

COP. SEXI ANTE

CINEMA nº1 - 20/11/71

Caderno informativo da secção de cinema

N61/ w. 26

6153

Ci  
NE  
MA



N 1 - 20.11.71

**B**astava a ausência duma crítica atenta e responsável

para justificar a publicação deste caderno.

**B**astava a existência duma pseudo crítica jornalística para vender a mais lastimável programação dos últimos tempos

para justificar a publicação deste caderno.

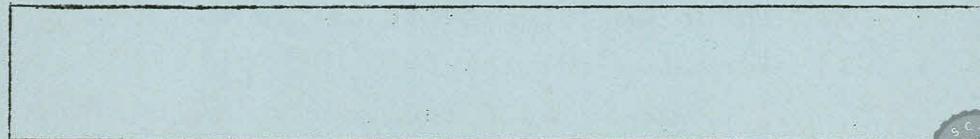
**B**astava a existência dum público apático que consume indiscriminadamente e sem critério selectivo toda a programação apresentada

para justificar a publicação deste caderno.

**B**astou apenas a existência dum pequeno grupo interessado pela "coisa" do cinema

para justificar a publicação deste caderno.

**B**asta que todos colaborem, participando, para que este caderno atinja as finalidades que estiveram na sua origem.



# cinema

## textos teóricos

### a técnica artística

Encontrado o tema, o conteúdo, isto é, um conjunto bem ordenado de imagens, ideias e sentimentos, surge o problema da forma sensível em que exprimir tudo isto. A confecção desta forma exterior chama-se a técnica artística.

Assim como as palavras são o material da obra literária, assim também são os fotogramas o material da obra cinematográfica. O fotograma é uma fotografia, a imagem isolada de uma realidade já existente ou imaginada, apanhada em certo plano - e característica daquele plano - já com o sentido dinâmico para o movimento. Representa uma fase de um movimento e assim se distingue da simples fotografia. Pela velocidade com que passa pela lente do projector cinematográfico adquirem os fotogramas o movimento que antes como fotografia estática não tinham (24 fotografias por segundo).

O cineasta confecciona o seu material. Fixa na banda do celulóide imagens várias, às vezes seres vivos que falam e agem (actores), às vezes objectos inanimados (décores). Essas imagens devem ser iluminadas de maneira especial, tomadas de diversas distâncias (os planos), de determinados ângulos (angulação) ou dispostas entre si de maneira mais apropriada (composição) e dentro do quadrado da tela (enquadramento), providas ou não de palavras, ruídos ou música.

Podemos agora fazer o esquema dos elementos necessários ao cineasta para fazer a sua obra cinematográfica, elementos que se referem ao primeiro elemento privativo da arte cinematográfica - a fotografia.

#### I - Elementos estéticos visuais

##### 1) elementos dramáticos

a) o Décor; b) a Iluminação; c) o Actor

##### 2) elementos plásticos

a) o Plano; b) a Angulação; c) o Enquadramento

##### 3) movimentos de câmara

a) o Travelling; b) a Panorâmica

##### 4) a Cor

#### II - Elementos Estéticos Auditivos

##### 1) o Som

##### 2) o Diálogo

##### 3) a Música

#### I - Elementos estéticos visuais.

##### 1) Elementos dramáticos

##### a) o Décor

Interessa-nos o décor como um meio de expressão ao serviço do cineasta para realizar a sua obra. É um meio indispensável que, para ser eficiente, não se deve impor à custa dos outros meios de expressão, mas deixar exercer o seu papel discreta mas eficientemente. De facto, a composição das linhas, a colocação dos planos, a iluminação das superfícies do décor, traduzem o clima psicológico, o ambiente, a atmosfera particular do conteúdo. O décor em si, é coisa sem sentido se não for intimamente ligado à acção dramática, Precisa ser transportado para o nível psicológico e artístico da acção dramática; dar ambiente às acções desenroladas no filme.

As sensações experimentadas pelo espectador são causadas não só pelas acções dramáticas dos personagens do filme mas também pelo ambiente em que se realizam. Décor e acção devem completar-se, o décor deve sugerir a ideia básica e revelar o sentido escondido das diversas sequências. Sendo o décor fotografado, influi pois na composição da imagem e no enquadramento, que lhe dá uma beleza particular. É difícil indicar em que medida o décor evoca emoções a não ser em filmes que se inspirem visivelmente no décor como o "Gabinete do Dr. Caligari" e muitos outros filmes do período expressionista alemão.

