FILMOGRAFIA DO CINEMA INÉDITO

Paulo Perdigão

Não seria sensato tentar oferecer um painel, por princípio o mais definitivo possível, sôbre a questão dos filmes estrangeiros que não encontraram trânsito comercial no Brasil. Não só as obras tidas como **malditas** — o fenômeno do ineditismo abrange também, para a surprêsa do pesquisador, títulos de fôlego nas bilheterias que nunca foram importados pelas distribuidoras locais (1) por razões de natureza política, (2) pelo caráter dominantemente nacional de produções endereçadas ao "consumo interno", (3) pelo simples desconhecimento de certos filmes como fogo certeiro no **box office**, ou (4) por motivos práticos, justificados pela prática — aliás corrente — da **venda por lote** (o que obriga o distribuidor a negociar o filme pretendido na dependência de adquirir um conjunto de outros de menor categoria). A relação total das obras-primas e obras de estatura artística que o público brasileiro ainda desconhece é um inventário utópico. Em primeiro lugar, tôda a produção anterior a 1928-30, silenciosa, só animaria, hoje, a salas destinadas a **cinema de arte**, e os filmes inéditos, salvo exceções, seriam preteridos por outros, sonoros, cujo grupo é também vastíssimo. Também como relacionar os filmes inéditos, salvo exceções, seriam preteridos por outros, sonoros, cujo grupo é também vastíssimo. Também como relacionar os filmes inéditos dos últimos 40 anos? Mesmo com a margem de dois ou três anos, contados regressivamente — nesse período, **todos** os filmes são considerados novos ou relativamente novos para importação, podem chegar a qualquer momento —, a lista atingiria centenas de longa-metragens, entre as quais a íntegra da produção indiana (a de maior volume do mundo), grande parte da japonêsa (que só atinge São Paulo em 60 por cento), tcheca, russa, canadense, africana e nórdica. Uma seleção de 20 filmes inéditos, mais ou menos antigos, cada qual representando um cineasta de vulto, pode dar a idéia do que se deixou de ver no Brasil, na era do cimema falado.

Êsses filmes, em alguns casos, já saíram de circulação comercial, mas em outros, acham-se à disposição dos distribuidores que pretendam uma operação hàbilmente rendosa. E todos os filmes inéditos têm a sua significação histórica permanente: os que não viraram lenda trazem em si um valor específico, consagrado em livros e na imprensa do Exterior.

ACCATTONE, de Pier Paolo Pasolini (Itália, 1961)

Roteiro de Pier Paolo Pasolini. Fotografia de Tonino Delli Colli. Cenografia de Flávio Mogherini. Música de Bach. Elenco: Franco Citti, Franca Pasut, Roberto Scaringella, Adele Cambria. Produção: Arco Film.

"**Accatone** é exatamente o contrário de um filme de Rouch ou de Leacock. É um filme construído, preparado e mesmo laboriosamente dirigido" (Jean Collet). Pasolini, em sua obra de estréia, ainda estava por estabelecer a **linguagem de poesia** que viria a ser uma definição de estilo para **Il Vangelo Secondo Matteo.** "Meus filmes não se assemelham aos filmes correntes. Pelo menos em parte; talvez apenas **Il Van-**

gelo. Porque **Accatone, Mamma Roma** e **La Ricotta** são concebidos à maneira da sintaxe clássica, a do cinema de Chaplin a Bergman, de Mizoguchi a Dreyer. **Accatone** é uma espécie de poema cinematográfico — não como a linguagem de poesia mas conforme os cânones mais clássicos. Até **Accatone**, eu via os problemas sociais italianos dentro de particularidades e no que era especificamente italiano". Poeta, ensaísta, romancista e cineasta, Pasolini é uma das figuras mais discutidas do moderno cinema italiano: "êle inventa o cinema a cada um de seus filmes, propondo bem mais que as simples riquezas de um autor: as de uma definição sempre mais precisa do cinema enquanto linguagem", nas palavras de Jean-Louis Comolli. Não só **Accatone**, mas todos os longa-metragens de Pasolini estão inéditos no Brasil, salvo em sessões privadas, como as que promoveram debates em tôrno de **Il Vangelo.**

CHE GIOIA VIVERE / QUELLE JOIE DE VIVRE, de René Clément (Itália / França, 1961).

Roteiro de René Clement, Léo Benvenuti, Piero de Bernardi, baseado em argumento de Gualtiero Jacopetti. Diálogos de Pierre Bost. Fotografia de Henri Decae. Cenografia de Piero Zuffi. Música de Francesco Lavagnino. Elenco: Alain Delon, Barbara Lass, Gino Cervi, Rina Morelli, Carlo Pisacane, Paolo Stoppa, Giampiero Littera. Produção: Cinematográfica Rire — Tempo (Roma) / Francinex (Paris).

"Uma comédia em forma de conto filosófico", disse Jean-Louis Tallenay sôbre **Che Gioia Vivere,** primeira realização de Clement após **Plein Soleil** (O Sol Por Testemunha), anterior a **Le Jour et L'Heure** (O Dia e a Hora e **Les Felins** (Jaula Amorosa). **Décor:** Roma, 1922, o anarquismo político e o crescimento do fascismo, um momento crítico da história italiana contemporânea. Idéia que Clément aproveitou de Jacopetti, mais tarde o realizador de **Mondo Cane** e **Africca Addio.** Uma comédia **grave,** na medida de **À Nous la Liberté,** de Clair, e do recente **I Compagni** (Os Companheiros), de Monicelli, que aborda tema semelhante ao de **Che Gioia Vivere.** "Conhecemos o gôsto de Clement pelos menores detalhes, sua minúcia quase maníaca pela colocação

