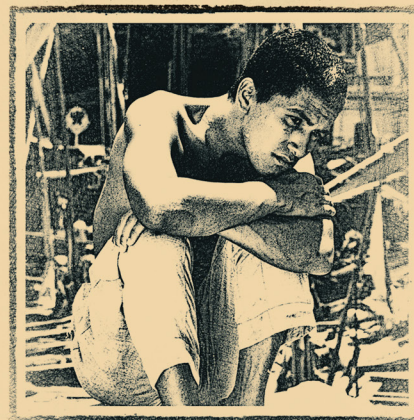




3^a
Mostra
SAC

espetáculo
polêmica
cultura



SOCIEDADE AMIGOS DA CINEMATECA
COM SCALA COM PICOLINO COM TEA
TRO DE ARENA COM TEATRO OFICINA
A COM SOCIEDADE AMIGOS DA CINE
MATECA COM CINE SCALA COM CINE
PICOLINO COM TEATRO DE ARENA C
OM TEATRO DE OFICINA COM MUSEU
DE ARTE DE SÃO PAULO SOCIEDADE
AMIGOS DA CINEMATECA COM PICOL
INO COM SCALA COM TEATRO DE AR
ENA COM TEATRO OFICINA COM MUS
EU DE ARTE DE SÃO PAULO COM SO
CIEDADE AMIGOS DA CINEMATECA C
OM SCALA COM PICOLINO COM TEAT
TRO DE ARENA COM TEATRO OFICIN
A COM MUSEU DE ARTE DE SÃO COM
SOCIEDADE AMIGOS DA CINEMATECA
COM MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO
COM SCALA COM PICOLINO COM TEA
TRO DE ARENA COM TEATRO OFICIN
A COM SCALA COM PICOLINO COM T
EATRO DE ARENA COM TEATRO OFIC
INA COM TEATRO DE ARENA COM MU
SEU DE ARTE DE SÃO PAULO COM S
CALA COM PICOLINO COM TEATRO O
FICINA COM TEATRO DE ARENA COM
SOCIEDADE AMIGOS DA CINEMATECA
COM MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO
COM MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO
COM SCALA COM PICOLINO COM SCA
LA COM TEATRO DE ARENA COM TEA
TRO OFICINA COM PICOLINO.

ESTÃO ABERTAS AS INSCRIÇÕES PA
RA SÓCIOS DA SOCIEDADE AMIGOS
DA CINEMATECA. INGRESSO LIVRE
NO PICOLINO E NO SCALA, SESSÕES
DE ARTE NO MUSEU DE ARTE DE S.
PAULO, MEIA ENTRADA NOS TEATRO
S OFICINA E ARENA. INSCRIÇÕES
NA SECRETARIA DA SAC À RUA 7
DE ABRIL, 381-2º ANDAR.

EXPEDIENTE: DAS 14 ÀS 19,30 HS.

Sumário

- 4 APRESENTAÇÃO**
- 6 PROGRAMA 1 - FILMES NACIONAIS**
- 8 *Bahia de todos os santos*
- 10 *Cara de fogo*
- 12 *A grande feira*
- 14 *Osso, amor e papagaios*
- 16 *Rua sem sol*
- 18 *Sinhá moça*
- 20 PROGRAMA 2 - FILMES INTERNACIONAIS**
- 22 *Abismo de um sonho*
- 26 *Os inundados / Tire dié*
- 32 *Outubro*
- 36 *A palavra*
- 40 *A religiosa*
- 42 *Trens estreitamente vigiados*
- 44 *Vento e areia*
- 46 *W.R.: Mistérios do organismo*
- 50 EXPEDIENTE**

3ª Mostra SAC: espetáculo, polêmica, cultura

Para encerrar o calendário de programação da Cinemateca Brasileira de 2024, a **3ª MOSTRA SAC: ESPETÁCULO, POLÊMICA, CULTURA** retoma o diálogo iniciado em suas edições anteriores com as curadorias oferecidas pela Sociedade Amigos da Cinemateca, que tiveram papel crucial no desenvolvimento da cinefilia na cidade de São Paulo, com ecos em outras localidades.

Nesse sentido, a terceira edição da mostra de filmes “que geram polêmica, que possuem um valor estético e apresentam um testemunho político-social” (Dante Ancona Lopez) recuperou as obras brasileiras que acompanharam o curso “O velho e o novo cinema brasileiro” oferecido pela SAC em 1966. A estrutura e o título do curso foram baseados no artigo de Alex Viany, *O velho e o novo*, escrito especialmente para a ocasião.

O programa de filmes internacionais também buscou inspiração no passado, seja pela conversa com textos antigos de revistas e boletins da SAC, ou pela contextualização de filmes adaptados de obras literárias. Assim, o texto de Paulo Emílio Sales Gomes sobre *Abismo de um sonho*, as aulas de Fernando Birri sobre seus filmes e de Jean-Claude Bernardet sobre *Outubro*, bem como o artigo de Carlos Fonseca que analisa a obra-prima de Carl Theodor Dreyer, *A palavra*, foram revisitados pela equipe de Difusão de Filmes para oferecer novos ângulos interpretativos e conectar o público contemporâneo ao patrimônio cultural e estético representado por essas produções.

Da mesma forma, relembrar as obras literárias em que se basearam *A religiosa*, *Trens estreitamente vigiados*, *Vento e areia* e *W.R.: Mistérios do organismo* revela outras maneiras de acessar essas longas-metragens e de compreender as camadas narrativas que os constituem. Permite ao espectador explorar as relações entre literatura e cinema, face aos contextos culturais e históricos que influenciaram essas adaptações para o cinema.

A realização de uma mostra como esta mobiliza obrigatoriamente todas as áreas técnicas da Cinemateca Brasileira – em um movimento circular.

A curadoria idealizada pela Difusão é imediatamente confrontada com a trajetória de nosso cinema e acervo. As pesquisas e análises de matrizes e cópias realizadas pela Preservação e pelo Laboratório foram definidoras do recorte final apresentado ao público, mais ou menos distante do desenho original. Trata-se do constante desafio de mediação entre a conservação e o acesso, faces de uma mesma moeda.

Por sua vez, o Centro de Documentação e Pesquisa colabora de forma expressiva, garantindo acesso a valiosos documentos que enriquecem a apresentação e contextualização dos filmes selecionados, ao mesmo tempo em que favorecem a elaboração dos novos conteúdos ora apresentados neste catálogo.

Destaca-se ainda a participação especial dos entes parceiros que cederam cópias de exibição. Esse apoio é fundamental tanto para compensar lacunas do acervo, quanto para fortalecer uma verdadeira sociedade de amigos de nosso cinema e de nossa instituição.

A Cinemateca Brasileira e a Sociedade Amigos da Cinemateca esperam não apenas entreter, mas também instigar reflexões sobre cinema, história e sociedade durante as sessões da 3ª Mostra SAC: Espetáculo, Polêmica, Cultura.

César Turim

Gabriela Sousa de Queiroz

Maria Dora Mourão

Preservação e acesso

O acesso, do ponto de vista da filosofia da arquivística audiovisual, além de contínuo, deve preferencialmente ser dado respeitando as características originais da obra cinematográfica, ou, na impossibilidade disso, ser a experiência mais próxima de suas primeiras circulações.

O setor de Preservação de Filmes da Cinemateca Brasileira tenta, na medida do possível e sem colocar em risco a integridade futura do filme, indicar para exibição cópias no formato original da obra, levando em consideração aspectos como completude, qualidade fotográfica e a conservação físico-química de seus materiais.

No momento de realizar a pesquisa e investigação sobre a existência de cópias e de matrizes dos títulos nacionais todo um universo se abre. Muitas perguntas são feitas: existem cópias? Em que formato? Elas são projetáveis? Existem matrizes do filme? Qual o estado técnico destas matrizes? Estas matrizes estão aptas a gerar novas cópias? Por quanto tempo estas matrizes ainda são capazes de gerar novas cópias? Há a necessidade de confecção de novas matrizes ou cópias para fins de exibição ou de preservação, em formato original? Os filmes estão completos? Há alguma questão em relação às possíveis cópias disponíveis?

Esses questionamentos são fundamentais nas decisões e consequentes ações para a manutenção das obras audiovisuais como bens culturais a serem preservados e difundidos a curto, médio e longo prazo.

Para a 3ª Mostra SAC: Espetáculo Polêmica, Cultura, foram pesquisados materiais de 11 filmes brasileiros e 13 de filmes estrangeiros.

Dos títulos estrangeiros, existia a possibilidade de haver cópias de seis deles depositadas na Cinemateca Brasileira, lembrando que um acervo de cultura cinematográfica não se faz apenas de cinema nacional. O caso mais emblemático foi o do filme *Trens estreitamente vigiados*, de Jirí Menzel: após a inspeção de três cópias do acervo, nenhuma delas apresentava condições de exibição. Desta forma, foi necessário buscar apoio de parceiros, e se obteve uma cópia digital da versão restaurada do filme junto à plataforma FILMICCA.

Em relação aos títulos brasileiros, foram analisados 32 materiais, entre matrizes e cópias, num total de 170 rolos de filmes. Do conjunto das análises, chegou-se ao status de preservação de cada uma das 11 obras selecionadas.

De *A grande feira* (Roberto Pires, 1961), optou-se pela exibição de um arquivo em suporte HDCam, uma vez que a única cópia 35mm existente no acervo não estava completa.

De *Bahia de todos os santos* (Trigueirinho Neto, 1960), o melhor material em formato original é uma cópia 35mm, com legendas em inglês, produzida em 1998 para o MoMA (Museum of Modern Art., NY). Ela retornou à Cinemateca Brasileira em 2023, vinda da Embaixada do Brasil em Roma. Depois de 26 anos, a cópia retorna para cumprir sua função junto aos cinéfilos brasileiros. O trabalho de pesquisa e análise apontou para a necessidade de uma restauração que resgate a completude e qualidade técnica do filme para o público vindouro.

De *Sinhá Moça* (Tom Payne, Oswaldo Sampaio, 1953) e *Rua sem sol* (Alex Viany, 1954) serão exibidas as cópias de preservação – uma categoria atribuída pela Cinemateca para materiais que servem de referência de imagem e, por vezes, de som, em futuras duplicações. A liberação do material só foi possível, uma vez que as matrizes apresentavam boas condições de conservação.

Cara de fogo (Galileu Garcia, 1958) será exibido em cópia 16mm, que não é o formato original (35mm), mas é o exemplar de acesso possível do filme, e que demandou diversos reparos para que pudesse suportar o tempo de projeção.

Que o público desfrute dos filmes, cada qual com suas peculiaridades e marcas deixadas pelo tempo.

Preservação de Filmes



PROGRAMA 1

Filmes Nacionais

CAMARA MUNICIPAL
DE
ACANGUERA





BAHIA DE TODOS OS SANTOS

ANO 1960 | **DURAÇÃO** 101 MIN | **PAÍS** BRASIL (SP) | **CROMIA** P&B | **EXIBIÇÃO** EM 35MM

DIREÇÃO E ROTEIRO Trigueirinho Neto

FOTOGRAFIA Guglielmo Lombardi

FORMATO ORIGINAL 35mm

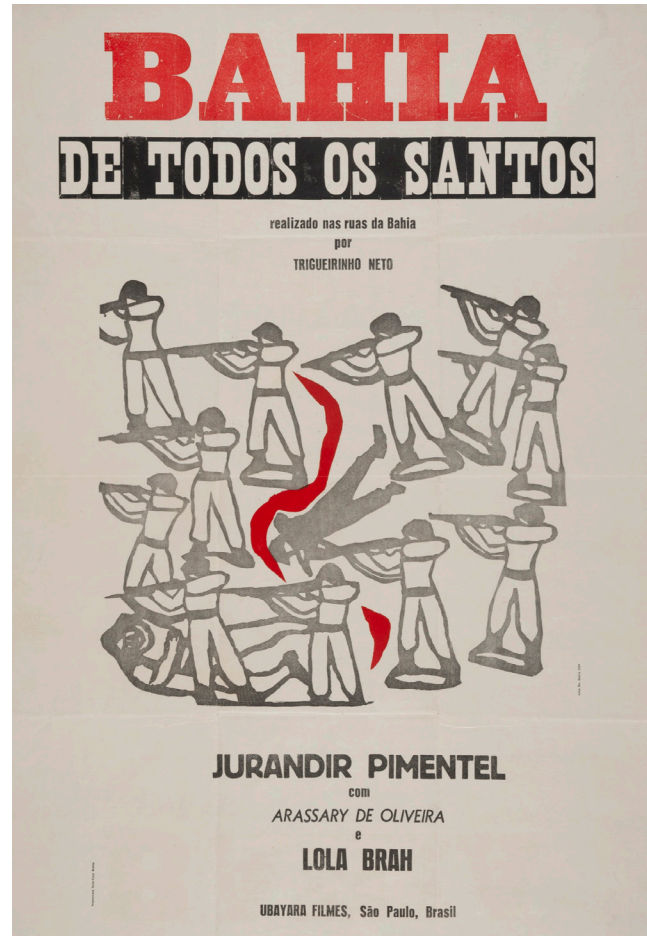
ELENCO Jurandir Pimentel
Lola Brah
Arassary de Oliveira
Geraldo d'el Rey
Eduardo Waddington
Antonio Victor
Sadi Cabral

Tonho faz parte de um grupo de amigos inconformados com o marasmo e a rotina opressiva da Salvador durante a ditadura de Getúlio Vargas. Rejeitado pela família, ele sobrevive de pequenos furtos no porto e enfrenta tensões sociais, políticas e religiosas. Dividido entre a relação com sua amante inglesa, que deseja afastá-lo do grupo, e seu envolvimento com grevistas, Tonho se vê em um turbilhão de conflitos que colocam sua liberdade e lealdade à prova.

