

Animatógrafo

N.º 72 (3.ª SÉRIE) — LISBOA, 24 DE MARÇO DE 1942 — DIRECTOR, EDITOR E PROPRIETÁRIO: ANTÓNIO LOPES RIBEIRO — PUBLICA-SE ÀS TERÇAS-FEIRAS — PREÇO: 50 CTVS.

Porque dedicamos êste número a «FANTASIA»

De todos os adjectivos que temos ouvido empregar a propósito de «Fantasia», parece-nos um mais conveniente e próprio que qualquer: excepcional.

Os retumbantes qualificativos com que a têm «bombardeado», segundo a moda mavórtica do tempo, — genial, colossal, formidável, magistral, piramidal, etc. — parecem-nos, salvo o devido respeito, desproporcionados e insignificativos, até mesmo insignificantes, tão perduravelmente se têm gasto em louvor de outras obras cinematográficas menos dignas de registo e de estudo. Além disso — temo-los como exagerados, pois convém dar a César o que é de César e a Deus o que é de Deus. E parece-nos que, desta feita, Walt Disney se meteu temerariamente a tentar obra divina, atrevendo-se a cobiçar, moderno Prometeu, o fogo celeste, para animar as suas simpáticas criaturinhas. E mais nos parece que, em tal cometimento, por não ter sido inteiramente feliz, é justo que tenha o abutre da crítica a debicarlhe conscienciosamente os fígados, como castigo da sua desmedida ambição.

Trata-se, no entanto, de obra de tal monta, que não é coisa que se possa julgar em quatro penadas, tão olímpicamente como êle próprio se abalançou a visualizar a música de Bach e de Beethoven, para não falar senão nos dois maiores.

Porque o problema principal é êste: até que ponto uma arte tem direito de parasitar outra para encontrar a sua própria expressão.

Ora o mesmo Walt Disney encontrara já, no campo infinito de possibilidades que a sua prodigiosa técnica lhe oferece, verdadeiros cumulos cinematográficos. Em alguns dos seus filmes anteriores pôde dizer-se que o cinema atingira o seu máximo de clareza, de poesia e de emotividade, desde que se tenha, como nós, o «desenho animado» como a forma mais alta da «criação» cinematográfica, autêntico «li-

mite» das possibilidades de enenação. Cenas há em «Branca de Neve» e em «Pinoquio», em certos Mickeys e em certas Silly Symphonies, que estão muito acima das fastidiosas e pretensiosas elocubrações de «Fantasia». Mas tal afirmação não pode fazer-se gratuitamente, com a mesma sem-cerimónia com que um crítico (?) nos disse, à saída do Tivoli, quando lhe perguntámos o que pensava da fita:

— Ó pá! É bestial!...

Pedimos assim a um grupo dos nossos redactores que analisasse atentamente o filme, encarando-o cada um sob determinado ângulo, coando cada um as suas conclusões pelo prisma da sua sensibilidade.

Assim, Fernando Garcia ocupou-se da interpretação visual dos temas musicais; Augusto Fraga da posição de «Fantasia» em relação aos outros desenhos animados; Silva Brandão tratou o problema do filme perante a crítica e Domingos Mascarenhas o problema do filme perante o público; para nós, reservámos a discussão do próprio «processo» de concepção do espectáculo e da sua execução técnica; e por nenhum de nós ter a competência necessária para criticar o «concerto» propriamente dito que serve de pretexto e de «geratriz» à obra cinematográfica, encarregamos dessa tarefa fundamental o professor Luiz de Freitas Branco, um dos nossos melhores críticos musicais.

Tratámos assim «excepcionalmente» uma obra que consideramos excepcional. Excepcional por ser obra de excepção, e isso em dois sentidos: no de não ser regra geral ver o cinema aspirar a tão elevados páramos (resta saber se com direito a voar, por ora, até tão alto) e no de não serem normalmente assim (felizmente!) os filmes de Walt Disney.

Que o «glorioso estenderetes» (como já lhe chamou alguém) seja aureolado por nós, neste jornal, em toda a sua vangloriosa glória.

ANTÓNIO LOPES RIBEIRO

UMA FONTE INESGOTÁVEL DE DISCUSSÃO

“FANTASIA”

de DISNEY-STOKOWSKY



Uma imagem da suite «Casse Noisette» de Tchaikowsky interpretada por Walt Disney. Uma libélula-fada presa numa teia de aranha

I Os fundamentos teóricos e os processos técnicos de «Fantasia»

Na introdução do seu livro «Sinfonia y Ballets», Adolfo Salazar escreveu estas palavras:

A mais alta especulação do artista, que consiste na criação duma obra com desenvolvimento e jogo das ideias, individualmente e pela sua combinação entre si, dá como resultado a sinfonia, ao passo que cabe pensar que um processo equivalente a esta, como desenvolvimento duma ideia plástica abstracta simplesmente rítmica, pode dar nascença a uma obra que, no terreno da dança, constituisse o que a sinfonia é no da música.