SEGUE

FILMOGRAFIA DO CINEMA INÉDITO

dos objetos no interior da cena. Êle chegou ao cinema após uma sólida formação de arquiteto e diretor de fotografia. Cada imagem do filme é cuidadosamente arquitetada, e o equilíbrio estudado paciente e meticulosamente. (...) Apesar do pequeno túnel da prisão — que nem todo mundo sabe atravessar — o mundo não cessa de ser sinistro, sinistro de tolices. O fascismo não seria resultado de uma tolice dessas? Do aprisionamento do homem nas suas próprias convenções, suas mensagens, sua **alegria de viver** egoísta? É preciso rir ou chorar da política?, parece perguntar René Clement. A fita, amarga constatação de impotência, meditação desabusada sôbre a impossibilidade de uma vida livre, mostra em todo caso que chorar de nada serve, e rir não é para sempre. Podemos sorrir, com desconfiança" (Claude Miller).

DIES IRAE / Dias de Ira, de Carl Theodor Dreyer (Dinamarca, 1943)

Roteiro de Carl Dreyer, Mogens Skothansen e Poul Knudsen, baseado em peça de Wiers Jensen. Fotografia de Carl Anderson. Cenografia de Erick Aaes. Elenco: Thorkild Roose, Lisbeth Movin, Sigrid Neeiendam, Preben Lerdoff. Produção: Palladium.

Dies Irae rompeu o silêncio de Dreyer, que durava mais de dez anos, desde **Vampyr** (L'Étrange Aventure de David Grey). O fracasso comercial daquele filme rodado na França fechou-lhe as portas aos produtores. No meio tempo, Dreyer trabalhou com os documentaristas inglêses da escola de John Grierson, incluindo Paul Rotha e Basil Wright. Após **Dies Irae**, nova inatividade no longa-metragem. Dreyer iria criar a escola documentarista dinamarquesa, financiada pelo Estado e que chegou a produzir 200 filmes por ano, muitos dirigidos pelo próprio cineasta de **La Passion de Jeanne D'Arc**. "O artista deve descrever a vida interior, não o exterior", afirmou êle certa vez. "Meu único desejo é mostrar que existe um mundo além do naturalismo terno e tedioso: o mundo da imaginação". Na verdade, nenhuma obra de Dreyer posterior a **Dies Irae** passou pelo mercado brasileiro — **Tva Mabuiskir** (1944), nem **Ordet** (1955), uma **rentrée** triunfal, ou ainda **Gertrud**, de 1964. Inexplicável é, porém, a ausência dêste filme, "o único alcance definitivo que Dreyer pôde conceber desde **Jeanne D'Arc**", segundo seu biógrafo Jean Semolué. Na história, extraída de peça teatral, uma mulher jovem se torna amante do enteado, que morre ao saber do adultério. Sua sogra a denuncia como feiticeira e ela é condenada à fogueira. Georges Sadoul observa que "parece certa a crença de Dreyer na feitiçaria, como no vampirismo ou na reencarnação (referindo-se a **Ordet**). O filme vale a pena por sua beleza plástica, a expressão atormentada de Lisbeth Movin, a atmosfera histórica e a sensação da natureza". **Dies Irae** leva também o título **Vredens Dag.**

DONKOZO, de Akira Kurosawa (Japão, 1957).

Roteiro de Akira Kurosawa e H. Oguni, baseado no romance de Maximo Gorki. Fotografia de K. Yamazaki. Cenografia de Y. Muraki. Música de M. Sato. Elenco: Ganjiro Nakamura, Kyoko Kagawa, Toshiro Mifune, Eijiro Tono, Hirotsugu Mitsui.

Forma com **Ikimono No Kiroku** (1955) o par de filmes kurosawanianos inadmissivelmente desconhecidos. Vimos há pouco **Akahige**, exibido em Veneza-65, um nôvo Kurosawa-Mifume-Samurai. Chamado "o imperador" no Japão, Kurosawa foi responsável pela divulgação no mercado ocidental do cinema japonês, a partir do prêmio conquistado em Veneza-1950 por **Rashomon**. A presença de um autor ocidental na sua obra era novidade em 1957: antes de filmar Gorki, havia-se inspirado o diretor em Dostoievski (**Hakuchi**, baseado em "O Idiota) e, a distância, em Shakespeare (uma adaptação samurai de "Macbeth": **Kumonosujo**/Trono Manchado de Sangue).

THE LONELINESS OF A LONG DISTANCE RUNNER, de Tony Richardson (Inglaterra, 1964, 1962).

Roteiro de Alan Sillitoe. Cenografia de Ted Marshall. Montagem de Anthony Gibbs. Música de John Addison. Elenco: Tom Courtonay, Michael Redgrave, James Bolam, Topsy Jane. Produção: Woodfall Film.

"A delinqüência juvenil e a vanidade dos meios empregados para remediá-lo, a descrição da vida nas casas de correção — não são mais que aspectos superficiais do filme. O verdadeiro tema é a acusação das estruturas sociais inadaptadas ao mundo moderno" (Paul Laurens). Tony Richardson, um dos líderes do **free cinema**, destacou-se (antes de **Tom Jones**) na abordagem de assuntos popular-naturalistas, de reinvidicação social — a política, aliás, seguida pela Woodfall Film, por êle fundada com o teatrólogo John Osborne. Na mesma linha de **The Loneliness** encontramos **Look Back in Anger** (Odeio Essa Mulher), versão da peça de Osborne. **The Entertainer, A Taste of Honey (Um Gôsto de Mel)**, impregnando-se a influência do semi-documentário de origem proletária em filmes de outros realizadores do **free cinema** ligados à unidade de Richardson, como Karel Reisz (**Saturday Nigth, Sunday Morning**), Desmond Davis (**The Girl With Green Eyes**) e Lindsay Anderson (**This Sporting Life**). O movimento dos **angry young men**, do qual é êste filme bastante representativo, ainda está por ser aquilatado pela crítica brasileira, que só conhece dois ou três exemplares. Mas embora já em declínio, o **free cinema** abalou sensivelmente as velhas estruturas do cinema inglês.

