



Na França, Charles Pathé criou a primeira grande indústria de filmes; do curta-metragem passou, no grande estúdio construído em Vincennes com seu sócio Ferdinand Zecca, a realizar filmes longos em que substituíram a fantasia pelo realismo. O maior concorrente de Pathé foi Louis Gaumont, que também criou uma produtora e montou uma fábrica de equipamentos cinematográficos. E lançou a primeira mulher cineasta, Alice Guy.

Ainda na França foram feitas as primeiras comédias, e nelas se combinavam personagens divertidos com perseguições. O comediante mais popular da época foi Max Linder, criador de um tipo refinado, elegante e melancólico que antecedeu, de certo modo, o Carlitos de Chaplin. Também ali foram produzidos, antes da primeira guerra mundial (1914-1918) e durante o conflito, os primeiros filmes de aventuras em episódios quinzenais que atraíam o público. Os seriados mais famosos foram Fantômas (1913-1914) e Judex (1917), ambos de Louis Feuillade. A intenção de conquistar platéias mais cultas levou ao film d'art, teatro filmado com intérpretes da Comédie Française. O marco inicial dessa tendência foi L'Assassinat du duc de Guise (1908; O assassinato do duque de Guise), episódio histórico encenado com luxo e grandiloquência, mas demasiado estático.

## **A HISTÓRIA DO CINEMA .:. HOLLYWOOD**

Em 1896, o cinema substituiu o cinetoscópio e filmes curtos de dançarinas, atores de vaudeville, desfiles e trens encheram as telas americanas. Surgiram as produções pioneiras de Edison e das companhias Biograph e Vitagraph. Edison, ambicionando dominar o mercado, travou com seus concorrentes uma disputa por patentes industriais.

Nova York já concentrava a produção cinematográfica em 1907, época em que Edwin S. Porter se firmara como diretor de estatura internacional. Dirigiu *The Great Train Robbery* (1903; O grande roubo do trem), considerado modelo dos filmes de ação e, em particular, do western. Seu seguidor foi David Wark Griffith, que começou como ator num filme do próprio Porter, *Rescued from an Eagle's Nest* (1907; Salvo de um ninho de águia). Passando à direção, em 1908, com *The Adventures of Dollie*, Griffith ajudou a salvar a Biograph de graves problemas financeiros e até 1911 realizou 326 filmes de um e dois rolos.

Descobridor de grandes talentos como as atrizes Mary Pickford e Lillian Gish, Griffith inovou a linguagem cinematográfica com elementos como o flash-back, os grandes planos e as ações paralelas, consagrados em *The Birth of a Nation* (1915; O nascimento de uma nação) e *Intolerance* (1916), epopéias que conquistaram a admiração do público e da crítica. Ao lado de Griffith é preciso destacar Thomas H. Ince, outro grande inovador estético e diretor de filmes de faroeste que já continham todos os tópicos do gênero num estilo épico e dramático.

Quando o negócio prosperou, acirrou-se a luta entre as grandes produtoras e distribuidoras pelo controle do mercado. Esse fato, aliado ao clima rigoroso da região atlântica, passou a dificultar as filmagens e levou os industriais do cinema a instalarem seus estúdios em Hollywood, um subúrbio de Los Angeles. Ali passaram a trabalhar grandes produtores como William Fox, Jesse

Lasky e Adolph Zukor, fundadores da Famous Players, que, em 1927, converteu-se na Paramount Pictures, e Samuel Goldwyn.

As fábricas de sonho em que se transformaram as corporações do cinema descobriam ou inventavam astros e estrelas que garantiram o sucesso de suas produções, entre os quais nomes como Gloria Swanson, Dustin Farnum, Mabel Normand, Theda Bara, Roscoe "Fatty" Arbuckle (Chico Bóia) e Mary Pickford, que, em 1919, fundou, com Charles Chaplin, Douglas Fairbanks e Griffith, a produtora United Artists.

O gênio do cinema silencioso foi o inglês Charles Chaplin, que criou o inolvidável personagem de Carlitos, mescla de humor, poesia, ternura e crítica social. *The Kid* (1921; O garoto), *The Gold Rush* (1925; Em busca do ouro) e *The Circus* (1928; O circo) foram os seus filmes longos mais célebres do período. Depois da primeira guerra mundial, Hollywood superou em definitivo franceses, italianos, escandinavos e alemães, consolidando sua indústria cinematográfica e tornando conhecidos em todo o mundo comediantes como Buster Keaton ou Oliver Hardy e Stan Laurel ("O gordo e o magro"), bem como galãs do porte de Rodolfo Valentino, Wallace Reid e Richard Barthelmess e as atrizes Norma e Constance Talmadge, Ina Claire e Alla Nazimova.

## **A HISTÓRIA DO CINEMA :: REALISTAS E O EXPRESSIONISTAS ALEMÃES**

Em 1917 foi criada a UFA, potente produtora que encabeçou a indústria cinematográfica alemã quando florescia o expressionismo na pintura e no teatro que então se faziam no país. O expressionismo, corrente estética que interpreta subjetivamente a realidade, recorre à distorção de rostos e ambientes, aos temas sombrios e ao monumentalismo dos cenários. Iniciara-se em 1914 com *Der Golem* (O autômato), de Paul Wegener, inspirado numa lenda judaica, e culminou com *Das Kabinet des Dr. Caligari* (1919; O gabinete do Dr. Caligari), de Robert Wiene, que influenciou artistas do mundo inteiro com seu esteticismo delirante. Outras obras desse movimento foram *Schatten* (1923; Sombras), de Arthur Robison, e o alucinante *Das Wachsfigurenkabinett* (1924; O gabinete das figuras de cera), de Paul Leni.

Convictos de que o expressionismo era apenas uma forma teatral aplicada ao filme, F. W. Murnau e Fritz Lang optaram por novas vertentes, como a do *Kammerspielfilm*, ou realismo psicológico, e o realismo social. Murnau estreou com o magistral *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922; Nosferatu, o vampiro) e destacou-se com o comovente *Der letzte Mann* (1924; O último dos homens). Fritz Lang, prolífico, realizou o clássico *Die Nibelungen* (Os Nibelungos), lenda germânica em duas partes; *Siegfrieds Tod* (1923; A morte de Siegfried) e *Kriemhildes Rache* (1924; A vingança de Kremilde); mas notabilizou-se com *Metropolis* (1926) e *Spione* (1927; Os espíões). Ambos emigraram para os Estados Unidos e fizeram carreira em Hollywood.

Outro grande cineasta, Georg Wilhelm Pabst, trocou o expressionismo pelo realismo social, em obras magníficas como *Die freudlose Gasse* (1925; A rua das lágrimas), *Die Büchse der Pandora* (1928; A caixa de Pandora) e *Die Dreigroschenoper* (1931; A ópera dos três vinténs).

## **A HISTÓRIA DO CINEMA :: VANGUARDA FRANCESA**

No fim da primeira guerra mundial ocorreu na França uma renovação do cinema que coincidiu com os movimentos dadaísta e surrealista. Um grupo liderado pelo crítico e cineasta Louis Delluc quis fazer um cinema intelectualizado mas autônomo, inspirado na pintura impressionista. Nasceram daí obras como *Fièvre* (1921; Febre), do próprio Delluc, *La Roue* (1922; A roda), de Abel Gance, e *Coeur fidèle* (1923; Coração fiel), de Jean Epstein.

O dadaísmo chegou à tela com *Entracte* (1924; Entreato), de René Clair, que estreara no mesmo ano com *Paris qui dort* (Paris que dorme), no qual um cientista louco imobiliza a cidade por meio de um raio misterioso. Entre os nomes desse grupo, um dos mais brilhantes é o de Germaine Dulac, que se destacou com *La Souriante Mme. Beudet* (1926) e *La Coquille et le clergyman* (1917).

A vanguarda aderiu ao abstracionismo com *L'Étoile de mer* (1927; A estrela do mar), de Man Ray, e ao surrealismo com os polêmicos *Un Chien andalou* (1928; O cão andaluz) e *L'Âge d'or* (1930; A idade dourada), de Luis Buñuel e Salvador Dalí, e *Sang d'un poète* (1930), de Jean Cocteau.

#### **A HISTÓRIA DO CINEMA .:. ESCOLA NÓRDICA**

Os países escandinavos deram ao cinema mudo grandes diretores, que abordaram temas históricos e filosóficos. Entre os mais célebres estão os suecos Victor Sjöström e Mauritz Stiller e os dinamarqueses Benjamin Christensen -- autor de *Hexen* (1919; A feitiçaria através dos tempos) -- e Carl Theodor Dreyer, que, após *Blade af satans bog* (1919; Páginas do livro de Satã), dirigiu, na França, sua obra-prima, *La Passion de Jeanne D'Arc* (1928; O martírio de Joana D'Arc), e *Vampyr* (1931), co-produção franco-alemã.

#### **A HISTÓRIA DO CINEMA .:. CINEMA SOVIÉTICO**

Nos últimos anos do czarismo, a indústria cinematográfica da Rússia era dominada por estrangeiros. Em 1919, Lenin, o líder da revolução bolchevique, vendo no cinema uma arma ideológica para a construção do socialismo, decretou a nacionalização do setor e criou uma escola de cinema estatal.

Assentadas as bases industriais, desenvolveram-se temas e uma nova linguagem que exaltou o realismo. Destacaram-se o documentarista Dziga Vertov, com o *kino glaz* ou "câmara-olho", e Lev Kulechov, cujo laboratório experimental ressaltou a importância da montagem. Os mestres indiscutíveis da escola soviética foram Serguei Eisenstein, criador dos clássicos *Bronenósets Potiomkin* (1925; O encouraçado Potemkin), que relatava a malograda revolta de 1905; *Oktiabr* (1928; Outubro ou Os dez dias que abalaram o mundo), sobre a revolução de 1917; e *Staroye i novoye* (1929; A linha geral ou O velho e o novo), criticado pelos políticos ortodoxos e pela Enciclopédia soviética como obra de experimentos formalistas.

Discípulo de Kulechov, Vsevolod Pudovkin dirigiu *Mat* (1926; Mãe), baseado no romance de Maksim Gorki; *Konyets Sankt-Peterburga* (1927; O fim de São Petersburgo) e *Potomok Chingis-*

khan (1928; Tempestade sobre a Ásia ou O herdeiro de Gengis-Khan). O terceiro da grande tríade do cinema soviético foi o ucraniano Aleksandr Dovzhenko, cujos filmes mais aclamados foram Arsenal (1929), Zemlya (1930; A terra), poema bucólico, e Aerograd (1935).

## A HISTÓRIA DO CINEMA .. CINEMA ITALIANO

A indústria italiana do cinema nasceu nos primeiros anos do século XX, mas só se firmou a partir de 1910, com épicos, melodramas e comédias de extraordinária aceitação popular. O primeiro encontro entre a cultura e o cinema na Itália teve a participação do escritor Gabriele D'Annunzio e culminou quando ele se associou a Giovanni Pastrone (na tela, Piero Fosco) em Cabiria, em 1914, síntese dos superespetáculos italianos e modelo para a indústria cinematográfica da década de 1920. Nesse filme, Pastrone usou cenários gigantescos, empregou pela primeira vez a técnica do travelling, fazendo a câmara deslocar-se sobre um carro, e usou iluminação artificial, fato notável para a época.

Entre os títulos mais famosos do período estão Quo vadis?, de Arturo Ambrosio, Addio giovinezza (1918; Adeus, mocidade) e Scampolo (1927), de Augusto Genina, ambos baseados em peças teatrais; Dante e Beatrice (1913), de Mario Caserini, versões de Gli ultimi giorni di Pompei (1913; Os últimos dias de Pompéia), de Enrico Guazzoni, e outros.