Tem nitidamente essa ambição, o filme de Walt Disney «Fantasia»; e, para o conseguir, recorreu quasi exclusivamente a processos coreográficos, a processos de «ballets», servindo-se do cinema apenas como instrumento amplificador das possibilidades de encenar a dança, e como veículo editorial que permitisse (e grande é o milagre) reproduzi-lo tal e qual pelos ecrãs do mundo.

Leopold Stokowski, o maestro de «Fantasia», escreveu no prefácio do livro em que Deems Taylor, o comentador do fil-

me, apresenta e explica a obra de Walt Disney:

A música tem qualquer coisa a dizer a cada um; e cada homem, mulher ou criança ouve uma mensagem diferente, mesmo quando estão a ouvir a mesma música,



Mickey incarna em «Fantasia» a célebre personagem que Goethe descreve na balada «O Aprendiz de Feiticeiro». Ê-lo fazendo trabalhar por êle uma vassoura, ao som da música de Dukas

porque todos nós pensamos e sentimos diferentemente.

Nessas palavras se contém a mais completa condenação do espectáculo de «Fantasia», pois nele Disney se vê forçado a impor, pela própria condição do cinema, a mensagem pessoal que lhe transmitem as músicas que apresenta. Daí a atitude de simples curiosidade que se antepõe à própria admiração sincera dos espectadores mais benévols. E só naqueles em que porventura coincidam com as suas sensações de Disney, o espectáculo pode resultar perfeitamente.

Verifica-se assim um divórcio total e inevitável entre as opiniões dos vários espectadores, e as da maior parte dêles com a do autor.

E então, de duas uma: ou somos levados a aceitar sem discussão a interpretação que Disney deu a cada música, e julgamo-la independentemente dela; ou discutimo-la, negamo-la e, nesse caso, desfaz-se a conjugação necessária entre as imagens e a música que é a própria razão de ser do espectáculo.

Duas soberbas desculpas apresentam os autores de «Fantasia» — Disney, Stokowski e Taylor — como defesa prudente contra tais reparos: o próprio título da obra, «Fantasia», com o seu versátil significado semântico — e a ingenuidade voluntariamente infantil dos libretos escolhidos e das figuras que os animam.

Mas a ideia de ilustrar música de repertório apossou-se tão poderosamente de Disney, que de Dukas atrou-se a Tchaikowsky, e a Mussorgsky, e a Stravinsky, filmes anteriores, travasse conhecimento de aspiração em aspiração, de ambição em ambição, não hesitando em chegar a Beethoven e a Bach.

E claro que logo viu, apesar da sua tradição de humorista impenitente, e da impudência com que o mundo se habituou a aceitar as irreverências yankees, que não poderia ferrar com o Pató Donald na «Pastoral» nem com o Cão Pluto na «Tocata e Fuga»... E meteu-se em danças. Para a «Pastoral» concebeu uma graciosa laracha mitológica; para a «Tocata e Fuga» enveredou corajosamente pelos domínios do abstracto. Mas não há que iludir-se com a aparente diversidade dos processos; os fundamentos são os mesmos: contra-ponto visual, sincronismo coreográfico e, quando muito, aquilo que em psicologia se chama *sinopsia*.

Sinopsia é, em medicina, uma afeição caracterizada pelo facto de que a audição dum som ocasiona fenómenos de «tição» colorida mais ou menos animada. Por extensão, chama-se em psicologia *sinopsia* a uma associação visual e auditiva encontram correspondências recíprocas. Delas nos falamos os poetas; e da exploração especulativa de tal campo se pode cair numa espécie de charadismo fácil, mas que fala

DOIS SONETOS CÉLEBRES

que convém recordar para bem entender o que diz de «FANTASIA» neste número do «ANIMATÓGRAFO»

*La Nature est un temple où de vivants piliers
laissent parfois sortir de confuses paroles.
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
dans une ténébreuse et profonde unité,
vaste comme la nuit et comme la clarté,
les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— et d'autres corrompus, riches et triomphants,
ayant l'expansion des choses infinies,
comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
qui chantent le transport de l'esprit et des sens.*

CHARLES BAUDELAIRE

*Alucina-me a côr! A Rosa é como a lira,
a lira pelo tempo há muito engrinaldada,
e é já velha a união, a núpcia sagrada
entre a côr que nos prende a nota que suspira.*

*Se a terra, às vezes, cria a flor que não inspira,
a teatral camélia, a branca enfastiada,
muitas vezes, no ar, perpassa a nota alada
como a perdição côr dalguma flor que expira.*

*Há plantas ideais, dum cântico divino,
irmãs do obôé, gémeas do violino,
— há gemidos no azul, gritos no carmezim...*

*A magnólia é uma harpa etérea e perfumada,
e o cacto, a larga flor, vermelha e ensangüentada,
tem notas marciais: soa como um clarim.*

GOMES LEAL

A nossa crítica de "FANTASIA"

à imaginação. Assim, dizer que o som do clarim é vermelho, e o da harpa é azul, tanto pode explicar-se por um fenómeno autenticamente sinoptico, como por uma cadeia mais extensa de associações de ideias. O clarim evoca a tropa, a tropa sugere a guerra, e a guerra o sangue, que é vermelho; a harpa é instrumento de anjos, que moram no céu, e o céu é azul...