LA MANI SULLA CITTÁ, de Francesco Rosi (Itália, 1963).

Roteiro de Francesco Rosi, Enzo Provenza, Enzo Forcella, baseado no romance de Raffaele La Capria. Fotografia de Gianni di Venanzo. Cenografia de Massimo Rosi. Montagem de Mário Serandrei. Música de Piero Piccioni. Elenco: Rod Steiger, Salvo Randone, Guido Alberti, Angelo d'Alessandro, Vincenzo Metafora. Produção: Galatea

Grande Prêmio Leão de Ouro, no Festival de Veneza de 1963, o terceiro longa-metragem do ex-assistente de Visconti, Francesco Rosi, ilustra politicamente a situação de um quadro napolitano cujas crises se processam sôbre escândalos administrativos e artimanhas eleitorais. Esquerda, direita e centro em choque pelo poder. "De onde vem essa paixão que anima uma intriga tão austera?" — indaga Frédéric Gaussen. "Ela provém dêsse apêlo à inteligência do expectador, que coloca responsabilidade em suas mãos. É um filme que repousa no respeito à pessoa humana. Pode ser que daqui a dez ou cem anos, numa sociedade planificada, onde qualquer traço de espírito especulativo tenha desaparecido, o filme venha a perder sua eficiência. Mas é a seus contemporâneos que êle se dirige, e, para o resto, o tribunal da História dará o veredicto que quiser. O cinema, arte essencialmente popular, foi feito para mostrar ao povo as coisas que lhe dizem respeito. Rosi pensa nisso, e fala". A crítica européia não poupou elogios à obra premiada do autor de **Salvatore Giuliano**, cujo quarto trabalho — um ensaio dramático acêrca das touradas, **Il Momento Della Verità** — também continua inédito aqui. Pela apreciação de Giuliano, apontamos em Rosi um irrefutável talento para dinamizar a história nacional italiana, o artista que arranca da alma social uma pujança analítica equiparável à do Visconti de **Rocco e i Suoi Fratelli**. **La Mani Sulla Città** seria a conversão da crítica histórica em dialética contemporânea, tomando por objeto uma questão política específica.

MURIEL / LE TEMPS D'UN RETOUR, de Alain Resnais (França/Itália, 1963).

Roteiro de Jean Cayrol. Fotografia de Sacha Vierny, em Eastmancolor. Música de Hans Werner Henze. Elenco: Delphine Seyrig, Jean-Pierre Kerien, Nita Klein, Jean-Baptiste Thierrée, Laureence Dabie, Martine Vatel, Jean Champion. Produção: Argos Films-Alpha Productions-Eclair-Les Films de la Pleiade (Paris)/Dear Films (Roma).

Depois de Marguerite Duras e Robbe-Grillet — Jean Cayrol (**Hiroshima Mon Amour** e **L'Anée Dernière à Marienbad**) reproduzem em **Muriel** a idéia do "cenário cinematográfico". Resnais ainda o diretor restrito à ilustração do roteiro. Desta vez, o **décor** é realista: Boulogne. "**Muriel** é um filme de facêtas, um filme formado por mosaicos — declarou Resnais. Creio que Jean Cayrol e eu adotamos essa forma de narração uma vez que o roteiro ultrapassou 15 páginas datilografadas". Gilbert Salachas: "Muriel, num estilo cujo charme lancinante e o excesso de re-

La Signora Senza Camelie

tórica provocarão muitas controvérsias, pode ser resumido em uma série de variações sôbre o desencanto. O espírito do filme se desdobra num universo derrisório e, por assim dizer, condenado à mediocridade. É uma tragédia sem grandeza nem brilho, igual à da nossa época de transição. Muriel nos apresenta o reflexo pálido de um porvir sem alegria, sem entusiasmo, sem iluminação. Nesta meditação nostálgica e atrevida sôbre o passado (mentiroso porque fantasiado pela imaginação) e o presente (decepcionante), parece que tôdas as portas se fecham. Essa ausência, êsse vazio nos exasperam. A conclusão: a vida não é viável, porque o futuro não contém qualquer promessa". Jean-Elie Fovez compara **Muriel** ao **Lola** de Demy e Jean Collet acrescenta: "o contrário de **Lola:** Lola sem a infância de Lola". Amedée Ayfre vê o filme como uma síntese de **Hiroshima** e **Marienbad.** É a primeira experiência de Resnais com a côr, não se levando em conta **Nouit et Brouillard,** curta-metragem. Logo após **Muriel,** o nôvo Resnais seria **La Guerre est Finie,** ainda à espera de distribuição.

LOS OLVIDADOS / Os Esquecidos, de Luís Buñuel (México, 1950).

Roteiro de Luís Buñuel e Luís Alcoriza. Fotografia de Gabriel Figueroa. Cenografia de Edward Fitzgerald. Montagem de Carlos Savage. Música de Rodolf Halffter. Elenco: Estela Inda, Miguel Inclan, Alfonso Mejia, Roberto Cobo, Hector Lopez Portillo, Salvador Quiros. Produção: Ultramar.