## A HISTÓRIA DO CINEMA .. SURGIMENTO DO CINEMA SONORO

A expressão mais requintada do cinema mudo em suas diversas vertentes provinha de cineastas do nível de Cecil B. DeMille, com The Ten Commandments (1923; Os dez mandamentos) e King of Kings (1927; O rei dos reis); Henry King, com Tol'able David (1921; David, o caçula) e Stella Dallas (1925); King Vidor, com The Big Parade (1925; O grande desfile) e The Crowd (1928; A turba); Erich Von Stroheim, com Foolish Wives (1921; Esposas ingênuas), Greed (1924; Ouro e maldição) e The Merry Widow (1925; A viúva alegre), além de Ernst Lubitsch, James Cruze, Rex Ingram, Frank Borzage, Joseph Von Sternberg, Raoul Walsh e Maurice Tourneur. Todos eles contribuíam para o progresso estético do cinema, mas dependiam totalmente dos poderosos chefes de estúdio e das rendas da bilheteria.

À beira da falência, os irmãos Warner apostaram seu futuro no arriscado sistema sonoro, e o êxito do medíocre mas curioso The Jazz Singer (1927; O cantor de jazz) consagrou o chamado "cinema falado", logo cantado e dançado. Dos Estados Unidos, os filmes sonoros se estenderam por todo o mundo, em luta com a estética muda. O cinema se converteu num espetáculo visual e sonoro, destinado a um público maior, e passou a dar mais importância aos elementos narrativos, o que levou a arte ao realismo e à dramaticidade do dia-a-dia.

Consolidado com obras como Hallelujah! (1929; Aleluia!), de King Vidor, e Applause (1929; Aplauso), de Rouben Mamoulian, o cinema sonoro resistiu à crise econômica da grande depressão e gradativamente enriqueceu gêneros e estilos. Mas Charles Chaplin, opondo-se ao sistema sonoro, continuou a criar obras-primas à base de pantomima fílmica, como City Lights (1931; Luzes da cidade) e Modern Times (1936; Tempos modernos).

Apesar da crise, Hollywood acreditou e investiu no país. A comédia, com Frank Capra, era a melhor representação do otimismo que sensibilizava os americanos, com obras aplaudidas como *Mr. Deeds Goes to Town* (1936; O galante Mr. Deeds), *You Can't Take It With You* (1938; Do mundo nada se leva) e *Mr. Smith Goes to Washington* (1939; A mulher faz o homem). Popularizaram-se também na década de 1930 os filmes de gângster, par a par com os westerns, que se aprimoravam e ganhavam enredos complexos. O problema do banditismo urbano, questão social grave, foi abordado em filmes de impacto como *Little Caesar* (1930; Alma do lodo), de Mervyn Le Roy, *The Public Enemy* (1931; O inimigo público), de William Wellman, e *Scarface* (1932; Scarface, a vergonha de uma nação), de Howard Hawks, biografia disfarçada de Al Capone.

Hollywood focalizou os heróis e vilões da saga da conquista do oeste em filmes de ação como *Stagecoach* (1939; No tempo das diligências) e muitos outros de John Ford; Raoul Walsh, que em 1930 já experimentava a película de setenta milímetros com *The Big Trail* (A grande jornada); King Vidor, com *Billy the Kid* (1930; O vingador); e ainda William Wellman, Henry King, Cecil B. DeMille, Henry Hathaway e outros.

Outras vertentes fluíram, como o musical de Busby Berkeley e a série dançante de Fred Astaire e Ginger Rogers; as comédias malucas e sofisticadas que consagraram Ernst Lubitsch, Leo McCarey, Howard Hawks, William Wellman, Gregory La Cava e George Cukor, além dos irmãos Marx, que dispensavam diretores; e os dramas de horror como *Frankenstein* (1931), de James Whale, *Dracula* (1931), de Tod Browning, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1932; O médico e o monstro), de Roubem Mamoulian, e *The Mummy* (1932; A múmia), de Karl Freund.

Finalmente floresceu o melodrama, com torrentes de sentimentalismo, dilemas morais e supremacia feminina. William Wyler destacou-se como diretor romântico em *Wuthering Heights* (1939; O morro dos ventos uivantes). Dentre outros realizadores que revigoraram o gênero figura o austriaco Josef Von Sternberg, responsável pela transformação da atriz alemã Marlene Dietrich em mito e símbolo sexual. Mas o melodrama teve em Greta Garbo sua maior estrela e nos diretores John M. Stahl, Clarence Brown, Frank Borzage e Robert Z. Leonard seus principais cultores.

## **HISTÓRIA DO CINEMA :: REALISMO POÉTICO FRANCÊS**

A chegada do filme sonoro levou os diretores franceses a trocar a vanguarda experimental por uma estética naturalista, iniciada por René Clair com *Sous les toits de Paris* (1930; Sob os telhados de Paris). Clair criou um estilo próprio de comentar a realidade com melancolia em *Million* (1931; O milhão), *À nous la liberté* (1932; Viva a liberdade) e outras comédias. Maior naturalismo apresentava a obra de Jean Renoir, que desvendou com violência, ironia e compaixão as fraquezas humanas em *Les Bas-fonds* (1936; Bas-fonds), *La Grande Illusion* (1937; A grande ilusão) e *La Règle du jeu* (1939; A regra do jogo), estes últimos votados pela crítica como dois dos maiores filmes do mundo.

O naturalismo e o realismo que dominaram a tela francesa na década de 1930 apresentava personagens das classes populares em ambientes sórdidos, tratados com poesia e pessimismo. Os diretores que participaram com realce dessa fase foram Marcel Carné, Jacques Feyder, Julien Duvivier, Pierre Chenal e Marc Allegret. No âmbito populista, o maior nome foi decerto o de Marcel Pagnol.

## **HISTÓRIA DO CINEMA :: OUTRAS ESCOLAS**

Na Alemanha, o cinema sonoro firmou-se com ex-discípulos do expressionismo, como Fritz Lang, que fez *M* (1931; *M, o vampiro de Düsseldorf*). O nazismo coibiu a criatividade e policiou fortemente a produção. Na Inglaterra revelou-se um mestre do suspense, Alfred Hitchcock, que iria para os Estados Unidos em 1936. John Grierson e o brasileiro Alberto Cavalcanti, que se iniciara na França como cenógrafo, roteirista e diretor, desenvolveriam uma importante escola documental que focalizava os problemas sociais.

Na Itália, apesar da censura fascista, que só incentivava aventuras históricas e melodramas inócuos, floresceu a comédia de costumes, uma tendência denominada "caligráfica" por suas características formalistas. Entre os títulos e autores desse período se destacaram Alessandro Blasetti, em *Ettore Fieramosca* (1938) e *Un giorno nella vita* (1946; *Um dia na vida*); Mario Camerini, com *Gli uomini, che mescalzoni!* (1932; *Os homens, que velhacos!*); Goffredo Alessandrini, *Mario Soldati*, *Amleto Palermi* e outros. Na União Soviética, o culto da personalidade e o "realismo socialista" impostos pelo stalinismo não impediram o aparecimento de cineastas que fizeram filmes de bom nível. Exemplos foram Olga Preobrajenskaia, com *Tikhii Don* (1931; *O Don silencioso*), Nikolai Ekk, com o mundialmente famoso *Putyova v jizn* (1931; *O caminho da vida*), e Mark Donskoi, com *Kak zakalyalas stal* (1942; *Assim foi temperado o aço*).

## **A HISTÓRIA DO CINEMA :: PÓS-GUERRA**

Com o fim da segunda guerra mundial, o cinema internacional entrou numa fase de transição cujas principais características foram o repúdio às formas tradicionais de produção e um inédito compromisso ético dos artistas. Assumindo atitude mais crítica em relação aos problemas humanos, o cinema rompeu com a tirania dos estúdios e passou a procurar nas ruas o encontro de pessoas e realidades.

## **CINEMA BRASILEIRO :: A BELA ÉPOCA**

A chegada do cinema ao Brasil deu-se em 8 de julho de 1896, com a inauguração de um omniographo (variação do cinematógrafo dos irmãos Lumière) na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro. Os historiadores divergem quanto às primeiras filmagens feitas no Brasil. A versão que aponta o pioneirismo do registro da Baía de Guanabara pelo italiano Afonso Segreto, em 19 de junho de 1898, foi contestada pelos pesquisadores Jorge Capellaro e Paulo Roberto Ferreira, que encontraram evidências da exibição, em maio de 1897, de filmetes realizados no Brasil e exibidos em Petrópolis, com tecnologia do Cinematógrafo Edison.

A atividade progrediu sobretudo pelas iniciativas de Pascoal Segreto, apelidado "ministro das diversões", que produzia filmes de atualidades, abordando eventos cívicos e populares, obras urbanísticas, casos policiais etc, exibidos como complementos de espetáculos de rua. O cinematógrafo consolidou-se por volta de 1907, enquanto o ano de 1908 marcaria o início da primeira fase áurea do cinema brasileiro. Os estranguladores (1908), reconstituição de um crime famoso, foi o primeiro grande sucesso de ficção, produzido pela profícua sociedade do cinegrafista português Antonio Leal com o ex-comerciante José Labanca. Datam de 1908 também a primeira comédia brasileira, Nhô Anastácio chegou de viagem, produção de Arnaldo & Cia, e a primeira filmagem de um jogo de futebol (entre brasileiros e argentinos).

Proliferavam na época os "filmes falantes" e "cantantes", sincronizados com o som de fonógrafos, e os filmes sacros. Surgiam os "filmes livres", proibidos para mulheres e crianças, que eram aconselhadas a prestigiar o Novíssimo Cinematographo Infantil. Romancistas, dramaturgos e caricaturistas passavam a escrever para o cinema, enquanto o cronista João do Rio sublinhava que "os filmes de arte realizaram uma completa transformação dos costumes". O êxito do cinema brasileiro provocava o fechamento de muitos teatros por volta de 1910 e repercutia através de anúncios na Europa. A cine-opereta A viúva alegre (1909), de Alberto Moreira, estabelecia novo recorde de bilheteria, só superado por Paz e amor (1910), de Alberto Botelho, que levou o teatro de revista para as telas com alfinetadas de crítica à campanha civilista.

Em 1911, chegou a primeira missão de capitalistas norte-americanos interessados em investir em cinema no Brasil. Atores dos EUA protagonizaram o drama Nas matas de Mato Grosso. Os filmes estrangeiros começavam a tirar espaço dos nacionais, que por alguns anos sobreviveram basicamente nos cinejornais e filmes de "cavação", encomendados ou vendidos a quem neles aparecia. Em 1915 radicou-se em São Paulo o italiano Vittorio Capellaro, que produziria os primeiros épicos e adaptações literárias no país. Também em São Paulo, Gilberto Rossi e José Medina elevaram o padrão técnico e artístico da atividade em filmes como Exemplo regenerador (1919). De 1912 a 1922, foram produzidos pouco mais de 60 filmes no Rio de Janeiro, que passava a dividir atenções com a produção de outros estados

## **CINEMA BRASILEIRO :: OS CICLOS REGIONAIS**

A cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul, viu florescer o primeiro movimento cinematográfico fora do eixo Rio-São Paulo. O português Francisco Santos realizou documentários e filmes de ficção, entre eles Os óculos do vovô (1913), cujo fragmento é o mais antigo de ficção preservado no Brasil.

Os ciclos regionais se sucederam nos anos 20, às vezes representado por um empreendedor solitário, como Almeida Fleming em Pouso Alegre, Minas Gerais; Silvino Santos no Amazonas (objeto do documentário O Cineasta da selva, de 1997); e Walfredo Rodrigues em João Pessoa, Paraíba. Em Recife, Pernambuco, formou-se um grupo laborioso em torno de Edson Chagas e Gentil Roiz, que produziria 13 filmes "posados", entre aventuras, comédias e dramas com temas

da região: os jangadeiros em Aitaré da praia, de Roiz (1925); os conflitos urbanos em A filha do advogado, de Jota Soares (1927).