Todos os grandes cineastas apelaram para o décor típico para sublinhar, ressaltar as ideias que visam su-

4  
gerir e o seu mundo externo, onde se movimentam as suas ideias, os seus sentimentos em busca da verdade humana. Deve assim o décor revelar a interacção do homem e do universo.

Também os objectos têm a sua função na imagem cinematográfica. Como explicar que o aparecimento de uma nuvem, um rosto de criança, uma gota de chuva nos impressionem? Estas coisas mortas não podem representar como um actor; no entanto são altamente dramáticas. Isto provém do espírito coordenador que coloca cada coisa num determinado lugar do conjunto, de maneira a aparecerem intimamente ligadas às imagens anteriores ou subsequentes. Fazem a função de contraste, suplente ou paralela, determinada pelo realizador.

#### b) a Iluminação

"Do jogo subtil das luzes e das sombras nasce a atmosfera" (Louis Pace)

A impossibilidade (pelo menos por muito tempo) de reproduzir as cores no celuloide, trouxe ao cinema mais vantagens que prejuízo. A luz de que ele precisa criou um outro espaço e ao mesmo tempo um outro mundo. Possui toda uma escala de tons, de matizes entre o branco mais branco e o preto mais profundo. Todas as cores reduzidas a essa escala apresentam uma riqueza e variedade infinitas. O preto e o branco fornecem ao realizador uma distância benfazeja da realidade, que lhe possibilita criar imagens decorativas ou carregadas de valores emocionais psicológicos.

A luz é o princípio vital do cinema. A iluminação dos objectos e pessoas cria o ambiente, sugere certos sentimentos e pode até acentuar certas qualidades de carácter. É inesgotável o primitivo, porém sempre eficiente, simbolismo da luz e da sombra, da branca pureza e do horror preto, o contraste da escuridão e da realidade. O efeito íntimo de uma paisagem depende completamente da luz. Podem-se citar inúmeros exemplos: em "Sinfonia de uma cidade" de W. Ruttmann, por exemplo, no triste quarterão do norte de Berlim, o romper cinzento do dia com as silhuetas pretas dos operários. Conhecemos os efeitos da luz repentina de um farol no escuro dos filmes policiais, etc. A luz pode assim tornar um rosto em angélico ou tenebroso, um quarto em agradável ou frio, limpo ou sujo, conforme as proporções da realidade. O realizador

5  
representa através da luz e a própria luz representa como actor dramático.

#### c) o Actor

"No cinema tudo é uma questão de técnica, todo o interesse está aí; o que nós actores fazemos não conta; o actor é tão só um instrumento." (L. Jouvét)

A boa compreensão do papel do actor no Cinema é dificultada muitas vezes pela não compreensão da verdadeira natureza do Cinema e do erro de se considerar o Cinema nada mais do que Teatro filmado. A maioria dos espectadores vai ao Cinema por causa do enredo, e os actores são os suportes activos da história contada. Daí a grande evidência dos actores, que, no entanto, são meros objectos na mão do realizador. Objectos animados, elementos de grande valor às vezes, mas completamente dependentes do realizador e seus auxiliares, e não artistas autónomos como os do teatro.

O bom cinema não se apoia no actor. É célebre o exemplo da montagem de Kulechov; Kulechov justapôs por meio da montagem a mesma imagem do grande actor russo Mosjoukine a diversos objectos: um prato de sopa, uma mulher no seu leito de moribunda e um menino sorrindo. O rosto de Mosjoukine mantido propositadamente numa atitude inexpressiva pareceu exprimir: fome, pena e ternura.