Assistente de Alberto Cavalcanti em *Caiçara* (1950) e estudante no Centro Sperimentali de Cinematografia de Roma, Trigueirinho Neto realiza seu primeiro e único longa-metragem *Bahia de Todos os Santos* em 1960. Paulista, decide filmar em Salvador, onde é recebido com certa desconfiança pelos realizadores baianos até a exibição do seu curta *Nasce um mercado* (1957) no Clube de Cinema da Bahia, programado por Walter da Silveira.

Produzido em um contexto semelhante ao de *A grande feira* (Roberto Pires, 1961), o filme surge em um momento de efervescência cultural na Bahia, quando a produção cinematográfica local buscava afirmar-se como alternativa criativa ao eixo Rio-São Paulo. Em uma Salvador empobrecida e apática, o filme aborda de forma contundente temas como comunismo, adultério e racismo. Com influências do neorealismo e um caráter de denúncia, o filme antecipa elementos que seriam aprofundados pelo Cinema Novo.

Apesar da recepção morna da imprensa local e do público, o longa recebeu elogios de Glauber Rocha, que destacou sua força autoral e a potência de suas imagens e críticas sociais, mesmo diante de imperfeições técnicas.





CARA DE FOGO

ANO 1958 | **DURAÇÃO** 80 MIN | **PAÍS** BRASIL (SP) | **CROMIA** P&B | **EXIBIÇÃO EM** 16MM

DIREÇÃO E ROTEIRO Galileu Garcia
FOTOGRAFIA Rudolf Icsey
FORMATO ORIGINAL 35mm
ELENCO Alberto Ruschel
Lucy Reis
Ana Maria Nabuco
Gilberto Chagas
Eugenio Kusnet
Milton Ribeiro

Uma família, cujo pai arrenda um sítio mal-assombrado, começa a ser perseguida pelo capataz da fazenda vizinha que deseja eliminar testemunhas de seu roubo de gado da região.



A adaptação do romance *A carantonha*, de Afonso Schmidt, *Cara de fogo* foi fortemente inspirado pelo faroeste. O filme se destaca pelo clima de suspense e mistério que permeia a história, uma abordagem rara no cinema brasileiro da época. A trama, ambientada em um pequeno sítio atormentado por supostas aparições, cria uma atmosfera inquietante, mas também abre espaço para momentos leves nas sequências com músicas caipiras.

Filmado em São José dos Campos, *Cara de fogo* é o único filme dirigido pelo roteirista, ator e produtor Galileu Garcia. Egresso da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, trabalhou na produção de filmes como *Oso, amor e papagaios* (1957) e *Paixão de gaúcho* (1957). Já na companhia de Amácio Mazzaropi, escreveu o roteiro e o argumento de *As aventuras de Pedro Malasartes* (1960) e *A carrocinha* (1955). Uma figura pouco conhecida, mas que esteve presente no cinema paulista pós-Vera Cruz.

Além dos dois astros de *O cangaceiro* (1953), Alberto Ruschel e Milton Ribeiro, o elenco conta também com a célebre e histórica figura do teatro brasileiro, Eugênio Kusnet. O filme foi o representante brasileiro no 1º Festival Internacional de Cinema de Moscou, em 1959.





A GRANDE FEIRA

ANO 1961 | DURAÇÃO 94 MIN | PAÍS BRASIL (BA) | CROMIA P&B | EXIBIÇÃO EM HDCAM

DIREÇÃO E ROTEIRO Roberto Pires

FOTOGRAFIA Hélio Silva

MÚSICA Remo Usai

FORMATO ORIGINAL 35mm

ELENCO Geraldo d'el Rey
Helena Ignes
Luiza Maranhão
Antonio Luis Sampaio
Milton Gaúcho
Roberto Ferreira

O ingênuo marinheiro Ron chega à Bahia para conhecer a feira Água dos Meninos, mas é enganado por Maria e agredido pelo criminoso Chico Diabo, amante de Maria. Apesar disso, Ron não consegue tirar o novo interesse amoroso da cabeça. Paralelamente, os feirantes enfrentam a ameaça de despejo por uma empresa imobiliária. O filme retrata a divisão social entre os ricos e os marginalizados, em um ambiente de miséria e corrupção.

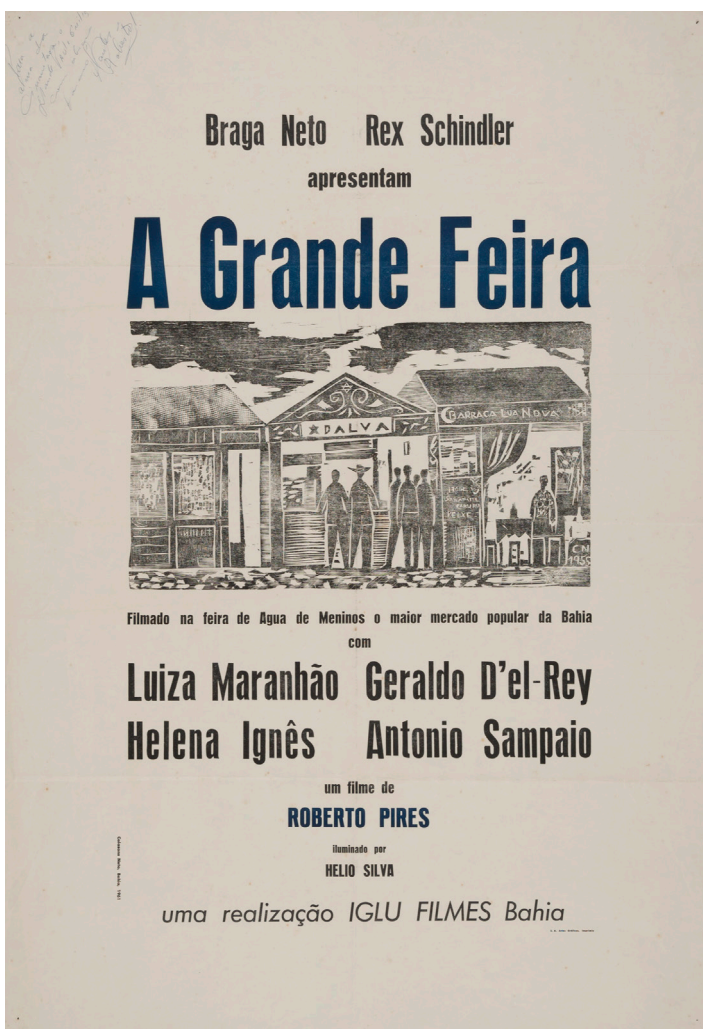


Figura decisiva no desenvolvimento do cinema na Bahia, Roberto Pires foi um cineasta autodidata, que fundou a produtora Iglu Filmes em 1958. Sua produção inicial fez parte do Ciclo Baiano de Cinema (1958-1962), influenciado pelo Clube de Cinema da Bahia (CCB), fundado por Walter da Silveira.

Estreou na direção com *Redenção* (1958), considerado o primeiro longa-metragem da Bahia e marcado por inovações técnicas como o uso da Igluscope, uma lente criada por Pires a partir do cinemascope. Em seguida, realizou *A grande feira*, sucesso de bilheteira e referência para o cinema baiano. Com produção executiva de Glauber Rocha, o filme apresenta Salvador como um palco central de conflitos. Ele destaca a oposição entre as áreas populares da cidade e os espaços da elite, abordando a tensão entre progresso e povo e a solidão imposta pela expansão urbana e o domínio do mercado imobiliário. A narrativa mistura elementos tradicionais com uma abordagem mais moderna, reminescente de filmes de Nelson Pereira dos Santos.



OSSO, AMOR E PAPAGAIOS

ANO 1957 | DURAÇÃO 91 MIN | PAÍS BRASIL (SP) | CROMIA P&B | EXIBIÇÃO EM HDCAM

DIREÇÃO E ROTEIRO Carlos Alberto de Souza Barros
César Mêmolo Jr.

FOTOGRAFIA Chick Fowle

MÚSICA Cláudio Santoro

FORMATO ORIGINAL 35mm

ELENCO Jaime Costa
Modesto de Souza
Wilson Grey
Jackson de Souza
Renato Consorte
Ruth de Souza

O prefeito de Acanguera comemora a ausência de mortes na cidade por dez anos, mas a festa é interrompida pelo falecimento do coveiro. Seguem-se várias mortes naturais até a chegada de um cientista, que revela poder transformar ossos em ouro. A cidade entra em caos quando os moradores, movidos pela ganância, começam a saquear os túmulos.



A adaptação do conto *A nova Califórnia*, escrito em 1910 por Lima Barreto, o filme foi rodado em São Paulo com praticamente toda a equipe técnica oriunda da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. A sinistra e caricaturesca história de Lima Barreto se torna uma pitoresca comédia brasileira típica dos anos 1950. O elenco conta com Jaime Costa e Modesto de Souza nos papéis principais, além de participações de grandes nomes do cinema nacional, como Wilson Grey e Ruth de Souza.

Na trama do conto e do filme, a desordem se instala em uma pequena vila do interior com a chegada de um cientista forasteiro que afirma ter descoberto como transformar ossos em ouro. Na Edição nº4 do Boletim SAC de 1963, há uma transcrição de parte da aula de César Mémolo Jr. no curso "Gosto pelo filme e sua história", em que ele comenta o processo de adaptação do conto de Barreto: "Nossa intenção era, interpretando o espírito da obra de L. B, dar uma caricatura da sociedade brasileira (...)". Essa proposta fica evidente na transposição da crítica social do conto, que no filme se funde com elementos de uma comédia caracteristicamente brasileira do período, mantendo o tom satírico e ácido da obra original.





RUA SEM SOL

ANO 1954 | DURAÇÃO 85 MIN | PAÍS BRASIL (RJ) | CROMIA P&B | EXIBIÇÃO EM 35MM

DIREÇÃO Alex Viany
ROTEIRO Eduardo Borrás
FOTOGRAFIA Mario Pages
PRODUÇÃO Mário Del Ró
PRODUTOR ASSOCIADO Oswaldo Massaini
COMPANHIAS PRODUTORAS Cinedistri Ltda.
Brasil Vita Filmes S.A.
Unida Filmes S.A.
FORMATO ORIGINAL 35mm

ELENCO Glauce Rocha Sérgio de Oliveira
Modesto de Souza Gilberto Martinho
Carlos Cotrim Doris Monteiro
Carlos Alberto Ângela Maria

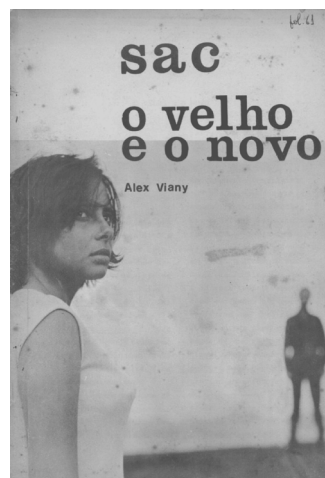
Marta é uma moça pobre que, além de encontrar dificuldades para se sustentar após a morte do pai, precisa arranjar dinheiro para operar os olhos de uma irmã cega. Ela consegue emprego em uma boate, onde é aliciada para a prostituição. Após a morte de seu patrão, Marta se torna suspeita do crime.

Alex Viány, um dos críticos de cinema mais influentes do país, teve uma carreira multifacetada. Enquanto trabalhava em Hollywood como correspondente da revista *O Cruzeiro*, teve a oportunidade de estudar cinema com o diretor Edward Dmytryk. De volta ao Brasil, fundou a revista *Filme* com Vinícius de Moraes e contribuiu para diversos jornais e revistas de cinema. Em 1959, lançou livro *Introdução ao cinema brasileiro*, que inaugura a historiografia do cinema nacional. E em 1966, publica *O velho e o novo*, artigo que estruturou duas curadorias organizadas pela Sociedade Amigos da Cinemateca.

Rua sem sol, a segunda empreitada de Viány atrás das câmeras depois do sucesso de *Agulha no palheiro*, é um filme policial com crítica social claramente influenciado pelo gênero noir norte-americano: a protagonista narra em voz over uma trama cheia de revelações e reviravoltas.

A produção do filme enfrentou alguns desafios. Com um orçamento modesto que impossibilitava o aluguel de um estúdio, o diretor teve que recorrer a uma solução criativa: filmar uma sequência de sombras projetadas na parede para substituir o tradicional flashback. Essa escolha não apenas resolve a limitação de recursos como confere uma estética única e expressiva à narrativa.

Rua sem sol também marca o início da trajetória do produtor Oswaldo Massaini na indústria cinematográfica. Por meio da Cinedistri, ele se tornaria uma figura central no cinema brasileiro, consolidando sua distribuidora como uma das mais importantes e bem-sucedidas do país. Apesar de *Rua sem sol* não ter alcançado grande sucesso comercial, é uma obra ainda pouco conhecida de grande relevância histórica.





SINHÁ MOÇA

ANO 1953 | **DURAÇÃO** 100 MIN | **PAÍS** BRASIL (SP) | **CROMIA** P&B | **EXIBIÇÃO** EM 35MM

DIREÇÃO E ROTEIRO Tom Payne
Oswaldo Sampaio

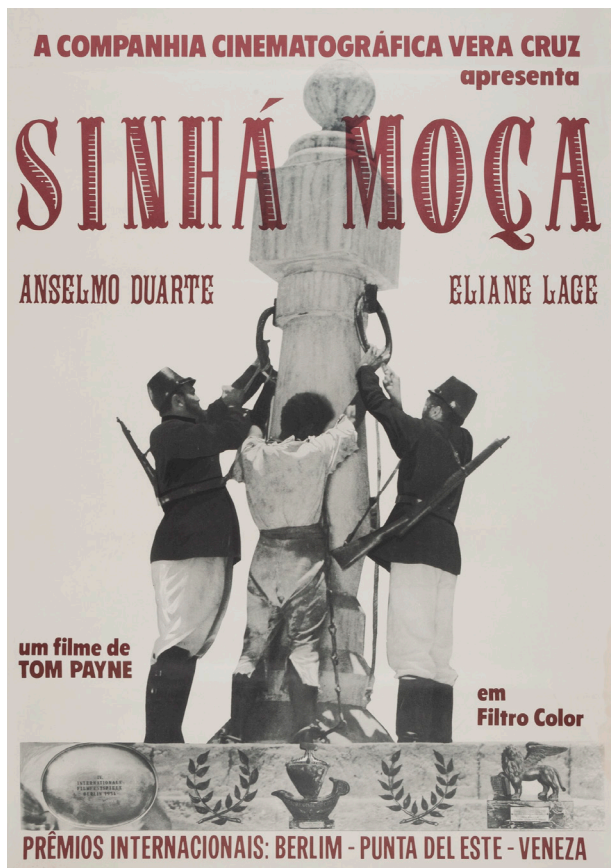
FOTOGRAFIA Ray Sturgess

MÚSICA Francisco Mignone

FORMATO ORIGINAL 35mm

ELENCO Anselmo Duarte
Eliane Lage
Ruth de Souza
Ricardo Campos
José Policena

Em Araruna, no final do século XIX, as fugas de escravizados preocupa os senhores, especialmente o coronel Ferreira. Sua filha, Sinhá Moça, retorna de São Paulo com ideais abolicionistas e se apaixona por Rodolfo Fontes, um advogado também abolicionista. Os dois se envolvem em uma grande história de amor, que entra em conflito com os interesses do coronel.



