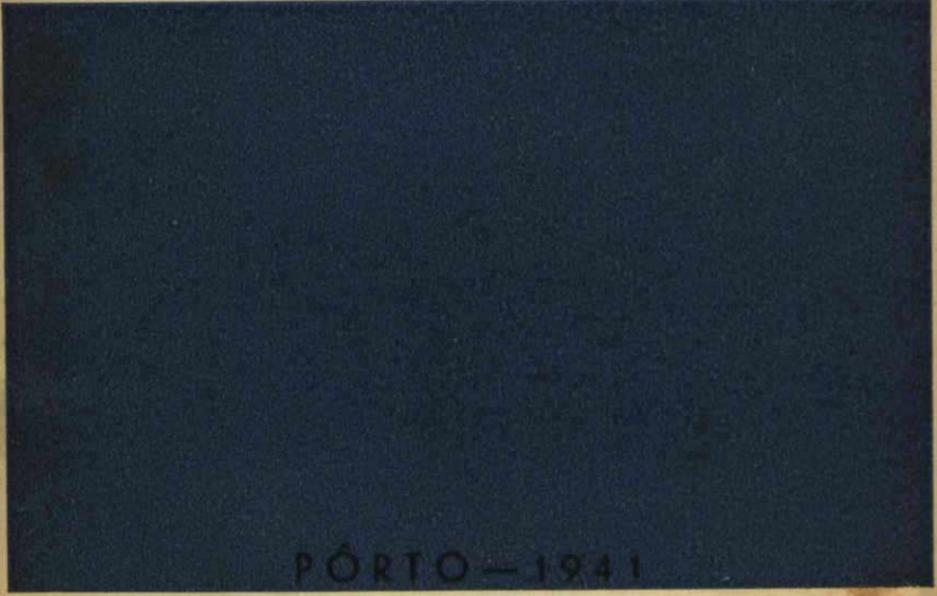


MANUEL DE AZEVEDO



O CINEMA

em marcha



PÓRTO—1941

CADERNOS AZUES

Shi

MANUEL DE A...

...

...

PÓRTO-1941

...



CADERNOS AZUIS

COLECCÃO DE CULTURA VIVA



BIBLIOTECA DE
PEQUENAS OBRAS
COMPLETAS SÔBRE
OS VARIADOS PRO-
BLEMAS CULTURAIS.
CONTOS E NOVELAS.



DIRECCÃO DE MANUEL DE AZEVEDO

LIVRARIA LATINA EDITORA

RUA DE SANTA CATARINA, 2 A 10

PÔRTO

ASSINATURAS:
2 números 6 escudos
(PAGAMENTO ADIANTADO)

CADERNOS AZUIS

COLECCÃO DE CULTURA VIVA

AVULSO:
Cada volume . . . 3\$50

«OS CADERNOS AZUIS», pela acessibilidade do seu preço e linguagem simples e clara como os problemas serão expostos, constituem um sério esforço de cultura

I—CONTOS E NOVELAS

Obras inéditas, ou pouco conhecidas no nosso meio, de prosadores nacionais e estrangeiros que, pelas suas qualidades literárias, riqueza psicológica e projecção humana, merecem ser divulgadas.

II—OS HOMENS E AS IDÉIAS

Estudos sobre as principais correntes políticas, sociais, económicas e filosóficas, assim como ensaios biográficos das grandes figuras da humanidade.

III—LITERATURA E ARTE

Pequenos ensaios sobre tôdas as manifestações de carácter artístico e literário. Escolas e tendências. Principais figuras.

popular. Nos seus volumes, cuidadosamente seleccionados, serão abordados todos os assuntos de interesse geral, compreendendo:

IV—A EVOLUÇÃO DA HUMANIDADE

O homem através dos séculos na sua luta constante pelo progresso e bem estar da humanidade. As grandes descobertas e conquistas da História.

V—PROBLEMAS CONTEMPORÂNEOS

Nesta secção, os vários problemas do nosso tempo serão divulgados por especialistas numa linguagem clara e acessível a tôda a gente. Serão tratados problemas de CIÊNCIA, TÉCNICA, PEDAGOGIA, ECONOMIA, DESPORTO, etc.

Para assinar os «CADERNOS AZUIS» basta o envio de um postal à **LIVRARIA LATINA EDITORA**, R. Santa Catarina, 2 a 10 - Pôrto.

Todos os antigos assinantes dos «CADERNOS AZUIS» deverão confirmar a sua assinatura.

AVULSO
Cada volume . . . 2250

ULTIMA VIVA

VOLUMES PUBLICADOS

- 1 — **O Cinema em Marcha**, ensaio — de Manuel de Azevedo . . . (esgotado)
- 2 — **A Arte e a Vida**, conferência — de António Ramos de Almeida (esgotado).
- 3 — **Aurora e Crepúsculo de uma Idade**, ensaio — de Júlio Filipe . . . (esgotado).
- 4 — **Nasceu um Maltezi**, contos — de Jorge Vitor.

A PUBLICAR

- 5 — **Antero de Quental** — de António Ramos de Almeida.
- 6 — **A Poesia Moderna** — de João Pedro de Andrade.

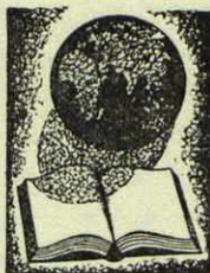
FINE

MAINTENANCE

MANUEL DE AZEVEDO

O CINEMA
EM MARCHA

ENSAIO



CADERNOS AZUES

EDIÇÃO DO AUTOR / PÔRTO / 1941

MANUEL DE ALMEIDA

CINEMA

EM MARCHA

EXCERPTO



IMPRESA PORTUGUESA
108, Rua Formosa, 116 — PÓRTO



ADVERTÊNCIA

Ao escrever este ensaio, melhor, este esquema de ensaio, não pretendemos fazer uma obra profunda nem nos norteou a obsessão da originalidade. Quisemos simplesmente ser úteis na medida das nossas possibilidades.

Tentámos, através das inúmeras encruzilhadas que se nos deparam, apontar as directrizes gerais da marcha do cinema, não esquecendo as realidades objectivas em que êle tem assentado, duma maneira geral mal conhecidas entre nós. Esforçamo-nos também por mostrar a evolução do cinema em relação e em inter-dependência com a história e o meio, método que nos pareceu o mais seguro para a sua compreensão total.

Talvez neste ponto resida o principal ineditismo do nosso esforço e, possivelmente, a única qualidade apreciável dêste caderno, que dedicamos inteiramente ao povo, crentes de que alguma coisa êle lucrará com a sua leitura.

Acompanha este trabalho uma Bibliografia, incluindo as obras que mais directamente constituíram a base de

consulta e informação. Para ela enviamos o leitor que deseje aprofundar alguns problemas que porventura lhe surjam com a leitura dêste caderno, onde apenas esboçamos, numa linha geral e esquemática, a interpretação — à luz dos factos — dos valores cultural, social e artistico do cinema. Não dum cinema ideal e fixo, mas dum cinema real e em movimento que evolue e marcha com a vida social e que largamente se projecta sôbre essa mesma vida.

M. DE A.

CAPÍTULO I

Uma invenção

Como tôdas as grandes descobertas humanas, o cinema não nasceu de repente, pelos esforços de um só homem, e não podemos legítimamente atribuir a sua invenção a um nome único.

Não foi Plateau, nem Edison, nem Reynaud, nem Lumière quem inventou êste espectáculo, a que nós hoje vamos habitualmente assistir às salas escuras dos cinemas, com o nosso bilhete de balcão ou geral. Êles deram apenas a sua contribuição, valiosa e decisiva, sem dúvida, mas que não basta para explicar o nascimento dum dos mais importantes inventos da nossa época.

O cinema apareceu no momento em que os esforços contínuos, o trabalho colectivo e acumulado duma sucessão de curiosos, de sábios e de cientistas, no momento em que as possibilidades técnicas se encontravam num ponto de desenvolvimento tal, que bastava um pequeno nada, um simples trabalho de relacionamento, para a descoberta ser um facto.

Êle surgiu, precisamente, na altura em que a quantidade de pesquisas e contribuições individuais se transformou numa nova qualidade: o invento.

Nem todos partiam de princípios e pontos de vista semelhantes; o caminho percorrido foi longo e por vezes

desencontrado; os homens que deram o seu esforço e dedicaram a sua inteligência à causa do cinema não se apercebiam do resultado preciso das suas experiências e dos horizontes maravilhosos a que os seus trabalhos conjugados iriam dar origem. Percebe-se bem que assim tenha sido. ¿Como poderiam êles, com os seus *zoótropos*, *praxinoscópios*, *lanternas mágicas*, *pistolas fotográficas*, prever uma coisa que ainda não existia? Curiosidade, novos campos de pesquisa científica, fotografias movimentadas, alguma coisa de novo, sim. Isso viam e realizavam êles.

Mas foi talvez Reynaud o primeiro a ter a noção mais exacta do que poderia ser o cinema do futuro, com o seu teatro óptico, realizando projecções de alguns minutos de duração, com figuras desenhadas de maneira semelhante à dos desenhos animados actuais. Contudo, o processo era inconsistente e muito imperfeito. Os desenhos eram feitos na própria fita que corria, de difficil execução, e não davam a impressão de naturalidade e realidade requeridas. Frédéric Dillaye sugere a substituição dos desenhos por fotografias de poses diferentes, cronometradas (1894). E por fim, em 1895, Lumière apresenta os seus primeiros filmes.

No entanto, estas experiências seriam inúteis, ou nunca teriam sido realizadas, se o progresso da química não tivesse permitido, em 1889, fabricar películas maleáveis, transparentes e contínuas, impressionáveis nas câmaras escuras.

Assim se obteve o primeiro filme.

Assim começou o cinema, quando foi possível reproduzir a vida, pela expressão plástica do seu próprio movimento.

CAPÍTULO II

O que é o cinema?

I

Dos 250 milhões de indivíduos que, pelo menos uma vez por semana, vão assistir à exibição de filmes, poucos serão os que se aperceberam da importância que para a humanidade representa esta conquista do homem moderno: o cinema.

Sem dúvida que a maioria ouviu-o já classificar como arte — sétima arte — ou espectáculo. Mas esta visão do cinema abrange apenas uma parte, um aspecto particular dum todo bem mais importante. Realmente, mais do que um novo espectáculo ou uma nova arte, o cinema é outra linguagem que vem somar-se à existente.

Até aos nossos dias era pela linguagem falada ou escrita que o homem se exprimia. Êle dispunha de um processo de expressão, e somente de um, para transmitir idéias aos seus semelhantes. Quando se dirigia a um número restrito de pessoas (em conversas, expondo lições, no trato diário, em conferências) falava (1). Para

(1) O grande progresso da ciência, aplicada em benefício do homem e transformada em técnica, permite já ao homem moderno falar para um público ilimitado, através da rádio.

grandes massas de população, sobretudo depois da invenção da imprensa, escrevia. As idéias expandiam-se por meio dos jornais e dos livros.

O homem tomava contacto com o mundo. A máquina a vapor e a electricidade ultrapassavam o quadro das fronteiras e dos continentes.

A cultura seguia-lhes os passos. No nosso século não tinha já sentido uma cultura ou uma civilização restritas a um país ou a uma região. A cultura e a ciência de países tornavam-se pouco a pouco em cultura e ciência universais.