Em Campinas, São Paulo, um aventureiro brasileiro instalou-se em 1923 com a falsa identidade de E.C.Kerrigan, diretor vindo de Hollywood. Contratado por produtores iniciantes locais, realizou o faroeste Sofrer para gozar (1924) e a comédia Quando elas querem (1925). Mesmo depois de desmascarado, Eugênio Centenaro ainda estimularia o efêmero ciclo de Guaranésia, Minas Gerais, com o drama Corações em suplício (1926), e o de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, com três outros filmes.

O ex-chofer de táxi Eduardo Abelim foi o principal pioneiro do cinema em Porto Alegre, dirigindo filmes publicitários e três obras de ficção, entre elas Em defesa da irmã (1926), história de vingança em que, à falta de revólveres, os atores fingiam atirar com facas. A biografia de Abelim foi reconstituída por Lauro Scorel Filho em Sonho sem fim (1986). Em Curitiba, Paraná, o documentarista Anibal Requião, ativo na década de 1910, foi sucedido pelo comerciante João Batista Groff, que realizou documentários naturais e o ufanista Pátria redimida (1930), sobre a Revolução de 30.

O mais vigoroso de todos os ciclos regionais foi o de Cataguases, Minas Gerais, iniciado com o criminal Valadião, o Cratera (1925), e que formaria o primeiro grande cineasta com obra sólida e legitimamente brasileira, Humberto Mauro. Associado ao versátil italiano Pedro Comello, Mauro fundaria a Phebo Sul America Film, onde desenvolveria equipamentos e estética condizentes com o ambiente rural brasileiro, mas fazendo notáveis progressos na fluência da narrativa. O Ciclo de Cataguases encerrou-se com Sangue mineiro (1930), de Mauro, num momento em que a chegada do cinema sonoro e a crise econômica mundial abalavam uma vez mais as estruturas do cinema brasileiro.

## **CINEMA BRASILEIRO .:. A ERA DOS ESTÚDIOS**

O final do cinema mudo no Brasil foi marcado pelo aparecimento de duas obras que alinhavam o Brasil com as vanguardas européias da época: o documentário São Paulo, sinfonia da metrópole (1929), de Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny, inspirado em Berlim, sinfonia da metrópole, do alemão Walter Ruttmann, e Limite (1931), obra única de Mario Peixoto que, com suas imagens sofisticadas, narrativa elíptica e trilha sonora erudita, encantou platéias na Europa e tornou-se uma lenda do cinema brasileiro.

Em termos de cinema comercial, a década começou com a fundação dos Estúdios da Cinédia (1930), no Rio de Janeiro, por Adhemar Gonzaga, estimulado pelo sucesso do seu luxuoso Barro humano (1929). A Cinédia inspirava-se nos estúdios de Hollywood para desenvolver um ritmo de produção regular, com palcos simultâneos, equipamentos de qualidade e pessoal contratado em regime permanente. O objetivo era fazer, como propalava a revista Cinearte, "um cinema de estúdio, como o norte-americano, com interiores bem decorados e habitados por gente simpática". Ali Humberto Mauro realizou Lábios sem beijos (1930) e a obra-prima Ganga bruta (1933), drama com elementos freudianos que marcou época.

A Cinédia continuaria produzindo musicais como *Coisas nossas* (1931) e *Alô, alô, Brasil* (1935), dirigidos pelo norte-americano Wallace Downey, os carnavalescos *A voz do carnaval* (1933), *Alô, alô, carnaval* (1935), este assinado por Gonzaga, e *Banana da terra* (1938), além de comédias românticas como *Bonequinha de seda* (1936), de Oduvaldo Vianna, e *Pureza* (1940), da portuguesa Chianca de Garcia, baseado em romance interiorano de José Lins do Rego. O estúdio produziu, ainda, diversas comédias de Luis de Barros e foi alugado à equipe de Orson Welles em 1942 para as filmagens de *É tudo verdade*. Em 1946, lançou *O ébrio*, de Gilda Abreu, o maior sucesso do país por muitos anos. A Cinédia atravessaria as décadas seguintes servindo principalmente à televisão.

Também na década de 30 destacam-se as atividades da *Brasil Vita Filme*, no Rio de Janeiro, propriedade da atriz, produtora e diretora portuguesa Carmen Santos, cognominada "a grande dama do cinema brasileiro". Ela produziu, entre outros, *Favela dos meus amores* (1935), primeira abordagem das populações dos morros cariocas no cinema, e a comédia *Cidade-mulher* (1936), de Humberto Mauro.

Um novo alento chegaria para o cinema brasileiro em 1941 com a fundação da produtora *Atlântida*, a partir de esforços de Moacyr Fenelon, com o firme propósito de firmar o cinema no Brasil como "um dos mais expressivos elementos de progresso". Ao cinejornal *Atualidades Atlântida* sucederam-se histórias de fundo social, que obtinham desempenho irregular nas bilheterias. Com *Tristezas não pagam dívidas* (1944) abriu-se o filão dos musicais carnavalescos, que mais tarde evoluíram para as chanchadas (comédias geralmente ambientadas no meio artístico, com toques de sátira política e paródias de gêneros do cinema norte-americano). Foi o reinado de diretores como Watson Macedo, José Carlos Burle e Carlos Manga, atores como Oscarito, *Grande Otelo*, Anselmo Duarte e Eliana, e dos grandes nomes da canção popular vindos do rádio.

A *Atlântida*, cujo principal acionista a partir de 1947 era Luís Severiano Ribeiro Jr., dono da maior empresa exibidora do país, beneficiou-se da lei de 1946 que criava a primeira reserva de mercado para o filme brasileiro. A revista *Cinelândia*, surgida em 1952, ajudava a criar um star system nacional. Além de chanchadas antológicas como *Este mundo é um pandeiro* (1947), *Carnaval no fogo* (1949), *Nem Sansão nem Dalila* (1954) e *O homem do Sputnik* (1959), a *Atlântida* produzia filmes sérios como *Luz dos meus olhos* (1947), onde José Carlos Burle lançou a atriz Cacilda Becker; *Terra violenta* (1948), adaptação do romance *Terras do sem-fim*, de Jorge Amado; e o policial *Amei um bicheiro* (1952), de Jorge Ileri e Paulo Wanderley. A *Atlântida* desapareceu em 1962, soterrada por insucessos e pelo advento da televisão. O filme *Assim era a Atlântida* (1976), de Carlos Manga, reuniu o melhor daquela experiência.

A mais ambiciosa investida industrial do cinema brasileiro nesta época foi a criação, liderada pelos industriais da colônia italiana Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho, da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, em São Paulo (1949). Estimulados pelo reerguimento do cinema internacional após a II Guerra Mundial, o crescimento industrial de São Paulo e sua revitalização cultural, os fundadores da *Vera Cruz* almejavam um sistema de produção

semelhante ao de Hollywood, com equipamentos importados, grande esquema publicitário, técnicos e diretores trazidos da Europa. O consagrado Alberto Cavalcanti, de volta ao Brasil, convidou e coordenou o trabalho de diretores como os italianos Adolfo Celi e Luciano Salce, e o argentino-inglês Tom Payne.

O bom acabamento e a fatura clássica dos filmes da Vera Cruz valeram ao Brasil os primeiros grandes prêmios internacionais. O cangaceiro (1953), de Lima Barreto, e Sinhá Moça (1953), de Tom Payne, ganharam distinções importantes nos festivais de Cannes e Veneza, respectivamente. Em apenas quatro anos, a Vera Cruz produziu 18 filmes, entre melodramas (Caiçara, 1950, Floradas na serra, 1954), comédias (Nadando em dinheiro, 1952, com Amácio Mazzaropi, Uma pulga na balança, 1953) e a superprodução Tico-tico no fubá (1952), biografia do compositor Zequinha de Abreu, estrelada por Anselmo Duarte. Vergada por dívidas e sem um esquema de distribuição/exibição eficiente, a empresa faliu em 1954, mantendo-se depois com atividades irregulares.

São Paulo assistiu, nos anos 1950, à ascensão e queda de três outros empreendimentos industriais. Na Brasil Filmes (1955-1959), desdobramento da Vera Cruz dirigido por Abílio Pereira de Almeida, foram realizados, entre outros, a clássica comédia Osso, amor e papagaios (1957), de César Mémolo Jr. e Carlos Alberto de Souza Barros, e o segundo filme de Walter Hugo Khouri, Estranho encontro (1958). A Maristela (1950-1958) produziu ou co-produziu 24 filmes de diretores como Ruggero Jacobbi (Presença de Anita, 1951), Carlos Hugo Christensen (Mãos sangrentas, 1955), e Alberto Cavalcanti, que abandonara a Vera Cruz (Simão, o caolho, 1952, O canto do mar, 1953, e Mulher de verdade, 1954). Por sua vez, a Multifilmes (1952-1954) produziu nove títulos.

## **CINEMA BRASILEIRO .:. CINEMA NOVO**

A falência ou retraimento dos estúdios cariocas e paulistas, alinhada à renovação do cinema na Europa e América Latina, abriu espaço para um sentimento revolucionário em jovens cineastas do Rio de Janeiro e da Bahia, que no início dos anos 1960 se insurgiam contra o industrialismo da Vera Cruz e a alienação cultural das chanchadas. Cada um com seu estilo e suas preocupações próprias, convergiam no interesse por um cinema barato, feito com "uma câmera na mão e uma idéia na cabeça", e que refletisse e discutisse a realidade brasileira sob um ponto de vista nacional-popular. Surgia o cinema novo, um divisor de águas da própria cultura brasileira.

O impacto neo-realista (ver Cinema italiano) de Agulha no palheiro (1953), de Alex Viany, Rio 40° (1955), de Nelson Pereira dos Santos, e O Grande momento (1957), de Roberto Santos, assim como a influência da nouvelle vague (ver Cinema francês) e da teoria do cinema de autor, foi fundamental na formação de cineastas como Glauber Rocha, principal ideólogo do movimento, Paulo Cesar Saraceni, Carlos Diegues, Leon Hirszman, David Neves, Joaquim Pedro de Andrade e outros, que integrariam a linha de frente inaugural do Cinema Novo. Obras profundamente enraizadas no cotidiano e na mitologia do Nordeste brasileiro (o sertão) deram corpo ao

movimento: Vidas secas (1963), de Nelson Pereira dos Santos, Deus e o diabo na terra do sol (1964) e O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (prêmio de melhor direção do Festival de Cannes de 1969), ambos de Glauber Rocha, Os Fuzis (vencedor do Urso de Prata no Festival de Berlim de 1964), de Ruy Guerra, e A hora e a Vez de Augusto Matraga (1966), de Roberto Santos.

A face urbana do cinema novo foi desenhada por filmes como Os cafajestes (1962), O desafio (1965), de Paulo Cesar Saraceni, Cinco vezes favela (1965), filme em episódios de diretores diversos, A grande cidade (1966), de Carlos Diegues, e Terra em transe (1967), de Glauber Rocha. O cinema brasileiro incorporava ao seu rol de personagens as minorias, operários, desempregados, imigrantes e outros emblemas dos desequilíbrios sociais do país, além de dramatizar os dilemas dos intelectuais com o regime instalado pelo golpe militar do movimento de 1964. Inventava-se também uma nova estética mais espontânea, formalmente ousada e intencionalmente descolonizada em relação aos padrões de Hollywood. Foi o período de maior evidência internacional do cinema brasileiro.