A 11ª produção da Companhia Cinematográfica Vera Cruz é frequentemente comparada à superprodução hollywoodiana *...E o vento levou*. Os dois filmes são adaptações de livros escritos por mulheres: *Sinhá Moça*, de Maria Dezonne Pacheco Fernandes, e a obra que inspirou o longa de Victor Fleming, de Margaret Mitchell. As duas produções foram sucessos de bilheteria e amplamente premiadas – o filme brasileiro recebeu Menção Honrosa nos festivais de Berlim e Veneza, além de conquistar o prêmio de Melhor Filme do Ano pelo tema social no Festival de Havana.

As histórias abordam a temática da escravidão, seguem a estrutura clássica do melodrama e investem na qualidade técnica e na atenção aos detalhes para recriar com fidelidade o período histórico em que se passam. No entanto, Payne e Sampaio fazem algo que a obra norte-americana não ousa: expõem de maneira direta a violência desumanizadora sofrida pelas pessoas escravizadas. Talvez seja essa honestidade que levou Eliane Lage a afirmar que *Sinhá Moça* é o filme mais importante de sua carreira.







PROGRAMA 2

Filmes Internacionais



ABISMO DE UM SONHO *Lo sceicco bianco*

ANO 1952 | **DURAÇÃO** 86 MIN | **PAÍS** ITÁLIA | **CROMIA** P&B | **EXIBIÇÃO EM** DCP

DIREÇÃO Federico Fellini

ROTEIRO Michelangelo Antonioni
Federico Fellini
Tullio Pinelli

FOTOGRAFIA Arturo Gallea

MÚSICA Nino Rota

FORMATO ORIGINAL 35mm

ELENCO Alberto Sordi
Brunella Bovo
Leopoldo Trieste
Giulietta Masina
Ernesto Almirante

Um casal recém-casado chega a Roma para a lua-de-mel. O marido planeja passeios turísticos, mas a esposa foge para uma produtora de fotonovelas para entregar um presente ao seu herói, o Sheik Branco, e acaba descobrindo a mediocridade dele. Enquanto isso, o marido tenta esconder o desaparecimento dela de seus parentes.

“Lo sceicco bianco” Paulo Emílio Sales Gomes

O Festival História do Cinema Italiano não se limita à grande mostra retrospectiva atualmente em curso no auditório do Museu de Arte e que deverá prolongar-se por três meses. Essa exibição cronológica de filmes realizados na Itália durante os últimos sessenta anos será interrompida por uma semana a fim de permitir que o público do Festival assista à apresentação, no Cine Coral, de uma série recentíssima de fitas inéditas. Os autores dessas obras são muitas vezes jovens ainda pouco conhecidos. A semana de ante-estreias do Coral inclui, porém, uma fita nada recente e assinada pelo diretor italiano mais célebre da atualidade, Fellini. Trata-se de *Lo sceicco bianco*, realizado há oito anos e batizado pelos distribuidores brasileiros com o nome particularmente infeliz de *Abismo de um sonho*.

Ver *Lo sceicco bianco* em 1960 é uma experiência totalmente diversa de tê-lo assistido por ocasião de seu aparecimento em 1952. Exibido no Festival de Veneza, foi recebido com bastante frieza pelo público e pela crítica. Uma das poucas opiniões favoráveis que me lembro de ter ouvido na ocasião foi a de um estudante do Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, Rudá de Andrade. Não é que Fellini tenha sido ignorado. Toda gente ligada à corporação cinematográfica ou ao jornalismo sabia quem era, mas aparentemente ele não inspirava muita confiança. Um livro de impressões publicado por Nino Frank em 1951 refere-se ocasionalmente a Fellini, apresentando-o, aliás com simpatia, como um humorista fácil. Escrevendo um volume sobre o cinema italiano em 1953, Carlo Lizzani não acha

“Abismo de um sonho” por Paulo e Fellini

Paulo Emílio Sales Gomes reverenciava *Abismo de um sonho* como sua obra preferida de Fellini. Assistiu-a pela primeira vez no Festival de Veneza, em 1952, e só teve a oportunidade de revê-la em 1960, no Cine Coral, cinema administrado por Dante Ancona Lopez, como um “presente” do programador: “(...) Assisti a brigas do Paulo Emílio com uma porção de gente, porque não passavam essa fita. Eu disse: ‘Ô Paulo Emílio, eu vou te atender: vou passar *O sheik branco*’. É a fita mais bonita do Fellini”. Muitas vezes chamado pela tradução literal do italiano, *O sheik branco*, o filme recebeu oficialmente no Brasil um nome nada benquisto pelo crítico brasileiro: “(...) batizado pelos distribuidores brasileiros com o nome particularmente infeliz de *Abismo de um sonho*”. Este deve ser o motivo pelo qual Paulo Emílio nomeia seu texto sobre a obra com seu título original, *Lo sceicco bianco*, se rebelando contra o Abismo dos distribuidores.

Neste texto de 1960, Paulo Emílio relembra a recepção fria que o filme de estreia do cineasta recebeu em seu lançamento no Festival de Veneza e prevê com bons olhos a experiência de revisitá-lo, tendo em mente as obras que consagraram o diretor ao longo dos anos 50, como *La strada*, *I vitelloni*, *Notti di Cabiria* e o então recém-lançado *La dolce vita*, e definiram sua estética tão ímpar.

O primeiro filme inteiramente dirigido por Federico Fellini já apresenta sementes das características que se tornariam marcantes em sua carreira: agitação espontânea, mistura do real com o fantasioso, comicidade e melancolia. Porém, neste filme, Fellini se coloca relativamente distante de seus personagens, ao contrário da visceralidade felliniana a que o espectador está acostumado.



necessário referir-se a *Lo sceicco bianco*. Se Fellini tivesse morrido antes de realizar *I vitelloni* [*Os boas-vidas*], seu nome provavelmente ficaria registrado como colaborador secundário de Rossellini e outros.

Sei que vou rever *Lo sceicco bianco* com olhos muito diversos dos de oito anos atrás. A fita adquiriu, com o desenvolver da obra felliniana, cargas dramáticas que não possuía originalmente. Creio que bastará um exemplo para ilustrar essa asserção. Depois de procurar inutilmente a mulher durante todo o dia, o marido, desconsolado, perambula pelas ruas desertas da madrugada ro mana. Encontra numa praça duas prostitutas e uma delas, para distraí-lo de sua aflição, pede a um funâmbulo comedor de fogo que lhe faça uma demonstração. Essa sequência vista em 1952 tinha interesse e relevo mas não possuía importância maior no contexto geral da fita. Hoje, ela é capaz de evocar e resumir toda a obra de Fellini. As ruas e praças desertas são os cenários familiares dos noturnos fellinianos. O funâmbulo é irmão de Zampanò, de Gelsomina ou de outros artistas de teatro de variedades ou de circo. Quanto à prostituta amável, é interpretada por Giulietta Masina e já se chama Cabiria.

Assim, à luz da obra posterior de Fellini vou agora provavelmente gostar muito de uma fita que em 1952 me havia sobretudo interessado e intrigado. Isso me faz pensar que talvez a operação contrária não seja de todo impossível, isto é, gostar me nos de Fellini graças às armas críticas fornecidas por *Lo sceicco bianco*. Desgostar um pouco depois de ter amado muito não me parece errado como técnica de apreciação crítica. Se algum leitor quiser aproveitar a oportunidade do Festival História do Cinema Italiano para se lançar no exercício de não gostar de Fellini, eu proporia como introdução a leitura de um capítulo, "La poesia impura di Federico Fellini", de um livro recente de Fabio Carpi. A má vontade do autor é evidente, mas as objeções são penetrantes. Sua impressão fundamental é que existe em Fellini uma profunda desconfiança em relação ao homem. "La poesia impura di Federico Fellini" teria outra consistência se o crítico, para sua infelicidade, não ignorasse precisamente *Lo sceicco bianco*, o filme que mais argumentos lhe poderia fornecer. •



Excerto do texto publicado originalmente no Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo em 20 de agosto de 1960. Disponível na íntegra no livro O cinema do século (Companhia das Letras, 2015), organizado por Carlos Augusto Calil.

Há sim uma dificuldade em empatizar com os protagonistas, o que não parece um demérito de Fellini, mas sim uma ação intencional de distanciamento da figura de aspirações burocráticas e alpinismo social representada por Ivan, o marido pequeno burguês; e de Wanda, a esposa ingênua e reprimida, que direciona um fascínio e desejo por um personagem exótico e viril de uma fotonovela, chegando a fugir de seu cônjuge para viver um dia com seu amor platônico. Tanto a tentação do adultério sentida por Wanda quanto a conclusão da noite de Ivan com uma prostituta são sugeridas no filme, mas não confirmadas: Wanda consumou sua paixão pelo Sheik Branco, ou o seu amor por Ivan e a audiência com o papa falou mais alto? Ivan, já na sarjeta, traiu sua esposa com a prostituta que o consolava? A efervescente e pecadora Roma é o tal abismo desse sonho, ela é provavelmente ameaçadora ao tradicionalismo representado pelo casal protagonista, mas não é tratada como a rival. Afinal, há a crítica de Fellini à cultura de massa (representada pelas fotonovelas) e à frágil moral do jovem casal tradicional. Além disso, a ironia da sequência final na qual o casal caminha de mão dadas em direção à Basílica de São Pedro para uma audiência com o papa reforça a superficialidade dos protagonistas.

A postura crítica do diretor com relação a esses personagens chama a atenção, ainda mais comparada à generosidade e aproximação do diretor com suas próximas criações nos anos seguintes: "(...) Como o criador [Fellini] não era cúmplice de nenhuma criatura, fazia com elas o que bem queria, arbitrariamente". Porém, tal cumplicidade que não é dada aos frágeis protagonistas, é entregue em abundância para uma personagem que, neste filme, aparece somente em uma cena: a espirituosa prostituta Cabíria, eternizada no imaginário do cinema mundial por Giulietta Masina. Ela aparece pela primeira vez - e timidamente - em uma breve cena noturna do filme, em que encontra Ivan, em crise pela possibilidade de ter sido traído. Para distraí-lo, Cabíria pede para um cospe-fogo, que magicamente (fellinianamente) aparece na inóspita praça romana, que demonstre suas habilidades. Sobre este momento, Paulo Emílio escreve: "Essa sequência vista em 1952 tinha interesse e relevo, mas não possuía importância maior no contexto geral da fita. Hoje, ela é capaz de evocar e resumir toda a obra de Fellini". •





OS INUNDADOS *Los inundados*

ANO 1962 | **DURAÇÃO** 83 MIN | **PAÍS** ARGENTINA | **CROMIA** P&B | **EXIBIÇÃO EM ARQUIVO DIGITAL**

DIREÇÃO Fernando Birri

ROTEIRO Fernando Birri
Mateo Booz

FOTOGRAFIA Adelqui Camuso

FORMATO ORIGINAL 35mm

ELENCO Pirucho Gómez Hector Palavecino
Lola Palombo Julio Omar González
María Vera Carlos Rodríguez

Uma família humilde do norte da Argentina perde a casa após uma enchente do rio Salado. Forçados a viajar de trem para escapar das águas, conhecem a vida no interior. De volta, recebem uma nova casa de um político em busca de votos, mas ela fica em uma área sujeita a novas inundações.



TIRE DIÉ

ANO 1958 | **DURAÇÃO** 33 MIN | **PAÍS** ARGENTINA | **CROMIA** P&B | **EXIBIÇÃO EM ARQUIVO DIGITAL**

DIREÇÃO Fernando Birri
ROTEIRO Fernando Birri
Juan Carlos Cabello
María Domínguez
Manuel Horacio Giménez
Hugo Gola
Neri Milesi
Rubén Rodríguez
Enrique Urteaga

FOTOGRAFIA Oscar Kopp
Enrique Urteaga

FORMATO ORIGINAL 35mm

ELENCO Guillermo Cervantes Luro
María Rosa Gallo
Francisco Petrone

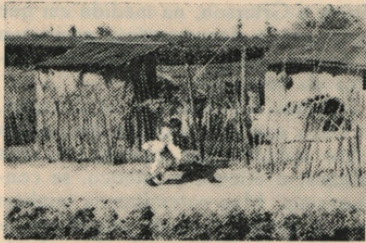
Todos os dias as crianças do bairro conhecido como Tire Dié, na cidade de Santa Fé, esperam o trem para pedir dinheiro, gritando "Tire dié!" (jogue uma moeda!) para os passageiros.

A experiência de um instituto de cinematografia

Fernando Birri (11.4.63)

Aproveitando a estada em São Paulo do cineasta argentino Fernando Birri, a S.A.C. programou uma conferência extraordinária. Sendo Birri um dos criadores e atuais orientadores do Instituto de Cinematografia da Universidade Nacional do Litoral (Santa Fé), sua palestra versou sobre a meta e os métodos adotados por aquele Instituto, e sobre os resultados que vêm sendo obtidos.