A sêde de conhecimentos, o desejo de compreender as realidades de todos os pontos do mundo alastrava.

Mas a expansão da cultura, das aquisições do homem, esbarrava com um facto indestrutível: os idiomas. No entanto, o homem não desistia. Era preciso vencer a dificuldade, encontrar um meio que permitisse universalizar o património cultural da humanidade. Tentativas bem intencionadas, como o esperanto, não dão os resultados necessários.

Mas o homem vence. E é interessante assinalar que esta opposição aparentemente irreductível — necessidade de uma técnica de expressão universal e a existência de inúmeros idiomas — se não resolveu presentemente por meio de uma língua universal mas por um processo todo novo, de acôrdo com as conquistas técnicas mais recentes, por *outra* linguagem. Não para uso individual, restrito a uma nação ou grupo de nações, mas uma linguagem que tôda a humanidade entende: *a linguagem cinematográfica*.

E que maravilhosa linguagem!

Não era de uma expressão convencional e simbólica, como a linguagem escrita ou falada, que se tratava, mas da própria vida ante os nossos olhos. Sabe-se que a vida é a realidade em movimento. Pois bem, no cinema podemos *ver* a realidade no seu movimento próprio, a vida com tôda a sua variedade e riqueza.

O mundo dera mais um passo para a sua unidade.

Poder-se-á objectar que a própria evolução do cinema, o seu enriquecimento em som, lhe tirou a universalidade. Contudo, sendo em parte justificável a objecção, não destrói o que ficou dito. E isto porque só poderemos chamar cinema a uma colocação intencional de imagens, como só chamamos discurso a uma colocação intencional de palavras.

O poder intelectual do cinema não está nem nas próprias imagens nem nos sons que as acompanham, mas resulta da sucessão dessas imagens, a que o som empresta mais ambiência, mais realidade, *mais verdade*.

Claro que o cinema, desde o momento em que foi sonoro, portanto falado, foi vítima duma orientação errada. Os produtores exploraram a novidade e fizeram filmes palavrosos, cantados, declamados. O cinema já não explicava nem mostrava a vida pelos seus recursos próprios, pelo ritmo das imagens, mas lançava mão, para fazê-lo, de processos que lhe eram estranhos. O cinema passava a servir-se das palavras para *contar*, o que, afinal, representa a técnica basilar do teatro. O público já não *via* os acontecimentos sucederem-se, mas *ouvira dizer* que tinham acontecido.

Os dirigentes não compreenderam logo o êrro, não se aperceberam imediatamente de que o cinema seguia um caminho falso, mas viram que agora lhe faltava uma das qualidades que o impuseram: a universalidade. Daí, as tentativas falhadas para resolver o problema, sem ter em conta as qualidades específicas do cinema: versões em tôdas as línguas e dobragem. Qualquer destes processos era péssimo. Levantaram-se protestos. Chaplin, a grande figura do cinema, não viu imediatamente o caminho a seguir e optou pelos filmes sonoros não falados. Preferiu abdicar da conquista a abandonar a pureza cinematográfica, que a verbosidade dos filmes 100 % cantados e falados comprometia.

Não tardou a solução adequada, com Kirsanoff, René Clair e outros. Era simples: *voltar ao cinema*. Restava o

problema dos diálogos. Uma solução se impunha: diminuir o seu número e deixar apenas os fundamentais. E mesmo êsses não affectariam a universalidade do cinema desde que fôsem concebidos de maneira cinematográfica, isto é, de modo que o público se apercebesse do sentido pela entoação das frases e pelo desenrolar da acção, sem necessidade de compreender as palavras. Kir-sanoff tentou-o pela primeira vez no filme *As noites de Port-Said*. Van Dyck, em *Esquimó*, fêz a demonstração. Os diálogos eram em língua esquimó, mas a compreensão em nada perdia com isso.

O cinema retomava a sua base na imagem, apesar do som e da palavra. O cinema não voltava para trás. Voltava simplesmente ao seu verdadeiro caminho, agora já enriquecido com o som. Continuava a sua marcha.

A legenda actual, indispensável em certos casos, tenderá a desaparecer. O caminho do cinema exige a supressão do retórico, do teatral e do aliterado que, em parte, ainda subsistem actualmente no cinema de ficção (1).

A universalidade do cinema, contra todos os erros e incompreensões, manter-se-á. O cinema não foi affectado pelo sonoro senão passageiramente. Sempre em progresso, êle conta hoje com uma nova qualidade que enriquece extraordinariamente as suas possibilidades expressivas. A côr e o relêvo, em via de solução definitiva, indicam-nos que êle caminha para a *expressão viva* da própria vida.

(1) Um exemplo muito curioso de cinema *aliterado* encontra-se no filme recente de Sacha Guitry, *Romance de um Aventureiro*.

Neste filme, um aventureiro conta-nos em palavras a sua vida, que «ilustra» com várias cenas mudas consideradas capitais nas aventuras do personagem. A originalidade do processo tinha como consequência fazer depender do discurso a sugestão do assunto e exigir uma compreensão total das palavras. O filme foi dobrado em português, única maneira de ser entendido.

II

Uma coisa se verifica no mundo actual: à evolução, a ritmo acelerado, da vida material não correspondeu, paralelamente, uma evolução no campo intelectual.

Os espíritos não foram preparados para as condições de vida presentes e não souberam humanamente aproveitar-se das vantagens que a civilização maquinista e industrializada lhes trouxe. Os homens, frente a novas possibilidades materiais, ficaram-se gerindo pelas velhas fórmulas, de nenhum modo capazes de solucionar as novas dificuldades.

No campo das artes o fenómeno foi idêntico. Já Tolstoï com a sua voz profética, o notara: «A arte que irá satisfazer as aspirações do nosso tempo nada terá de comum com as artes das épocas anteriores».

No volume colectivo *La querelle du réalisme*, o pintor António Berni escreveu:

«Cada época e cada classe teem os seus meios de expressão artística em harmonia com os seus sentimentos, os seus conceitos e a sua ideologia dominante. Na Grécia e na Roma antigas, os pintores empregaram de preferência a encáustica e a aguada.

«Na Idade Média, a feudalidade encontrou na pintura a fresco um meio formidável de propaganda religiosa entre as massas. A Renascença descobre com a pintura a óleo um novo veículo perfeitamente adequado às novas necessidades de expressão plástica, que vem a tornar-se a técnica por excelência da sociedade burguesa.

«Por volta do meado do século passado, em coincidência com as últimas etapas do desenvolvimento da técnica individualista da pintura de cavalete, operou-se uma grande revolução que transformou o panorama do mundo das formas gráficas. A fotografia, a fotogravura e o grande desenvolvimento das artes gráficas aumentam consideravelmente o campo da expressão plástica. Desde

então, os elementos tradicionais para o trabalho estético e documental perdem terreno em face das novas técnicas.

«...Pode imaginar-se o interesse que haveria em pintar muros de centenas de metros em que trabalhariam equipas de pintores bem dirigidas e que permitiriam a realização de figuras de dimensões extraordinárias, visíveis a grandes distâncias.

«...Enfim, esta técnica é o golpe final no individualismo, no pintor de atelier, na arte purista para exposições, no idealismo conformista. O pintor deve sair para a rua, ser realista, monumental. A pintura deve colocar-se nos pontos estratégicos das grandes cidades (fachadas dos grandes edifícios), acessíveis às grandes massas dinâmicas dos tempos modernos.»

Sente-se por tôda a parte um movimento crítico que quer pôr todos os valores da vida, até os valores artísticos, ao serviço do homem. É preciso tudo rever, tudo modificar.

As artes que serviram a Idade Clássica, a Idade Média ou a Idade Moderna não correspondem já às exigências do nosso século. A vida social evoluiu. O património científico e técnico tende a expandir-se, a universalizar-se. Fala-se em Escola Única, em cultura popular.

As artes tradicionais, melhor, as formas de expressão artística das épocas passadas, mesmo as mais próximas, tem de acompanhar a evolução da vida social, se não querem ficar reduzidas a simples fórmulas abstractas sem significado. (1)

Urge levar tôda a gente, a todos os recantos da terra, os mais afastados, cultura e consciência; mostrar aos homens a vida dos outros homens, a *vida viva* sem fugas nem mentiras; a história dos povos, experiência

(1) Êste movimento de retôrno das artes ao real e humano foi entusiásticamente defendido em Portugal, sobretudo por parte da nova geração e encontrou forte barreira na geração antecedente, da *Presença*.

decisiva e necessária para a actuação no futuro; a arte, o pensamento; as novas técnicas, as novas possibilidades de dominar a natureza e melhorar as condições de vida; mostrar-lhes outros povos, outras terras, outras civilizações, sem preocupações de pitoresco mas sim com o intuito de instruir, formar opinião, permitir comparar e concluir.

Tarefa enorme, grandiosa, mas difícil. O romance, o teatro, a pintura, a poesia, encaminham-se nesse sentido, no sentido humano que os novos romancistas, dramaturgos, pintores e poetas lhes imprimem, com as suas novas consciências de *homens humanos*.

Mas sobrelevando todos estes meios técnicos de expressão, que se encontram ainda longe de estar à altura da missão que lhes compete, o cinema aparece-nos como a expressão estética por excelência dos nossos dias.

A sua universalidade, a sua qualidade plástica, a sua objectividade do real dão-lhe a máxima acessibilidade às grandes massas de população. Por outro lado, o cinema é um produto dos progressos da ciência e da técnica. Isso lhe traz vantagens ainda maiores na difusão das suas obras. Um filme pode ser exibido simultaneamente diante de milhões de pessoas, coisa impossível para o teatro, para a pintura ou mesmo para a literatura.

Além disso, pelas suas qualidades específicas de expressão, o cinema pode dar-nos sugestões e emoções, sensações e experiências que as outras artes nunca conseguiram transmitir-nos.

Não queremos que nestas palavras se possam ver intenções demasiado apologéticas. Não esquecemos que é impossível em cinema fazer ensaios filosóficos, crítica artística, etc. Mas em compensação êle permite fazer reportagens objectivas e reais, documentários *vivos*, como se não podem fazer literariamente. A ciência, a pedagogia, tem no cinema um auxiliar precioso. A obra de ficção, em cinema, tem do mesmo modo possibilidades

inexcedíveis, fazendo o que é impossível em literatura e em teatro: «a realização estética da vida» (1), nas suas mais complexas manifestações. E isto porque trouxe consigo uma qualidade que às outras falta em absoluto: o ritmo da vida, o seu dinamismo.

III

Chegamos à altura de pôr uma questão: a evolução do cinema *com o dever de arte* terá sido falsa ou mesmo absurda e estará a sua independência estética nos desenhos animados, como o afirmou Almada Negreiros?

Sabemos já que a fotografia, o som, a representação, a côr e o relêvo não constituem mais do que processos técnicos de conseguir a sua independência como arte, de chegar ao específico estético da expressão cinematográfica que se encontra na «orquestração de imagens e ritmos» (2), no ritmo das imagens, no seu dinamismo. Reparemos que os desenhos animados não libertaram o cinema d'esses processos técnicos, pois é ainda lançando mão d'êles que se exprimem. Os realizadores dos filmes de desenhos fazem ainda orquestração de imagens e ritmos. Simplesmente, êles não fotografam a vida mas uma série de desenhos em expressões matematicamente semelhantes às partes componentes dos movimentos naturais. E essa série artificial de posições de um movimento decomposto nas suas atitudes parcelares, êsse conjunto analítico só encontra verdadeiro valor estético na sua *síntese viva*, na realidade do seu movimento, isto é, no cinema.