Em 1947, Luís Buñuel chegava ao México contratado pela produtora Denise Tual. Há 14 anos, desde **Las Hurdes** (1932), estava inativo o diretor, ocupando seu tempo com documentários rodados na América e com projetos sempre arquivados. Cineasta maldito — ninguém se esquecera ainda de que **L'Âge D'Or** e **Un Chien Andalou** foram provocações muito graves ao entorpecimento da camada burguesa européia —, o plano para filmar **A Casa de Bernarda Alba,** de Garcia Lorca, que motivou a viagem ao México, acabou também em fracasso, quando a família do escritor negou-se a ceder os direitos de adaptação. O produtor Oscar Dancigers contratou-o então para uma série de filmes, os dois primeiros sem pretensões (**Gran Casino,** fracasso comercial, e **El Gran Cavalera,** uma comédia ligeira). Com a renda obtida, Dancigers lançou Buñuel "no primeiro trabalho em que a personalidade do artista surge na tela desde **Las Hurdes**", como frisou Ado Kyrou: **Los Olvidados.** Também pela primeira vez, Buñuel leva um filme seu à apreciação do grande público. Um filme sôbre as crianças das grandes cidades, delinqüentes sem defesa contra os crápulas, os pederastas, os policiais, as famílias. Nenhum outro filme mexicano de Buñuel ostenta a mesma densidade, o mesmo desafio: "Para o México, Buñuel será simplesmente um bom realizador comercial, capaz de uma obra forte como **Los Olvidados,** mas sobretudo um especialista da comédia anódina e do melodrama" (Kyrou). Na opinião do crítico Octávio Pas, "se, de um lado, **Los Olvidados** representa um momento de maturidade artística, de outro êle testemunha um desespêro total, completo. É mais que um filme realista. O sonho, o desejo, o horror, o delírio, o acaso, a porção noturna da vida encontram o lugar que lhes é devido. Nem é um filme documentário. É menos ainda um filme de tese, um filme de propaganda, um filme moralista. A arte, quando é livre, é testemunho, consciência".

OTHELLO, de Orson Welles (Marrocos, 1952).

Roteiro de Orson Welles, baseado na peça de Shakespeare. Fotografia de Anchise Brizzi, Aldo Georges Fanto e Troiani Fusi. Música de Francesco Lavagnino e Alberto Barberis. Elenco: Orson Welles, Suzanne Cloutier, Michael Mac, Robert Coote, Hilton Edwards. Produção: Mercury.

FILMOGRAFIA DO CINEMA INÉDITO

Depois de Macbeth, produzido pela modesta Republic, Welles partiu para a Itália para um exílio europeu de oito anos, durante o qual interpretou vários papéis em filmes alheios e realizou **Othello** e **Mr. Arkadin** (Grilhões do Passado). Entre **Macbeth** e **Othello** (as duas únicas incursões shakespeareanas de Welles no cinema, até a vez de **Falstaff**), o cineasta apareceu em quatro filmes (um dêles: **The Third Man**) e montou em Londres uma adaptação estranha de **Othello**, com experiências estilísticas que êle, depois, transportaria ao cinema. Graças ao dinheiro ganho como ator, Welles produziu sòzinho a versão de **Othello** para a tela. Uma produção tumultuada: três anos em filmagens em Roma e no Marrocos, dezenas de interrupções, utilização de negativos de sensibilidade diferentes. Mas nada disso impediu-o de realizar uma obra que, nas palavras de Jean-Claude Allais, "não encontra pararelo com qualquer representação teatral do drama elizabeteano, livrando-o de todo academismo, restituindo-o ao estado puro". É um monumento delirante que faz esquecer o **Othello** russo, de Youtchevitch ("estimável, mas carente de real lirismo"), e exibe o barroquismo do autor de **Citizen Kane** numa montagem de efeitos "que equivale cinematogràficamente ao porte solene da encenação teatral mais fiel a Shakespeare". O próprio Welles confessa que, além de **Kane**, o único filme onde lhe permitiram controlar a montagem por conta própria foi **Othello**, cuja repercussão veio imediatamente: o **Grand Prix** do Festival de Cannes de 52, repartido **ex-aecquo** com **Due Soldi Speranza**, de Castellani.

PATHER PANCHALI, de Satyajit Ray (Índia, 1955).

Roteiro de Satyajit Ray, baseado em romance de Bibhutibhushan Baudo Padhaya. Fotografia de Subrata Mitra. Cenografia de Banshi Candra Gupta. Música de Ravi Shankar. Elenco: Subir Banerjee, Karuna Banerjee, Runki Banerjee, Umadas Gupta, Chunibah Devi. Produção: Govêrno de Bengala Ocidental.

O cinema indiano é, a rigor, um mistério, embora mais volumosa a sua produção (cêrca de 700 filmes por ano, em média) do que a de centros tão desenvolvidos quanto Hollywood e o Japão. Na mesma massa de superproduções na linha de Cecil B. De Mille e melodramas sociais, destacou-se Satyajit Ray por revelar às platéias ocidentais uma dimensão lírica inesperada. Sua trilogia — iniciada neste **Pather Panchali** (55) e desenvolvida em **Aparajito** e **O Mundo de Apu** — despertou o interêsse crítico pela escola indiana, levando-o até Bimal Roy, Ray Kapoor e outros cineastas. **Pather Panchali** é a história de duas crianças e de seu encontro com essa luta perpétua que é a existência. "O filme se assemelha a um espelho que viaja pelos rostos de sêres em suas alegrias e misérias cotidianas, refletindo-os sem trucagem. O hindu vive no absoluto. Não se deve esquecer, vendo êste filme, que êle é essencialmente um poema místico" (Bernard Cuau). O mesmo crítico observa que "não existe roteiro elaborado, nem uma construção dramática, nem mesmo o fio condutor de uma história: trata-se de uma meditação sôbre a vida, sôbre o tempo e sôbre a morte. Tôdas as seqüências se baseiam numa espécie de canto simples e nostálgico". Numa entrevista, o cineasta diz que "guardei neste filme um pouco do aspecto desordenado do romance. A vida numa cidade pobre de Bengala tem um caráter desordenado." **Pather Panchali** é um filme para ser percebido atrás das aparências, ou, como prefere Jean-Elie Fovez, "é o homem de sempre visto através do prisma enriquecedor de uma cultura muito antiga e muito vasta".