— O que realmente me interessa nesta palestra, disse Birri, é esclarecer aos Srs. o sentido com o qual temos trabalhado em Santa Fé em um Instituto de Cinematografia. Mas quero, de início, declarar que não venho aqui entregar o resultado de uma experiência acabada, definitiva, mas antes relatar-lhes uma experiência que, se já tem dado fru-



Tire Die

tos, é encarada por nós como tão somente o ponto de partida para realizações futuras. É se o relato de nosso trabalho é útil em si, adquire muito maior importância quando se trata de transmiti-lo a pessoas que por circunstâncias específicas podem fazer dele também o seu ponto de partida.

Nosso Instituto tem trabalhado desde 1956 na busca da expressão cinematográfica de uma realidade nacional, e creio, pelo que tenho visto, lido e ouvido, que o cinema brasileiro está no momento empenhado em uma busca semelhante. Uma vez que constato a existência de problemas comuns que fazem parte da própria estrutura de países como a Argentina e Brasil, parece-me licito supor que poderá haver também algumas soluções comuns.

Concretamente, a característica comum mais importante no contexto latino-americano é o sub-desenvolvimento econômico e cultural. É a partir dessa perspectiva que pretendo localizar a experiência reali-

A revolução que, em 1956, terminou com o regime peronista na Argentina, arrastou, como uma de suas conseqüências, a quase desaparecimento da cinematografia existente, que, por sua vez, havia chegado a um ponto muito representativo de alienação em seus temas, seus modos de produção e de consumo. Frente a tal panorama surgiu, no início timidamente e aos poucos cada vez mais afirmativamente, o que viria a ser o cinema independente argentino. Esse movimento, que tem diferentes expressões e diferentes responsáveis, radicou-se fundamentalmente em Buenos Aires, que é o centro industrial da cinematografia argentina.

Paralelamente, à margem da experiência industrial, mas com aspirações de integrá-la, surgiu em Santa Fé o Instituto de Cinematografia da Universidade Nacional do Litoral.

É importante assinalar que a escolha de uma capital de província não foi acidental, mas obedeceu a razões deliberadas de descentralização de um processo. Por outro lado, o fato de o Instituto ter surgido no seio de uma Universidade, e mais ainda, no seu departamento social, já definia os possíveis alcances e sentidos com os quais pretenderíamos trabalhar.

O Instituto de Cinematografia nasceu, não como uma escola de cinema, mas sim como um centro de produção cinematográfica, que pretendia responder àquelas características de cinema independente que certos grupos estavam desenvolvendo em Buenos Aires. E ao mesmo tempo, desde o início, tratou de organizar essa independência (que lhe dava o fato de uma Universidade de tradição progressista transformar-se em produtora de filmes) dentro das coordenadas culturais da cidade, da região e do país onde começava a funcionar. Com a vocação implícita de ser um dos elementos de dinamização do processo cultural do qual fazia parte, e partindo da crença de que só se pode transformar a realidade a partir de dados objetivos sobre ela, o Instituto surgiu especificamente como produtor de filmes documentários. Com a intenção precisa de testemunhar realística e criticamente a realidade que nos cercava, começamos a reunir a gente interessada de Santa Fé em um trabalho concreto, um documentário que se intitularia «Tire Die» quando estivesse terminado (o que se deu dois anos depois).

«Tire Die» foi filmado do modo mais precário imaginável. Não contávamos com recursos técnicos, nem

Ética e estética em Fernando Birri

O encontro de uma cidade com um rio é a imagem que abre dois filmes de Fernando Birri: *Tire dié* (1958) e *Los inundados* (1961). No primeiro, vemos este encontro de cima, com uma câmera aérea acompanhada de uma voz over que apresenta a relação entre estes dois personagens, como em um cinejornal: “Santa Fé, capital da província de mesmo nome, República Argentina. 31 graus de latitude sul e 60 graus de latitude oeste. Localizada na confluência dos rios Paraná e Salado, no fértil litoral argentino”.

Aos poucos, informações pelúcicas trazem à narração uma camada de ironia: “Com uma média de 115 novas moradias por mês e 1403 por ano. Com um palácio do governo onde anualmente 4.525.570 pesos são usados para tintas, papéis e materiais secos, para 35.967 funcionários. (...) Com três milhões de pães sendo consumidos a cada mês. Com 32.800.000 copos de cerveja sendo esvaziados a cada ano”.

À medida que a imagem aérea se aproxima da terra, a voz over abandona a descrição grandiosa e ufanista da cidade para pontuar seus problemas sociais: “Ao chegar às margens desta cidade organizada, como acontece com muitas outras, as estatísticas tornam-se duvidosas. Há muitos casbres onde vivem centenas de famílias de Santa Fé. Atrás da estação ferroviária Mitre, no final da rua General López, existe uma dessas áreas de favela, abrangendo os dois lados das estradas que conectam Santa Fé com Rosário e Buenos Aires, atravessando a superfície do rio Salado”.

“Tire dié une o ‘conteúdo ético’ ao ‘conteúdo estético’ e elimina o desequilíbrio desses dois polos”

O título aparece logo em seguida sobre a imagem de uma ponte com a linha de trem acima do rio Salado. Um corte revela a câmera já no chão e o plano frontal de um menino que encara o equipamento e, conseqüentemente, o espectador. Câmera e criança, frente a frente, se olham de igual para igual — o representado abandona a posição passiva de objeto do olhar, recorrente em um cinema hegemônico, nas telerreportagens e nos cinejornais,

e se torna sujeito de um contra-olhar.

A forma fílmica aqui recusa a posição superior adotada inicialmente pela câmera e pela voz over, que, distante da realidade social, vê apenas o progresso da cidade. O filme opta por um caminho diferente, se aproximando da margem da cidade, do seu limite com o rio, mas também da margem social, dos excluídos das benesses do progresso, daqueles que, mesmo com 115 novas moradias por mês em Santa Fé, continuam morando em barracos. Essa aproximação é feita seguindo preceitos éticos de representação, na busca por uma horizontalidade entre quem filma e quem é filmado.

Esse caminho, que se inicia em um discurso propagandista e ufanista e recusa-o em seguida, constrói uma linguagem que busca espelhar realidade e imagem. Usando os termos do próprio Birri em seu texto, mas também contradizendo-o, *Tire dié* une o "conteúdo ético" ao "conteúdo estético" e elimina o desequilíbrio desses dois polos referido em seu texto. A própria forma fílmica defende um cinema politicamente engajado com as causas sociais do país, antecipando o movimento que, poucos anos depois, se tornaria continental: o Nuevo Cine Latino-Americano, cuja origem é frequentemente atribuída a Fernando Birri.

Com essa defesa posta no primeiro filme, o segundo já pode partir de outro lugar. A primeira cena de *Los inundados* troca a narração impessoal, sóbria e propagandista por a de um cidadão pobre, que começa a contar sua história em primeira pessoa: "Eu sou Dolores Gaitan, mais conhecido como Don Dolorcito. (...) Essa é a história da minha família, da minha esposa, a gorda Optima, e meus filhos. (...) E também a de centenas de famílias santafezinhas, argentinas, digamos. (...) Como lhes digo, vou contar minha própria história pícara, com palavras que não serão muito floreadas ou perfeitas, mas serão sinceras, isso, sim".

As palavras não perfeitas, mas sinceras de Dolorcito são os guias éticos e estéticos do filme. Assim como em *Tire dié*, *Los inundados* adota a precariedade da produção na forma fílmica, criando uma linguagem audiovisual em consonância com o subdesenvolvimento representado. Estratégia esta que ressoa pelo continente e encontra ecos no Brasil, por exemplo, em *Eztetyka da Fome* de Glauber Rocha.

O primeiro longa de Birri retrata a mesma comunidade de Tire dié, marginalizada e solidificada às margens do rio Salado. A história se constrói em torno de seu



com equipes preparadas. Com essa improvisação não deliberada, mas tampouco rechaçada, saímos para o nosso primeiro documentário. A um cinema tecnicamente perfeito, mas sem sentido, o Instituto preferiu opor um cinema tecnicamente imperfeito, mas pelo menos com a busca de algum sentido (que não se contentasse em ser expoente de retórica e formalismo, como acontecia com grande parte dos filmes argentinos da época imediatamente anterior).

Assim nasceu «Tire Die», que é um documentário muito imperfeito dentro dos padrões técnicos que havia alcançado a cinematografia argentina. Compreende-se que a qualidade técnica não foi sacrificada a priori, mas sim pela impossibilidade no momento de se trabalhar de outro modo.

Conceptualmente, nosso trabalho desde o início respondeu a duas grandes linhas, que a nossa ver se conjugavam: a de Zavatini e a de Grierson. Zavatini, ao postular um cinema que, antes de estético, seja ético, e Grierson, na medida em que consagra o documentário como um

elemento para a educação democrática da coletividade.

Quanto à postulação de Zavatini, é claro que entendíamos que, numa obra inteiramente lograda, os dois planos, o ético e o estético, se conjugariam. Mas entendíamos também que naquele ponto do processo cultural, era muito mais importante que se pusesse a ênfase no conteúdo ético, para que, partindo daí, se alcançassem conteúdos estéticos, do que o caminho inverso (caminho que leva ao que eu chamaria um cinema narcisista).

Quanto à outra linha, entendíamos com Grierson que o documentário não é um espelho que reflete a realidade, mas um martelo que ajuda a forjá-la. O cinema era e é para nós uma reelaboração criativa da realidade em função da transformação dessa realidade.

As definições cinematográficas de Zavatini e Grierson foram, não só assimiladas por nosso movimento, como também reelaboradas de acordo com nossa própria realidade, e com nossas necessidades específicas.

De todo modo, porém, o Instituto não tem um planejamento de produção rígido. Como exemplo, direi que colaborou com um tipo de produção que, embora enquadrando-se pelas intenções e sentido aos ideais do Instituto, era algo que fugia à linha de produção vigente, uma vez que se tratava de um filme de argumento. Refiro-me ao filme «Los Inundados». Mas uma vez que se tratava de um filme elaborado sobre bases documentárias, cuja motivação inicial fôra uma aproximação à realidade nacional em chave crítica e popular, estabeleceu-se uma colaboração da seguinte ordem: junto aos quadros sindicais impostos pela produção cinematográfica argentina, colocou-se em cada uma das especialidades, como assistentes, alunos do Instituto. O resultado foi dos mais úteis, porque aos alunos permitiu uma experiência concreta dentro da indústria cinematográfica, ao mesmo tempo que obrigou os profissionais a trabalharem com a atenção e o fervor que muitos, pelos mais diversos motivos, já não colocavam nas produções normais. Assim, uns puseram «métier», ofício, experiência, e outros, entusiasmo e vocação. E a combinação foi útil tanto no plano humano como no profissional.

De todo modo, seja através desse Instituto entendido como produtor de filmes, seja através de uma produção independente profissional (como no caso de «Los Inundados»), o que nos levou a iniciar essa experiência nova na Argentina foi a constatação de um dado prévio: a alienação de sua cinematografia. Nossa inspiração, não lograda ainda, mas em parte promovida, é a de chegar a um cinema que seja, ao mesmo tempo, culto e popular. Tal aspiração envolve vários pres-

supostos, entre os quais se encontram a confiança em um espectador ativo, e a crença no cinema como um elemento ativo de transformação social na medida de seus limites e alcances.

E se lhes transmito nossas crenças e aspirações não é sem uma razão concreta. E' porque sabemos que a realidade brasileira, assim como a argentina, exige hoje um cinema ativo, um cinema que queira integrar-se com o espectador e integrar esse espectador em uma coletividade. E, além disso, um cinema que saiba que só poderá levar o espectador a tomar consciência da realidade na qual está incluído, voltando suas câmaras para essa realidade, a fim de expô-la, quer como testemunho, quer como acusação, exemplificação, etc., nos valores em que pode ser apreendida e interpretada. E para que entendam melhor o que digo, peço que pensem no oposto, ou seja, na significação ou falta de significação de um cinema de evasão, de um cinema escapista, que renege a realidade ou nem sequer a queira ver.

O cinema, como fator e motor de cultura, não pode andar a despeito do público ou contra ele. Ambos devem avançar atuando dialeticamente um sobre o outro. Cada realização deve chegar ao espectador de modo a amadurecê-lo e capacitá-lo a, por sua vez, exigir mais dos realizadores. E penso que todos compreendem que essa interferência mútua só pode existir quando público e realizadores têm suas vistas voltadas para a realidade.

Eis porque creio ter sido útil relatar-lhes o trabalho que está sendo realizado no Instituto de Cinematografia da Universidade Nacional do Litoral.

transbordamento, que transforma os personagens em "inundados" (ou, hoje, deslocados climáticos). Isso ocorre durante um período eleitoral, sendo explorado por políticos populistas para manipular os afetados e obter votos.

Com o projeto político cinematográfico de Birri já consolidado em *Tire dié*, em *Los inundados* ele se permite brincar mais com a linguagem. A objetividade do primeiro curta dá lugar à sátira e ao escárnio. A trilha sonora é fundamental para isso: a música alegre e quase onipresente, mesmo durante situações trágicas, cria o efeito cômico e desajeitado das cenas. Essa contradição entre drama no conteúdo e comédia na forma torna o filme social e politicamente engajado, mas sem o peso do intelectualismo, favorecendo um tom leve e acessível ao público geral.

Fernando Birri cria, portanto, dois caminhos de representação bastante distintos, mas igualmente comprometidos. "Filmado do modo mais precário imaginável", como ele mesmo relata na conferência programada pela Sociedade Amigos da Cinemateca, mobiliza um coletivo de alunos e profissionais para contar histórias compartilhadas e propor um processo didático não só para os estudantes, mas também para os espectadores.