A evolução técnica do cinema com o dever de arte não se nos afigura falsa e muito menos absurda. Os dese-

(1) António Ramos de Almeida, em *Altitude*, n.º 1

(2) Emile Vuillermoz.

nhos animados são uma nova faceta do cinema que abrem horizontes mais largos ao cinema infantil, ao cinema poético, à fantasia e à caricatura. Com os desenhos animados o cinema não encontrou «o seu verdadeiro caminho». Alargou apenas o seu âmbito de acção.

IV

¿Terá desempenhado o cinema o seu papel, tão importante e necessário no mundo actual?

¿Terá o cinema cumprido integralmente a sua missão?

Todos, ou muitos, sabem que raramente o cinema tem como finalidade uma acção esclarecedora, educativa. Passatempo, diversão, eis a orientação do cinema actual.

Há duas espécies de obras: de evasão e de realidade. E o cinema que o público vê diàriamente nas 65 mil salas existentes no mundo filia-se, na quási totalidade, na primeira destas espécies.

A ambição do cineasta, como a de qualquer outro artista, deve ser a de produzir obras que sejam instrumento de conhecimento e não instrumento de diversão. Se acontece precisamente o contrário não é porque não existam homens à altura da sua missão ou não tenham o conhecimento exacto do que devam fazer.

Se os filmes não são mensagens artísticas e educativas ou documentos, se os filmes são muito simplesmente o que são, isso deve-se ao facto do cinema estar submetido aos interesses da indústria a que deu origem.

Escreveu René Clair: «Um filme apenas existe na tela. Ora, entre o cérebro que o concebe e o *écran* onde se reflecte existe uma organização industrial e as suas necessidades de dinheiro... Parece, portanto, inútil prever a existência de um cinema puro enquanto as condições materiais do cinema não fôrem modificadas ou enquanto o espírito do público não tenha evoluído».

Encontramo-nos assim em face de dois problemas absolutamente diferentes, embora intimamente relacionados. Um consiste em saber se a evolução técnica do cinema, o seu enriquecimento em som, em côr, em relêvo e outras conquistas de expressão lhe emprestam ou emprestarão possibilidades *potenciais* de realizar a missão que dêle esperamos: uma linguagem universal, uma expressão viva da realidade, uma arte humana por excelência. Consiste o segundo em saber se será possível, praticamente, realizar socialmente essa missão.

CAPÍTULO III

Concorrência

I

Dissemos atrás ser o cinema um novo processo de expressar o pensamento, que vem enriquecer de uma maneira nunca prevista a difusão da cultura, da experiência e da arte. Por outro lado, a obra cinematográfica, para a sua compreensão, não exige uma iniciação demorada como a escrita, pois não se serve de convencionalismos nem de símbolos. O cinema é uma expressão objectiva e directa, tal qual como a vida.

Mas a simplicidade de interpretar, de apreender a linguagem de imagens que é o cinema só pode ser conseguido à custa de uma técnica complicada e dispendiosa. É necessário, para produzir um filme, dispor de estúdios, máquinas, técnicos, actores, laboratórios, isto é, de grandes capitais. Por isso, nos países de livre concorrência, só grandes emprêsas podem produzir filmes em quantidade e de qualidade técnica suficientes.

A produção é orientada num único sentido — dar lucros. As emprêsas lutam pela supremacia do mercado mundial.

*

* *

Adolph Zukor nasceu numa pequena povoação da Hungria. Aos 16 anos partiu para a América com 25 dólares no bôlso. Uma vez ali, foi ajudante de estofador, depois vendedor de peles. Era empreendedor e laborioso e em breve possuía um armazém em Chicago. Emprestava dinheiro sôbre hipotecas. Foi dêste modo que se achou possuidor de uma barraca de fotografias animadas. O negócio rendeu e Zukor comprou outras barracas. Daí a fazer filmes, foi um passo.

Isto foi no princípio do nosso século, quando na América a indústria se desenvolvia rapidamente. Nas fábricas Ford dominava o sistema de cadeia. Na grande república dominavam os reis: do aço, do carvão, do petróleo, do cobre, da borracha... Bem depressa apparecia outro — o rei do cinema, — Adolph Zukor, fundador da «Paramount».

Não se pense que a «Paramount» está só. William Fox, director da «Fox Film Corporation», é um adversário perigoso. Êle é também húngaro e foi vagabundo nas ruas de Nova-Yorque. Mas agora é director da «Fox». A «First National», a «United Artists», a «Warner Brothers» são igualmente poderosos concorrentes.

1914. Rebenta a Guerra.

As fábricas de armamentos trabalham a tôda a força. A extracção do petróleo aumenta extraordinariamente. Os lucros são espantosos. O heroísmo está na ordem do dia. Na imprensa, nos discursos, na propaganda. O cinema não cessa de explorar o mesmo estribilho. Os documentários franceses mostravam Joffre, Pétain, Poincaré e Clemenceau. Os documentários alemães estavam cheios das figuras do Kaiser, do filho e do marechal Hindemburgo.

Quando os Estados-Unidos entraram na guerra, para garantir os seus capitais, a propaganda cinematográfica foi organizada em grande escala. Nela tomaram parte os maiores realizadores: Griffith — *Corações do Mundo*, Alan Holubar — *Pela Civilização*, Rex Ingram — *Pela França*, Tourneur — *A América, Campeã do Direito*, Ince — *Civilização*, G. Fitzmaurice — *Coração de Heroína*, etc. (A América não descursa a própria propaganda).

Os americanos exploravam as atrocidades alemãs; os alemães exploravam as atrocidades dos atiradores senegaleses. Tanto uns como outros faziam do cinema uma arma política terrível, dentro do mesmo espírito: patriotismo, heroísmo, ódio ao inimigo, espírito de desforra, militarismo. Nos filmes de guerra eram transparentes, lado a lado, os dois objectivos: comércio e propaganda.

No meio dêste caudal de interêsses e desvarios apenas um filme americano gritava o horror da guerra, o absurdo da chacina e dos ódios desencadeados. O filme chamava-se *Charlot nas Trincheiras* e o seu autor era Charlie Chaplin.

II

Vem o armistício.

A luta pelos mercados continua. A «Paramount» tem o *Plazza* e o *Carlton* em Londres, o *Royal* em Manchester, o *Futurist* e o *Scala* em Birmingham.

Aparece a lei contra os «trusts» e Rockefeller é processado. Mas êle continua a ser o rei do petróleo. A «Paramount» é também acusada de infringir a lei, por pretender monopolizar tôda a indústria de cinema, tanto o fabrico como a exploração. Nos Estados-Unidos 368 salas pertencem-lhe. Em Filadélfia, Dallas, Jackson, etc., a «Paramount» monopolizou tôdas as salas e obrigava os proprietários dos cinemas a exhibir os seus filmes em série, sem direito de escolher.

Zukor faz pequenas concessões, puras formalidades, mas a «Paramount» continua a invadir o mercado, tanto americano como estrangeiro. O grande *colosso* «possee» 75 % da totalidade das «estrélas» de renome mundial; os escritórios ocupam 10 hectares. Na Europa Zukor faz um acôrdo com a «U. F. A.» e compra salas em Paris. Os lucros ascendem a milhões de dólares.

Entretanto a América passa uma crise terrível. O desemprego aumenta. Zukor distribue maçãs aos sem-trabalho, que as vão vender à porta do estúdio, durante a saída das «estrélas».

Zukor não compreende tais manifestações. Êle conhece a vida e tem a sua filosofia. ¿Pois não começou êle como ajudante de estofador? Jessie Lasky, companheiro de Zukor, passou por tôdas as profissões — vendedor de jornais, actor de circo, «repórter» — e hoje é o vice-rei da «Paramount».

— Contra quem protestam êles? Contra a vida? Contra a morte? Os jornalistas entrevistam Zukor. Êle, enquanto compõe um sorriso fotogénico para os fotógrafos, diz-lhes que para vencer basta ter imaginação e sorte. Zukor fabrica sonho e esperança para os corações tal como Ford fabrica automóveis.

A «Paramount» tem 17 milhões de dólares de dividendo.

A «United Artists» (Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Griffith, Charlie Chaplin, George Arliss, Charles Rey, Alla Nazimova) entra em grande actividade. É a época de *Os Três Mosqueteiros*, *Sonhos da Rua*, *O Garôto de Charlot*. Griffith anuncia a filmagem de *As Duas Orfãs*. W. Fox, que adquirira os direitos cinematográficos da obra de Ennery, nada diz. Logo que aquêle se dispõe a iniciar a exploração do seu novo filme Fox intervém. E Griffith, para não perder o trabalho e as despesas, teve de pagar à «Fox» 85 mil dólares e os lucros da exploração da primeira semana, em 50 cinemas da propriedade da «Fox».

A «Warner» rouba Chaterton e William Powel à «Paramount»; Zukor contrata Griffith, da «United», e aumenta o número de salas. A concorrência determina o fortalecimento das grandes emprêsas e a ruína das pequenas.

III

Em 1921, iniciam as associações religiosas e outras entidades, uma grande campanha contra a imoralidade do cinema americano. O govêrno não vê com simpatia a actividade e o engrandecimento de emprêsas dia a dia mais poderosas. Os europeus põem restrições à entrada de filmes americanos, defendendo as indústrias nacionais nascentes. A imprensa faz-se eco dos grandes escândalos: «William é perseguido por bigamia»; «Owen Moore, o primeiro marido de Mary Pickford, acusa Douglas de actos imorais»; «Fatty está incriminado na morte de Virgínia Rapp». Era preciso agir.

Então, em 1924, as mais importantes firmas: «Paramount», «Universal», «Fox», «Metro», «United Artists» e outras, formam a *União dos Produtores e Distribuidores*. Oferecem o lugar de presidente a Will Hays, ministro dos correios e pessoa de confiança do govêrno americano. Êle, que ganhava 10 mil dólares como ministro, passou a ganhar 150 mil como «Tzar do Cinema». Os interêsses das firmas americanas estão bem entregues. Hays é um idealista, fala ao microfone, nos teatros e aos jornalistas. Mais de 10 mil discursos, talvez. Mas Will Hays age depressa e bem, tão bem como fala. Junta-se com o proprietário do «Wold Herald» organiza o *trust* da imprensa cinematográfica dos Estados-Unidos. Três milhões de dólares de publicidade, durante cinco anos.

William Hays tem a sua concepção da vida, não muito, original: a das pessoas para quem o mundo não é

para *explicar* nem para *transformar*, mas sim para *aceitar*. Vejamos a sua história económico-materialista do cinema:

«Por o cinema ser uma expressão de arte, de técnica e por oferecer grandes recursos de ordem social, isso não impede que êle seja um facto económico que é preciso ter em conta.