O cinema novo, já sem coesão, entrou pelos anos 1970 revisitando temas do Modernismo (Joaquim Pedro de Andrade), aproximando-se do movimento tropicalista (Brasil ano 2000, de Walter Lima Jr.) e enveredando pelas alegorias para escapar à censura militar (Os herdeiros, 1969, de Carlos Diegues, Azylo muito louco, 1970, de Nelson Pereira dos Santos). O movimento, contudo, segue como parâmetro estético-político até a atualidade.

Fora da hegemonia do cinema novo, Anselmo Duarte conquistou a Palma de Ouro do Festival de Cannes em 1962 com o clássico O Pagador de promessas; Luis Sergio Person fez obra pequena mas forte e Walter Hugo Khouri construiu, a partir de 1954, uma sólida carreira voltada para temas existenciais. O gênero cangaço (sobre bandidos sertanejos do início do século XX) ganhou a forma de ciclo nos anos 1960.

Do mesmo modo, os documentários conheceram um impulso inédito na década. Depois dos influentes Arraial do Cabo (1959), de Paulo Cesar Saraceni, Aruanda (1960), em que o paraibano Linduarte Noronha reproduziu a vida de ex-escravos, e Maioria absoluta (1964), abordagem do analfabetismo por Leon Hirszman, o produtor paulista Thomas Farkas mobilizou diversos cineastas na captura da vida e da cultura populares no Rio, São Paulo e Nordeste. Nomes como Geraldo Sarno, Maurice Capovilla e Paulo Gil Soares firmaram-se nessa série de documentários curtos (1965-1970) influenciados pela ética e as técnicas do cinema-verdade.

## **CINEMA BRASILEIRO .:. CINEMA MARGINAL E A PORNOCHANCHADA**

Paralelamente aos últimos momentos do cinema novo, desenvolveu-se, no Rio de Janeiro e em torno do bairro underground da Boca do Lixo em São Paulo, uma corrente de cineastas jovens mais preocupados com a contestação dos costumes e da linguagem cinematográfica que com o processo político-social do país. Rogério Sganzerla, com O bandido da luz vermelha (1967), e Julio Bressane, com Matou a família e foi ao cinema e O anjo nasceu (1969), inspiraram dezenas de filmes que rompiam com o intelectualismo do cinema novo e tentavam alcançar o público

aproveitando "os 50 anos de mau cinema norte-americano absorvido pelo espectador". Pretendia-se incorporar, de forma ativa, os ícones da sociedade de consumo e da cultura de massa, numa esfera de influência de Jean-Luc Godard e do pop inglês da época. Ao mesmo tempo, radicalizava-se a estética da fome preconizada pelo cinema novo.

O cinema marginal ou udigrudi revelou diretores como Andrea Tonacci (*Bang bang*, 1970), Elyseu Visconti (*Os monstros de Babaloo*, 1970), Fernando Coni Campos (*Viagem ao fim do mundo*, 1968), Luiz Rozemberg Filho (*Jardim das espumas*, 1970), Neville D'Almeida, Carlos Reichenbach Filho e Ivan Cardoso. Absorveu cineastas precursores do movimento, como os paulistas Ozualdo Candeias (*A margem*, 1967) e José Mojica Marins. Sua ruptura, porém, ganhou proporções anárquicas, que inviabilizariam o pretendido diálogo com o público.

A Boca do Lixo paulista tornou-se, nos anos 1970, o centro de produção das pornochanchadas, gênero que se constituiu a partir do sucesso das comédias eróticas leves do início da década e foi desembocar num ciclo de pornografia explícita nos anos 1980. A pornochanchada, duramente combatida por muitos e defendida por outros como fonte de empregos e renda para o cinema do período, teve grande êxito popular em seu apogeu.

## **CINEMA BRASILEIRO :: O CINEMA CONTEMPORÂNEO**

As décadas de 1970 e 1980 caracterizaram-se sobretudo pela presença da censura militar, a difícil concorrência com o cinema norte-americano e a ação da Embrafilme, empresa estatal encarregada de fomentar a produção e distribuir filmes brasileiros. A Embrafilme estimulou inúmeras adaptações de grandes obras literárias brasileiras e épicos baseados na história oficial do país. Exponentes do cinema novo contrapunham com exemplares menos reverentes desses gêneros (*Os inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade; *São Bernardo*, de Leon Hirszman sobre livro de Graciliano Ramos) ou experimentavam modos diferentes de alcançar o gosto do público, como Carlos Diegues no musical *Quando o carnaval chegar* (1972), Paulo Cesar Saraceni no histórico *Anchieta José do Brasil* (1978), e Ruy Guerra em *Ópera do malandro*. Arnaldo Jabor, com suas adaptações de Nelson Rodrigues e sua trilogia do apartamento, e Walter Lima Jr. (*Inocência*), ambos da chamada segunda geração do cinema novo, atingiam, enfim, esse ideal.

Os anos 1970 testemunharam um pequeno surto de semidocumentários (ver Orlando Senna e Jorge Bodanzky) e uma retomada menos radical do experimentalismo (*A lira do delírio*, de Walter Lima Jr., e diversos filmes de Julio Bressane). Glauber Rocha produziu obras inflamadas no exílio e retornou ao Brasil com o conturbado *A idade da Terra*. A segunda metade da década foi de aquecimento da produção e do mercado, com o sucesso popular de, entre outros, *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto; *Xica da Silva* (1976) e *Bye bye Brasil* (1976), de Carlos Diegues; *A Dama do Iotação* (1977), de Neville D'Almeida; *Lúcio Flavio, passageiro da agonia* (1978) e *Pixote* (1980), de Hector Babenco. As comédias do quarteto *Os Trapalhões* (ver Renato Aragão) são as campeãs de bilheteria da década.

As influências do cinema pós-moderno refletiram-se no Brasil da década de 1980 com o aperfeiçoamento da técnica fotográfica e o fortalecimento de um cinema auto-referencial,

especialmente entre jovens diretores paulistas como Chico Botelho, Wilson Barros e Sergio Toledo. Ao mesmo tempo, os temas políticos ganharam força com o fim do governo militar, tanto em documentários sobre movimentos trabalhistas, quanto em ficções como *Eles não usam black-tie*, de Leon Hirszman, e *Pra frente Brasil*, de Roberto Farias. Nesta época, a hegemonia do cinema norte-americano sufocava drasticamente os filmes brasileiros. O modelo da Embrafilme, criticado por incentivar privilégios e não contribuir para a industrialização do cinema, foi colocado em xeque e catalizou as discussões sobre a participação do Estado no cinema.

Em 1990, tomou posse o presidente Fernando Collor de Mello, que extinguiu a Embrafilme e outros mecanismos de incentivo, mergulhando o cinema brasileiro em sua maior crise histórica. Seguiram-se quatro anos de paralisação quase total na produção de longas-metragens, ficando para os curtas e o vídeo a responsabilidade de manter algumas câmeras em movimento. Os curtas atingiram certa popularidade em festivais e exposições especiais, consagrando nomes como Jorge Furtado, Nelson Nadotti, Carlos Gerbase e José Roberto Torero.

Após a interrupção do governo Collor, foram criados novos instrumentos de estímulo à produção e sancionada a Lei do Audiovisual (1994), que incentiva empresas privadas a investirem em cinema. Isto somado ao envolvimento de governos estaduais na produção levou a um novo renascimento a partir de 1995, simbolizado pelo sucesso de *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, de Carla Camuratti. Cerca de 100 filmes de longa-metragem foram produzidos entre 1995 e 1997. Trata-se de um cinema diversificado, tecnicamente bem feito e apto a reconquistar a simpatia do público.

A atividade voltou a atrair profissionais de outras áreas, como a diretora teatral Bia Lessa (*Crede-mi*, 1996) e a produtora cultural Monique Gardenberg (*Jenipapo*, 1996). Estreantes talentosos como os paulistas Beto Brant (*Os matadores*, 1997) e Tata Amaral (*Céu de estrelas*, 1997), e a dupla pernambucana Lírio Ferreira-Paulo Caldas (*Baile perfumado*, 1997) somaram-se a veteranos como Walter Lima Jr. (*A Ostra e o vento*), Carlos Diegues (*Tieta do agreste*,) e Bruno Barreto (*O que é isso, companheiro?*, filme baseado no livro homônimo de Fernando Gabeira). *O Quatrilho*, de Fábio Barreto, foi indicado para o Oscar de melhor filme estrangeiro e *Terra Estrangeira*, de Walter Salles Jr., fez circuito de sucesso em cinemas europeus e festivais norte-americanos.

O cinema brasileiro entrou em alta no século XXI, apesar da fragilidade do sistema de produção. Walter Salles Jr. se confirma como um dos maiores cineastas brasileiros da atualidade. *Central do Brasil*, *O Primeiro Dia*, *Abril Despedaçado* e, em breve, *O Diário de Motocicleta*, todos de Walter Salles Jr. alcançaram grande qualidade técnica e artística, tendo um bem-sucedido repertório internacional. Recentemente, *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles) e *Carandiru* (Hector Babenco) foram sucesso de bilheteria nacional, e o primeiro, concorreu a vários Oscar e obteve excelente arrecadação no estrangeiro. *O Bicho de Sete Cabeças*, *O Homem Que Copiava*, *Amarelo Manga*, *O Auto da Compadecida*, *O Homem do Ano*, *Os Normais*, *Sexo, Amor e Traição* são outros exemplo de produções bem sucedidas. O cinema nacional ainda está longe de se

tornar uma indústria consolidada, mas pelo menos a produção nacional foi retomada em termos de quantidade e qualidade.

## CINEMA AMERICANO

Na década de 40 destacou-se Orson Welles, que contribuiu para a arte do cinema com *Citizen Kane* (1941; *Cidadão Kane*), filme no qual utilizou recursos técnicos que revolucionariam a linguagem fílmica. A crise no cinema, motivada pela campanha anticomunista da Comissão de Atividades Antiamericanas, instigada pelo senador Joseph McCarthy, se aprofundou com a caça às bruxas e a intolerância levou ao exílio grandes cineastas como Charles Chaplin, Jules Dassin e Joseph Losey. Surgiram, no entanto, valores como John Huston, que se especializara em thrillers repletos de pessimismo como *The Maltese Falcon* (1941; *Relíquia macabra*), *The Treasure of the Sierra Madre* (1948; *O tesouro de Sierra Madre*) e *The Asphalt Jungle* (1950; *O segredo das jóias*).

A essa geração pertenceram Elia Kazan, também diretor de teatro, o austríaco Billy Wilder, autor de comédias e da amarga sátira *Sunset Boulevard* (1950; *Crepúsculo dos deuses*), e Fred Zinnemann, cujo maior êxito foi *High Noon* (1952; *Matar ou morrer*). Na década de 1950, a comédia musical experimentou grande impulso, graças ao requintado Vincente Minnelli, ao diretor Stanley Donen e ao dançarino Gene Kelly, responsáveis pelo esfuziante e nostálgico *Singin' in the Rain* (1952; *Cantando na chuva*) e o frenético e onírico *On the Town* (1949; *Um dia em Nova York*).

A popularização da televisão provocou séria crise financeira na indústria americana, ampliada pelo sucesso dos filmes europeus. Os produtores recorreram a truques como a tela panorâmica (Cinemascope), o cinema tridimensional e superproduções como *Ben Hur* (1959), de William Wyler. Mas em Hollywood ganhavam espaço os diretores intelectualizados, como Arthur Penn, John Frankenheimer, Sidney Lumet, Richard Brooks e outros. O maior expoente da época foi Stanley Kubrick, antimilitarista em *Paths of Glory* (1958; *Glória feita de sangue*) e futurista em *2001: A Space Odyssey* (1968; *2001: uma odisséia no espaço*).