Na conferência, Birri afirma ainda que "A um cinema tecnicamente perfeito, mas sem sentido, o Instituto preferiu opor um cinema tecnicamente imperfeito, mas pelo menos com uma busca de sentido". Ao assistir às obras, resta a dúvida do que ele chama de "cinema tecnicamente perfeito". A técnica perfeita não seria aquela capaz de fundir o "conteúdo ético" ao "conteúdo estético" e expressar na linguagem o conteúdo representado? •

Texto originalmente publicado no Boletim 3 da Sociedade Amigos da Cinemateca em julho de 1963.







OUTUBRO *Октябрь*

ANO 1928 | **DURAÇÃO** 115 MIN | **PAÍS** UNIÃO SOVIÉTICA | **CROMIA** P&B | **EXIBIÇÃO** EM DCP

DIREÇÃO E ROTEIRO Sergei Eisenstein
Grigori Aleksandrov

FOTOGRAFIA Eduard Tisse

FORMATO ORIGINAL 35mm

ELENCO Vladimir Popov
Vasili Nikandrov
Layaschenko
Boris Livanov
Nikolai Padvoisky
Eduard Tisse

Realizado dez anos após a Revolução de Outubro de 1917 na Rússia, o filme reencena vários momentos importantes da revolução, desde o governo provisório de Kerensky até a tomada do poder pelos bolcheviques.

Outubro

Jean-Claude Bernardet (14.5.63)

Para bem compreender «Outubro», precisa referir-se à Revolução de 17, que colocou aos intelectuais russos problemas que até então não tinham enfrentados. De fato, a modificação da estrutura social exigia novas formas e conteúdos artísticos. Evidentemente tal mudança não pode se efetuar da noite para o dia. A arte não pode se desligar de sua tradição, que entra momentaneamente em conflito com as novas exigências do público e a nova responsabilidade do artista.

Os artistas soviéticos encaminham-se para o realismo. Sua concepção de realismo era bem diferente da do século XIX ou da atual. Nesse realismo, podiam entrar, por exemplo, elementos expressionistas vindos da Alemanha.

A primeira coisa a rejeitar definitivamente é o naturalismo, por este não escolher seus elementos de modo estrutural, e valorizar os pormenores em função do interesse que o artista lhes dá e não em função do seu sentido dentro da evolução social. Também o realismo afastou-se da reprodução fotográfica. O que importa é encontrar o sentido da realidade; esse é o eixo do cinema soviético dos anos 20-30. O que importa também é transmitir o movimento, pois a realidade não é estática. Inclusive se escolhermos um momento extremamente curto, que não possibilite mudanças, há nêles fatores de mudança. Essa dinâmica deve inspirar o realismo. Por outro lado, desenvolvia-se nas URSS uma filosofia internacionalista. O realismo tinha que partir da realidade que a URSS oferecia, mas devia sair das fronteiras pelo seu significado.

O artista soviético colhe na realidade elementos que ele sintetiza, e é nessa síntese que pode se afastar da aparência da realidade, e atingir o significado que quer transmitir. O artista coloca-se entre a realidade e o público: não pretende que haja comunicação direta da realidade ao público, como o pretenderam certas escolas realistas. Poderíamos escolher três cineastas para ilustrar três tipos diferentes de realismo: Eisenstein, Pudovkin, e Dziga Vertov.

Em «Greve», Eisenstein escolhe um fato, procura seus elementos essenciais, e os leva a uma potência muito superior, a um extremo, extremo esse muito significativo, mas

que pode ter uma aparência falsa. Assim, há uma rebelião e a polícia montada reprime o movimento. Era fácil, visto às circunstâncias, para os revoltados, livrarem-se dos cavalarianos. Mas esses são vitoriosos, o que aparentemente é inverossímil. Entretanto, Eisenstein expressou assim que uma minoria, que utiliza a força e a violência, consegue oprimir a maioria. Para chegar a esse sentido geral, Eisenstein não receia afastar-se das aparências.

* * *

Eisenstein centrou suas preocupações de comunicação em torno da montagem. Ele tinha um bom conhecimento de Griffith (principalmente de «Intolerância»). Por outro lado, circunstâncias especiais (entre outras, a falta de filme virgem) deram aos cineastas soviéticos uma grande experiência de montagem.

A montagem de Eisenstein tem por finalidade colocar o espectador em condições criadoras. O cineasta não deve dar ao espectador resultados já prontos; ele deve dar-lhe certos elementos e pô-lo numa situação tal que o próprio espectador se torne criador. Para isso, Eisenstein começa a recusar o realismo, por consistir, segundo ele, em dar uma interpretação da realidade e conclusões que o público deve tão somente assimilar. O cineasta deve dar as «representações» de uma realidade e não a «imagem». Por exemplo, o grande ponteiro do relógio sobre 12 e o pequeno sobre 6, é uma representação de 6h. A imagem de 6h. é tudo aquilo que costuma acontecer às 6h. (fim do dia de trabalho, escurecimento...). Essa imagem já não é mera constatação, já contém um juízo. Cinematograficamente, Eisenstein tentará dar todas as representações necessárias que o próprio espectador sintetizará para chegar à imagem. Evidentemente essa imagem é orientada pelo cineasta. Exemplificando: no início de «Outubro», vemos uma mão segurando um cetro, outra, um globo, a cabeça do czar, e finalmente a estátua inteira. Para chegar à noção do czarismo, devemos sintetizar todos esses elementos (essa técnica foi inspirada a Eisenstein pelo estudo dos hieróglifos japoneses).

Não basta querer que o espectador faça a síntese, é preciso provocá-lo a isso, de um certo modo violentá-lo. O choque será provocado pela apresentação seguida de ele-

Dez dias que pararam o mundo

Nos primórdios dos cineclubes no Brasil, encabeçado pelo Chaplin Club do Rio de Janeiro (1928-1931) e sua revista *O Fan* (1928-1930), o cinema silencioso estava em seu auge criativo e era debatido e analisado pelos cineclubistas que visavam contribuir para o avanço da arte cinematográfica. No Clube de Cinema de São Paulo (1941-1942; 1946-1947), protótipo da Cinemateca Brasileira, e em sua revista *Clima* (1941-1944), a tradição crítica que se formou também era muito influenciada pelo cinema silencioso, privilegiando a montagem como critério fundamental de análise cinematográfica. Alguns dos cineastas mais admirados por esses cineclubistas eram Charles Chaplin, D. W. Griffith, F. W. Murnau e King Vidor, além daqueles que teorizavam sobre seu ofício, como Sergei Eisenstein e Vsevolod Pudovkin. Eisenstein buscou integrar sua produção teórica à sua prática artística, formulando reflexões sobre a montagem cinematográfica e sua capacidade de criar significados – teorias que, muitas vezes, diferenciavam-se das propostas de seus conterrâneos. Sua abordagem teve um grande impacto na tradição crítica tanto do Rio de Janeiro – que se opunha, assim como os soviéticos, ao advento do cinema sonoro – quanto em São Paulo, onde se consolidava um grande entusiasmo pelo cinema moderno.

Anos depois, entre março e junho de 1962, a Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC) promoveu o curso “Gosto pelo filme e sua história”, ministrado pela equipe da Fundação Cinemateca Brasileira. Seu objetivo era examinar questões essenciais do cinema a partir de filmes clássicos. A aula sobre a escola soviética, com ênfase em *Outubro* (1928), ficou a cargo do crítico Jean-Claude Bernardet, que, na época, era auxiliar de biblioteca na Cinemateca Brasileira.

Bernardet evidenciou o estilo de montagem de Eisenstein cuja característica primordial é o choque entre diferentes elementos, a fim de tornar o público participante no processo de conferir significados às imagens que se sucedem. Esse procedimento figurativo, que Eisenstein

chamou de “montagem de atrações”, dá um enfoque aos elementos “agressivos” que impactam o espectador sensorial e psicologicamente, causando choques emocionais e “obrigando-o” a destacar certas questões ideológicas implicadas no que é mostrado.

Essa operação, essencialmente não linear, em que os planos não são encadeados, mas sim justapostos, vai ao encontro do que Ismail Xavier classifica como “opacidade” no cinema: para Eisenstein, o importante não é que o público tenha acesso a uma representação da realidade sem interferências aparentes do cineasta, mas justamente que o aparato cinematográfico fique evidente, causando estranhamentos e demandando uma síntese por parte do espectador a partir das teses e antíteses propostas pelos planos.

“Eisenstein responde às demandas de seu tempo, perpassado por transformações e movimentos, e não por estaticidade”



Em *Outubro*, o emprego mais evidente desse processo é a recorrência das estátuas para construir paralelismos e atribuir características a certos personagens e situações. Quando a montagem intercala planos de Alexander Kerensky, um dos líderes revolucionários a frente do Governo Provisório, com planos de um vistoso pavão mecânico ou de uma estatueta de Napoleão Bonaparte, ela indica um Kerensky corruptível, com intenções maliciosas. A quebra inesperada entre as imagens (o esquema homem/estátua), como comenta Bernardet, faz inevitavelmente com que o espectador organize o que vê a partir de uma racionalidade — o que foge do caráter realista e/ou ilusório/transparente de outras vertentes do cinema.

mentos que não têm entre si uma relação imediata evidente. O espectador reagirá, tentando encontrar uma unidade, e aí está a provocação. Temos duas fases: na primeira, emocional, o espectador é impressionado pelos elementos; na segunda, racional, procuramos encontrar uma unidade. O espectador deve sair da sala com idéias, e não com emoções.

* * *

Como Eisenstein estabelece o choque, o conflito entre os elementos? Os conflitos podem ser de — orientações gráficas (no início de «Outubro», a estátua é filmada com câmara baixa, e o povo, com câmara alta, sugerindo as relações entre o povo e o poder durante o czarismo);

— volume (na mesma sequência, oposição entre o volume da estátua e o da mulher que, de corpo inteiro, é muito menor que uma parte da estátua);

— vivo e inanimado (na mesma sequência, imobilidade da estátua e movimentação do povo);

— lógica narrativa (na mesma sequência, o povo liga a estátua a fim de derrubá-la, mas quando a es-

tátua cai, não há mais cordas, ela cai por si só);

— paralelismo de ações opostas (quando Kerenski abandona a situação e se deita com almofadas em cima da cabeça, vemos um apito em funcionamento — que representa o levantamento do povo — e Kerenski não acorda);

— duração realista de uma ação e sua duração cinematográfica (na sequência da ponte ou na da Kerenski subindo a escadaria);

— imagem e letreiro (quando o letreiro anuncia que a Revolução de Fevereiro é «Para Todos» e a imagem só mostra burgueses, militares e eclesiásticos);

— dois planos com a mesma orientação gráfica, mas que não tem nada a ver um com o outro (quando do reinício da guerra, uma máquina enorme descendo lenta e regularmente se opõe a um soldado protegendo o rosto contra a terra caindo provindo de uma explosão).

Os elementos que se chocam podem encontrar-se num mesmo plano: a mão enorme de um marinheiro, tapando quase toda a tela, impedindo a passagem do prefeito da cidade e de todas aquelas pessoas pequenas e nervosas, que o acompanham.

Posteriormente, Eisenstein completaria essa técnica do conflito introduzindo o som («Alexandre Nevski») e a cor (segunda parte de «Ivã»).

Essa montagem não tem somente um valor formal. Se Eisenstein consegue provocar o espectador com essa técnica, é por ser uma montagem filosófica, uma extrapolação do materialismo dialético, que utiliza a forma mais simples de pensar. É um pensamento em três etapas: o primeiro elemento é a tese, o elemento que entra em choque com o primeiro é a antítese, e a síntese é o trabalho do espectador.

Se essa montagem tem grandes vantagens, ela corre o perigo de tornar o filme uma charada: a sequência dos ídolos é bastante hermética à primeira visão. Também pode cair na alegoria. Pode fazer com que o cineasta perca contato com a realidade.

Mas com essa montagem, Eisenstein deu ao plano a maleabilidade da palavra, possibilitando a existência de um cinema que poderíamos chamar de ensaístico. A imagem pode chegar a um sentido abstrato e geral. É o caso na sequência da ponte, em que a separação do cavalo e da carrêta significa a ruptura entre dois elementos que deveriam ser organicamente ligados: o povo e o poder. Essa montagem pode tornar o cinema discursivo, inclusive meditativo, possibilita variações racionais sobre um tema, etc.

Assim «Outubro» consegue ser épico, satírico, íntimo. Essa varie-

dade de tom dá ao filme sua personalidade. De um lado, é uma reconstituição histórica (foi feito para comemorar o aniversário da Revolução de Outubro), e segue, a certos momentos, com grande fidelidade, «Dez Dias que Abalaram o Mundo» de John Reed, chegando a dar impressão de um documentário. Ao lado disso, contém erros históricos: o levantamento das pontes se deu em fevereiro e não em julho como no filme. Esse erro é em realidade uma interpretação indicando que em julho se prolonga a mesma luta de fevereiro. Paralelamente à crônica histórica, Eisenstein faz desenvolvimentos que nada acrescentam à História (por exemplo, o papel da mulher no filme que deve ser relacionado com o papel da mulher na própria vida do autor). Outro aspecto meditativo de «Outubro» é o paralelismo entre os homens e as estátuas. Do início até o fim, a ação é como que comentada por estátuas, de modo lírico ou satírico, e as estátuas estão quase sempre ligadas àquilo que se opõe à evolução da História.

«Outubro» foi realizado logo após «O Encouraçado de Potemkin», marca uma nítida mudança na filmografia de Eisenstein, e mostra uma evolução artística, um aprimoramento da linguagem. Se «Outubro» é ou não superior ao «Potemkin», se representa um progresso ou, ao contrário, marca o início de uma decadência, é um problema que permanece aberto. •

Apesar disso, Bernardet parece considerar haver em Eisenstein algo de realista, pois o cineasta seleciona aspectos da realidade para destrinchá-los e reorganizá-los, levando-os a extremos para evidenciar (ou resumir) eventos muito complexos ou cuja temporalidade é muito mais extensa. Ao fazer isso, além de não se distanciar propriamente da realidade que retrata, Bernardet considera que Eisenstein responde às demandas de seu tempo, perpassado por transformações e movimentos, e não por estaticidade. Para o autor, trata-se de um realismo diferente do que viria a ser entendido no cinema moderno. O realismo bazariano, por exemplo, propunha uma montagem mínima, privilegiando planos-sequências e a ambiguidade contida na própria imagem, e não a montagem esquemática, que conduz o espectador a uma leitura manipulada da realidade.