«São dois dados do mesmo problema que se não contrariam, mas completam. A arte e a técnica são dos domínios do poeta e do sábio; o exame daquilo que o cinema pode trazer à vida da Humanidade pertence aos psicólogos, aos sociólogos, que se dão à tarefa de descobrir o móbil oculto das acções humanas. Mas no fundo de tudo isto há o negócio, a necessidade de subsistir e conquistar os mercados internacionais; há a questão puramente económica da luta e da vitória do mais forte. Criando uma nova indústria, dando meios de vida a uma infinidade de pessoas que de outra maneira se encontrariam desclassificadas ou sem trabalho, o cinema traduz a sua potência por números respeitáveis. A arte e a técnica, embora constituam o coração desta indústria, estão reduzidas, em última análise, a instrumentos ao serviço dum dos mais colossais «negócios» do nosso tempo.»

Will Hays tem uma actividade impressionante. Os dividendos da indústria cinematográfica americana dependem dêle.

Herriot, então ministro da Instrução Pública, declara na Câmara:

— Nunca deixarei colonizar a França pelo cinema americano...

Sai um decreto.

Hays parte para Paris. Visita Herriot. Persuade, ameaça.

É necessário ter em conta os interêsses das firmas francesas... Will Hays propõe um compromisso e volta à América, alegre como um vencedor.

«Que os franceses falem de compromisso, se isso lhes dá prazer. Nós comprar-lhe-emos uma dezena de filmes, dos piores, e passá-los-emos nas pequenas salas insignificantes. Para a França: — Perdão, nós compramos os vossos produtos! Para Zukor e Fox: — O montante da venda dos nossos filmes em França elevou-se, no curso dêste ano, à quantia de 425.000 dólares. Para os cidadãos dos Estados- Unidos: — Nós fazemos viver 400.000 americanos». É o jôgo. O «Tzar do Cinema» é um idealista e repete sem cessar, ao micro, ao telefone, na tribuna, nos teatros e nos jornais: — O que é o Cinema? A publicidade? Os palácios? As acções? Os dividendos? Não, o cinema é o culto desinteressado que se vota aos ideais da humanidade!

Comovente.

Como resultado desta complicada engrenagem de interesses, de mentiras, de promessas, de subôrnos, uma pequena estatística: Os Estados- Unidos fornecem: 40 0/0 da produção de petróleo; 63 0/0 de aparelhagem de telefones, 78 0/0 de automóveis e 85 0/0 dos filmes passados em tôdas as salas do mundo. O «Tzar do Cinema» vela pelo cinema americano e pela indústria americana em geral, pois que «Nos países onde entram filmes americanos vendemos duas vezes mais...» (dum discurso do Presidente Hoover).

IV

A Guerra de 1914-1918 facilitara, de uma maneira geral, o desenvolvimento de tôda a indústria americana. O cinema passava nessa altura a impor-se como espectáculo e deixava de ser definitivamente curiosidade científica e curiosidade de feira, para basbaques.

O espírito prático dos americanos (não importa onde nasceram), os Zukor e os Fox, depressa desenvolvia de tal modo a produção e a qualidade técnica que só difficilmente os europeus os podiam seguir. Em 1914, dos fil-

mes projectados em todo o mundo, 90 0/0 eram franceses. Em 1928 os americanos já projectavam 85 0/0 (1).

Na Alemanha existem três empresas principais: «Emelka», «Terra» e «U. F. A.». Esta última está à beira da falência. É então que aparece Alfred Hugenberg, ex-conselheiro secreto e director das fábricas Krupp. Tinha sido acusado de vender material ao inimigo, mas para mostrar o seu patriotismo êle vai defender a cultura alemã, ajudando a «U. F. A.». Esta empresa passa para as mãos do *Consórcio Hugenberg*, de que fazem parte: Albert Vogler, presidente do sindicato do aço; Emil Kirdorf, proprietário de minas de carvão; o senador Witthöft, director do Privatbank; o dr. Becker, ministro da Economia Nacional, além de outros.

A «U. F. A.», assim reforçada, redobra de actividade. Em breve as firmas concorrentes são vencidas. A «U. F. A.» procura ganhar o mercado mundial. Para o estrangeiro produz filmes eruditos, artísticos e ousados, documentários culturais. Para a Alemanha, desfiles sôbre desfiles, paradas, inaugurações, lançamentos de submarinos. O *Consórcio* possui mais de 100 jornais e as *Actualidades da U. F. A.*

Na Alemanha vence o nacionalismo. A «U. F. A.» faz filmes patrióticos. Os franceses ocupam militarmente a Renânia. Os patriotas alemães boicotam os produtos franceses, há distúrbios, quebram-se vidros. A «U. F. A.» fabrica uma «actualidade»: *A libertação da Renânia*. No filme não aparecem distúrbios nem vidros quebrados, mas flores e música!

Entretanto em França numerosas empresas sofrem a concorrência.

«Gaumont» absorve «Aubert». Dá-se a fusão das firmas «Franco-Film» e «Gaumont-Aubert» que acentuam

(1) Excepto no Japão (60 0/0 em 1928) e na U. R. S. S. (35 0/0 em 1929).

o seu poderio e compram «Continsouza». A grande empresa «Gaumont-Aubert-Franco-Film» é financiada pelo Banco Nacional de Crédito, que sustenta a exploração de pérolas e diamantes.

A firma «Pathé» é tomada de assalto por um aventureiro romeno, o sr. Natan, apoiado pelo banco *Bauer-Marchal*. A casa «Pathé», agora transformada em «Pathé-Natan», absorve as firmas «Cinéromains», «Rapid-Film», «Pathé Consortium» e explora o «Pathé-Baby». A empresa «Pathé-Natan» torna-se dia a dia mais poderosa e entra em negociações para a compra da firma alemã «Emelka», abalada pela concorrência da «U. F. A.»

Por detrás dêsse ambiente romântico dos filmes de amor *que acabam sempre bem*, debatem-se os interesses financeiros, as ambições desmedidas dos Zukor, dos Fox, dos Natan e dos Hugenberg.

CAPÍTULO IV

Quando o cinema falou

Desde 1870 que os físicos se ocupavam da gravação e reprodução do som. A estes esforços está ligado o nome de Edison, que em 1877 inventou o fonógrafo. O processo aperfeiçoou-se e divulgou-se extraordinariamente.

Digamos, em parêntesis, que os espíritos tacanhos lhe fizeram a oposição que tôdas as inovações encontram no início. Quando o fonógrafo foi apresentado à Academia das Ciências de França, um *sábio*, o sr. Bouilland, exclamou indignado: — É absurdo que nós nos deixemos enganar pelas habilidades de um ventríloquo!...

Vieram os discos e com êles a idéia de acompanhar os filmes com os sons respectivos. Mas os filmes sonoros só se tornaram possíveis desde que em 1925 se conseguiu a gravação eléctrica dos discos, que permitia um sincronismo aceitável entre o som e as imagens.

Fizeram-se as primeiras experiências do cinema sonoro e em 1927 a firma americana « Warner Brothers », que estava periclitante, lançava no mercado o primeiro filme falado e cantado, *O Cantor do Fazz*, com Al Jolson, que obteve um enorme sucesso. O sistema era o *Vitaphone* (por discos) da Western Electric.

A novidade impunha-se. As outras emprêsas seguem-lhe o exemplo. Aparecem os filmes com o som gravado na própria película, baseados na recente invenção da célula foto-eléctrica, em que se fundam os sistemas *Movietone* e *Photophone*.

«Para o público há *Vitaphone*, *Movietone*, *Photophone*. Para os directores de salas há as duas sociedades fabricantes de aparelhagem: *Western Electric* e *Radio Corporation of America* (R. C. A.). Para os homens de negócios há dois *trusts* poderosos: *General Electric* e *American Telephone and Telegraph*» (1).

Aos interêsses das grandes casas produtoras de filmes, das grandes fábricas de películas («Kodak» e «Agfa»), juntavam-se os interêsses das emprêsas eléctricas. Em pouco tempo a *Western Electric* (*Vitaphone* e *Movietone*) instalava 6 000 aparelhos em 42 países e fornecia as firmas «Paramount», «Warner», «United», «Metro», «Universal», «Columbia» e «Gaumont-Aubert». A R. C. A. (*Photophone*) atinge 19 milhões de dólares de benefícios e faz um acôrdo com a «Pathé-Natan». David Sarnoff, da *General Electric*, funda a «R. K. O».

Os dois *trusts* eléctricos encontram apenas barrado o mercado dos alemães que haviam prèviamente comprado tôdas as patentes disponíveis, com que criaram o sistema *Tobis-Klangfilm*, controlado pela grande emprêsa de electricidade *A. E. G.*

As receitas do primeiro ano de exploração do filme sonoro aumentam 5,72 0/0 a 41,64 0/0.

Mas o equipamento dos novos estúdios obriga a despesas fabulosas. William Fox está perto da falência. Harley Clarke entra com os seus milhões e a «Fox» mantém-se e compra o «Moulin Rouge», em Paris.

A «Warner Bros», prejudicada pela *Western Electric*, faz um acôrdo com a *Tobis* e compra a «First National».

(1) Ilya Ehrembourg, em «Usine de Rêves».

Um dos dirigentes da «Metro» constata uma regressão evidente do filme *falado e cantado*. Os melhores críticos da América anunciam o suicídio do cinema.

Alemães e inglêses formam o «Grupo Europeu». O público quer filmes falados na própria língua. As receitas baixam para os americanos. Mas estes não cedem. Produzem versões em várias línguas. Zukor monta nos arredores de Paris, em Joinville, uns estúdios para a Europa. Ali se fazem versões em francês, espanhol, português, húngaro, italiano. Assim mantem os americanos o mercado. Depois fazem simplesmente a dobragem nas línguas dos principais países.

Isto foi nos excessos palavrosos do início do sonoro. O público gostava e os produtores «dão ao público aquilo que êle lhes pede».

Mas o cinema retoma, pouco a pouco, o seu valor fundamental na imagem. Os filmes americanos entram já livremente na Europa, sem o perigo de serem associados e retirados do programa.

O sonoro venceu. Êle leva a todo o mundo a mensagem dos diversos países e constitue mais um meio de compreensão entre os povos. As línguas estrangeiras parecem-nos menos estranhas. O espectador habitual do cinema sente hoje perfeitamente os dramas estrangeiros, e não se espanta com a algarviada dos idiomas, que lhe parecem *menos bárbaros*.

O cinema sonoro faz diminuir a distância entre os povos e pode permitir-lhes uma maior aproximação.

CAPÍTULO V

Uma história que acaba bem

I

Nós damos ao público o que êle nos pede! Eis todo um programa de acção dos fabricantes de filmes-mercadoria.

A senhora Pires chora embevecida de emoção pelas aventuras de Shirley Temple, a menina prodígio. Milhões de senhoras Pires adoram a menina Temple.

Ford fabrica automóveis em série. Zukor, Fox, David Sarnoff fabricam meninas prodígios. É por acaso sua a culpa de haver milhões de senhoras Pires que gostam de meninas prodígios?

Um filme da *Família Hardy*, vinte filmes da *Família Hardy*. Dez filmes *Tarzan*, quinze filmes com Fred Astaire, o rei do sapateado.

As meninas cinéfilas amam Fred Astaire em silêncio, teem coladas nas paredes dos seus quartos as suas fotografias. As revistas de cinema publicam retratos dos actores queridos: da menina Temple, de Fred Astaire, de Greta Garbo, de Charles Boyer. As meninas cinéfilas colam-nos com carinho nas paredes do seu quarto forrado a papel côr de rosa.