O western utilizou o saber dos veteranos e se renovou com Anthony Mann, Nicholas Ray, Delmer Daves e John Sturges. A comédia de Jerry Lewis, no entanto, jamais repetiu a inventividade da escola de Mack Sennett, Buster Keaton, Harold Lloyd e outros ases da slapstick comedy -- a comédia pastelão das décadas de 1920 e 1930.

Mais tarde, o fim dos grandes estúdios e, em parte, as exigências de um público jovem encaminharam para novos rumos o cinema americano. Uma visão independente e autocrítica do sistema de vida nos Estados Unidos tornou-se exemplar a partir da década de 1960 com *Easy Rider* (1969; *Sem destino*), de Dennis Hopper. Para satisfazer ao numeroso público juvenil, Steven Spielberg realizou espetáculos fascinantes, repletos de efeitos especiais e ação ininterrupta, como *Raiders of the Lost Ark* (1981; *Caçadores da arca perdida*) e *E.T.* (1982; *E.T., o extraterrestre*), enquanto George Lucas revitalizava o filão da ficção científica com o clássico

Star Wars (1977; Guerra nas estrelas). Outros destaques cabem a Francis Ford Coppola e Martin Scorsese.

Finalmente, nas últimas décadas do século XX, enquanto a crise econômica avassalava os países subdesenvolvidos, incapazes de manter um cinema competitivo, os americanos reconquistaram faixas do público doméstico e disseminaram suas produções pela Europa, Ásia e nos países que emergiram da redistribuição geográfica decorrente do fim do bloco socialista. Tornaram-se freqüentes as refilmagens e as novas abordagens de antigos dramas românticos, ao lado da exploração contínua de fantasias infantis, violência e sexo. Na década de 90 e no início do século XXI, o cinema americano comercial apresentou poucas novidades, além de cada vez mais dominar a produção e a exibição cinematográfica de outros países e do surgimento do cinema digital. A maioria dos velhos cineastas da década de 70 e 80 continuaram a produzir com menor intensidade e poucos talentos jovens despontaram. Um deles é Quentin Tarantino, diretor de Cães de Aluguel, Pulp Fiction, Jackie Brown, Kill Bill Vol1 e Kill Bill Vol2 até o ano de 2004

## CINEMA JAPONÊS

O cinema chegou ao país em 1896, com as primeiras exibições públicas dos sistemas inventados pelos irmãos Lumière e por Thomas Alva Edison. Mas não se formaria uma verdadeira indústria cinematográfica até 1908, ano em que foram realizados filmes baseados nas obras do estilizado teatro dramático tradicional, o kabuki, no qual os papéis femininos são interpretados por homens. Até 1916, os filmes japoneses constavam de uma só tomada por cena, e em consequência disso os atores eram vistos a partir de uma única perspectiva e em plano geral. Nesse mesmo ano, o diretor Kaeriyama Norimasa e outros começaram a dar os papéis femininos a atrizes, com um estilo naturalista, e passaram a utilizar diversos planos nas cenas. No início da década de 1920, as produtoras Taikatsu e Shochiku produziram filmes já em estilo completamente ocidental, como Rojo no reikon (Almas na estrada, 1921). O mesmo fizeram diretores como Kenji Mizoguchi e Ozu Yasujiro. No mesmo período foram realizados filmes vanguardistas, no estilo francês, como Kurutta ippeiji (Uma página louca, 1926), de Teinosuke Kinugasa.

### Cinema sonoro

O primeiro filme sonoro japonês foi Goshô madamu to nyôbo (A mulher do vizinho e a minha, 1931). Na década de 1930 as temáticas habituais continuaram a ser exploradas, mas o cinema japonês apostou um pouco mais no realismo que o cinema ocidental, ao tratar de mostrar a vida das classes sociais humildes, como nos filmes de Sadao Yamanaka.

Quando os militares tomaram o poder, implantaram a censura prévia dos roteiros e exerceram uma forte pressão sobre os temas tratados, com a finalidade de estimular a participação popular no esforço exigido pela guerra. Akira Kurosawa, o mais famoso dos cineastas japoneses, começou sua carreira como diretor realizando esse tipo de filme propagandístico. Na década de 1950, os filmes japoneses ingressaram no mercado internacional pela primeira vez, começando

por Rashomon (1950), de Kurosawa, que recebeu o Oscar de Hollywood e o prêmio do Festival de Veneza de 1951, e Godzilla (1964, Irohino Honda).

Na década de 1980 os novos diretores trabalharam em sua maioria para pequenas produtoras independentes, com alguns resultados notáveis. Destacam-se Shoei Imamura, Juzo Itami e Shinya Tsukamoto. O maior sucesso comercial dos últimos tempos foi uma série de filmes de desenhos animados, baseados em histórias em quadrinhos japonesas, de grande violência visual.

## A INTERPRETAÇÃO E O SISTEMA DE ESTRELISMO

A sobrevivência do cinema esteve, por um longo período, subordinada à existência do intérprete. Até fins de 1909, o público e os exibidores desconheciam os nomes dos atores e atrizes, que eram identificados com as companhias para as quais trabalhavam ou ganhavam destaque pelos personagens que desempenhavam. Assim, por exemplo, Florence Lawrence ficou conhecida como a "garota da Biograph". A curiosidade popular, no entanto, exigia uma identidade mais precisa para aqueles rostos que iam se tornando familiares. As empresas passaram então a pôr nos letreiros de apresentação dos filmes e nos cartazes de publicidade os nomes dos atores. O ator Bronco Billy Anderson, com seus westerns, foi dos primeiros a serem identificados.

Em 1910 ocorreu o primeiro golpe publicitário em torno de uma atriz: Carl Laemmle, fundador da Universal, anunciou a morte de sua contratada Florence Lawrence, que no entanto reapareceu em companhia do ator King Baggott, causando sensação. Daí por diante cresceria bastante a exploração pública das estrelas -- assim chamados pelos publicitários -- com a divulgação de sua vida particular e de fantasias sobre sua personalidade.

A conquista, pelo cinema, de famosos atores e atrizes de teatro mediante pagamento de altos salários também causava impacto no público. Na França, a célebre Sarah Bernhardt foi em grande parte responsável pelo sucesso de La Reine Elizabeth, filme de 1912. A competição entre os atores teatrais e os originários do próprio cinema se acirrou e os últimos passaram a reclamar salários à altura dos que eram pagos ao pessoal do palco. Nasceu assim o estrelismo.

A Europa criava suas estrelas, como Asta Nielsen, da Escandinávia, e divas italianas como Francesca Bertini, intérprete de Assunta Spina (1915) e Tosca (1918); Lyda Borelli, que começou em La donna nuda (1914; A mulher nua); Pina Menicheli, que fez Il fuoco (1915; O fogo) e Hesperia, além de Leda Gys e Maria Jacobini, atrizes consumadas e não somente estrelas. Nesse tempo, até a grande Eleonora Duse fez para o cinema uma versão do romance Cenere (Cinzas), de Grazia Deledda, em 1916. Os astros da época, na Itália, eram Mario Bonnard, Alberto Capozzi, Emilio Chione e Amleto Novelli.

Os grandes nomes femininos dos Estados Unidos na época eram Theda Bara, Mae Marsh, Lillian Gish, Constance Talmadge, Mabel Normand, Norma Talmadge e Mary Pickford. Entre atores, destacavam-se William S. Hart, Dustin Farnum, Douglas Fairbanks e Charles Chaplin.

Criado o sistema do estrelismo, os intérpretes sofreram um processo de padronização, sobretudo nos Estados Unidos, e passaram a representar tipos sempre semelhantes. As estrelas ganhavam salários astronômicos, estavam isentos de impostos e se tornavam milionários da noite para o dia. Foi o caso de Rodolfo (Rudolph) Valentino, Gloria Swanson, Pola Negri (proveniente do cinema alemão), Greta Garbo (vinda da Suécia), Janet Gaynor, Colleen Moore, John Gilbert, John Barrymore, Al Jolson, George Arliss, Ronald Colman, Clara Bow e Norma Shearer.

A partir de 1930, criaram fama mundial atores e atrizes talentosos, como Clark Gable, Joan Crawford, Jean Harlow, Leslie Howard, Gary Cooper, Carole Lombard, Mae West -- introdutora do erotismo ousado --, Henry Fonda, Spencer Tracy, Katharine Hepburn, Jean Arthur, James Stewart, James Cagney e Bette Davis. Muitos deles constituíam duplas, como Charles Farrell e Janet Gaynor, Jeanette MacDonald e Nelson Eddy e muitos dos acima citados.

A França do pré-guerra também criou suas estrelas, também grandes intérpretes, como Louis Jouvet e Madeleine Rosay, Jean Gabin, Viviane Romance, Jean-Pierre Aumont, Simone Simon, Danielle Darrieux, Michèle Morgan, Charles Boyer e Jean-Louis Barrault.

A virada do pós-guerra diminuiu as prioridades do estrelismo, mas nunca o destruiu, pois ele faz parte da engrenagem propagandística do cinema. Assim, brilharam de um ou outro lado do Atlântico nomes inesquecíveis como Betty Grable, Jane Russell, Esther Williams, Kirk Douglas, Burt Lancaster, Marlene Dietrich, Paul Nuni, George Raft, Alan Ladd, Bing Crosby, Dorothy Lamour, Anna Magnani, Jeanne Moreau, Brigitte Bardot, Rossano Brazzi, Amedeo Nazzari, David Niven, Deborah Kerr, Cary Grant, Gina Lollobrigida, Ava Gardner, Elizabeth Taylor, Shirley Temple, Mickey Rooney, Judy Garland, Robert Mitchum, Humphrey Bogart, James Dean, Errol Flynn, Aldo Fabrizzi, Alec Guinness, Rock Hudson e Marilyn Monroe, símbolo da ingenuidade e do sensualismo.

Os fatos que deflagraram a crise do cinema, especialmente o de Hollywood, na década de 1950 e subsequentes, ensejaram o crepúsculo do star system. Primeiro foi o impacto da televisão. Depois, a proliferação das novas técnicas já mencionadas, cuja duração foi efêmera. Por fim, a tentativa de renascimento feita por meio de outro tipo de tecnicismo, o aperfeiçoamento da trucagem e dos efeitos especiais de imagem e som que, merecidamente, tornou conhecidos do público os integrantes das equipes técnicas.

O fim do estrelismo não impediu, no entanto, o florescimento de novos talentos. Nas últimas décadas do século XX destacaram-se os nomes de Robert De Niro, Michelle Pfeiffer, Al Pacino, Julia Roberts, Kim Basinger, Robert Redford, Glenn Close, Harrison Ford, Dustin Hoffman, Kathleen Turner, Sean Connery, Diane Keaton, Woody Allen, Sissy Spacek, Kevin Costner, Jessica Lange, Michael Douglas, Jane Fonda, Jack Nicholson, Tom Cruise e Sigourney Weaver.

## OS GÊNEROS DE FILMES

DOCUMENTÁRIO OU FILME FACTUAL

o objeto do filme documental é ser o reflexo mais ou menos fiel da vida real. Seus pioneiros foram os irmãos Lumière, com suas tomadas da vida cotidiana, e Charles Pathé, com noticiários. O americano Robert Flaherty foi seu principal cultor, com *Nanook of the North* (1922; *Nanuk, o esquimó*). Na antiga União Soviética destacou-se Dziga Vertov, com a "câmara-olho". Também os ingleses foram pioneiros: John Grierson criou importante escola documentarista, mas enquanto enfatizava o caráter propagandístico do filme não-ficcional, outros ingleses, como Raul Rotha e Basil Wright, conceituavam o gênero como uma mensagem não só para a comunidade atual como para a posteridade.