PICKPOCKET, de Robert Bresson (França, 1959).

Roteiro de Robert Bresson. Fotografia de L. H. Burel. Cenografia de Pierre Charbonnier. Montagem de Raymond Lamy. Música de J. B. Lulli. Elenco: Martin Lasalle, Marika Green, Pierre Leymarie, Pelegri, Madame Scal, Pierre Etaix. Produção: Agnès Delahaie-Lux Films.

Quinto filme de Bresson, o mais improvisado em sua concepção. O cineasta, um homem solitário e estranho, para quem o cinema é uma **écriture**, uma arte sufocada e ascética, começou a trabalhar no roteiro de um velho projeto, **Lancelot du Lac**, ao concluir as filmagens de **Un Condamné à Mort S'Est Échappé**, em 1956. Adiando o projeto, Bresson rodou **Pickpocket** em poucas semanas, ao contrário dos demais filmes que lhe exigiram meses ou anos de articulação dramática. Resultado: os admiradores habituais de Bresson ficaram decepcionados, os adversários gostaram. Um Bresson diferente? "Parece talvez que o universo bressoniano se alastra com **Pickpocket** — comenta Jean Collet — mas não. Bresson faz suas as palavras de Cocteau, segundo as quais tôda aventura é uma aventura interior. **Pickpocket** é talvez a obra mais acabada do autor, aquêle onde nada lhe escapa, onde o estilo é o mais nítido, o mais sustenido. É a imagem de uma prisão muito profunda: a imagem da escravidão a que conduz a vontade de poder". A câmera de Bresson invade impiedosamente o mundo de um batedor de carteiras, delineando uma verdadeira coreografia de mãos e bolsos, olhares e gestos furtivos. "A câmera de Bresson não mostra. Ela fixa uma **écriture**. Se existe continuidade dramática neste filme, é ao nível de uma casualidade moral, é a continuidade do crime e do castigo, do pecado e da Graça" (Collet). Posterior a **Pickpocket**, também **Le Procès de Jeanne D'Arc** permanece inédito.

POKOLENIE, de Andrzej Wajda (Polônia, 1955)

Roteiro de Bogdan Czeszko. Fotografia de Jerzy Lipman. Cenografia de Roman Mann. Música de Andrzej Markowski. Elenco: Tadeusz Lomnicki, Urszula Modrzynska, Tadeusz Janczar, Janus Paluszkiewicz. Produção: Kadr.

Recém-saído da Escola Nacional de Cinema de Lodz, com estágio de assistente de Aleksander Ford em **Piatka Z Ulicy Barskiej**, Andrzej Wajda dirige **Pokolenie**, obra de estréia. Os críticos poloneses indicam êste filme como aquêle que promoveu, em 55, a corrente mais livre do cinema de seu país, em fase de degêlo com ascensão de Gomulka ao poder. Um cinema voltado para as reminiscências de guerra, o eco psicológico e social do conflito que fêz da Polônia a vítima mais torturada, o tema da Resistência inútil, o drama da velha geração que não pôde encontrar sua adaptação à nova comunidade nacional. A fita de Wajda acompanha um grupo de jovens que, durante a ocupação, buscam desesperadamente a sua individualidade. Nas palavras de Jerzy Plazewski, "**Pokolenie** contém já todo o talento e tôdas as **nuances** da sensibilidade poética de Wajda, o tom romântico, e todo o mundo romântico que redescobriremos em suas obras posteriores". E ainda: "É um mundo onde transbordam os motivos heróicos, trágicos. Portanto — e êsse parece ser o ponto essencial — não é o mundo romântico ultrapassado do século XIX. É um romantismo cotemporâneo, pleno de turbulências de nosso século, um romantismo mais brutal, viril e mesmo cruel. O lado sentimental tem aí um papel menos importante, sem dúvida, que nos românticos do século passado, mas permanece o mesmo culto do gesto heróico, a mesma hipersensibilidade romântica, as mesmas transições da alegria febril à resignação desesperada. **Pokolenie** trata com um lirismo extraordinário um dos mais belos motivos de amor do cinema polonês: o do amor trágico sôbre o qual o tempo em que vivem os heróis projeta sua sombra". Com o filme seguinte, **Kanal**, Wadja conquistaria a Palma de Prata do Festival de Cannes e a Medalha de Ouro do Festival de Moscou, em 1957.

LA RÈGLE DU JEU, de Jean Renoir (França, 1939)

Roteiro de Jean Renoir e C. Carl Koch. Fotografia de J. Jean Bachelet. Cenografia de Eugene Louriè e Max Douy. Música: Roger Désormières, Joseph Kosma. Elenco: Marcel Dalio, Nora Grégor, Roland Toutain, Mila Parély, Paulette Dubost. Produção: N. E. F.