«Mais uma produção com o querido actor Fred Astaire...; mais um filme com a linda actriz Dorothy

Lamour, que continua a mostrar as suas lindíssimas pernas...; mais uma super...»

«Julien Duvivier? Sem dúvida um cartaz para intelectuais. Mas quem são êsses senhores? Meia dúzia de lunáticos, com idéias pretenciosas.

«Nós aqui queremos filmes «100 % público», que agradem às senhoras Pires, às meninas cinéfilas, aos meninos cinéfilos: *O Tufão*, *O Primeiro Amor da Gata Borralheira*, *Ninotchka*. Vá lá, também *A Grande Valsa*. Êsse Duvivier é teimoso mas nós sabemos conciliar as coisas!»

II

Depois de um dia de trabalho é preciso distrair, passar um bocado de tempo dedicado ao espírito. Abre-se o jornal: «O grande super-filme...», «A grandiosa produção...», «O filme mais alegre do ano...». Histórias alegres, histórias românticas, histórias morais.

Os cinemas são cascatas de luzes, de nomes, de cartazes, de campainhas, que atraem a atenção do transeúnte inocente e descuidado.

Que faz a propaganda? A propaganda diz que o melhor filme de todos os tempos é o daquela semana.

Que faz a «crítica»? A «crítica» elogia. Há sempre uma qualidade notável: a voz da menina cantora, a beleza da actriz ou o bigode do actor.

E o público? O público não pode fazer outra coisa, o público paga.

III

A «Universal» encarrega Lewis Milestone de realizar o filme *A Oeste Nada de Novo*, segundo o livro de Remarque, um sucesso de livraria. Pabst realiza *Quatro de Infantaria*, baseado no livro de Johannsen, e *A Trágédia da Mina*; Ruttman *A Melodia do Mundo*; King

Vidor *Multidão e Hallelujah*; Duvivier *O Ruivo e O Fim do Dia*; Renoir *A Grande Ilusão*; John Ford *O Denunciante*; William Wyler *Ruas de Nova-York*. Chaplin continua o seu caminho sem um desvio: *O Circo, Opinião Pública, Tempos Modernos*. O público enche as salas, a crítica aplaude, a «crítica» elogia, as receitas mantêm-se. ¿Mas então, onde está essa famosa fórmula «100 0/0 público»? ¿Onde estava escondido êsse público que gosta, que elogia, que aprecia? ¿Onde estão as senhoras Pires, os meninos cinéfilos, as meninas cinéfilas?

Se estas perguntas lhes fôsem feitas, Zukor e Fox ficariam um pouco embaraçados:

— Compreendem..., o público gosta de excitantes, uma vez por outra... Não é pròpriamente o nosso género... Nós temos o nosso código de dignidade. Fazemos filmes morais: românticos, alegres, musicais, modernos... Nós respeitamos a justiça, as religiões, a legitimidade dos cargos... Nós temos a nossa moral, a moral do código de Will Hays... Nós damos ao público o que êle nos pede!

IV

Alfred Hugenberg é um patriota e não pode tolerar que os americanos (êsse Laemmle) deturpem a alma alemã levemente. Assim, escreve ao presidente Hindenburgo, escudado no seu prestígio político e na sua qualidade de *pai* do cinema alemão. *A Oeste Nada de Novo* é retirado dos programas. Os franceses acham que é demais a cena em que os soldados alemães beijam as raparigas francesas. Os italianos acham que todo o filme é demais, assim como os polacos, os búlgaros, os iugoslavos e os gregos. *A Oeste Nada de Novo* sofre o seu fadário. A «Universal», isto é, Carl Laemmle, mesmo assim, enche os cofres.

A «U. F. A.» produz, em resposta, *O Desfile dos Capacetes de Aço* e *O Concerto de Flauta em Sans-Souci*, uma exaltação do grande Frederico.

V

Harry Cohn, o vice-presidente da «Columbia», é um homem de iniciativa e de imaginação. Não fica atrás de Zukor ou de Laemmle.

Uma expedição chefiada por Hoeffler deixa Denver a caminho da África central, em busca de um *clou* famoso.

Os leões comem um antílope. Não é mau, mas não chega para entusiasmar o público sedento de emoções fortes. Os europeus comem batatas fritas, os americanos sorvetes e os leões antílopes...

Se comessem um homem autêntico, um negro, por exemplo, seria muito mais emocionante. Pois bem, um negro, um negro de carne e osso grita, um leão devora-o. Os operadores, bem protegidos (não se trata de negros, claro), dão à manivela. O *clou* estava feito. «Um documento absolutamente autêntico! Instrutivo e emocionante. Um acidente... Estamos certos que êste filme excepcional agradará a tôda a gente».

Alguns protestos se levantaram, de meia dúzia de pessoas impressionáveis. Isso não toldou o brilho da carreira brilhante de *A Voz de África*.

VI

Frank Capra explica:— É verdade que tenho maior liberdade de acção do que muitos outros realizadores. Mas tenho-a apenas na medida em que os meus filmes dão grandes receitas. Ora, para manter a minha liberdade de acção, eu tenho muitas vezes de abdicar da minha personalidade, portanto, pròpriamente, eu não possuo liberdade completa, eu...

Frank Capra entra na sala. E perante uma assistência selecta êle, o presidente da Academia, entrega o prémio do melhor filme a Frank Capra, o realizador. Frank Capra, o realizador, agradece a Frank Capra, o presidente. Frank Capra aperta a mão a êle próprio.

A assistência selecta bate palmas, enquanto os fotógrafos disparam as máquinas à luz do magnésio.

Uma história que acaba bem, como no cinema...

CAPÍTULO VI

Dois caminhos

« A destruição dos vários ópios, felicidades ilusórias do povo, é uma exigência da sua felicidade real. »

A vida é dura.

As multidões, experimentadas por tôdas as vicissitudes, cansadas da luta contínua, diária, pela subsistência, olham perplexas para o futuro. ¿Que fazer?

Há dois caminhos.

Há o sonho. Como é delicioso, apesar da aspereza e dos pontapés da realidade, gozar tôdas as alegrias negadas, viver no sonho!

¿A existência é áspera, o trabalho é esgotante e o esforço ingrato? Há a maravilhosa mentira de uma literatura branca e de um cinema enganador.

Milhares de raparigas que falharam nos seus projectos e anseios amorosos teem, além dos romances de Max du Veuzit e Henri Ardel, em Charles Boyer, ou noutro qualquer actor olheirento, o seu ideal e a satisfação dos seus planos. Costureiritas de tosse crónica, enganadas e desiludidas, sentem dilatar-se-lhes o peito de gôzo quando o príncipe ou o filho único casam com a florista ou com a dactilógrafa de coração ardente e alma

pura. ¿Além disso, não *vivem* elas nesses ambientes de sonho, nos salões de Paris e nos *cabarets* de tôdas as Nova-York do mundo? ¿Que seria delas, insignificantes criaturas da província, que seria das suas monótonas existências sem o cinema?

Também o empregado de escritório e o cauteleiro da esquina teem no cinema motivos de gôzo e alegria.

Os êxitos de um jornalista vagabundo e de um cantor guedelhudo e esfomeado vingam e compensam bem os seus fracassos.

A vida é dura.

Mas há êsse cinema maravilhoso, enganador mas delicioso. Há a vida encantadora do sonho.

Os produtores não param. Êles conhecem bem o seu officio, que consiste em fabricar sonho. Êles cumprem bem a sua missão: fabricam sonho e lindas histórias em série, sem conta e sem medida, infatigavelmente.

Os produtores não dormem, e sabem do seu officio. Nada de realidades feias e complicadas. Sempre a històriazinha simples e comovente da criadinha que casa com o milionário ou do vaqueiro que desposa a filha única. A multidão precisa de compensações.

Os produtores percebem do seu officio e são bons psicólogos.

Às vezes aparecem alguns realizadores casmurros que teimam em seguir rumo diferente, outro caminho, querendo mostrar a vida e suas injustiças e problemas.

Mas os produtores não se importam. Êles teem os seus exclusivos, as suas salas em todo o mundo; os seus amigos e a sua influência. Que poderão fazer êsses lunáticos, isolados, sem capitais e sem protecções? Nada!

Cultura? Vida? Mas sem dúvida. Vida é amor: *Amor cigano, Amor de actriz, Barcarola do amor, O Amor de Rasputine, Amor de bandido, Os Amores de Casanova, A Fanfarra do Amor, Amores de Schubert, A canção do amor, A Parada do amor, O primeiro amor da Gata Borracheira.*

A verdade é que os produtores não poderão arriscar o seu dinheiro em tolices. E êsses realizadores compreendem depressa que terão de mudar de rumo se quiserem contratos, isto é, se quiserem viver. A grande e honrosa obra de distrair os homens continua.

Mais sonho. Mais histórias de príncipes. As multidões continuarão a ver os grandiosos destinos dos heróis e heroínas do cinema e do sonho.

Também, por vezes, aparecem uns senhores mal intencionados a dizer que os produtores, verdadeiros reis do celulóide, querem continuar a manter as suas regalias e os seus lucros fabulosos enganando o público, enriquecendo à custa da sua ignorância, fugindo de mostrar-lhe a realidade, de dar-lhe cultura e consciência.

Mas os produtores não se importam. Êles dão liberdade de crítica. Êsses tresloucados mal-dizentes depressa se calarão. Os produtores bem sabem que êsses pobres de espírito apenas querem dinheiro. E além disso, êles teem os seus amigos, a sua influência...

Cinema, arte do século vinte, sétima arte.

O Tenente do Amor, Maria Antonieta, Gunga Din, Ninotchka e Amor de Príncipe. Cinema.

A vida feia e dura, continua.

As multidões, angustiadas, olham perplexas para o futuro. Os homens desejam que o que é bom não seja apenas sonho de celulóide; êles querem viver; êles anseiam por compreender a vida e encontrar-lhe as soluções.

Continua o sonho. Os produtores de cinema não dormem e sabem do seu ofício.

Cinema. Novo ópio.

CAPÍTULO VII

O Vagabundo solitário

Charlot, quísi todo o cinema...

GEORGES ALTMAN.

É preciso saber, e não se sabe suficientemente, que Chaplin é o único artista da tela que permanece independente... Ora, se ele é esse artista livre, deve-o à sua fortuna. É ela que permite há anos o milagre da continuidade da sua admirável actividade.

HENRY POULAILLE.

Charlot e o cinema andam juntos, inseparáveis como velhos companheiros, de mãos dadas como velhos amigos. Numa jornada de mais de vinte anos cimentaram a sua união.

E no longo caminho percorrido, de *Charlot nas trincheiras* a *Charlot ditador*, sempre o mesmo vagabundo solitário, desprezado e incompreendido, sempre bom e enamorado, sempre desiludido e esperançoso pela estrada da vida...: Charlot.

Sempre artista e sempre Homem: Charlie Chaplin.

O seu « caso » (a sua obra, o seu êxito e a sua popularidade) é único no domínio das artes, em geral, e do cinema em particular.

Diremos tôda a grandeza da figura de Charlie Chaplin se dissermos que êle é amado por todos os públicos. Sem dúvida que não é pelas mesmas razões que tôda a gente o admira, mas o facto subsiste. Êle é amado por todos os públicos.