O filme não-ficcional inclui o documentário propriamente dito, o filme factual, o de viagens, o educativo, de treinamento ou didático; os cinejornais ou noticiários -- em desuso desde o aparecimento dos telejornais -- e, para alguns, os desenhos animados.

A tradição jornalística dos Estados Unidos consagrou documentaristas como Pare Lorentz e Paul Strand. O holandês Joris Ivens evoluiu desde a realização experimental até a denúncia social. A Alemanha teve em Walther Ruttmann e depois em Leni Riefenstahl dois documentaristas de peso. O brasileiro Alberto Cavalcanti, que trabalhou na França e no grupo de Grierson em Londres, foi mais documentarista que ficcionista. Outros brasileiros dedicados ao gênero foram Lima Barreto, Jurandir Passos Noronha, Jorge Iléli, Genil Vasconcelos, Rui Santos e, posteriormente, Vladimir Carvalho.

## ÉPICOS E AVENTURAS

O filme épico e de aventuras revela um mundo heróico de conflitos e combates, de grandes cenários, nos quais predomina a ação. Os pioneiros do filme épico foram os italianos, no cinema mudo, que louvaram o passado de seu país, e os soviéticos lhe deram um impulso épico com temas revolucionários. O francês Abel Gance fez um monumental *Napoléon* (1926). No cinema sonoro, vale lembrar *The Private Life of Henry VIII* (1933; *Os amores de Henrique VIII*), de Alexander Korda; *Abraham Lincoln* (1930), de D. W. Griffith; *Cleopatra* (1934), de Cecil B. DeMille; *Scipione, l'Africano* (1937; *Cipião o Africano*), de Carmine Gallone; e *Ivan Grozny* (1944-1948; *Ivan, o terrível*), de Serguei M. Eisenstein.

## FILMES DE GUERRA

Em tom patriótico ou crítico, os filmes de guerra apelam à violência como espetáculo. No cinema silencioso, o gênero foi realçado com *The Birth of a Nation*. As duas guerras mundiais inspiraram muitas produções, das quais são importantes *The Big Parade* (1925; *O grande desfile*), de King Vidor; *All Quiet on the Western Front* (1930; *Sem novidade no front*), de Lewis Milestone; *Story of G. I. Joe* (1945; *Também somos seres humanos*), de William Wellman; e *A Walk in the Sun* (1946; *Um passeio ao sol*), de Lewis Milestone. A guerra do Vietnam também inspirou bons

filmes nos Estados Unidos, como *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, e *Platoon* (1986), de Oliver Stone.

## FILMES DE TERROR

A fantasia e o medo, despertados por personagens monstruosos ou sobrenaturais, como fantasmas, bruxas, demônios e vampiros, são os sentimentos a que apelam os filmes de terror. O gênero começou com o expressionismo alemão, do qual *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, de Friedrich Wilhelm Murnau, foi o modelo perfeito. Tornaram-se clássicos os filmes feitos em Hollywood na década de 1930, como *Dracula*, com Bela Lugosi, *Frankenstein* (1931), com Boris Karloff, e *King Kong* (1933), de Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack. Na década de 1940, as produtoras R.K.O. e Universal de Hollywood, e na de 1960 a Hammer britânica, se especializaram no tema. O gênero se tornou mais descritivo e violento e alcançou o auge com séries seguidas de monstros ressuscitados dos cemitérios, como a série *Poltergeist*, o primeiro deles de Tobe Hooper, filmado em 1982.

## FICÇÃO CIENTÍFICA

As viagens interplanetárias, as experiências nucleares e as especulações sobre mundos futuros são os temas da ficção científica, gênero próximo ao terror e ao bélico. Suas obras-primas são *2001: A Space Odyssey* (1968; *2001: uma odisséia no espaço*) e *Star Wars* (1977; *Guerra nas estrelas*), de George Lucas, nas quais os efeitos especiais superam a dramaturgia. Estilo muito pessoal mostrou o russo Andrei Tarkovski em *Solaris* (1972), mas o maior nome no gênero é o americano Steven Spielberg (*E.T.*, *Contatos Imediatos em Terceiro Grau*).

## FILMES MUSICAIS

Chama-se musical o filme em que as seqüências cantadas ou dançadas predominam. Nasceu com o cinema sonoro e se firmou nos Estados Unidos, com imitações em vários países, segundo o modelo dos espetáculos da Broadway. Entre os grandes criadores estiveram os diretores Busby Berkeley, Stanley Donen e Vincente Minnelli, os atores Fred Astaire, Dick Powell e Bing Crosby, as atrizes Ginger Rogers, Betty Grable e Cyd Charisse, o ator e diretor Gene Kelly e o coreógrafo Bob Fosse.

## FILMES COMÉDIA

Baseia-se a comédia no enredo e nas situações bem-humoradas e visa sobretudo ao riso. A mímica, que predominou no filme silencioso, cedeu lugar às piadas de duplo sentido que depois consagraram os Irmãos Marx, Stan Laurel e Oliver Hardy ("O Gordo e o Magro"), Red Skelton, Dean Martin e Jerry Lewis e diretores como Frank Capra, Ernst Lubitsch, Leo McCarey, William Wellman, George Cukor, Howard Hawks, Van Dyke, Gregory La Cava, Preston Sturges, Blake Edwards e Frank Tashlin. Na Europa triunfaram as comédias italianas e o francês Jacques Tati. Nos Estados Unidos, destacaram-se o ator Peter Sellers e o ator e diretor Woody Allen, autor de obras-primas como Annie Hall (1977; Noivo neurótico, noiva nervosa), Zelig (1983) e The Purple Rose of Cairo (1985; A rosa púrpura do Cairo).

## FILMES POLÍTICOS

A temática política explícita tem sido tratada com frequência pelo cinema contemporâneo. Foram muitos os especialistas nesse tipo de abordagem, tanto no documentário quanto na dramatização de episódios autênticos. Nas primeiras décadas da história do cinema, seus principais cultores foram os soviéticos, especialmente Eisenstein, autor de O encouraçado Potemkin e Strachka (1924; A greve). Mais tarde, a partir da década de 1960, cineastas italianos dedicaram boa parte de sua carreira às discussões políticas. São importantes nesse gênero Gillo Pontecorvo, autor de Queimada (1969) e Bernardo Bertolucci, com o épico 1900 (1976). O franco-grego Costa-Gravas, autor de Z (1968) e Missing (1982; Desaparecido), e o argentino Fernando Solanas, realizador de La hora de los hornos (1966-1968), têm lugar privilegiado nessa tendência.

## DRAMAS SOCIAIS

Os enredos de conotação social estiveram sempre presentes ao longo da evolução do cinema. Merecem destaque títulos como Fury (1936; Fúria), de Fritz Lang, The Grapes of Wrath (1940; As vinhas da ira), de John Ford; Ladri di biciclette (1948) e Umberto D (1951), de Vittorio De Sica, Nous sommes tous des assassins (1952; Somos todos assassinos), de André Cayatte, e I Want to Live (1959; Quero viver), de Robert Wise.

## FILMES POLICIAIS E DE GANGSTERISMO

Os argumentos tradicionais do gênero policial envolvem crimes e criminosos, policiais e detetives particulares, gângsteres e ladrões. O tema preferido tem sido o do submundo onde campeia a miséria econômica e moral. O diretor mais célebre desse tipo de filmes foi Alfred Hitchcock, que usou o suspense para criar atmosferas de tensão e medo. Em mais de setenta filmes, ele criou obras magistrais como Vertigo (1958; Um corpo que cai) e Rear Window (1954; Janela indiscreta).

Também obtiveram êxito filmes inspirados nos romances de Dashiell Hammett e Raymond Chandler, mestres das tramas criminais amargas e violentas. Atores como James Cagney, Humphrey Bogart, Edward G. Robinson e George Raft alcançaram grande notoriedade, sobretudo no período inicial do cinema sonoro.

Na longa relação dos clássicos do gênero não poderiam faltar: *Underworld* (1927; Paixão e sangue), de Josef von Sternberg; *City Street* (1931; Ruas da cidade), de Rouben Mamoulian, *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (1932; O fugitivo), de Mervyn LeRoy; *G-men* (1935; Contra o império do crime), de William Keighley; *Dead End* (1937; Beco sem saída), de William Wyler; *Angels with Dirty Faces* (1938; Anjos de cara suja), de Michael Curtiz; *The Maltese Falcon* (1941; Relíquia macabra) e muitos outros em Hollywood. Essencialmente americano, o filme policial também teve bons momentos na França e no Reino Unido.

## MELODRAMA

Centrado nas paixões humanas, o melodrama realça o trágico e o dramático e desenvolve conflitos individuais. Nele sobressaíram W. F. Murnau, com *Sunrise* (1926; Aurora), os austríacos Erich Von Stroheim e Josef von Sternberg, o italiano Luchino Visconti, o americano John M. Stahl, os japoneses Mikio Naruse e Yasujiro Ozu e o francês François Truffaut.

## FILMES DE PROPAGANDA

Os filmes de propaganda divulgam idéias sociais e políticas em defesa de determinada ideologia. Os primeiros a usá-los foram os soviéticos. Na Itália fascista e na Alemanha nazista desenvolveu-se a propaganda política de exaltação racista e, depois da segunda guerra mundial, nos Estados Unidos, foram feitos filmes anticomunistas durante o período mais agudo da guerra fria.

## FILMES DE ANIMAÇÃO

Os precursores do desenho animado foram os franceses Émile Reynaud e Émile Cohl. O maior impulso veio de Walt Disney e seus seguidores nos Estados Unidos. Entre as principais escolas estão a tcheca, com Jiri Trnka, e a canadense, de Norman McLaren

## ETAPAS DA PRODUÇÃO

### INTRODUÇÃO

Em seus primórdios, o cinema era um reflexo da realidade, como nos documentários dos irmãos Lumière, mas a partir das fantasias de Méliès passou a ser valorizado como uma verdadeira arte,

com seus próprios recursos expressivos. O cinema é um meio de comunicação de massa, uma arte coletiva, concebida como espetáculo que pode incitar à reflexão e ao mesmo tempo divertir. Assistir a um filme supõe isolar-se da vida cotidiana a fim de participar dos sentimentos e emoções que a película provoca; é freqüente uma interrelação entre o espectador e alguns personagens.

## TEMPO E ESPAÇO

O trabalho no cinema combina tempo e espaço, de maneira diversa à de todas as outras artes, que utilizam ou o espaço (escultura) ou o tempo (música) para obter um ritmo narrativo. Cada imagem supõe uma composição plástica e mostra, em duas dimensões, um mundo tridimensional. O fotograma, menor unidade de expressão cinematográfica, é o fragmento de uma obra de arte, levando-se em conta sua composição, proporções, distribuição de pessoas e objetos, contrastes de claro e escuro e combinações de cor. Com o elemento temporal, o filme adquire um significado subjetivo, pois, salvo raras exceções, como *High Noon*, de Fred Zinnemann, o tempo de projeção não coincide com o tempo narrativo. O autor escolhe os momentos mais significativos e dispensa as cenas sem valor. Isso o leva a dilatar ou acelerar o tempo, segundo suas conveniências. O tempo se relaciona com o ritmo narrativo: em cenas de grande tensão o ritmo se acelera, em cenas de relaxamento ele se detém. Mestres do ritmo acelerado foram David Wark Griffith e a maioria dos cineastas americanos, e Serguei Eisenstein; do ritmo pausado, diretores nipônicos e franceses. Recursos próprios da literatura (palavras), do teatro (cenografia), da fotografia (imagem, luz), das artes plásticas (decorações, composições) são utilizados pela estética cinematográfica, que se vale, para isso, de recursos como os movimentos de câmara e a tomada de diferentes planos enquanto se roda o filme.