Valorizadíssimo pela **nouvelle vague**, apontado como precursor do nôvo cinema, o clássico filme de Renoir — inspirando a distância outra obra-prima: **Sommarnattens Leende** (Sorrisos de uma Noite de Amor), de Bergman, e alguns ensaios de Chabrol (**Les Cousins**) e Molinaro (**Une Fille Pour L' Été**) — foi um fracasso comercial em seu lançamento, mas, como diz François Truffaut: "o grande público jamais admitiu êsse filme que, tantos anos após sua estréia, se acha ainda à frente do cine-

Pather Panchali

ma". O insucesso levou Renoir a realizar uma versão (inacabada) da ópera Tosca, na Itália. Hoje, **La Règle du Jeu**, incluída entre os dez melhores filmes de todos os tempos numa **enquête** mundial de críticos (Bruxelas, 1958), é considerada a obra máxima de Renoir, de par com **La Grande Illusion**. "Um filme profundamente pessimista", segundo Truffaut, que se confessa "incapaz de citar um outro cineasta que tenha colocado tanto de si mesmo — e o melhor de si em um filme — a não ser o Jean Renoir de **La Règle du Jeu**". A influência, sôbre todo o cinema francês do após-guerra, dessa **marivaudage** "com uma amargura, uma dor comum atrás dos sorrisos de superfície", é um fenômeno a ser estudado. Alguém chamou **La Règle** de **vaudeville**, o que Claude Mauriac contestou: "os mesmos quiproquós, as mesmas caças-cruzadas, as mesmas maquinações amorosas, o mesmo paralelismo do mundo dos amos e dos domésticos estão em Marivaux, mas Renoir os transfigura num plano transcendental, cuja meta é a poesia e não a digressão". **La Règle du Jeu** foi exibido, em versão original, no Festival do Cinema Francês, organizado no Rio, em 1959.

THE RISING OF THE MOON, de John Ford (Irlanda, 1957).

Roteiro de Frank S. Nugent, baseado nas obras **The Majesty of the Law**, de Frank O'Connor, **A Minute's Way**, de Martin J. McHugh, e **1921**, de Lady Gregory. Fotografia de Robert Krasker. Cenografia de Ray Simm. Música de Eamonn O'Gallagher. Elenco: Noel Purcell, Cyril Cusak, Jimmy O'Dea, Tony Quinn, Denis O'Dea, Eileen Crowe. Produção: Michael Killanin, Four Provinces.

Ford de volta à Irlanda, paisagem de sua ode **The Quiet Man** (Depois do Vendaval) e referência abrigatória em tôda a produção americana do cineasta, mesmo nos **westerns**, que promovem sempre a associação do temperamento irlandês com o ânimo dos seus pioneiros. A viagem à terra de seus antepassados é um itinerário permanente na obra fordiana, um regresso ao paraíso terrestre — e quando não está na Irlanda (como recentemente em **Young Cassidy**, que êle, doente, não pôde terminar, substituído por Jack Cardiff), Ford mobiliza personagens irlandeses (**The Last Hurrah, The Long Gray Line**) ou atôres da colônia irlandesa de Hollywood. Mas a **Ford's Stock Company** está ausente de **The Rising of the Moon**, filme em três episódios, produzido em Dublin um ano antes da realização, em Londres, de **Gideon's Day** ou **Gideon of Scotland Yard** (Um Crime Por Dia). Três **sketches** — a mesma equação de **Long Voyage Home** (A Longa Viagem de Volta), quatro peças de um ato de Eugene O'Neill, fordianamente reunidas em filme de 1940. Um elenco convocado nos teatros irlandeses, equipe meio inglêsa, narração de Tyrone Power, roteiro do falecido Frank S. Nugent — uma das obras mais modestas de Ford, que costuma reservar para êsses casos o que êle chama de "estilo pessoal", ou "a exceção". Os filmes menores de Ford — e êste é o único da fase sonora do cineasta não importado ao Brasil — são os mais representativos do universo fordiano, a genuidade promovida pela autonomia criativa e e pela exploração mais funda nas suas raízes inspiradoras.

THE SAGA OF ANATAHAN, de Joseph Von Sternberg (Japão / EUA, 1953).

Roteiro de Joseph Von Sternberg, baseado em reportagem de "Life" e em romance de Michiro Maruyma. Fotografia de Sternberg. Cenografia de Kono. Montagem de Miyata. Música de Ifukube. Elenco: Akemi Negishi, Tadashi Suganuma, Soji Nakayama, Hiroshi Kondo, Jun Fujikama, Kisaburo Sawamura, Tadashi Kitagawa. Produção: Yoshio Osawa-Nagamasa Kawarita-Sternberg.

O filme-despedida de Sternberg. O cineasta vienense acabava de sofrer dois insucessos financeiros — **Jet Pilot** (Estradas do Inferno) e **Macão** (Ma-

SEGUE

FILMOGRAFIA DO CINEMA INÉDITO

cau), êste deturpado na montagem pela RKO — e já o consideravam "acabado". Desgostoso, Sternberg aceitou o convite de produtores japonêses para realizar **The Saga of Anatahan,** como diretor, produtor, cenarista e **cameraman.** Uma história de guerra, ou de amor na guerra, sugerida ao cineasta por uma reportagem de "Life", baseada em fatos reais. A única mulher em cena foi descoberta num **music-hall** de Tóquio: Akemi Negishi. É ela quem perturba as relações entre os soldados japonêses, remanescentes de um comboio destroçado, que naufragam numa ilha do Pacífico. O filme foi realizado de ponta a ponta em estúdio: uma **jungle** artificial erguida no pavilhão de uma feira industrial de Kyoto, mantendo tôda a atmosfera sensual e exótica, semi-expressionística, quase hipnótica, característica das obras mais dignas de Sternberg. O próprio diretor acrescentou um comentário falado à narrativa, sobrepondo as suas palavras ao diálogo em japonês dos atôres. Walter Hugo Khouri diz que "alguém se referiu a **Anatahan** como um quarteto de cordas cinematográfico e essa imagem é bem um resumo dessa intangível harmonia e unidade que a fita possui". Ainda: "A obra de Sternberg, apesar de tôdas as incompreensões que sofreu e ainda sofre, transcende de muito o limite do pictorismo, e na verdade é uma das poucas da história do cinema que apresenta uma constante filosófica definida e nítida e uma versão do mundo realmente pessoal e marcante".