Uns vêem nêle o « clown », outros o poeta, outros o caricaturista, outros o psicólogo subtil, outros ainda o artista cheio de tocante humanidade, o Homem que conduziu a sétima arte para o seu verdadeiro caminho.

E somando-se a tudo isso há um pormenor notável: Charlot é amado pelas crianças. Conta André Beucler que se preguntássemos a uma criança se gostava de cinema ela responderia: — Charlot; e conclue que Chaplin é o cineasta que mais profundamente tocou o público.

Os seus filmes, a *Quimera do Oiro*, *O Circo*, *Luzes da Cidade*, *Tempos Modernos*, não possuem, sem dúvida, o dinamismo de *O Expresso de Changai*, de Sternberg, a fôrça gritante e viva da *Tragédia da Mina*, de Pabst. Mas reúnem uma harmonia de valores, humanos e artísticos, que àquêles lhes falta. Os filmes de Chaplin teem a marca do « primeiro génio autêntico e último produtor independente do cinema » (1).

Porque Chaplin nos seus filmes faz sentir o drama dos « casos sem importância », faz pensar na tragédia do quotidiano, do vulgar e do risível.

Charlie Chaplin partiu para a sua arte de uma noção fundamental: que nada é mais popular que o cómico. Na arte, como na vida, o público gosta do cómico. O cómico seduz, domina. Chaplin viu também que o verdadeiro cómico assenta as suas bases em sentimentos humanos, e que os sentimentos humanos compreendem o cómico.

(1) Léon Moussinac.

Os seus filmes são por isso bem humanos e o seu cómico não é superficial, feito de situações e esgares, formalista, mas um cómico que nada deve ao argumento ou ao cenário — o cómico da própria vida que êle satiriza e canta com a sua poesia e a sua angústia. «Os meus filmes não pertencem ao mundo dos *snobs*, mas ao povo», escreve.

Seria impossível imaginar uns irmãos Marx na vida real. Nêles, o cómico resulta da inumanidade dos personagens, da inverosimilhança das suas personalidades, da sua loucura, em suma. Os Marx, na vida real, não só não seriam cómicos mas insuportáveis. Êles têm os seus limites no princípio e fim dos seus filmes.

Charlot é um homem que vive o seu drama, ultrapassa os limites do personagem de um filme. O drama de Charlot transcende o celulóide e integra-se na vida.

Sendo um cómico, Chaplin é acima de tudo um homem que sente profundamente a vida e a transmite nas suas obras com a maneira própria do seu invulgar talento. De resto, não poderemos nunca comparar Charlie Chaplin com outros cómicos do cinema. Êle não é apenas o actor mas também, e sobretudo, o cérebro dos seus filmes. São dêle estas palavras: «Procuro evitar o que me parece ser do gôsto do público. Prefiro guiar-me pelo meu próprio gôsto». «Não há nenhum mistério para fazer rir o público. Todo o meu segrêdo está em ter guardado os olhos abertos e o espírito atento a todos os incidentes capazes de serem utilizados nos meus filmes. Estudei o homem, porque, sem o conhecer, eu não teria podido fazer nada no meu officio».

Charlie Chaplin conseguiu, como diz Charles Dullin, opor o pensamento ao gesto: «Os olhos de Chaplin estão muitas vezes tristes e no entanto todo o seu corpo se agita em ritmos alegres: êle pensa como um poeta e gesticula como um palhaço». Nesta dualidade está o génio de Chaplin e a base do drama de Charlot. A opposição entre a vida cruel e hostil e o sonho interior;

entre o real e o ideal. Daqui o seu protesto em *Tempos Modernos* contra o homem-máquina. Daqui o seu protesto em *Charlot nas trincheiras*.

Porque o sonho e o ideal de Charlot não são os do visionário ou do místico, mas o sonho e o ideal de um pobre diabo qualquer, do homem que aspira a viver como homem e vive como vagabundo. Como um vagabundo solitário.

A literatura possui um Balzac, um Vítor Hugo, um Gorki, um Dos Passos. O cinema um Charlie Chaplin.

Ao dizer isto não esquecemos Duvivier, Jean Renoir; o King Vidor de *Multidão*, o John Ford de *O Denunciante*, o William Wyler de *Ruas de Nova-York*, o Frank Borzage de *Três Camaradas*. Não esquecemos, sobretudo, o Pabst de *Quatro de Infancia* e da *Tragédia da Mina*, a quem a nossa geração, a geração que nasceu na guerra, muito deve. Com efeito, nós, jovens que nos debruçamos sobre a vida em atitude de análise serena e acção consciente, encontramos no despertar das nossas consciências essa obra forte e plena de humanismo: *Quatro de Infancia* — a destruição, a morte e o ódio, *o drama da vida*; e *A Tragédia da Mina* — a cooperação, a irmanação na tragédia, o findar dos ódios, *a vontade do homem vencendo o drama*.

Mas recordamos a obra magnífica de Chaplin, sempre igual a êle próprio, coerente; sempre artista e sempre conscientemente humano.

Não esquecemos que Chaplin é amado por todos os públicos. Até pelas crianças.

Como é grande, êsse vagabundo solitário!

CAPÍTULO VIII

O que enche um programa

A campainha acabou de tocar e as luzes apagam-se. O espectador assoa-se, tira o chapéu, procura instalar-se cómodamente na cadeira, acotovela o parceiro do lado para se calar e a sessão começa.

Os Documentários

O documentário é sem dúvida um meio de transmitir ao público conhecimentos preciosos. Neste género se podem produzir obras excepcionalmente ricas de objectividade e também de beleza.

Não estamos de acôrdo com aquêles que consideram o documentário como «cinema sem o dever de arte». Achamos até indispensável que o documentário o seja. Fora disso os assuntos dados perdem-se fatalmente numa barafunda de fotografias desconexas, sem ritmo, sem poder sugestivo. O documentário é uma construção. Precisa de ser orquestrado, ritmado; necessita de uma base plástica fundamental, de um dinamismo de cenas e de planos adequado. O documentário, nos exemplos mais interessantes, aparece-nos como um *poema vivo*, útil e belo simultâneamente. São exemplos típicos *O fabrico*

do Aço, Sinfonia de uma Capital, Melodia do Mundo. Georges Altman considera *Tempestade na Ásia* um belo exemplo de documentário lírico. Em Portugal, salvas as distâncias, podemos falar de *Maria do Mar*, de Leitão de Barros. Mas é sobretudo com *Douro, Faina Fluvial*, de Manuel de Oliveira, que o documentário português mostra as suas possibilidades (1).

Joris Ivens realizou, há pouco, dois documentários que eram, por assim dizer, dois poemas trágicos e heróicos como os poemas de Pablo Neruda. Um chamava-se *Terra de Espanha* e o outro *400 Milhões*. Êste último era « uma obra emocionante, imensa, digna do assunto assim como do autor » (2). Nêle se reconstituía a tragédia e o heroísmo da China em guerra, numa visão grandiosa e empolgante.

Mas estes filmes são puras excepções. O documentário é geralmente uma coisa pires, pretenciosa e vasia. Lembra-se talvez o leitor de um documentário colorido sôbre a Madeira, exibido recentemente. Quem não conhecia a Madeira ficou ainda a desconhecê-la inteiramente, depois de ver êste filme. O típico carro sem rodas, meia dúzia de fotografias « bonitas », um pôr do Sol e... pronto. Abusa-se das fotografias da paisagem, género bilhete postal ilustrado, dos contra-luz, do bonitinho tradicional e gasto.

Do mesmo modo poderemos falar de documentários sôbre o Japão, Índia, Chile e Califórnia. O documentário português habitual resume-se nisto: uma vista panorâmica de uma vila qualquer, duas ruas pitorescas ou não, um jardim, uma igreja.

Que aprende o público com o documentário? Que viu êle da vida das localidades mostradas? Nada! Desoladoramente nada.

(1) Recentemente vimos *Famalicão*, do mesmo autor. Embora seja um documentário bem feito, não possui o interêsse e a beleza do anterior.

(2) Claude Aveline.

O documentário, quando não é falso, arranjado, é vazio. Nada apresenta de vivo, de humano, de educativo. Não mostra o ambiente da vida dos homens, o que fundamentalmente interessa; não satisfaz nenhuma solicitação do público. Deixa-nos completamente indiferentes ou insatisfeitos.

Árvores, céu e mar; mar, céu e árvores. Mais nada. Às vezes flores, campinas e montanhas, também.

Actualidades

Todo o público conhece o *Jornal Fox*, a *Revista Paramount*, as *Actualidades da U. F. A.*, o *Pathé Journal*, etc. E já reparou, naturalmente, que êsse género de cinema é talvez dos que menos possui o dever de arte. São visões rápidas e sintéticas dos acontecimentos mais importantes e decisivos da semana.

Os jornais e a rádio dizem-nos que acontece isto e aquilo. Nas actualidades vemos os acontecimentos, sem possibilidade de engano ou parcialidade.

Mas que vemos nós?

As últimas exposições caninas da América, corridas de cavalos, modas, os últimos modelos de aviões de bombardeamento, um incêndio numa loja de bengalas, a chegada de um ministro, a partida de um embaixador, o rei da Inglaterra fazendo continência aos soldados, soldados fazendo continência ao Imperador do Japão, lançamento de um novo submarino, o carnaval nas ruas de uma cidade qualquer, as regatas do Tamisa, um menino de 10 anos que pesa 200 quilos, um macaco de um Zoo qualquer, a chegada à meta do vencedor de uma corrida ciclista.

Além disso notemos que, quando o *Jornal Fox* mostra uma exposição de flores, é muito raro que a *Revista Paramount* não mostre também as flores dessa exposição.

¿De que serve a *objectividade* das actualidades? ¿Percebemos por ventura melhor os acontecimentos dos últi-

mos anos por nos terem mostrado, dum lado e doutro, exércitos invencíveis, canhões poderosos?

Filmes de Ficção

Estamos hoje longe dos filmes de vaqueiros ou dos dramalhões italianos. Abandonou-se quási sem apêlo a natureza pelo artificial. A comédia citadina é a base da maioria dos filmes. Na produção actual campeia o optimismo, quási como uma palavra de ordem dos produtores: *A vida é bela*.

Uma milionária acaba sempre por gostar de um cowboy (ou jornalista) simpático; um banqueiro que parece mau a princípio (aspecto por que é encarado pelo vulgo) não passa duma excelente pessoa digna de estima (aspecto por que deve ser encarado); um polícia distinto e inteligente termina sempre por prender o gatuno (repelente e manhoso); a criada esbelta consegue sempre embeijar o patrão (novo e com bigode cinéfilo); a cantora ignorada e pobre vence por fim e torna-se célebre (por influência do namorado que é sempre rico e influente).

O ambiente dos filmes é distinto: restaurantes elegantes, escritórios, casas luxuosas, telefones, automóveis, sofás e charutos. Os personagens são condes, banqueiros, médicos, milionárias, princesas, advogados e industriais. Geralmente nunca trabalham. Passeiam, comem e são amados.

O criado prêto é uma figura muito usada nos filmes, talvez por ser *decorativo*. O mais curioso é que nos filmes americanos os negros não são homens, como nos romances de Jorge Amado ou em *Hallelujah*, mas unicamente cómicos: porteiros, criados, motoristas e muito raramente músicos de orquestras.