Na União Soviética, durante o governo de Joseph Stalin (1927-1953), a política cultural de estado foi a de difusão de outro tipo de realismo: o realismo socialista. Esse estilo era frontalmente oposto ao de Eisenstein, considerado excessivamente formalista – apesar de compartilharem, no fundo, os mesmos valores comunistas –, e propunha uma abordagem histórica, antiburguesa, verdadeira aos ideais socialistas e de fácil entendimento para o grande público. É nesse contexto que Eisenstein realiza seus dois últimos projetos, *Alexander Nevsky* (1938) e *Ivan, o terrível* (1945-1958), notoriamente distintos de seus filmes anteriores por combinarem suas teorias com as novas doutrinas em voga. Reagindo a essas mudanças, Eisenstein escreve em 1937: “Houve um período do cinema soviético em que se proclamava que a montagem era ‘tudo’. Agora estamos no final de um período no qual a montagem foi considerada como ‘nada’”.

O objetivo ambicioso de *Outubro*, ao propor recriar uma complexa relação de eventos históricos, é bem-sucedido. O filme não apenas condensa os acontecimentos de forma criativa e eficaz – ainda que guiado por propósitos ideológicos específicos –, mas também consegue transmitir ao espectador a euforia daqueles “dez dias que abalaram o mundo”. Mais do que uma referência essencial para refletir sobre o cinema e sua montagem, *Outubro* permanece, até hoje, uma obra de notável vigor narrativo. •

Texto originalmente publicado no Boletim nº 4 da Sociedade Amigos da Cinemateca em agosto de 1963.





A PALAVRA *Ordet*

ANO 1955 | DURAÇÃO 126 MIN | PAÍS DINAMARCA | CROMIA P&B | EXIBIÇÃO EM DCP (RESTAURADO)

DIREÇÃO Carl Theodor Dreyer
ROTEIRO Kaj Munk
FOTOGRAFIA Henning Bendtsen
FORMATO ORIGINAL 35mm
ELENCO Hanne Aagesen
Kirsten Andreasen
Sylvia Eckhausen
Birgitte Federspiel
Ejner Federspiel

Os três filhos do fazendeiro Morten têm crenças religiosas distintas. O caçula, Anders, segue a fé do pai; Mikkel, o mais velho, já não acredita; e Johannes, o do meio, acredita ser Jesus Cristo. Quando Inger, esposa de Mikkel, enfrenta um parto complicado, as convicções de cada um são desafiadas.

CARL DREYER

O CINEASTA DA VIDA INTERIOR

Carlos Fonseca

3 de fevereiro de 1889, 20 de março de 1968. Setenta e nove anos de idade. Cinquenta e nove anos de cinema. Quatorze filmes de longa-metragem. Nascido na Dinamarca tem seu nome ligado a cinco cinematografias. Carl Theodor Dreyer – um homem, um artista. Um dos maiores da história do cinema.

“O cineasta da vida interior”, como acentuou um dos seus melhores biógrafos, Jean Sémolué, sua obra está, quase de uma ponta a outra marcada por constantes da alma. O que importa em um filme seu, não é a beleza objetiva das imagens, mas a beleza da alma, como êle próprio declarou. Debateu-se sempre com problemas de religião, do Bem e do Mal, de Deus e do Diabo. Com estas premissas, o cineasta dinamarquês construiu uma obra fascinante. Quatro filmes, pelo menos, *La Passion de Jeanne d'Arc*, *Vampyr*, *Dies Irae* e *Ordet* garantem-lhe uma posição invejável na história do cinema.

Conhecido em todo o mundo como o diretor dos mártírios, das bruxarias, dos sofrimentos, uma análise de sua carreira revela insólitamente um Dreyer mais rico, mais versátil, e talvez mais feliz, como acentuou Eileen Bowser, em apreciação de sua carreira por ocasião de uma retrospectiva completa de seus filmes efetuada no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1964. Entre os projetos não concretizados pelo diretor, “uma vida de Cristo” e uma modernização da tragédia grega “Medea”. No capítulo a seguir, “os filmes de Carl Dreyer”, procuramos sintetizar sua carreira, com a ajuda, principalmente de Jean Sémolué, jovem crítico francês que escreveu em 1962 um livro muito competente sobre o realizador dinamarquês.

Outros significados de “A Palavra”

O “cineasta da vida interior” de Jean Sémoulé e Carlos Fonseca, que se debate entre o Céu e a Terra, o Bem e o Mal e se aprofunda nos temas de mártires, bruxas e sofrendores, parece tropeçar em pós-modernismos naquela que muitos consideram sua obra-prima, *A palavra*. Tropeçar, e não revelar, pois Carl Dreyer é um cineasta detalhista, que refletiu profundamente sobre sua arte: “o método mais fácil é o da simplificação. Todo criador depara com o mesmo problema. Ele deve se inspirar na realidade, depois distanciar-se, a fim de fazer fluir sua obra na forma de sua inspiração. O diretor deve ser livre para transformar a realidade até que ela se identifique com a simplicidade

da imagem que lhe apresentou seu espírito. A realidade deve obedecer ao senso estético do diretor” (Carl Dreyer, *Cahiers du Cinéma* nº 65, dezembro, 1956).

De fato, é possível identificar uma estrutura controlada, quase esquemática, logo no início do filme. As diferentes perspectivas sobre a fé são prontamente personificadas nas personagens, como bem explica Fonseca em seu texto. A maioria das cenas externas funciona narrativamente como simples passagens de cenários e contribui para a discussão temática ao retratar uma paisagem árida e desolada, abandonada por Deus. Os longos planos (apenas 114 nos 125 minutos de filme) são predominantemente

panorâmicas e travellings horizontais impulsionados pela movimentação dos atores, sugerindo não apenas uma teatralidade, mas também algo transcendental ao evocar o cotidiano - o primeiro dos três passos do estilo transcendental de Paul Schrader (*O estilo transcendental no cinema: Ozu, Bresson, Dreyer*). À medida que a câmera gira de um lado para o outro dentro da Fazenda Borgen, os conflitos teológicos e religiosos intensificam-se. E a realidade submete-se ao senso estético de Dreyer quando a câmera completa 180 graus, focando em uma conversa sobre vida, morte e ressurreição entre as duas personagens de fé mais pura: a criança e Johannes, o louco que acredita ser Jesus.

Considerado por muitos a obra máxima de Carl Dreyer, *Ordet* é um clássico do cinema, eivado daquela atmosfera, daquele clima, daquela solenidade que fazem as obras-primas — as verdadeiras, permanentes. Para sua realização Dreyer dedicou-se com o mesmo carinho, a mesma paixão, que o animaram quando criou *Jeanne d'Arc*, *Vampyr* ou *Dies Irae*. Uma meticulosidade quase exagerada, uma perfeição de enquadramento, o conhecimento certo da duração das seqüências, do ritmo, da montagem, que fazem de um filme difícil uma obra capaz de emocionar qualquer espectador. E ao debruçar-se sobre seus personagens, sobre seus gestos, seus rostos, o faz com desejo de penetrar-lhes a alma.

A primeira fuga de Johannes mostrada logo no início do filme propicia a ambientação e a marcação dos personagens principais da história: as reações dos membros da família Borgen diante desta fuga nos fornecem a imagem expressiva de cada um: Anders, discreto até o retraimento; o velho Borgen, inquieto e enérgico; Mikkel, bom e rude; Inger, compassiva e terna. Uma frase de Inger define Johannes: “Vinte e sete anos e louco incurável”; definição complementada pelo próprio “profeta”: “Infelizes de vocês porque não crêem em mim. O dia do julgamento está próximo”. A explicação desta loucura vem a seguir na reprovação de Mikkel ao pai: “Tu querias um pastor na família”. Mas o pai não queria satisfazer um simples orgulho, ele queria “um homem que sacode o povo”. Desta maneira, em querelas familiares e teológicas, desenvolve-se o tema. Inger aplaca as relações entre Mikkel e o pai quando declara: “Jesus disse que nos daria o que nós lhe pedíssemos”. Ela, então, parece predizer o seu destino. Ela reconhece que tem mais pena do velho Borgen que de Johannes: “Johannes está talvez mais perto de Deus...”, e para Mikkel: “Tu tens a lei do coração, aquela da bondade”. Inger lança o apelo a tolerância, a compreensão mútua — um dos maiores temas do filme. Durante uma conversa entre Inger e Borgen, sentados à mesa em torno de bolos e café, Johannes aparece lúgubre e profetiza com voz dolente. Ele vê um cadáver na sala: “e é assim que meu pai será glorificado”. O médico pouco depois diz que um choque psíquico violento poderia curar um louco, mas no momento do milagre é o mé-

dico que segura o pastor, prestes a protestar contra o sacrilégio.

A Terra e a Fé, são os dois grandes temas plásticos e morais que Munk transmitiu a Dreyer em sua peça. Nas paisagens austeras de Jutlândia ocidental, entre dunas e as urzes batidas pelo vento, Kaj Munk observou os ricos proprietários como Borgen, partidários do cristianismo humanitário e progressista de Grundtvig, e os artesãos, como Peter, “puros luteranos, presos à missão interior, mais formais, mais sombrios”. O livro é a transcrição de suas preocupações e de seus problemas, depois de tê-los assimilados. A grande sala de estar dos Borgensgaard e a casa de Peter, mais humilde, não são “décors”, mas quadros da vida real. Inger, verdadeira alma de Borgensgaard, é a alegria, tem as mais belas qualidades da camponesa e, de maneira geral, da mulher dinamarquesa: ela atrai o respeito afetuoso de todos. Seu prestígio não tem nada de místico: ela respira saúde e simplicidade, alheia a toda “coqueteria factícia”. Borgen é orgulhoso, seguro de si mesmo, de sua fortuna bem assentada: sua confiança em Deus e seu sucesso social se fortificam mutuamente. “Como és forte, velho pai”, lhe diz Mikkel. Ele não gosta que contrariem a sua autoridade, mas é capaz de indulgência. Mikkel é como Inger: simples e bom. Johannes é um caso excepcional para ser considerado como típico. Peter e Christine estão murados no interior de sua insignificância: “a humildade de ambos alimenta muito orgulho e uma ponta de farisaísmo”. Maren e Anders propõem a ingenuidade da infância, da juventude. A profundidade destes caracteres de Munk é manipulada com maestria extrema por Dreyer.

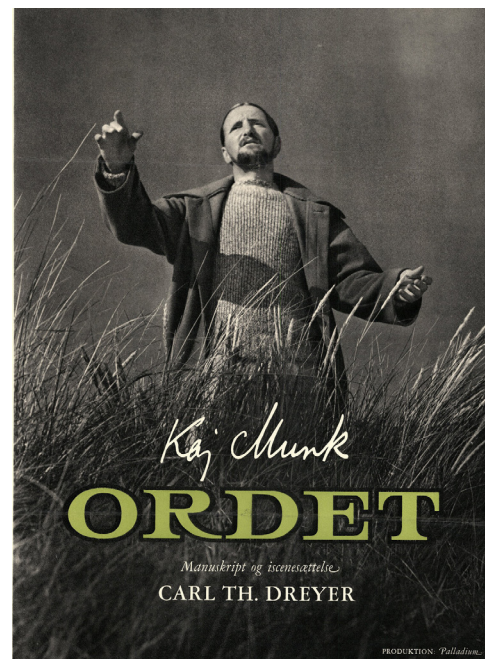
Fiel a uma constante, os costumes, os cenários de *Ordet*, são fiéis à época e à região descritas por Munk. Dreyer sempre pensou que a personalidade dos seres se reflete em todos os detalhes que estão à sua volta. A vida do campo, sua lentidão, seus gestos medidos, suas palavras são fielmente reproduzidas por Dreyer.

O personagem de Johannes desencadeia e comenta os acontecimentos. “Num drama terrestre Johannes introduz uma fé levada até a loucura. É quase uma criatura abstrata descida das telas de El Greco, que surpreende na atmosfera de Borgensgaard, com suas sandálias, capa curta,

Porém, é também por meio de sutis trações ao seu estilo rigoroso que *A palavra* chama a atenção do espectador. Essas criam o clima de mistério e estranheza, mais do que, como querem Sémoulé e Fonseca, a criatura abstrata de Johannes, que parece se encaixar perfeitamente nessa narrativa. A atmosfera solene e o gênero melodramático definem o filme e são sacudidos em três momentos: a perda do bebê, a fuga de Johannes e a ressurreição de Inger.

Após a tensa cena em que Inger entra em trabalho de parto prematuro, o pai da criança informa à família que o bebê nasceu morto. No entanto, a forma como essa notícia é dada e a imagem suscitada por ela são inquietantes. O marido de Inger, o ateu no quebra-cabeça da fé, simplesmente diz, “Ele está no balde, cortado em quatro pedaços.” O incômodo causado por essa fala vem da abrupta inserção de um elemento gore em um melodrama metafísico. O universo da ficção é imediatamente puxado das meditações celestiais para o terreno mais mundano possível.

Impedido por sua família de tentar ressuscitar Inger, Johannes desaparece. Quando começam a procurá-lo, algo raro acontece: uma seqüência de montagem com a câmera afastada em plongée e uma trilha sonora, um dos poucos momentos musicados do filme. Apesar da tragédia recente, a música é mais celestial do que fúnebre, mas o que realmente parecem deslocados são os cortes entre os planos. De repente, uma cortina lateral.