SAIKAKU ICHIDAI ONNA / Uma Vida, por Saikaku, de Kenji Mizoguchi (Japão, 1952).

Roteiro de Yoda Yoshikata, baseado em romance de Ihara Saikaku. Fotografia de Hirano Yoshimi. Música de Saito Ichiro. Elenco: Tanaka Kinuyo, Toshiro Mifune, Yamane Toshiko, Hamada Yuriko. Produção: Shintoho.

Prêmio da Crítica Internacional no Festival de Veneza de 1952, êste filme antecede o célebre **Ugetsu Monogatari** (Contos da Lua Vaga), que é o único título de tôda a obra de Mizoguchi lançado comercialmente no Brasil, se não contarmos **Yuki Fujin Ezu** (Madame Yuki), apresentado apenas em São Paulo em 1951. Mizoguchi é um cineasta "difícil", mesmo para o gôsto japonês, e nêle os críticos europeus habituaram-se a ver uma das mais cristalinas demonstrações de depuramento formal: Luc Moullet chegou a falar em "limpidez do cristal e pureza da água" sôbre um de seus filmes, e Philippe Demonsablon se refere a "uma arte da modulação". Mizoguchi é o cineasta da sutileza e da concisão absoluta, sua arte é essencialmente oriental. Realizou 87 filmes entre 1922 e 1956 (ano de sua morte), obra tida como a mais extraordinária de todo o cinema japonês, ao lado da qual Gosho, Kurosawa e Ozu parecem reduzidos a uma expressão sem brilho — pelo menos, de acôrdo com a crítica francesa. Comentando sua própria filmografia na revista japonêsa "Kinema Jumpo", Mizoguchi assim define **Saikaku Ichidai Onna:** "Trouxe êste filme em meu coração desde a época em que cheguei a Kyoto. "Querer é poder" é uma máxima verdadeira. É preciso refletir cinco ou seis anos antes de começar a filmar. A obra que se faz ràpidamente jamais dá bons resultados". O assunto: a vida de uma mulher da classe burguesa de Osaka, vítima dos costumes severos da época de Genroku.

LA SIGNORA SENZA CAMELIE / A Dama Sem Camélias, de Michelangelo Antonioni (Itália, 1953).

Roteiro de Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Francisco Maselli, P.M. Pasinetti. Fotografia de Enzo Serafin. Cenografia de Gianni Polidori. Música de Giovanni Fusco. Elenco: Lucia Bosè, Andrea Checchi, Gino Cervi, Ivan Desny, Alain Cuny, Monica Clay. Produção: Domenico Forges Davanzati, ENIC.

Muitos críticos vêm neste filme, o terceiro de Antonioni, vestígios de uma fantasia lírica situada nas imediações de **Lo Sceicco Bianco** (Abismo de um Sonho). Como naquele filme (estréia em **solo**) de Fellini, co-escrito pelo próprio Antonioni, o ramantismo provinciano é um joguete fácil nas garras do mundo do espetáculo, representado fellinianamente pelas fotonovelas e, aqui, pelo estrelato do mundo do cinema. Lucia Bosè — em papel originalmente endereçado a Gina Lollobrigida (que o recusou) e depois a Sophia Loren (prêsa a outros compromissos) — interpreta a jovem **starlet** que alcança com a fama passageira uma irreversível frustração moral. "Ela é um ser à procura da verdade — observou Marcel Martin — e essa procura se faz através de uma série de tentativas que dão à linha dramática essa sinuosidade e essa incerteza tão características dos roteiros de Antonioni, êsse aspecto improvisado e fortuito, êsse natural tão próximo da própria vida, pela banalidade, a mediocridade, a veracidade das situações e dos personagens". À época de **La Signora Senza Camelie**, Antonioni se preparava para dirigir, logo após o episódio **(Tentato Suicidio)** de **L'Amore in Città,** seu primeiro exercício — à sombra de Pavere: **Le Amiche** (As Amigas) — no qual a crítica costuma apontar o amadurecimento de estilo que iria impelir o autor a seu maior triunfo: **Il Grido** (O Grito).

DET SJUNDE INSEGLET / O Sétimo Sêlo, de Ingmar Bergman (Suécia, 1956).

Roteiro Original de Ingmar Bergman. Fotografia de Gunnar Fischer. Cenografia de P.A. Lundgren. Música de Erik Nordgren. Elenco: Max Von Sydow, Gunnar Bjornstrand, Bengt Ekerot, Nils Poppe, Bibi Andersson, Erik Strandmark, Inga Gill. Produção: Svenskfilmindustri.