É o realizador que interpreta alguma coisa por intermédio do actor, assim como interpreta por intermédio dos objectos. Há no filme "O Couraçado Potemkin" uma sequência em que se prepara o encontro do couraçado amotinado com a esquadra czarista. Não vemos o combate. Na casa das máquinas vemos as bielas trabalhando cada vez mais depressa. Uma série de tomadas de vistas curtas e directas. Em seguida aparece o canhão, apenas o seu tubo enorme diagonalmente sobre a tela. Depois a rotação do tubo, outras imagens, a boca do canhão vira-se para o espectador, outras imagens, o grande círculo da boca do canhão enche a tela, outras imagens, a boca do canhão salta para a frente, esperámos o tiro... Assim conseguiu Eisenstein mostrar e comunicar ao espectador a tensão e a ameaça. Interpretou-as por meio de um canhão; e isto porque houve um espírito coordenador que pôs tudo na ordem pré-ordenada; a tensão foi causada pela maneira sensível e exacta da sucessão de imagens num tempo previsto pelo realizador, num ritmo por ele escolhido. Original-

6  
nou-se assim um todo que influi no espectador, que o faz participar dos acontecimentos ameaçadores.

E isto que sucede aos objectos inanimados, acontece também aos actores; e de facto assim sucede em todos os bons filmes, no verdadeiro cinema.

O actor no Cinema, diferentemente do que acontece no Teatro, não constroi o seu papel; ao actor teatral interessa conhecer o conjunto da peça para construir a sua interpretação; no cinema este conhecimento não é condição necessária para ele; esse conhecimento do conjunto, interessa sim ao realizador que determina o lugar do actor nesse conjunto. Por isso chegou Pudovkin à conclusão de que fora da tela não existe actor cinematográfico. A sua recitação interior existe sómente em função da montagem.

Resumindo: o realizador utiliza o instrumento cinematográfico actor, assim como utiliza a câmara, a luz e a escuridão, o som e o silêncio, os espaços e as distâncias, o movimento e a imagem estática, a água, o céu, e mil outras coisas. E nem mesmo essas coisas mas a sua fixação, isto é, a sua forma na ordem cinematográfica, pois todas essas coisas por si estão fora desta ordem, nelas introduzidas sómente pelo trabalho de composição do realizador quando constroi o seu ritmo cinematográfico, lançando mão delas. O actor grande ou pequeno, genial ou medíocre, profissional ou amador, respira numa ordem extracinetográfica. Pode nela entrar sómente pelo trabalho de outro, e esse outro chama-se realizador.

Continua



## 7 à maneira de crítica

Nós, pobres espectadores de cinema, que após o nosso trabalho diário pagamos a nossa entrada no cinema (e bem cara que ela é!) para nos sentarmos cómodamente (discutível, esta comodidade) numa cadeira para durante duas horas nos deliciarmos (o que é raro...) a ver um filme, somos logo, no começo da sessão, massacrados, torturados, enganados, ludibriados com os documentários que nos obrigam a ver. A começar na sua qualidade execrável, digna da mais subdesenvolvida mentalidade, a acabar na sua idade, nada há que se aproveite neles; calculo que os dignos gerentes das nossas casas de espectáculos de vem com certeza rebuscar as prateleiras poeirentas e bafiletas dos nossos distribuidores da Capital e escolherem propositadamente para nos torturarem esses velhíssimos documentários, já cheios de reumático coitados, e que nenhuma culpa têm de os trazerem de novo à luz do dia. Sobretudo a nossa melhor casa de espectáculos, que devia como tal ter certas responsabilidades e orgulhar-se delas, até prima por nos massacrar com este tipo de documentário da mais notória falta de gosto. Ainda há dias, tive a pouca sorte de ir a correr para chegar a horas à dita casa de Western-Spaghetti made in Italy... não, não, perdão, casa de espectáculos queria eu dizer; consegui realmente chegar a tempo mas para mal dos meus pecados fui obrigado a gramar durante uns dez minutos um documentário dos anos cinquenta que, se já na altura em que foi realizado era péssimo, hoje então é uma autêntica tortura digna dos mais requintados processos inquisitoriais! Pobres espectadores, que são obrigados a perder o seu tempo a ver estas horrorosidades, ofensivas mesmo às mais fracas e débeis inteligências!