## PLANO

A unidade básica de um filme é o plano, tomada feita pela câmara de uma só vez, sem interrupção. Graças à montagem, diferentes planos podem dar-nos uma visão completa de um objeto. Por exemplo, uma vasta paisagem, vazia ou com certo número de pessoas, corresponde ao plano de grande conjunto (PGC) ou panorâmico. No plano geral (PG), ator ou atores aparecem de corpo inteiro, a uma certa distância, inseridos no conjunto do cenário, cuja importância se ressalta. O plano médio (PM) mostra o ator mais próximo, de corpo inteiro, e apenas alguns pormenores do cenário, desta vez completamente subordinado à presença humana. O meio primeiro plano (MPP) ou plano americano mostra o ator dos joelhos para cima; o primeiro plano (PP) mostra o ator do peito para cima; o grande primeiro plano (GPP) ou close-up destaca o rosto; o pormenor (P) mostra partes do corpo e a inserção (I) destaca objetos.

Cada plano cumpre uma função expressiva: os gerais descrevem o ambiente onde transcorre a ação e os próximos realçam os sentimentos e emoções dos personagens, concentrando a

atenção do espectador. Com esse objetivo, os planos se classificam também em fixos e móveis, estes ligados aos movimentos da câmara, fator primordial de subjetividade, pois o diretor escolhe os pontos de vista que melhor expressem suas idéias. O plano panorâmico, por exemplo, pode ser vertical ou horizontal; o plano de carrinho, ou travelling, faz a câmara aproximar-se ou afastar-se do objeto com certa lentidão, com o emprego de trilhos. Para rápidas mudanças de distância utiliza-se a lente zoom, no plano de zoom; e para uma abrangência que possa passar de um plano de detalhe para um plano geral, utiliza-se o plano em grua, feito com a câmara montada numa grua ou guindaste especial de filmagens. Finalmente, o plano-sequência, longo e muito complexo, exige diversos movimentos da câmara, durante os quais toda uma cena é feita numa só tomada, sem cortes.

## PRODUÇÃO

O cinema, como indústria, necessita de empresas produtoras que disponham de financiamento e estrutura para realizar filmes. O financiamento pode ser estatal ou privado. Os primeiros produtores foram também fabricantes de cinematógrafos. Após a guerra mundial de 1914-1918, a produção dos Estados Unidos, concentrada em Hollywood, começou a dominar o mercado internacional, com empresas como a Paramount, a Republic, a Universal, a 20th Century-Fox, a Metro-Goldwyn Meyer, a Warner Brothers, a Columbia, a United Artists e outras. Filmagem

Selecionado o tema e o pessoal técnico e artístico pelos produtores e obtido o financiamento, inicia-se a filmagem, orientada pelo diretor, considerado o autor da obra. Nos primeiros anos, as câmaras funcionavam a manivela, a uma velocidade aproximada de 16 imagens por segundo. Depois adotou-se o funcionamento com motores a uma velocidade de 24 imagens por segundo, no tamanho padrão de filmes de 35mm de largura.

A câmara usa diferentes tipos de lentes: de curto alcance, para grandes objetos a curta distância; grandes-angulares, para distâncias curtas e médias com amplo ângulo de visão e grande profundidade de campo; teleobjetivas, para objetos pequenos filmados a grande distância; e a zoom, de foco variável, que permite movimentos aparentes de aproximação sem necessidade de se mover a câmara.

O material utilizado para registrar imagens é uma fita de celulóide transparente e sensível que contém brometo de prata. As margens do filme apresentam perfurações para o arrasto tanto na câmara de filmar quanto no projetor. Utilizam-se hoje diversos formatos: 35mm, para profissionais e amadores; 8mm e super-8, para amadores (às vezes utilizado profissionalmente); 16mm, semiprofissional, mais econômico que o de 35mm; e excepcionalmente o de 70mm, para produções de filmes profissionais de efeitos espetaculares e orçamentos milionários.

## MONTAGEM

Consiste a montagem ou edição em unir as diferentes cenas filmadas para obter uma ordem narrativa pré-estabelecida no roteiro. A colagem é feita com uma solução de celulose submetida a pressão. Os especialistas da montagem, que trabalham orientados pelos diretores, são os montadores ou editores. Fazem os cortes, colagens e, com recursos técnicos de laboratório, as superposições e trucagens que dão como resultado efeitos especiais

## SONORIZAÇÃO

Após a montagem, executa-se a tarefa de pôr no filme os diálogos, ruídos e música, gravados antes, durante ou após as tomadas de imagem.

Os primeiros filmes foram realizados sem som. A projeção era acompanhada por pianistas, que improvisavam arranjos de músicas conhecidas, conforme o andamento do filme. Mais tarde, na tentativa de enriquecer o cinema de atrativos, algumas super-produções foram acompanhadas, na distribuição, por partituras escritas especialmente para que certos trechos do enredo se tornassem mais emocionantes. Nas grandes cidades, havia orquestras que executavam a partitura em momentos culminantes dos filmes mudos.

Nos primeiros filmes sonoros usava-se um gramofone para gravar o som. Desde 1928, a gravação sonora por procedimentos ópticos, nas trilhas ou bandas situadas entre as perfurações laterais da película e o fotograma, substituíram a gravação e reprodução em discos, chamada vitafone. A gravação direta na película denomina-se movietone. Mais tarde foi possível separar diálogos, música e ruídos em faixas distintas, por processos magnéticos. Gravados separadamente, podem ser reproduzidos numa trilha magnética de som estereofônico que, a despeito do custo de instalação da aparelhagem nos cineteatros, é mais realista e de efeito sonoro mais espetacular e detalhado.

O processo de acabamento final se chama mixagem, combinação dos processos de gravação que confere ao filme equalização e sincronização audiovisual (imagem mais som). Para a comercialização dos filmes em idiomas estrangeiros, nos países que não utilizam letreiros sobrepostos ou legendas, é necessária a dublagem, que substitui as vozes originais por diálogos gravados por dubladores.

## PREVALÊNCIA DA COR

A ambição de filmar em cores nasceu com o cinema. O primeiro processo inventado para colorir filmes foi o tingimento a mão, e até a década de 1920 o sépia, o verde e o azul, isolados, enfeitavam filmes europeus, americanos e até brasileiros. Com o invento do cinema sonoro, aceleraram-se as pesquisas destinadas a descobrir um processo para filmar em cores. As primeiras tentativas se fizeram por meio de emprego de filtros coloridos: cada cena era filmada

duas ou mais vezes, cada vez com filtro de uma cor, ou por várias câmaras simultâneas, uma com cada filtro. O filme bicolor foi muito empregado em Hollywood, após 1927, para enfeitar, sobretudo, trechos de musicais.

Lançado em 1922 em *The Toll of the Sea* (1922; O tributo do mar) e popularizado na década de 1930, no apogeu de comédias e operetas, o sistema Technicolor dominou por muito tempo o mercado do filme colorido. A experiência decisiva do processo tricrômico aconteceu com o filme *Becky Sharp* (1935; Vaidade e beleza), de Rouben Mamoulian. Os únicos competidores do Technicolor eram os sistemas Cinecolor, usado em filmes de baixo custo, e Eastmancolor, da Kodak. A cor se expandiu e novos tipos de cor, mais flexíveis e econômicos, como o alemão Agfacolor, o belga Gevacolor e o italiano Ferraniacolor, ameaçaram a hegemonia do processo americano.

O advento da tela larga, testada em raros cinemas com o filme *The Big Trail* (1930; A grande jornada), de Raoul Walsh, concretizou-se na década de 1950, quando a televisão começou a ameaçar Hollywood. Surgiram também câmaras mais leves, complexas e eficientes exigidas pelo Cinerama, Cinemascope, VistaVision, Todd-AO e outros processos de filmagem que buscavam a terceira dimensão. Isto impôs a invenção de outros tipos de películas coloridas. Logo o DeLuxe (da Fox), o Metrocolor (da MGM) e o Warnercolor destronaram o Technicolor. O Eastmancolor penetrou em outros centros produtores, inclusive no Japão.

Na década de 1960, mais da metade da produção mundial de filmes para cinema trocava o preto e branco pela cor. Vinte anos mais tarde, cem por cento das produções mundiais eram filmadas em cores, com raríssimas exceções produzidas por cineastas requintados que consideravam o preto e branco indispensável para certo filme, que, no entanto, devia ser filmado em cores e copiado em preto e branco.

## DISTRIBUIÇÃO

Pronto o negativo do filme, este é multicopiado e comercializado por uma companhia distribuidora que pode pertencer ao mesmo grupo da produtora ou dedicar-se exclusivamente à distribuição. Ela se encarrega de alugar o produto a diversas salas de exibição, acompanhado de material publicitário, repartindo-se as rendas entre produtor, distribuidor e exibidor, segundo conveniências e normas comerciais que variam de país a país.

## EXIBIÇÃO

Até 1950, aproximadamente, as proporções da imagem projetada em tela correspondiam à do fotograma. A altura e largura do filme mudo, por exemplo, mantinham relação de três por

quatro, independentemente do tamanho da tela. Mais tarde foram realizadas muitas experiências de cinema panorâmico, deflagradas em parte pela concorrência da televisão.

As primeiras exhibições cinematográficas ocorreram em cafés e feiras. Apareceram nos Estados Unidos as salas chamadas então de nickelodeons, porque o preço dos ingressos era uma moeda de cinco cents, ou níquel. As salas comerciais em geral pertencem a grandes companhias exibidoras que, nos últimos anos, dada a redução de público, vêm preferindo reunir várias salas pequenas num só local, como ocorre nos shopping centers.

Existem também salas de projeção especializadas em filmes que, por sua temática ou técnicas, se destinam a um público menor. São os chamados cinemas de arte. Há ainda salas que pertencem a cine-clubes e exibem filmes para platéias especiais ou agrupamento de aficionados, que combinam a projeção com palestras e debates. Este último modelo se encontra, em geral, ligado a cinematecas, entidades que colecionam, conservam, restauram e exibem os filmes que marcaram a história do cinema e a evolução estética.

Para promover a comercialização dos filmes organizam-se mostras e festivais nacionais e internacionais, nos quais são apresentados os filmes mais recentes ou se fazem retrospectivas de épocas e de realizadores; é o caso de Veneza (o primeiro de amplitude mundial), Cannes, Berlim, Rio de Janeiro e Gramado RS. Os prêmios são conferidos, por categorias, a atores, diretores e demais integrantes da equipe técnica. O mais importante (\$\$\$) prêmio do cinema é o Oscar, outorgado anualmente pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood, que constitui um incentivo à indústria e ao comércio do cinema.

## CRISES E REAÇÕES

Da mesma forma como evoluíram as técnicas cinematográficas, desde os processos de filmagem até os de projeção e reprodução sonora, também ampliou-se o número dos centros de produção. Os países menos desenvolvidos, embora com menos recursos que os grandes centros da cinematografia mundial, entraram na competição e nela se sustentaram até meados da década de 1980, quando a recessão econômica mundial, decorrente da crise do petróleo da década anterior, manifestou-se em toda sua plenitude. Poucos anos depois, até mesmo franceses, italianos, ingleses e alemães mergulharam na crise do mercado cinematográfico e os americanos voltaram a dominar as praças de todo o mundo.

Na última década do século XX, após anos de crise, fechamento de casas exibidoras e produção voltada apenas para filmes de efeitos especiais ou dirigidos ao público infante-juvenil, Hollywood passou a aplicar capital em refilmagens melhoradas de clássicos de outros gêneros, como o melodrama, a comédia romântica, o western, o horror sofisticado, a comédia disparatada e o policial. As rendas milionárias reanimaram os produtores, mas o custo desse renascimento foi o virtual desaparecimento das cinematografias dos países pobres.