Realizada imediatamente após **Sommarnattens Leende** (Sorrisos de uma Noite de Amor), essa fantasia medieval já encontra em Bergman um cineasta consagrado (a crítica européia pràticamente o **descobriu** em Cannes-56)) que se preparava para realizar **Smulstronstallet** (Morangos Silvestres) — localizando-se, portanto, na fase de maior relêvo da obra bergmaniana. **Det Sjunde Inseglet,** que Jacques Siclier considera "o filme mais perfeito de Bergman, dentro do modêlo filosófico", é a transposição simbólica da agonia metafísica contida em **Sommarlek** (Juventude) para o plano lendário da Idade Média, onde Bergman busca uma visão em profundidade de suas memórias de infância: os sermões de seu pai, pastor protestante, inspiravam-lhe tudo o que a fantasia pode desejar". A formação religiosa do autor deixou uma impressão digital, não apenas neste filme — no qual o problema da fé é discutido em têrmos mitológicos —, mas na plenitude do que um crítico chamou de "exorcismo da angústia diante do Desconhecido", tema dominante da filmografia do autor sueco. Segundo Bergman, "ocorreu-me a idéia de filmar **Det Sjunde Inseglet** ao contemplar os motivos dos quadros das igrejas medievais: os saltimbancos, a peste, os flagelados, a morte jogando xadrez, as fogueiras onde queimavam as bruxas, as Cruzadas. Êste filme não pretende dar uma idéia realista da vida na Suécia na Idade Média. É um ensaio da poesia moderna, traduzindo a experiência da vida de um homem moderno, mas elaborado de uma maneira muito livre sôbre temas medievais. No meu filme, o Cavaleiro regressa de uma Cruzada, tal como, nos nossos dias, um soldado regressa da guerra. **Det Sjunde Inseglet** é uma alegoria cujo tema é muito simples: o homem, a sua eterna procura de Deus, tendo apenas a morte como certeza". O assunto deriva de uma peça de um ato, "Tramalning", escrita por Bergman dois anos antes.

LA TERRA TREMA / A Terra Treme, de Luchino Visconti (Itália, 1948).

Roteiro de Luchino Visconti. Fotografia de G. R. Aldo. Montagem de Willy Ferrero. Elenco: os pescadores de Aci Trezza. Produção: Salvo D'Angelo (Universalia).

Segundo longa-metragem de Visconti, rodado integralmente em cenários naturais (a ilha de Aci Trezza, Sicília), com personagens reais, é "uma interpretação marxista do romance de Verga, **Gli Malavoglia",** conforme Giuseppe Ferrara e deveria constituir uma trilogia, que o cineasta — por dificuldades financeiras — teve de cancelar. Por isso, o subtítulo: "O episódio do mar". Visconti, após **Ossessione,** sentira a necessidade de desenvolver suas pesquisas estéticas na realidade histórica italiana, estando em franco processo de dissolução o movimento neorealista. Seu projeto, "Documentário Sôbre a Sicília", se dispunha a retratar três dramas proletários acêrca dos pescadores, dos mineiros e dos camponeses de Aci Trezza,

Donzoko

onde Verga localizara sua tragédia. "Em algumas páginas intensas, Visconti iria sintetizar os problemas mais urgentes do proletariado siciliano que, sendo explorado e dominado pelos senhores das terras, reclamaria seus direitos, provocando um verdadeiro tremor de terra social" (Ferrara). O propósito: perpetuar no cinema a herança moral da Resistência, numa Itália recém-saída da guerra. "La Trerra Trema", caso concluído segundo o projeto inicial, seria uma espécie de grande panorama das reivindicações sociais italianas, com uma referência direta ao cinema russo de 1925-30, sobretudo a Dovjenko, Ekk e Eisenstein". Com a modificação do roteiro, Visconti passou a interpretar a paisagem siciliana através da densidade da obra de Verga. E voltaria à essa imagem nostálgica do povo emigrante do Sul, êsse canto amargo da família que se desagrega, em **Rocco e i Suoi Fratelli**, "que constitui de certa maneira o segundo episódio", como confessou o autor. **La Terra Trema**, que teve Francesco Rosi por assistente (seu **Salvatore Giuliano** reconstitui o episódio do massacre de Portella delle Ginestre, incluído no projeto abandonado por Visconti), conquistou um prêmio no Festival de Veneza de 1948.

VIVA L'ITALIA / Viva a Itália, de Roberto Rossellini (Itália, 1960).

Roteiro de Sérgio Amidei, Diego Fabbri, Antônio Petrucci, Antonello Trombadori. Fotografia de Luciono Trasatti. Elenco: Renzo Ricci, Paolo Stoppa, Giovanna Ralli, Franco Interlenghi, Sérgio Fantoni, Tina Louise. Produção: Tempo-Galatea-Zebra Film.

Um filme de episódios — "concebido mais à maneira das histórias em quadrinhos do que como **Paisa** ou **India**", de acôrdo com o biógrafo de Rossellini, Mário Verdone. Realizado logo após **Era Notte a Roma** (também não exibido no Brasil), é um afresco histórico da era garibaldiana, tendo por ponto de partida os testemunhos de Abba e Bandi e as crônicas de Dumas pai sôbre "As Memórias de Garibaldi". "O primeiro objetivo do realizador — escreve Verdone — é despojar os acontecimentos de qualquer ênfase. É fácil, em presença do **Risorgimento**, deixar-se levar pelo som de fanfarras e pelos **élans** do coração. É preciso chegar a uma linguagem límpida, a uma representação mais direta, mais simples e mais natural da realidade, como se o quadro viesse a ser pintado pela primeira vez. E como a palêta de Rossellini não é a de um grande pintor figurativo, vemos surgir pequenos esboços garibaldianos, onde aparece o herói com óculos de metal, tal como Rossellini o vê: cheio de humanidade, e não forjado como se saísse de um livro de história. (...) Blasetti havia recorrido a Abba para filmar **1860**, mas a orientação de Rossellini difere. Parece que estamos diante de um Blasetti indiferente ao formalismo, ao clima exaltado e aos instantes patéticos. O conteúdo histórico da evocação é claramente polêmico: segundo **Viva L'Italia**, nesses dias de sonho e revolta, tudo se deve ao levante popular e a Garibaldi, que foi seu intérprete e guia. A posição de Rossellini diante da interpretação de certos fatos e personagens tem um sabor polêmico que não podemos esquecer, deixando aos historiadores a missão de lhe dar o devido valor. Ao filme não falta uma sabedoria e uma sinceridade que são típicas da poética rosselliniana".