Ah não, mas há que pedir responsabilidades. Se pagamos, temos o direito de exigir a legítima contraprestação do nosso dinheiro: qualidade. E qualidade não é necessariamente uma palavra contrária a rentabilidade. A culpa desta carência está pura e simplesmente na incuria

## o disfarce da publicidade

De há tempos a esta parte, a imprensa local tem publicado notas informativas, feitas não sabemos por quem, que não são mais do que publicidade disfarçada sob o manto da informação.

Numa nota recente, acerca de "A Palavra" de Dreyer, um filme que justificava, aliás, a nota informativa e até a publicidade, escrevia o articulista logo no início: "O cinema nórdico é sobejamente conhecido entre nós"... Esta é de bradar aos céus. Em 1970 estive entre nós um único filme sueco - "Elvira Madigan", de Bo Widerberg - e cuja produção era Franco-Sueca - "O desconhecido desejado", de J. Doniol Valcroze. Este ano, até agora, podemos registar apenas a exibição de "O Preço da Herança" e "Banse", ambos de Arne Mattson. Do novo cinema alemão, vimos "Michael Kohlhaas, o rebelde", e da Dinamarca "A Palavra". E é este o cinema que conhecemos sobejamente! Já vimos todas as obras de Vilgot Sjöman, Jorr Donner, Bo Widerberg, Jan Halldolf, Mai Zetterling, Jan Troell, e isto para não falar no cinema Chileno, Argentino, Brasileiro, Canadano, Checoslovaco, Polaco, Soviético, que ainda conhecemos melhor. Só não conhecemos bem é o cinema americano!

Ainda sobre o cinema estúdio: não percam o filme da Rita Pavone e já agora, aproveitamos para aconselhar ao mesmo cinema a levar todos os Westerns Italianos (para a educação do nosso povo, que bem necessitado está de cultura), os "Anjos Brancos" e os "Filhos de ninguém" (dramas únicos, detentores do record lacrimeiro) e dos filmes da série "Com jeito vai", dedicados aos funcionários públicos que, coitados, precisam de rir. E não tragam filmes de realizadores intelectuais que só fazem filmes chatos e maçadores.

E. Macedo

## CRÍTICA

### Um homem de quem eu gosto

Realização - Claude Lelouch, França, 1969.  
Música - Francis Lai. Interpretação - Annie Girardot, Jean-Paul Belmondo.

Lelouch é um cineasta superficial, que passa por cima dos problemas, não aprofunda, não desmistifica. Este filme, não é excepção à regra. Se Lelouch quer dizer qualquer coisa sobre os Estados Unidos, fá-lo com olhos de turista apressado. Se quer dizer alguma coisa sobre a realização de filmes, fá-lo com olhos de provinciano. Lelouch consegue todavia um filme simpático, o que não acontecia com os anteriores. Nas mãos de Lelouch, quanto mais desprezencioso for o argumento, melhor será o filme e vice-versa. Esse tom simpático vem do facto de a história ser simples, bem urdida, aqui e ali repassada de um certo desencanto, o que é novo em Lelouch (a cena em que Girardot se separa de Belmondo e vem num automóvel, com olhar fixo, intercalado com um "blue" cantado por uma velha desdentada e a cena final de Girardot no aeroporto, parecem-me de antologia, na construção do ambiente trágico e na direcção de actores). E depois há o diálogo do fogo que Belmondo inventa, o climax final um pouco desperado, toda uma série de pormenores que fazem deste filme o mais conseguido que vimos de Lelouch.

Uma palavra para Belmondo e Girardot: não se percebe bem o que o filme seria sem eles. Neles a desconstracção, o jogo de olhares, a irreverência, revestem-se de um aspecto a todos os títulos notável.

Francis Lai, na música, faz aquilo a que já nos habituamos.

E. M.

→ pág. 12



## o cinema estúdio de ponta delgada

De há tempos para cá, o **Cine Victória**, lançou nos jornais locais o slogan de "O Cinema Estúdio de Ponta Delgada". Trata-se de ironia, evidentemente. Um cinema estúdio leva, habitualmente, filmes de qualidade, e não é o facto de tirar umas cadeiras da plateia, descerrar um bus to e meter umas cadeiras no salão, que dá direito de se chamar estúdio a uma casa de cinema. Se dissermos que até agora, o dito cinema estúdio só apresentou uma única obra significativa - "Cerimónia Secreta" de Losey, e que de resto, só mandou vir super-produções inqualificáveis e filmes de menor interesse, julgo que isso nos dá o panorama dos altos interesses económicos que andam lá pelo bairro da Vitória, em prejuízo do verdadeiro filme de qualidade.