Esse efeito espiritualoso, repetido diversas vezes depois de cenas intensas, cria uma ambiguidade desconcertante. Trata-se de um alívio dramático ou de uma ironia sobre uma busca inútil e sem sentido? Por que inserir um toque cômico?

“É também por meio de sutis traições ao seu estilo rigoroso que A palavra chama a atenção do espectador”

Por fim, a fé da criança e a de Johannes resuscitam Inger, personagem conciliadora que coloca a Bondade acima da religião. Com isso, a ambiguidade deveria ser resolvida, pois voltamos ao domínio do extraterreno. Entretanto, as últimas palavras de Inger, antes do fim do filme, são “vida”. Ao supostamente voltar do Reino dos Céus, ela repete, deseja “vida” várias vezes, trazendo de volta a dúvida sobre a existência da vida após a morte. Mais do que isso, e aqui a verdadeira

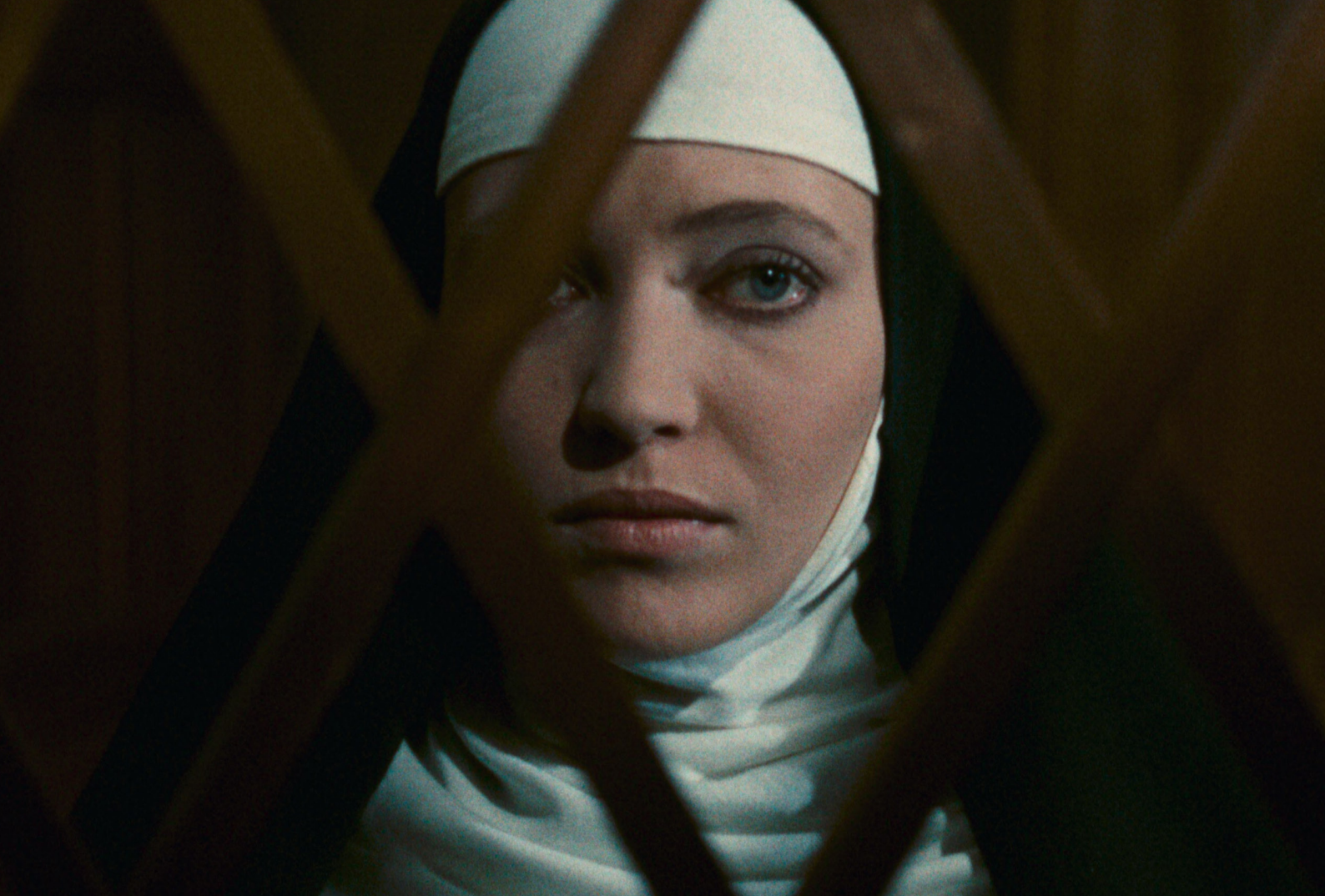
sutil traição ao senso estético de Dreyer, Inger senta-se em seu caixão e beija seu marido. O beijo é quase uma mordida, é sensual, revela saliva, um erotismo descabido no universo de *A palavra*.

Dreyer não é um cineasta maniqueísta. Ele explora ambiguidades e constrói personagens complexos, sempre dentro de uma realidade controlada por ele. Seu único desejo era “mostrar que existe um mundo além do naturalismo, um mundo da imaginação. É certo que a transformação deve ser feita sem que o diretor perca seu controle sobre o mundo da realidade. Sua realidade remodelada deve sempre permanecer como algo que o público possa reconhecer e no qual possa acreditar.” (Carl Dreyer, *Cahiers du Cinéma* nº 65, dezembro, 1956). Se esses toques pós-modernos de gore, comicidade e erotismo são parte intencional da realidade remodelada por Dreyer, não é relevante. Filmes são concretos e esses elementos estão impressos na película de *A palavra*. Mas, se ainda precisarmos de metafísica, é sempre bom lembrar ser, o último autor de um filme, o espaço entre a tela de cinema e o espectador. •

cabeça pendida de lado, cabeleira dividida em bandós, bengala na mão. Com voz trêmula ele recita os versículos da Bíblia. Seu andar lento, quase irreal, cria uma impressão de mal-estar, envolvente, lancinante: sua presença se faz insuportável no momento do nascimento e no momento da morte de Inger. Pouco a pouco, por sua causa, o clima se impregna de mistério, de estranheza: por trás das pequenas coisas cotidianas, aos quais os personagens estão habituados e aos quais os espectadores se habituam tão facilmente, ele faz surgir o sobrenatural, a inquietude. Mostra que nada é tão simples como cremos. Por causa dele o ritmo lento se faz fascinante. No mundo de Johannes o tempo não conta: ora o filme é voluntariamente e bastante estático, ora é extremamente rápido — ora as seqüências são longas, ora são curtas, como quando Johannes recopia o versículo: “Eu me vou e vocês me procurarão. Mas aonde eu vou vocês não poderão ir”. E foge”. •



Texto originalmente publicado na 11ª edição da revista *Filme Cultura*, em novembro de 1968.



A RELIGIOSA *La religieuse*

ANO 1966 | **DURAÇÃO** 140 MIN | **PAÍS** FRANÇA | **CROMIA** COR | **EXIBIÇÃO** EM ARQUIVO DIGITAL

DIREÇÃO Jacques Rivette

ROTEIRO Jacques Rivette
Jean Gruault

FOTOGRAFIA Alain Levent

FORMATO ORIGINAL 35mm

ELENCO Anna Karina Francine Bergé
Liselotte Pulver Francisco Rabal
Micheline Presle Christina Lénier

No século XVIII, uma garota é obrigada a fazer votos de freira. Três madres superiores a tratam de formas radicalmente diferentes, desde preocupação maternal até perseguição sádica e sexual. Ao pedir para renunciar aos seus votos, ela se vê presa em uma armadilha fatal.

O romance de Diderot tem suas origens em um “complô horrível” para convencer seu amigo, o filantropo Marquês Croismare, a voltar para Paris. Com a ajuda de Frédéric Melchior Grimm e Mme d’Epinay, Diderot cria a personagem Suzanne Simonin, uma freira que, após sofrer violências e humilhações, foge do convento e passa a escrever cartas ao marquês, implorando pela sua proteção. Enganado, Croismare chegou a planejar acolhê-la em sua casa, mas a trama foi desfeita com a “morte” de Suzanne, divertindo os conspiradores às custas do marquês. Mais tarde, Grimm publicou a correspondência e o prefácio explicando a farsa, enquanto Diderot transformou as cartas no romance *A religiosa*, publicado em série entre 1780 e 1782, e só lançado como livro completo após sua morte, em 1796.

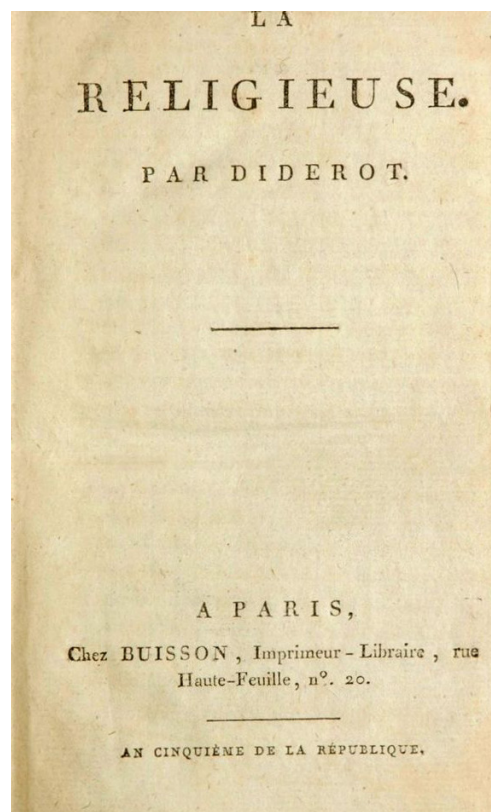
“A estética do filme de Rivette reflete o fato de o roteiro ter sido inicialmente concebido para o teatro”

Quase duzentos anos depois, no contexto do Concílio Vaticano II – convocado para discutir e redefinir o papel da igreja católica – Jacques Rivette adapta a obra iluminista para o cinema. Rivette encontrou obstáculos para realizar seu filme já na fase do roteiro. Rejeitado três vezes pelo comitê que emitia vistos de produção, foi aprovado apenas em uma versão censurada. Os inúmeros protestos da comunidade católica revogaram a permissão para as filmagens na abadia de Fontevraud,



forçaram a mudança do título para *Suzanne Simonin, a religiosa de Diderot*, incluíram uma cartela introdutória enfatizando que se tratava de uma obra de ficção histórica, e pressionaram o Ministro da Informação a proibir a exibição do filme, que foi finalmente lançado em Paris em novembro de 1967.

A principal diferença entre o livro e sua adaptação está no foco narrativo. O romance de Diderot, narrado em primeira pessoa por Suzanne, oferece um mergulho profundo na psiquê da protagonista, enquanto Rivette opta por um distanciamento, rejeitando a narração em voz over e priorizando planos estáticos, longos e médios, notavelmente sem closes nas personagens. Enquanto Diderot buscava denunciar o abuso de poder e a corrupção na igreja por meio de uma retórica que impactasse o público emocionalmente e incentivasse mudanças sociais, a estética do filme de Rivette reflete o fato de o roteiro ter sido inicialmente concebido para o teatro, além de suas aspirações formais e seu desejo de transpor elementos teatrais para o cinema. O próprio Rivette afirma: “para mim, continua sendo um filme sobre uma peça” (*Cahiers du Cinéma*, nº 204, setembro de 1968). •





TRENS ESTREITAMENTE VIGIADOS

Ostre sledované vlaky

ANO 1966 | DURAÇÃO 92 MIN | PAÍS TCHECOSLOVÁQUIA | CROMIA P&B | EXIBIÇÃO EM ARQUIVO DIGITAL (RESTAURADO)

DIREÇÃO Jiří Menzel
ROTEIRO Jiří Menzel
Bohumil Hrabal

ELENCO Václav Neckár Alois Vachek
Josef Somr Ferdinand Kruta
Vlastimil Brodsky Jitka Scoffin

FOTOGRAFIA Jaromír Sofr
FORMATO ORIGINAL 35mm

Na estação ferroviária de um vilarejo na Tchecoslováquia ocupada pela Alemanha nazista, um aprendiz de despachante de trens desajeitado anseia por seu primeiro encontro sexual. Alheio à guerra e à resistência que o cerca, esse jovem embarca em uma jornada de autodescoberta.

O primeiro longa-metragem de Jiří Menzel, figura central da Nova Onda do Cinema Tcheco, é baseado no livro homônimo de Bohumil Hrabal, publicado um ano antes. Este filme marcou a segunda adaptação de uma obra de Hrabal por Menzel. A associação entre ambos se estenderia ao longo de décadas, passando por outros projetos e adaptações, incluindo *Andorinhas por um fio* (1969-1990) e *Eu servi o rei da Inglaterra* (2006) – no caso de *Trens estreitamente vigiados*, Hrabal chegou a colaborar no roteiro.

“A impotência sexual do protagonista reflete o momento em que o país vivia diante da ocupação alemã”

Na década de 1960, a literatura e o cinema tchecos viveram um auge criativo graças ao relaxamento parcial da censura comunista, que permitiu explorar temas como moralidade civil, individualismo, guerra, opressão política e aspectos do cotidiano. Esse período também se destacou pela experimentação, incorporando elementos surrealistas, absurdistas e abstratos. Contudo, a censura nunca foi completamente abolida, e a Primavera de Praga (1968) consolidaria o controle soviético, reprimindo o fervor artístico daquele momento.



A impotência sexual do protagonista de *Trens estreitamente vigiados* reflete o momento em que o país vivia diante da ocupação alemã, levando-o a ações extremas. Enquanto o livro adota uma estrutura anedótica e fragmentada, o filme segue uma narrativa cronológica, focando em poucos fios narrativos. Apesar de ambos compartilharem um tom mundano e absurdo, o filme enfatiza o lado mais humano e cômico dos personagens, suavizando ou omitindo os eventos mais agressivos e trágicos presentes na segunda parte do livro.