Dentre os aperfeiçoamentos técnicos que durante certos períodos pareceram inovar a arte cinematográfica, alguns caíram em desuso. Entre eles se encontra o Cinemascope, inventado pelo francês Henri-Christien, que permitia comprimir a imagem ao filmar com uma lente anamórfica e restabelecer a imagem original na projeção mediante outra lente. Também foi abandonado o Cinerama, que abrangia toda a franja de visão do olho humano ao filmar com três câmaras, registrando cada uma um terço da cena, e projetar também em três segmentos numa tela côncava, dando ilusão de tridimensionalidade.

## CONCEITOS FUNDAMENTAIS .:. PARADIGMA DA DIVISÃO EM 3 ATOS

*O primeiro ato mostra quem são as pessoas e qual a situação da história toda. O segundo ato é a progressão dessa situação para um ponto culminante de conflito e grandes problemas. E no terceiro ato temos a solução dos conflitos e problemas. ERNEST LEHMAN.*

Perpetua em quase todos os roteiristas a idéia de que um roteiro deve ser dividido em atos, geralmente três. O cinema não é como o teatro em que as cortinas caem e se começa um novo ato. No cinema há um continuum, sem paradas, sem retrocessos até o final da história, mas a idéia dos atos existe.

Alguns roteiristas trabalham com a divisão em cinco atos - filmes feitos para a televisão utilizam divisão em sete ou nove atos - mas a grande maioria usa a divisão em três atos. Na verdade a única diferença no número de atos está na forma como o roteirista organiza a idéia a respeito da trama. Para o espectador, não há diferenças no número de atos, pois quase nunca percebem a passagem de um ato para o outro.

Segundo os manuais de roteiros americanos, o primeiro ato envolve o espectador com os personagens e com a história. O segundo ato o mantém envolvido e aumenta o comprometimento emocional. O terceiro ato amarra a trama e leva o envolvimento do espectador a um final satisfatório. Em outras palavras isso significa que uma história tem um começo, meio e fim. Syd Field e seus seguidores acrescentam que na passagem de um ato para o outro deve haver um ponto de virada, também conhecido como reviravolta dramática, que em inglês chama-se "plot point". Field vai ainda mais longe em e define o tamanho que cada ato ocupa na história: 1/4 o 1º Ato; 1/2 o 2º Ato; e 1/4 o 3º Ato.

No final das contas, a divisão em três atos é usada de forma intuitiva pelo roteirista. Salvo algumas exceções, é intuitivo que primeiramente apresentemos os personagens ao espectador; mostramos o universo da história; informamos qual será o conflito no qual a história se desenvolverá - isso seria o primeiro ato. Depois, colocamos os personagens em ação; desenvolvemos a história; criamos obstáculos para o(s) protagonista(s). - isso seria o segundo ato. Por último, a história chega a um ponto culminante - o terceiro ato - em que há a "batalha final" para se resolver os conflitos, e eles se resolvem definitivamente, mesmo que haja uma nova "tempestade" a se formar no horizonte. Essa, é claro, é a visão de Hollywood sobre a divisão em atos. Quem já não viu filmes que não tem "final satisfatório", ou seja, nada é

resolvido e tudo acaba com começou? Isso cria no público acostumado aos filmes convencionais de Hollywood uma sensação de "Ué, já acabou?".

Não existe uma estrutura fixa que funcione para contar uma história; cada nova história exige um novo modelo. Não existem receitas, formulários com espaços em branco a serem preenchidos para que a história adquira forma. Cada caso é um caso! Se o resultado final for positivo, não importando o caminho trilhado, excelente! Caso contrário, repense (reescreva) e, em último caso, se sentir-se mais confortável, abrigue-se nas formas (e não fórmula como diz Field) para "consertar" o roteiro.

## ESTUDOS SOBRE NARRATIVA :: PLAUSIBILIDADE E A SUSPENSÃO DA...

*"O efeito dramático vem daquilo que é provável, não do que é possível"*  
Aristóteles.

Deus ex machina, uma expressão latina que significa "o deus que vem da máquina", é na verdade uma invenção grega. No teatro grego havia muitas peças que terminavam com um deus sendo literalmente baixado por um guindaste até o local da encenação. Esse deus então amarrava todas as pontas soltas da história. Hoje em dia, porém, o deus ex machina tem pouca serventia para o dramaturgo e menos ainda para o roteirista, já que não aceitamos mais a noção de um ser sobrenatural capaz de interceder pelos humanos. O dramaturgo grego podia desenroscar os fios emaranhados de sua trama introduzindo um deus para cuidar da ação, mas o dramaturgo moderno precisa ser mais engenhoso para resolver as complexidades do enredo.

Nós temos equivalentes modernos desse artifício, porém é preciso evitá-los. A chegada inesperada de alguém muito poderoso, um ataque cardíaco convenientemente situado, uma súbita herança - o escritor deve fugir de qualquer coisa que venha de fora das fronteiras da história para ajudar no desenlace. O espectador reconhece quando o trabalho é desleixado e não aceita uma resolução que não venha naturalmente das circunstâncias da história.

Quando Bonnie e Clyde caem na armadilha e tombam crivados de balas, no fim do filme, não se trata de deus ex machina porque a busca do xerife, humilhado anteriormente pelo casal, faz parte integrante da história. Quando George Bailey finalmente se modifica e fica feliz da vida de voltar para a família, no fim de A FELICIDADE NÃO SE COMPRA, ainda que um anjo tenha sido parte crucial da história não houve deus ex machina. Nesse caso, a mudança vem de dentro do próprio George e o anjo é parte integrante da história, não alguma coisa que foi enfiada no final, para solucionar tudo. Quando Evelyn morre baleada, no fim de CHINATOWN, trata-se da extensão inevitável da história toda, da natureza do personagem de Noah Cross e da impossibilidade de Jake mudar o destino de Evelyn. Mesmo em Uma Aventura na África, onde a mão de Deus parece sempre muito próxima, tanto durante a chuva, que faz o barco flutuar no lago, quanto no finalzinho, quando o barco afundado volta à tona, não estamos diante de deus ex machina. A fé, as orações, a idéia de que "Deus ajuda quem se ajuda", e a crença de Rosie tanto em Charlie quanto no próprio barco fazem parte integrante do desenvolvimento do enredo; são elementos que se concretizam no final, mas segundo os próprios desígnios da história.

Muitos filmes têm o que na superfície parece uma premissa ou circunstância inacreditável: fantasmas, carros voadores, transmissão de pensamento, criaturas imortais ou vindas de outro planeta - a lista é interminável. Essas coisas não existem no mundo em que vivemos, mas em geral dão excelentes enredos. Em qualquer história que contenha um elemento do inacreditável, ainda que todas as outras circunstâncias sejam realistas, há um momento crucial que o roteirista precisa criar. É o momento em que o espectador, por vontade própria, suspende a descrença; quando o espectador "compra o peixe" representado pela parte inacreditável para curtir a história que está sendo contada. Se o autor-roteirista não consegue cativar o espectador, não podendo fazer com que ele suspenda sua descrença para curtir a história, o filme vira uma grande bobagem para esse espectador.

Em qualquer bom filme do tipo - de KING KONG a GUERRA NAS ESTRELAS, DE VOLTA PARA O FUTURO a FRANKENSTEIN - a suspensão voluntária da descrença é cuidadosamente criada e alimentada pelo autor-roteirista. No nível mais simples, o método se resume a enfrentar de frente a descrença, em vez de tentar disfarçá-la. O público normalmente percebe o disfarce e se recusa a participar da história que está sendo contada. Em geral, o melhor é fazer com que um personagem principal - muitas vezes o protagonista, mas nem sempre - manifeste a descrença partilhada pelo espectador. À medida que esse personagem vai se convencendo da verdade da coisa inacreditável, o público acompanha. Em DE VOLTA PARA O FUTURO, de início o protagonista não acredita na máquina do tempo, mas depois da viagem acaba acreditando e nós, suspendendo a própria descrença, vamos no embalo até o final. Em King Kong, o macaco gigante já existe; resta apenas encontrá-lo. Mas há uma preparação cuidadosa para o momento da revelação do personagem-título e uma resistência considerável em acreditar nele por parte da tripulação, até que o monstro esteja diante de todos. Certas ocasiões, como em GUERRA NAS ESTRELAS, o inacreditável faz parte do cotidiano de nosso protagonista, de forma que não temos sua descrença para usar. Nesse caso, é preciso usar e trabalhar a experiência vital do próprio espectador. Sabemos que já existem naves espaciais, embora nenhuma tão grande nem tão sofisticada quanto as mostradas no filme. Sabemos que robôs computadorizados conseguem se mexer e todos nós já vimos um holograma. E assim vai, até que Luke entra num carro voador, e aí já não sentimos o menor problema em aceitar o universo dessa história e todos os gloriosos artefatos que o acompanham. Cada um dos exemplos iniciais do filme baseia-se em algo que sabemos ser possível; só que no filme tudo é um pouquinho melhor do que aquilo que temos no momento. O filme até nos permite um certo espaço de tempo durante o qual nos ajustamos à idéia de seres espaciais. Os primeiros que encontramos são pequenos, encapuzados e a única coisa realmente estranha a respeito deles são os olhos vermelhos. Quando chega a hora de entrar naquele bar, repleto com os tipos mais diversos de monstros, já compramos o peixe inteiro e suspendemos a descrença.

É vital, para que o espectador suspenda voluntariamente a descrença, que essa suspensão só aconteça uma vez na história. Em outras palavras, a gente se compromete a acreditar, mas, naquele momento, aquilo em que decidimos crer também inclui um conjunto de regras. Essas regras de um universo fictício terão, assim, que ser escrupulosamente seguidas, sob pena de o espectador fugir da história. Por exemplo, se estabelecermos no início que os carros voam, mas

não os ônibus, é melhor não vermos um ônibus voando num momento posterior, senão perderemos a confiança em quem conta a história e não participaremos mais. Muitas vezes sentimos que o autor-roteirista está "trapaceando", quando isso acontece. Por exemplo, em DE VOLTA PARA O FUTURO, fala-se muito da enorme velocidade que o carro precisa atingir para viajar pelo tempo. Isso vira uma das "regras" do novo mundo em que entramos. Se, no final, o carro conseguisse viajar no tempo enquanto estivesse parado, ou indo mais devagar do que a velocidade que nos disseram ser fundamental, o espectador se sentiria trapaceado e se rebelaria contra o filme, contra a história e contra o autor-roteirista.

Uma outra característica das melhores histórias é o efeito de inevitabilidade que o escritor consegue atingir. O curso dos eventos que o roteirista pôs em marcha não se limita a seguir uma trilha plausível: o espectador acaba acreditando que não havia nenhum outro resultado possível. Essa sensação de inevitabilidade - uma combinação de personagens trilhando um caminho do qual não há volta possível - constitui talvez a maior façanha de um roteirista.

A inevitabilidade não deve ser confundida com previsibilidade. A inevitabilidade é a sensação, à medida que os eventos se desenrolam, de que não poderia ter sido de outro jeito, ao passo que a previsibilidade diz respeito à capacidade do espectador em adivinhar o que está para acontecer. Desde que haja dois resultados igualmente plausíveis impedindo que o espectador adivinhe o que vai acontecer na próxima cena ou seqüência e na resolução, a história não é previsível. E se, ao mesmo tempo, cada passo ao longo do percurso da história parecer provável, sem que estejam visíveis as mãos de Deus ou a do escritor; o desenrolar dos acontecimentos da história parecerá inevitável.

*Texto extraído do livro Teoria e Prática do Roteiro,  
de Edward Mabley e David Howard*