Estas linhas não são só dirigidas ao Cine-Victória mas também ao Teatro Micaelense. O que acima se disse é também válido para esta.

Quanto à actualização dos filmes, isso nem se fala. Filmes importantíssimos como "Laços Eternos" de A. Delvaux e "Play Time" de J. Tati (que estiveram em Lisboa em 1968 já lá vão quase quatro anos); "Pedro, o Louco" de J. Luc Godard, "Muriel" e "Je t'aime, Je t'aime" de Alain Resnais, "Dia de Cólera" de Carl Dreyer, ainda não tiveram a dita de aparecerem por cá. Reposições importantes, isso também não se usa. ("Fúria Assassina" de R. Walsh, "O Grito" de Antonioni, "Os 400 Golpes" de Truffaut, reposições de 1968, em Lisboa).

Estes temas davam para encher muitas mais linhas. Ficamos por aqui, a observar o triste panorama do cinema nesta ilha. No próximo número, cá estaremos com as nossas agulhadas na pança dos financeiros responsáveis pelo panorama das nossas casas de espectáculos.

E. Macedo

dos responsáveis pela programação, que têm o maior desprezo pelos interesses do público espectador que é afinal quem justifica o seu vencimento do fim do mês e constitui a razão de ser da sua profissão. Nós espectadores, temos de permanentemente chamar à pedra os responsáveis por este autêntico abuso e falta de respeito para com a nossa dignidade mental.

Se na Capital, em complemento de todo e qualquer filme estreado, são sempre apresentados novos documentários, grande parte dos quais com bastante nível e não menor interesse, mais uma vez cabe perguntar a razão porque eles não conseguem chegar a esta ilha perdida para a cultura cinematográfica.

E isto para não falar já dos filmes propriamente ditos; vemos com certa pena, a melhor casa de espectáculos desta Terra, que pode sem qualquer favor ombrear ao lado das boas casas de espectáculos de Lisboa, reduzida em matéria de programação ao nível mais baixo das mais baixas casas do género da Capital, com exibição maciça desses subprodutos que são os westerns italianos, que ainda por cima nem sequer êxitos comerciais são. Ainda se o fossem, com um bocado de boa vontade até se desculpava. Mas nem isso... Uma casa como o cinema Tivoli, de Lisboa, que é muitíssimo inferior em instalações ao nosso Teatro Micaelense, contudo tem uma programação de qualidade, por vezes discutível, mas sempre com um mínimo de dignidade artística. Com certeza que a sua gerência não está a perder dinheiro. Seguindo tal linha de rumo, pois mesmo tendo em vista o lucro, que é sem dúvida a primeira finalidade de toda e qualquer casa de espectáculos, é sempre possível ter um mínimo de consideração para com o espectador que pagou o seu bilhete, apresentando-lhe cinema que não seja ofensivo à sua inteligência e àquele mínimo de sensibilidade que todo o comum espectador possui.

António M. S. Melo

# CRÍTICA

## Cerimônia Secreta

Tít. original - "Secret Ceremony"; Real. - Joseph Losey, Inglaterra, 1968; Fotografia - Richard Macdonald; Intérpretes - Mia Farrow, Elisabeth Taylor, Robert Mitchum.

Há um enquadramento particularmente singular em "Cerimônia Secreta", onde Losey, num momento, nos dá o tom da sua obra: refiro-me à cena em que Mia Farrow (Cenci) está morta num caixão, enquadrada dum ângulo tal, que faz lembrar um berço com uma criança a dormir. Essa imagem é bem o símbolo duma inocência reencontrada na morte, duma nostalgia da imobilidade, dum regresso às origens, duma abolição do tempo - uma imobilidade perfeita a que o (quase) sorriso de Mia Farrow confere uma dimensão patética. Quando todas as personagens se conduzem como monstros em putrefacção, fruto duma sociedade decadente (análise a que Losey se tem dedicado em alguns dos seus filmes: "Eva", "O Criado" e "Acidente"), onde os choques de personagens criam um vazio interminável; quando elas se movem num cenário preenchido por colunas e móveis inalteráveis na sua nudez, em que as portas quando se fecham produzem um som tumular, onde o próprio tratamento da cor é cadavérico (predominância de tons escuros, o céu, os próprios espaços abertos parecem encarcerados devido à ausência de cores claras) impõe-se o suicídio, a morte, como única solução para um impasse. E aí temos o rosto de Mia Farrow, reencontrando o sossego da não-existência. Esse sossego milenário, que acompanha todo o ser vivo, é ainda solução, quando a putrefacção atingiu um estado apocalítico.