Essa mudança de perspectiva talvez seja um indício de uma visão mais otimista do diretor às vésperas da Primavera de Praga, otimismo que não viria a se concretizar: *Andorinhas por um fio*, que Menzel começou a produzir durante a Primavera, foi censurado por anos e só seria lançado em 1990, no Festival Internacional de Berlim, onde ganharia o Urso de Ouro. •





VENTO E AREIA *The Wind*

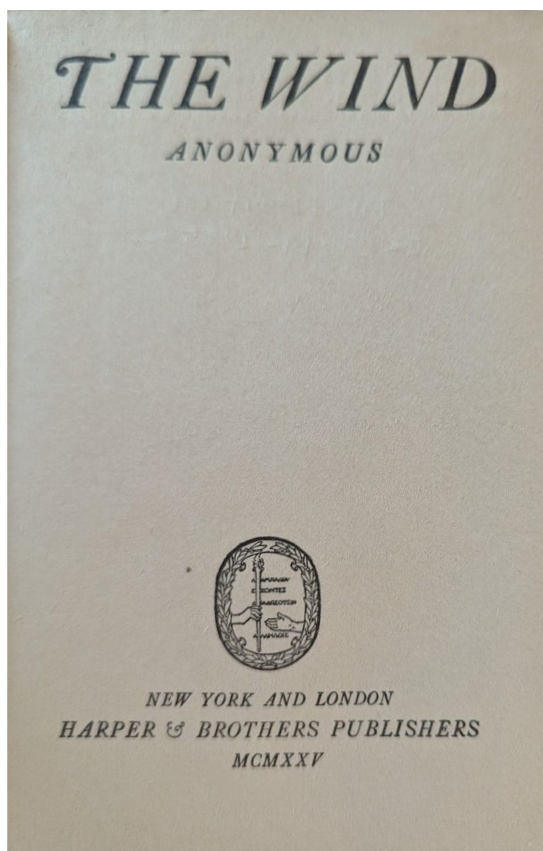
ANO 1928 | DURAÇÃO 95 MIN | PAÍS EUA | CROMIA P&B | EXIBIÇÃO EM 35MM

DIREÇÃO Victor Sjöström
ROTEIRO Frances Marion
FOTOGRAFIA John Arnold
FORMATO ORIGINAL 35mm
ELENCO Lillian Gish
Lars Hanson
Montagu Love
Dorothy Cumming
Edward Earle
William Orlamond

Quando Letty se muda para o oeste do Texas, ela se sente incomodada com os sempre presentes vento e areia. As tensões na família e a atenção indesejada de um trio de pretendentes deixam Letty cada vez mais perturbada.

Vento e areia é um dos últimos longas-metragens silenciosos da Metro-Goldwyn-Mayer e a obra-prima de Victor Sjöström em sua fase nos Estados Unidos. Adaptado do romance *The Wind*, de Dorothy Scarborough, o filme retrata as árduas condições de vida da nova população assentada nas planícies desérticas do Texas e a luta contra a natureza, simbolizada pelos ventos incessantes. O cineasta sueco maneja a linguagem do cinema com maestria para trazer às telas a atmosfera agressiva do livro e transformar o clima em personagem essencial, capturando a lenta transição dos personagens da sanidade à loucura.

As descrições de Scarborough são tão opressivas e vivas que ela decidiu publicar sua obra anonimamente em 1925, antecipando a forte rejeição que sofreria em seu estado natal. Talvez venha daí a decisão de Sjöström e da MGM em amenizar certos aspectos da história e oferecer um final mais conformista em relação ao livro. Ainda assim, o peso psicológico da narrativa permaneceu intacto. A atuação de Lillian Gish, um ícone do



cinema silencioso, é fundamental para transmitir a angústia da história. Reconhecida como uma das melhores interpretações de sua carreira, ao lado de seus trabalhos com D.W. Griffith na década anterior, sua dramaticidade é o elo principal entre o público e a intensidade emocional do filme.

“Sjöström e MGM amenizam certos aspectos da história e oferecem um final mais conformista em relação ao livro”

A carreira de Sjöström como diretor se estenderia até 1937, enquanto seus trabalhos como ator só cessariam poucos anos antes de sua morte. Seu último papel foi em *Morangos Silvestres* (1957), de Ingmar Bergman, filme que eternizou seu já envelhecido rosto na história do cinema mundial. •



W. R.: MISTÉRIOS DO ORGANISMO

W. R.: Misterije organizma

ANO 1971 | DURAÇÃO 85 MIN | PAÍS IUGOSLÁVIA, ALEMANHA OCIDENTAL | CROMIA COR | EXIBIÇÃO EM ARQUIVO DIGITAL

DIREÇÃO E ROTEIRO Dušan Makavejev
FOTOGRAFIA Aleksandar Petkovic
Predrag Popovic
MÚSICA Bojana Marijan
FORMATO ORIGINAL 35mm

ELENCO Milena Dravić
Ivica Vidović
Jagoda Kaloper
Tuli Kupferberg
Zoran Radmilović
Jackie Curtis

Uma homenagem explosiva ao trabalho do psicanalista Wilhelm Reich entrecortada com a história de um caso entre uma garota iugoslava e um patinador russo. São explorados a repressão sexual, os sistemas sociais e a relação entre a política e sexualidade.

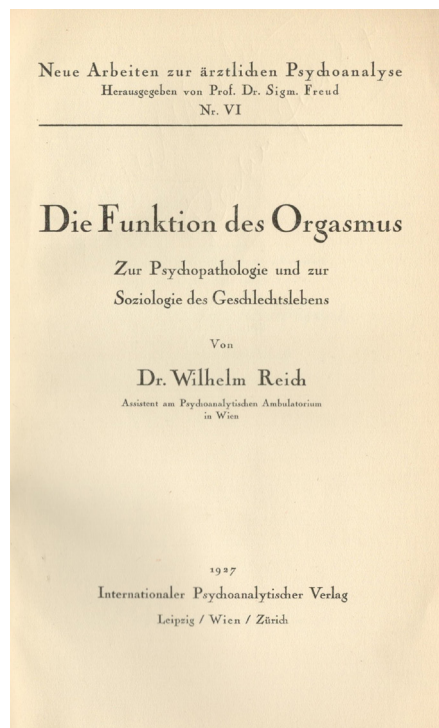
W.R.: *Os mistérios do organismo* inspira-se na vida e obra do pensador que tentou conciliar Marx e Freud e mostrar como nenhuma revolução política é completa sem libertação sexual para criticar ferrenhamente a perversidade nos EUA e o autoritarismo na URSS. A “paráfrase satírica, uma comédia negra em forma de colagem pop art, que combina documentário, circo político, ensaio filosófico e ficção científica” (Durgnat, R. [1999]. *WR: Mysteries of the Organism*. London: British Film Institute) de Makavejev, como ele mesmo a definiu, leva adiante a montagem intelectual eisensteiniana, propiciando ao espectador uma experiência de livre associação e refletindo a fragmentação da vida, elemento essencial na obra de Wilhelm Reich, segundo o cineasta.

Em *A função do orgasmo*, Reich narra como chegou, em sua experiência nas clínicas de psicanálise gratuitas para a classe trabalhadora, aos temas que dominaram suas pesquisas: a influência das circunstâncias reais de vida das pessoas em seu bem-estar psicológico e emocional e o papel da sexualidade na saúde mental. Baseado nas teorias de Freud, Reich desenvolveu a ideia de que o conflito psíquico envolvendo sexualidade e agressão gerava reações de ansiedade que resultavam em defesas incorporadas à estrutura do caráter. Também teorizou que a energia sexual reprimida se manifestava como constrições musculares, as quais chamou de “armadura do corpo”.

“Muitas cenas do filme não dão o mesmo valor que Reich para intimidade, ternura e entrega no ato sexual”

Ele acreditava que ao trabalhar diretamente com os padrões musculares dos pacientes, poderia liberar essa energia reprimida, possibilitando uma experiência sexual e emocional mais profunda. Em Berlim, refletindo sobre o fascismo, Reich postula que todas as organizações autoritárias controlam seus súditos reprimindo a sexualidade por meio de leis, códigos de moralidade ou criando uma atmosfera em que o sexo é visto como vergonhoso, o que gera uma população neurótica que submete sua energia sexual à admiração e submissão ao líder.

Embora haja distorções das ideias de Reich, Makavejev ilustra diretamente seus conceitos de tipos de caráter e de repressão da sexualidade em regimes autoritários. A personagem de Vladimir, símbolo sexual e patinador russo, exemplifica a “armadura corporal” por meio de sua rigidez física e da incapacidade de responder às investidas amorosas de Milena. Sua repressão sexual segue uma sequência de narcisismo, masoquismo, sadismo e, finalmente, liberação do desejo sexual que resulta em um ataque violento e em um assassinato. Essa progressão evidencia a ideia de Reich de que a sexualidade reprimida se manifesta de formas distorcidas. Em contraste, Milena representa o “caráter genital” idealizado por Reich, sendo aberta a relacionamentos genuínos e a uma sexualidade profunda, mas destruída pelas forças de violência social e sexual. Porém, *W.R.: Os mistérios do organismo* parece não fazer distinção entre diferentes expressões de liberdade sexual. Muitas cenas do filme não dão o mesmo valor que Reich para intimidade, ternura e entrega no ato sexual. Essa distorção foi antecipada por uma das ilustrações de William Steig para o livro de Reich, *Escuta, Zé Ninguém*: um juiz vestido com roupas militaristas atrás de uma bancada com um cartaz que diz: “O amor é contra a lei – Foder é permitido”. •







Expediente

MINISTÉRIO DA CULTURA

MINISTRA DE ESTADO DA CULTURA

Margareth Menezes

SECRETÁRIA DO AUDIOVISUAL

Joelma Oliveira Gonzaga

DIRETORA DE PRESERVAÇÃO E DIFUSÃO

Daniela Santana Fernandes

CINEMATECA BRASILEIRA SOCIEDADE AMIGOS DA CINEMATECA

DIRETORIA

diretora geral

Maria Dora G. Mourão

diretora técnica

Gabriela Sousa de Queiroz

diretor administrativo-financeiro

Marco Antonio Leonardo Alves

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

presidente

Carlos Augusto Calil

membros

Bruno Henrique Lins Duarte

Carlos Augusto Calil

Cassius Antônio da Rosa

Daniela Santana Fernandes

Elton Gomes de Medeiros

Fernanda Tanaka

Maria Angela de Jesus

Mário Mazzilli

Nelson Simões

Patrícia Furtado Machado

Roberto Gervitz

Rodrigo Archangelo

CONSELHO FISCAL

Miguel Gutierrez

Roberta de Oliveira e Corvo

CATÁLOGO

produção e edição

César Turim

Gabriel Machado Barbosa

Nayla Guerra

Roberto de Freitas Soares

projeto gráfico | diagramação

João Pedro Albuquerque

Roberto de Freitas Soares

GERÊNCIAS

difusão

César Turim

centro de documentação e pesquisa

Gabriela Sousa de Queiroz

laboratório de imagem e som

Rodrigo F. C. de Mercês

administração financeira

Renata Prioste Lima

contratos

Rosangela Nogueira

manutenção

Magno W. O. Masseno

EQUIPE TÉCNICA

curadoria da mostra

César Turim

difusão

Elissandro dos Santos

Gabriel Machado Barbosa

Luiz Henrique Ribeiro de Almeida

Lux da Silva Machado

Nayla Guerra

Roberto de Freitas Soares

Ronald Alves Larussa

Sandro Nascimento Genaro

Vitoria Caroline Rodrigues dos Santos

centro de documentação e pesquisa

Adriane Yuri Otaguro Matsuhashi

Alexandre Rodrigues Pereira

Alice Reis Silva

Alice Rocha de Medeiros

Beatriz Vitória Santos Guedes

Bruna Maria Schmitt Rossi

Caio José de Carvalho Brito

Catarina Silva Bijotti

Dione de Queiroz Cavalcante

Flávia Person

Gabe Fernandes

Gabrielle Moraes Lopes da Silva

Giuliana Ghiraldelli Moreira

Iago Cordeiro Ribeiro

Igor Andrade Pontes

Juliana Aparecida da Silva Babichak

Keiko Nishie

Marcella Grecco de Araujo

Nicollas Santos Lima

Rafael Dutra Aguaió

Renato Motta Noviello

Rodrigo Archangelo

Tamara Carla dos Santos

preservação de filmes

Alexandre Malta

Carolina Vergotti Ferrigno

Felipe Castro

Felipe Rodrigues da Costa

Fernanda Porto Gonzalez

Guilherme Maggi Savioli

Heloyne Cruz

Jorge D'Angelo

Leandro Sampaio de Melo

Leticia da Silva Rocha

Luísa Basile Teixeira

Maria Aparecida dos Santos

Mariana Alves de Lima e Menna

Marcela Otero Sonim

Marcelo Bueno

Mayara Vidal

Milena Elizandra Batista Bellini

Tessa Freitas

Yasmin Rahmeier

laboratório de imagem e som

Antonio Galdino

Carol Nascimento

Cinara Dias

Davi Andrade

Enzo Lorenzetti

Francisco Carreiro

Jeronimo Soffer

José Mário Alves Mercindo

Jesus Fernandez

Jorge Yokoyama

Julhia Quadros

Luisa Malzoni

Luiz Pereira Pinto

Maria Aparecida dos Santos

Mariana Rosim

Priscila Cavichioli

Thaynara Brito

William Cardoso Plotnick

comunicação

Celso Filho

Gustavo Seiji Araújo Serikawa

João Pedro Albuquerque

assessoria de imprensa

Margarida Oliveira

Carolina Moraes

Trombone Comunica

apoio



FILMICCA



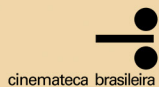
CINEMATEKET
DET DANSKE FILMINSTITUT / DANISH FILM INSTITUTE

realização



MINISTÉRIO DA
CULTURA





MINISTÉRIO DA
CULTURA



CINEMATECA BRASILEIRA

Largo Senador Raul Cardoso, 207
São Paulo - SP
11 5906-8100
cinemateca.org.br