verdadeiras lições de vida como "2001: Uma Odisseia no Espaço" e "Glória Feita de Sangue" de Kubrick, "Luzes da Cidade" e "Tempos Modernos" de Chaplin, "Uma Corpo que Cai" e "Uma Janela Indiscreta" de Hitchcock, "Viver", "Derzu Uzala" e "Dodeskaden" de Kurosawa, "Morangos Silvestres", "Gritos e Sussurros" e "O Sétimo Selo" de Bergman, "O Eclipse" de Antonioni, entre muitos outros trabalhos que revelam o cinema como a mais intensa expressão do pensamento humano.

Encarar o cinema como referência de vida é o que tenho feito durante todos estes anos, e mesmo percebendo os caminhos que o cinema segue e hoje, me parece ser claro que não há razões para se viver no passado. Temos bons diretores na ativa, hoje e sempre, e com certeza muita coisa boa ainda está por

vir, mesmo que as regras de mercado e o público não estejam em sintonia com a qualidade da obra de grandes artistas como o polonês K. Kieslowski ou o chinês Zhang Yimou, só para citar dois bons exemplos do bom cinema produzido nos anos noventa. Cinema é Cultura e, como a questão cultural no mundo todo está vivendo uma séria crise, é necessário se criarem novas alternativas no relacionamento com a arte, com os olhos voltados para o futuro. Portanto, o Cinema, agora comemorando o seu primeiro centenário, tem mais do que nunca um bom momento para se continuar e desenvolver esta reflexão. Dessa forma, com certeza, dias melhores se repetirão e assim poderemos testemunhar cada vez mais o desenvolvimento de uma arte sem limitações que muito ainda pode fazer pelo homem, e que sempre deverá influenciar o seu modo de ser e de viver, em qualquer época.



Charles Chaplin "Tempos Modernos"







Créditos das Ilustrações

Todos os esforços foram feitos no sentido de se determinar a autoria de cada foto reproduzida nesta publicação. Nem sempre isso foi possível. Teremos prazer em creditar esses fotógrafos, se se manifestarem.

Normas para os colaboradores

A revista ASAS DA PALAVRA aceita para publicação trabalho dentro da área de Língua e Literatura e/ou voltado a uma reflexão acerca das questões pedagógicas que tenham como objeto do conhecimento a linguagem.

- Ensaaios
- Artigos de Pesquisa
- Resenhas críticas
- Produção/criação literária
- Tradução

- Os artigos enviados para publicação deverão ser entregues em duas cópias, datilografados ou digitados em espaço duplo.

- Na primeira lauda deverá constar o título da contribuição, o(s) nome(s), a sua filiação acadêmica.

- Devem conter notas e/ou referências bibliográficas.

- Podem conter ilustrações, fotos, tabelas e gráficos, se for o caso.

- Os artigos serão submetidos ao Conselho Editorial da Revista. Nenhuma alteração será feita nos mesmos sem o prévio consentimento do autor.

- As idéias contidas nos trabalhos são de absoluta responsabilidade de seus autores.

Apoio Cultural:



Universidade da Amazônia

Av. Alcindo Cacela, 287 - CEP: 66060-000 - Belém - Pará

Telex: 91 1685 - C.P. 1757

PABX: (091) 242-2100 - Fax: (091) 225-3909