Leonora - uma filha que morreu afogada, Cenci - uma mãe que se perdeu. Uma transplantação de personalidades, e aí temos mãe e filha. Toda uma mitologia sexual em jogo. "Repete, repete o som", diz Cenci. O som é o arfar da respiração, quando o prazer sexual atinge o auge. E Cenci repetirá o "som" sozinho, numa cena particularmente erótica. Cenci deseja ser mãe (põe volumes na barriga para parecer grávida), Leonora destruirá esse desejo (ela vê Cenci como sendo a filha que perdeu) e Cenci terá re-

lações com Albert (que tinha sido o segundo marido da mãe de Cenci) Cenci já não chama Leonora por "mãe", mas sim pelo nome próprio. Cenci suicida-se e Leonora mata Albert.

Este filme de Losey, pleno de implicações psicológicas, sociais e sexuais, falha todavia em algumas sequências, devido à má direcção de actores, no que se refere principalmente a Liz Taylor, sempre teatral, e sem o sentido da naturalidade perante a câmara (o flash-back junto à cama da filha e a cena em que esta mata Albert, são particularmente desastrosas). O mesmo não acontece com Mia Farrow, excelente actriz que quase não tem necessidade das palavras para se exprimir. Os seus olhos, os gestos, a própria maneira de andar, falam por si só, e fazem dela uma das melhores atrizes actuais. Quanto a Robert Mitchum, preenche apenas.

Se o filme, independentemente da música, possui por si só um impacto e um rigor plástico difíceis de igualar, com a música consegue um tom decisivamente fantástico, que faz lembrar, pelo seu ambiente, algumas novelas de Edgar Allan Poe.

E. Macedo

## BAMSE

Era uma vez um senhor tal e coisa, casado com uma senhora tal e coisa, que tinha um filho tal e coisa, que tinha uma casa de dois mil contos e uma casa de campo que também não devia ter custado menos. Este senhor, tradicionalista inveterado, quando a mulher estava a ficar velhota, tratou de arranjar uma rapariga simpática que resolveu o seu complexo lolitiano (pobre Nabokov, as adulações que a tua Lolita sofreu...)

Claro que a rapariga, digno espécime da passividade feminina, concorda que o senhor tal e coisa continue a viver com a sua digna esposa, contentando-se ela com as horas vagas. Claro também que o senhor tal e coisa é uma pessoa extraordinária e como resultado do seu paternalismo tão século XIX deixa, ao morrer, muito dinheiro para a sua bem amada esposa e nem sequer esquece a sua bem ama-

da amante; que espírito generoso...

Claro que o filho do dito senhor, quer seguir as pass das de tão nobre exemplo e apaixonou-se, à primeira vista (ai, os românticos do séc. XIX e os seus infelizes amores) por aquele espécime feminina. E aqui é que se vê porque o fil me nunca poderia ser feito em Portugal. O nosso Henrique Campos teria imediatamente arranjado uma oposição intran sigente da mamã rica ao casamento do seu querido filhinho com uma empregadita de balcão. Donde se conclui que o problema dos conflitos de classes preocupa imenso os nos sos H. Campos e C. Esteves. Mas voltando aos suecos, estes já nem se preocupam com isso: e vem assim a querida mamã a defender os amores juvenis do seu querido filhinho.