O amor parece ser o único assunto digno do cinema de ficção. Os homens não teem dramas ou idéias. Amor, simplesmente. Os condes, os banqueiros e as milionárias

amam, sofrem penas de amor e beijam no final, os olhos arregalados de prazer.

Os personagens dos filmes não têm nenhuma dúvida sobre a vida. Aceitam-na satisfeitos. De resto, como podereis apreciar, a vida é bela, cómoda, agradável.

Não a vida dos portos, do bairro negro de Harlem, dos *cabarets* de viela ou dos campos aonde se cava de sol a sol. Essa vida desconhecem-na os produtores.

A vida é bela, sim, mas nos filmes alegres, românticos e morais que os actores vivem na tela e que a humanidade ignora.

*

* *

O espectador põe o chapéu, chama o companheiro distraído e sai apressado. No dia seguinte, de manhã cedo, tem de estar no emprêgo.

O espectador não se ilude facilmente. Aquilo é bonito, sem dúvida, mas êle tem de estar no emprêgo!

CAPÍTULO IX

O que pode o público

Em última análise, os produtores estão à mercê do público e não teriam nada mais a fazer do que curvar-se à sua vontade... se êle quisesse. Mas, como é sabido, não há um, mas dois públicos. Um público que distingue entre uma obra de arte e uma fantochada, que aprecia um filme honesto e protesta perante uma burla. Outro público que aceita o que lhe dão, seja bom ou péssimo. E êste último é maioria esmagadora.

Embora reconhecendo esta triste realidade, não somos dos que se desesperam e clamam a eternidade dêste estado de coisas. A cultura e a consciência do público são coisas possíveis, embora difíceis e demoradas. A cultura popular está ligada à solução dos problemas gerais que inquietam o homem dos nossos dias.

Mas na sociedade actual alguma coisa é possível fazer. O gosto do grande público pode ser educado, orientado e desenvolvido no bom sentido, com resultados satisfatórios, por diversos modos. Pela crítica honesta, pelos clubes de cinema, pela atribuição de prémios, etc.

*

* *

A propaganda e o cabotinismo servil e comercial fazem a grande ofensiva. Na imprensa e em tóda a parte,

lançam a confusão, em campanhas sistemáticas e organizadas. A crítica, aquela que deseja esclarecer e servir o público, é impotente para a contra-ofensiva, por mais aguerrida e violenta que seja. Acontece, até, que os mais conscientes críticos cinematográficos teem chegado a declarar a sua ineficácia (quando a arma é apenas a pena) e a apelar para a acção concreta, como o único meio eficaz.

Em Portugal, a crítica independente esbarra com muitas dificuldades, que se podem classificar em duas espécies principais. As dificuldades em emitir juízos definitivos sobre o nível comparado dos filmes e aquelas que dizem respeito às possibilidades de exercer a actividade.

Em primeiro lugar não vemos todos os bons filmes. Certo cinema não chega às nossas salas. E também, muitas vezes, os programas veem atrasados de um, dois e mais anos.

Em segundo lugar os críticos independentes não encontram na imprensa o acolhimento que lhes cabia por direito. A imprensa da especialidade, que bem pouca é, parece não poder prescindir dos anúncios das empresas produtoras e das facilidades que os directores das salas lhe concedem...

O resultado é êste: uma imprensa cinematográfica, algumas vezes com indivíduos de talento e competência no seu seio, fazendo cumplicidade com o reles, o comercial e o interessado. Uma imprensa cinematográfica... lutando contra o cinema.

Apesar de tudo, a crítica, a despeito de tôdas estas limitações, é ainda útil. Vai orientando o público na apreciação das obras de cinema que alguma coisa possuam de progressivo e de belo.

É justo destacar a acção desenvolvida por Roberto Nobre, que no último reduto da «Seara Nova» vem lutando por um cinema artístico e honesto, com os seus invulgares dotes de crítico esclarecido e competente.

*

* *

O papel dos prémios é muito importante, como incentivo para os realizadores e como orientação do gosto do público. Na América, na Itália, na Inglaterra e noutros países há vários prémios atribuídos com êsse fim. E se nem sempre os resultados correspondem à finalidade nem por isso devemos deixar de olhar com simpatia tais esforços.

Em França existe o «Grande Prémio de Cinema», fundado em 1934, assim atribuído: 1934 — *Maria Chapdelaine*; 1935 — *A Quermesse Heróica*; em 1936 o «Grande Prémio» passa a ser conferido apenas aos filmes franceses em que «todos» os colaboradores sejam franceses, sendo nesse ano atribuído o prémio a *L'Appel du Silence*; 1937 — *Légions d'Honneur*; 1939 (neste ano o «Grande Prémio» passa a denominar-se «Prémio Navet») *Alerta no Mediterrâneo* (o júri tem decididamente um fraco pela farda).

Como se vê, os filmes premiados deixam um pouco a desejar. É bom esclareder que o júri é composto por oitenta (111) membros de autoridade duvidosa. Neste prémio se pode ver um exemplo da contradição entre a teoria e a prática.

Assim o compreendeu um grupo de 24 críticos — Jovem Crítica Independente, que em 1936 estatuiu o prémio *Louis Delluc*, como protesto e réplica às limitações do «Grande Prémio», limitações que iam evidentemente afectar os interesses do cinema francês (os filmes premiados em 1934 e 1935 não o poderiam ser pela actual legislação).

Em 1936 o prémio *Delluc* foi atribuído a *Les Bas-Fonds*, de Jean Renoir, com alguns votos para *Jenny*, de Marcel Carné, e para *Crime de M. Lange*, também de Renoir; em 1937 foi dado a *Le Puritain*; em 1938 a *Quai de Brumes*, de Marcel Carné.

*

* *

A acção dos clubes tem sido muito útil, quando inteligentemente conduzida, formando e desenvolvendo no público uma mentalidade apta a distinguir e reconhecer as qualidades dos filmes dignos de serem apreciados.

São inúmeros em todo o mundo os esforços nesse sentido. Em França existiram numerosas agremiações, entre as quais: *Le Ciné-Club de France*, *Les Amis de Spartacus* e *Le Club Français du Cinéma*. Em Berlim a organização de Heinrich Mann; em Amsterdam *Film Liga*; em Londres *Film-Society*; em Bruxelas *Film Club*; em Ostende *Club du Cinéma*; em Moscovo *Amigos do Cinema*; em Nova-York *Film Arts Guild*; etc.

Nestes clubes eram exibidos (e nos que subsistem continuam a sê-lo) os filmes mais notáveis do mundo. Reexibiam-se os bons filmes que tinham passado despercebidos ou que os empresários não quizeram, mediante qualquer pretexto, exhibir. Acompanhavam-se de conferências explicativas. Muitos dêles possuíam bibliotecas que permitissem o aprofundamento dos problemas relacionados com o cinema.

Esta propaganda do bom cinema e educação cultural do público dá os seus frutos. A projecção dêstes esforços é limitada, sem dúvida, mas indiscutivelmente preciosa.

Contudo, não tenhamos ilusões. Com Jacques Feyder pensamos que «il est improbable que le cinéma parvienne à se développer artistiquement dans le cadre de l'économie actuelle.» E assim, o poder do público, em virtude da sua incultura (de que não tem culpa, bem o sabemos), é quasi nulo ante a produção comercial — interessada e tendenciosa — das emprêsas, a que Ilya Ehrenbourg chamou, com rara propriedade, *fábricas de sonho*.

CAPÍTULO X

Cinema português

Para compreendermos a realidade do cinema português temos de integrá-lo no panorama cinematográfico em geral e considerá-lo depois no ambiente particular do nosso país.

A produção cinematográfica em cada nação resulta, principalmente, do progresso técnico em que ela se encontra. É necessário, também, ter em consideração o problema da existência de mercados, dentro ou fora do país, que garantam receitas compensadoras, condição indispensável de continuidade e de progresso.

Vejamos, para nos servir de ponto de referência, um quadro geral da produção média por ano dos principais estados e o número de salas que possuem (1):

América	850	filmes ;	20:000	salas
Alemanha	200	»	4:400	»
U. R. S. S.	200	»	10:000	»
Japão	480	»	1:100	»
França	75	»	3:000	»
Espanha	20	»	2:000	»

(1) Por volta de 1930.

O cinema português resume-se a bem pouco: 3 filmes ou 4 por ano e 200 salas (1). Na literatura, Portugal está atrasado porque esbarra com uma realidade proibitiva de todo o movimento editorial em grande escala — o analfabetismo. No cinema a nossa situação oferece idêntico aspecto — não temos ainda electrificação rural e somos um país agrícola onde falta um progresso técnico indispensável ao desenvolvimento da indústria do cinema. Apesar de tudo temos já dois estúdios e um laboratório.

Para a exploração dos nossos filmes contamos apenas com as nossas salas e um pouco com o Brasil. Sendo quasi só o público português quem garante as despesas feitas a produção ressent-se, na qualidade e nas intenções, de uma limitação evidente de ambições.

O escasso número de filmes portugueses encontra sempre um ambiente favorável de expectativa e interesse por parte do nosso público. A concorrência é quasi nula. Como falta estímulo e emulação os produtores portugueses, com a peculiar psicologia do comerciante, exploram o patriotismo e a curiosidade que existe pelo nosso cinema, para fazer *qualquer coisa*.

Como tudo, bom e mau, dá lucros, o produtor português não cuida um momento da qualidade das obras. E como é mais difícil fazer bom do que mau, o produtor opta pelo mais fácil.

O nosso cinema, contudo, apresenta ainda um aspecto duplo: o filme comercial e uma ou outra tentativa de cinema sincero. Há mesmo um certo equilíbrio, que resulta da pouca quantidade.

O que desola é, na maior parte dos casos, vermos indivíduos que iniciaram a sua carreira cinematográfica com obras interessantes, onde puseram ou procuraram pôr personalidade, originalidade, estilo e inteligência, serem

(1) Por volta de 1940.

absorvidos depois pelo comercialismo, pela vulgaridade e pelo espírito corriqueiro dos comerciantes.

O cinema português cai, pouco a pouco, no pífio e no revisteiro. Pôs-se de parte tôda a idéia elevada, tôda a intenção artística. Estatufu-se erròneamente, para uso privado dos produtores, que filme de agrado certo será todo aquêles que tenha a mentalidade do vulgo, isto é, o filme denominado popular.

O filme popular é feito ao sabor do gôsto do povo, naquilo que êle tem de pior. Adulam-se as más tendências que êle possui. Não se procura educá-lo, instrui-lo. Procura-se apenas explorá-lo.

Futebol, fado, piada revisteira, touradas, sentimentalismo piegas, são o *leit-motiv* do cinema nacional. E mesmo isso nem sequer é servido por processos cinematográficos honestos e correntios. O estilo cinematográfico é coisa que quási não existe.

O cinema português apresenta apenas de aproveitável as obras de iniciativa particular, por vezes heróica, de um ou outro realizador que *pensou* a sua obra e quis exprimir alguma coisa. É o caso de *Nazaré e Maria do Mar*, de Leitão de Barros, *A Canção da Terra*, de Brum do Canto. É o caso de *Douro, Faina Fluvial*, de Manuel de Oliveira.

Verifica-se que os melhores filmes portugueses são documentários e isto porque o documentário é o genero que permite mais independência económica.