Mas afinal, ser feito na Suécia ou feito em Portugal o fim vem a dar na mesma porque, afinal, oh ironia do des tino... a empregadita de coração enorme (onde cabem os grandes amores do papá e do seu dilecto filho) acaba por não casar com o seu jovem amor porque está à espera dum menino do papá velhote (estes suecos que desconhecem a pí lula...). E assim, o final até podia ser o final dum filme português - o menino bem, acaba por não casar com a pobre desgraçadinha e a pobre desgraçadinha fica com o filho nos braços para sustentar. Moral da história: NO CASAMENTO É QUE ESTÁ A FELICIDADE.

A. M.

## Os Maridos de Elisabeth

Realização - Joshua Logan; Título ori ginal - Paint Your Wagon; Interpreta ção - Lee Marvin, Clint Eastwood, Jean Seberg

Aqui está um filme que não merece mais do que duas pa lavras. Uma para dizer que o argumento é uma imbecilida de, que nem chega a divertir. A outra é para dizer que Lo gan fez este filme para Lee Marvin "dar festival", numa figura cabotina que fez as delícias da nossa burguesia. Um filme para encher as algibeiras.

## Michael Kohlhaas, o Rebelde

Realização - Volker Schlöndorff, Alemanha Ocidental, 1969  
Interpretação - David Warner, Anna Karina, Peter Weiss

Michael Kohlhaas, é o que se chama um filme bem inten cionado, não totalmente conseguido, mas que possui uma força interior invulgar.

Kohlhaas era um camponês que vivia sossegadamente e que um dia é vítima da injustiça por parte de um Senhor. Torna-se chefe dum rebeldião de camponeses e morrerá tor turado.

A força interior, de que falei atrás, é-nos dada por uma câmara extremamente móvel, que dança em volta das per sonagens, como se ela própria fosse uma personagem muni da dum espada na mão. Uma câmara que explora os rostos, faz parte da acção, queima, mata, revolta-se contra a in justiça; a música, onde por vezes se notam guitarras eléc tricas que imitam autênticos gritos, no meio das lutas; a cena final, quando Kohlhaas é condenado à morte, em que Schlöndorff nos mostra os filhos de Kohlhaas a brincar - a inocência contra a injustiça - Kohlhaas torturado, o rebelde, o que disse não - agora morto. Mas dois cavalos correm por um campo aberto, rumo à liberdade.

Este filme de Schlöndorff é uma obra de longo alcance político e social, que a censura não deixou passar na ín tegra. Mesmo assim, fica um cinema-força-vida, feito es pada, feito luta de classes.

O único senão é a figuração. Os rostos parecem mais de universitários do que de camponeses.

E. M.

## Chove no meu coração

Real. Francis Ford Coppola - E.U.A., 1969

O grande prémio do festival de San Sebastian de 1969. Uma análise de sentimentos, dum mulher que repentinamen te sentiu que o casamento era uma prisão, e de um antigo jogador de rugby, atrasado mental, por isso mesmo ingé nuo. Só é pena que a realização não acompanhe as virtudes do argumento.

E. M.

## A PALAVRA

Realização - Carl Th. Dreyer, Dinamarca, 1954. Título original - Ordet. Baseado na obra de Kaj Munk.

A palavra é um filme que já entrou na história do cinema e o seu autor, Carl Dreyer, foi o homem que realizou uma obra prima do cinema: "A Paixão de Joana d'Arc", em 1928.

"A Palavra" é um primor de realização. É um filme austero, límpido, cronometrado, onde os movimentos da câmara, as interpretações, a montagem possuem um rigor preciso, um tratamento impecável, sem uma única falha.

O tema é o da fé, a fé cega, irracional (Johannes, o filho louco, é o homem que mais acredita), ingénua (Dreyer insiste no rosto da criança), que não tem explicação racional. O tratamento da fé possui uma sinceridade e uma força de tal modo que não nos apercebemos onde acaba a fé e começa o simbolismo. Ninguém acredita que a fé possa ressuscitar mortos, mas também ninguém sabe marcar o limite da fé.

E. M.

## O que há de novo gatinha

Realização - Clive Donner, Inglaterra. Interpretação - Peter Sellers, Peter O'Toole, Capucine.

Partindo de um argumento relativamente interessante de Woody Allen, conseguindo alguns momentos de bom humor, esta obra de Clive Donner acusa todavia falta de ritmo e torna-se facilmente monótona. Um filme para divertir, apenas.

E. M.