No cinema de ficção, mesmo nos melhores casos, como *A Canção da Terra*, está-se ainda fora da nossa época. Embora Brum do Canto tenha mostrado certas possibilidades no realismo (1), *A Canção da Terra* está mais perto da literatura de Júlio Deniz do que dos romances de Ferreira de Castro ou de Alves Redol.

(1) Recordem-se as cenas da seca, na *Canção da Terra* e a cena do corte do pinheiro no *João Ratão*, mostrando a camisa alagada em suor de Oscar de Lemos, após o esforço.

O cinema português, aos trambulhões, do revisteiro ao policial de mau gosto e pior factura, vai seguindo. Contamos hoje com dois estúdios, bons técnicos e alguns cineastas de valor.

Resta esperar que os verdadeiros artistas, e há-os no nosso país, tenham à sua disposição os meios de produzir obras humanas e belas, que serão capazes de nos dar.

O cinema em Portugal só terá futuro quando deixar de estar na mão de pessoas que apenas querem ganhar dinheiro. Geralmente o público aceita o que lhe dão sem protesto. Temos razões para supor que êle, que se conforma quando lhe impingem sucata, não protestaria se lhe dessem bom cinema... De resto, os bons exemplos o confirmam.

As realidades do cinema português não diferem essencialmente das do cinema estrangeiro. O panorama é sensivelmente o mesmo, se o considerarmos no ambiente próprio do nosso país.

CAPÍTULO XI

Personalidade e técnica

O cinema é uma actividade humana e social. Não podemos, por isso, apreciá-lo isoladamente. Temos de o considerar no quadro complexo e geral dos acontecimentos e idéias em que se integra, de que depende e que determina.

Os idealistas conformistas inquietam-se com as diretrizes da civilização maquinista. Eles atacam em especial a civilização americana, «que se apresenta como uma antecipação da sociedade industrial, uma civilização monstruosa que pouco a pouco vai contaminando as velhas civilizações». Duhamel clama a necessidade de isolar as civilizações ocidentais do contágio da América. Berra-se contra a técnica, contra o «fordismo», contra o progresso. Vê-se o mal na própria máquina, na técnica, e não no *aproveitamento* que dela se faz. Não se vai à causa basilar da crise, que é de carácter transitório e social, mas fica-se cómodamente nas conseqüências presentes.

A cinematografia é, actualmente, uma actividade industrial e a sua orientação não foge às tendências gerais da civilização técnica e industrializada de que êle nasceu. Tal como não podia deixar de ser, o cinema americano tem sido o alvo mais visado pelas críticas

idealistas, precisamente porque êle possui as características antecipadas do cinema do futuro: trabalho colectivo de técnicos especializados.

Claro que todo o cinema é uma arte colectiva e complexa. Complexa por ser o somatório das várias artes simples que o compõem: fotografia, planificação (expressão de um assunto em cenas cinematográficas), representação, argumento literário, montagem (criação, com as cenas cinematográficas, do ritmo cinematográfico do filme), música, etc.; colectiva porque resulta do trabalho em conjunto do fotógrafo, do planificador, dos actores, do montador, do maestro e também do engenheiro de som, dos decoradores, dos assistentes e muitos técnicos mais.

Todo o cinema é um trabalho colectivo. Simplesmente, os americanos levam a divisão de trabalhos muito mais longe que os europeus. Isso lhes permite produzir obras em que cada aspecto particular tem mais perfeição e mais realidade.

Ora os que prezam acima de tudo os valores individuais e espirituais, a vida interior, a personalidade, a originalidade, o *eu*, e o *eterno* na arte, não podiam aceitar sem luta as tendências desta arte nova que não nascera para servir o que êles defendem, consciante ou inconscientemente, com a *sua arte* e a *sua filosofia*.

Acusa-se o cinema americano de «impessoal», de «mecanizado», de ser feito «por receitas e não por artistas». Afirmam-se mesmo que êle «dará boas obras mas nunca obras geniais». Vê-se o problema abstractamente, sem ter em conta as realidades presentes, as *condições* em que êle se realiza e o aproveitamento que dêle se faz. Não se vê no cinema americano um avanço mas um recuo; não se vê uma qualidade em potência a aproveitar mas um defeito a abandonar; não se vê uma dependência passageira do lucro mas somente uma «despersonalização».

Já ficou dito que a linguagem cinematográfica é a expressão por um ritmo apropriado de imagens de deter-

minados factos, idéias, momentos emocionais e ambientes, que constituem a obra cinematográfica, seja de ficção ou documental. Reconhece-se que, em cinema, a técnica consiste no processo que permite a sua *linguagem*, é o material de que ela dispõe e está para o cinema como para a literatura estão o vocabulário e a gramática. Assim, quando a técnica toma características bem definidas em vários países, pode dizer-se que cada um dêles possui uma *língua* cinematográfica, embora continue a ser compreensível para tódia a humanidade.

A tão apregoada falta de personalidade do cinema americano não pode atribuir-se à competência e ao número de técnicos. É isto porque não pode esquecer-se que o verdadeiro criador de um filme, o artista decisivo no cinema é o realizador. É debaixo da sua orientação, da sua concepção artística e para a *sua* obra que todos os demais artistas e técnicos colaboram. A perfeição de uma técnica cinematográfica não abafa, nem impede que ela se manifeste em tódia a sua pujança, a personalidade de um cineasta, do mesmo modo que a riqueza de uma língua não mata o estilo de um prosador. Quando dois ou mais escritores se exprimem no mesmo idioma marcam nas suas obras personalidades diferentes; também a técnica americana não impedirá que os realizadores, ao servirem-se dela, vinquem nos seus filmes o seu estilo, a sua maneira. É evidente que as suas obras serão tanto mais admiráveis e belas e a sua personalidade terá mais facilidade de traduzir-se fortemente quanto mais perfeita e rica fôr a técnica de que disponham.

A despersonalização, a «semelhança» do cinema americano deve, sim, atribuir-se à falta de realizadores verdadeiramente artistas que se saibam servir das vantagens técnicas que êle oferece e, sobretudo, à falta de liberdade de acção dos directores de filmes.

A exploração comercial dos assuntos que agradam, a imposição dos produtores, o fabrico em série, a mira do

lucro, a pressão de fazer e de ganhar, *isso* é que é o grande mal do cinema.

A nossa tese não é um ponto de vista mas o resultado da observação das realidades. Não defendemos o cinema americano como êle é actualmente, mas assinalamos a vantagem que representa a sua técnica evoluída (Moussinac afirma que, fora a técnica, tudo no cinema é para destruir e tudo está por criar).

Da mesma maneira que tôda a técnica em geral, a evolução do cinema americano resultou da concorrência. A luta pelos mercados, maior que na Europa, obrigou os produtores a melhorarem a qualidade dos seus filmes (no sentido comercial) e a aperfeiçoarem as suas máquinas. A «Warner Bros» lançou no mercado os primeiros filmes sonoros. Logo as outras emprêsas tiveram de lhe seguir o exemplo.

A concorrência levou o cinema a desenvolver-se e a aperfeiçoar-se, à perda das pequenas emprêsas e ao fortalecimento das grandes.

Por outro lado, os grandes produtores passaram a dispor de uma «mercadoria» de qualidades tão apreciáveis que, além de lhes dar enormes lucros, era ainda uma maneira de fabricar a opinião. A dependência do cinema da indústria traz como conseqüência um condicionamento da sua qualidade de obra de arte e de veículo de cultura. Os realizadores são apenas assalariados que fazem o que lhes mandam, com maior ou menor perícia.

E isto não é um mal intrinsecamente cinematográfico, mas o resultado da maneira de viver de uma época.

CAPÍTULO XII

O cinema em marcha

Em 45 anos de existência, o cinema evoluiu e aperfeiçoou-se extraordinariamente. O seu caminho não tem sido sempre, sem dúvida, uma estrada direita e segura. Como tudo que é movimento, a evolução do cinema tem sofrido recuos e desvios, para se encontrar a seguir mais progressivo e perfeito. O caminho dêste «milagre» do esforço do homem enriquece-se e alarga-se a cada passo dado.

Imaginamo-lo, amanhã, entrando nas escolas e liceus, possuindo das qualidades pedagógicas e educativas indispensáveis a tôda a obra verdadeiramente infantil. Imaginamo-lo em tôda a parte, nas aldeias, vilas, cidades, bairros e clubes, levando beleza e utilidade, qualidades artísticas e humanas a todos os sectores de população.

O cinema estará ao lado das bibliotecas, dos ginásios, dos centros culturais e dos museus de arte. Será uma inundação benéfica nos espíritos que fará despertar consciências e personalidades.

O cinema é hoje a semente fecunda e amanhã a seara verdejante e sem fim.

Hoje técnica e possibilidade, amanhã arte, cultura e realização.

Hoje instrumento ao serviço dos produtores, amanhã ao serviço de todos os homens.

O nosso optimismo e confiança no cinema reforçam-se e cimentam-se na observação das realidades em que assenta a sua carreira.

¿Que importam os Zukor, os Fox, os Natan e os Hugenberg? Eles não poderão impedir que o mundo caminhe e evolua.

Lancemos os nossos olhos para a História e compreenderemos então êsse espectáculo maravilhoso:

O espectáculo maravilhoso do cinema em marcha!

BIBLIOGRAFIA

- ROBERTO NOBRE — *Horizontes de Cinema.*
MOTA DA COSTA — *7.^a Arte.*
ALMADA NEGREIROS — *Desenhos Animados, Realidade Imaginada.*
ERNEST COUSTET — *Le Cinéma.*
MARCEL LAPIERRE — *Le Cinéma et la Paix.*
GEORGES ALTMAN — *Ça, C'Est du Cinéma.*
ILYA EHRENBORG — *Usine de Rêves.*
P. MAC ORLAN, ANDRÉ BEUCLER, CHARLES DULLIN, DR. R.
ALLENDY — *L'Art Cinématographique.*
LÉON MOUSSINAC — *Panoramique du Cinéma.*
ANDRÉ ROBERT — *Le Cinéma Portugais.*

ÍNDICE

	Pág.
Advertência	3
CAPÍTULO I — Uma invenção	5
» II — O que é o cinema?	7
» III — Concorrência	17
» IV — Quando o cinema falou	26
» V — Uma história que acaba bem	29
» VI — Dois caminhos	34
» VII — O vagabundo solitário	37
» VIII — O que enche um programa	41
» IX — O que pode o público	46
» X — Cinema português	50
» XI — Personalidade e técnica	54
» XII — O cinema em marcha	58

NESTA COLECÇÃO

A SEQUIR:

A ARTE E A VIDA — de António Ramos de Almeida

BREVEMENTE:

CADERNOS DE:

Afonso Ribeiro

Eugénio Freire

Mário Ramos

João Alberto

Luís Vieira

Eduardo Reis

Jofre Amaral Nogueira

Júlio Gesta, etc.

CONTENDO: Ensaíos sôbre arte, literatura; estudos de economia, história; literatura de ficção; divulgação científica e filosófica, etc.



CADERNOS AZUES

Correspondência para MANUEL DE AZEVEDO

RUA DO BOMJARDIM, 629

PÓRTO

PREÇO

2 \$ 50

Imp. Portuguesa, - Porto

Shi