O contra-ponto visual não tem segredos para Disney. A sua longa prática de relacionar o ritmo visual das imagens com o ritmo dos sons, música ou ruídos, foi buscar sem esforço a perfeita sincronização dos movimentos das figuras geométricas que ilustram a «Tocata e Fuga».

técnica dos movimentos, a sua decomposição impecável em milhares e milhares de momentos, cada um deles desenhado e pintado num retângulo de celofane ou de papel.

E o maior mal, o mais grave defeito de tudo isso, é que a qualidade artística de cada um desses desenhos nem sempre é indiscutível, principalmente quando saímos do caricatural. Mesmo nos mais felizes, como nos da noite de Walpurgis evocada pelo Monte Calvo de Mussorgsky, onde o Demónio tem grandeza e anatomia (ao contrário daqueles inacreditáveis centauros, indignos de tão gentis centaurettes, e que lembram marujos malfeitos) e a rocha que lhe serve de trono

e aqueles sol de reclame à solarine com que viu ilustrada (arpejando-se, espelho) o «seus Sácer da Primavera» e a «sua» Ave Maria.

Disposto a fazer de ponta a ponta obra interpretativa (e não seremos nós quem lhe censuramos a coerência) Disney julgou conveniente apresentar de forma especial a Orquestra Filarmónica de Filadélfia e o seu condutor, com uma iluminação... de «fantasia», que não consegue ser fantástica. Aqueles focos verde-absinto e carmezim-groselha com que ilumina, sempre em contra-luz, a cabeleira e as mãos de Stokowski, as sombras furtivas-côres dos músicos, o pirilampo de focos em coincidência, com as pancadas dos timpanos, não são do melhor gosto, nem aumentam em nada o efeito, sempre imponente, dum grande orquestra apresentada sem subterfúgios nem excessos. E o intermédio cómico da «banda de sons», embora pândego, desilude os iniciados, sem elucidar os leigos.

Claros, pertinentes e hábeis, os comentários de Deems Taylor, *edubla* sem a qual o êxito do espectáculo ficaria seriamente comprometido junto do grande público — e até de muita outra boa gente...

Que mais dizer dos fundamentos teóricos e dos «processos técnicos de «Fantasia» que não pareça redundância ou salomão? E pois melhor ficar por aqui — e dar a palavra aos mais.

A. L. R.

II

Os temas visuais de «Fantasia» e a sua correspondência com os temas musicais

Se *Fantasia* é indiscutivelmente a prova das capacidades dum técnica nova, capaz de exprimir os mais variados e complexos temas e ideias, não há dúvida, também, que os temas e ideias escolhidos para construir *Fantasia* se prestam às maiores discussões e dúvidas, quanto ao critério da escolha e, o que é mais grave, quanto ao critério das interpretações. Ao elaborarem o programa de *Fantasia*, Walt Disney, Stokowski e Deems Taylor, seus colaboradores, depararam com todos os problemas que se levantam a quem pretende construir um espectáculo variado e foram ainda sobreacregados com a necessidade de resolverem sobre as condições de interpretação visual que as peças musicais apresentavam. Partituras de inspiração anedótica ou de carácter descritivo apresentavam-se, aparentemente, como tarefas que estavam facilitadas pela própria intenção ou inspiração do compositor; mas não podia construir-se um programa que correspondesse às altas intenções de *Fantasia*, esquecendo exactamente o aspecto mais nobre da Música, isto é, a música abstracta, a música sem conteúdo definido ou, pelo menos, a música só evocadora de atmosferas ou sentimentos.

O filme acabou por ser apresentado com o seguinte programa:

- 1) Tocata e fuga em ré menor de J. S. Bach.
- 2) «Suite» de ballados *Casse-Noisette* de Tchaikowsky.
- 3) O *Aprendiz de Feiticeiro* de Paul Dukas.
- 4) *Rito da Primavera* de I. Strawinsky.
- 5) *VI Sinfonia* (Pastoral) de Beethoven.
- 6) *Uma noite em Monte Calvo* de Mussorgsky.
- 7) *Ave-Marias* de Schubert.

A simples leitura dos nomes das obras que serviram de base ao novo filme de Walt Disney é suficiente para nos dar a medida das suas ambições e responsabilidades. Até que ponto correspondem *Fantasia* a que prometia? A pergunta desdobra-se em dezenas de outras perguntas de carácter especial: A nobreza do assunto acarreta-lhe responsabilidades muito especiais, aumentadas ainda pelo valor dos homens que se encarregaram da sua realização, mercedores da admiração universal e, portanto, com «costas» bastante largas para que não se lhe perdesse aquilo em que fracasaram ou não corresponderam ao que os seus propósitos deixavam na nossa curiosidade como promessas.

A escolha de cada peça sinfónica equivalia a aceitar um certo número de compromissos de ordem musical — porque o filme quis interpretar em imagens o que os compositores haviam escrito em música, ou quis, pelo menos, reproduzir as sensações, evocações ou criações que a audição das partituras tocadas desenvolveu.

A «Tocata e Fuga em Ré Menor» que J. S. Bach escreveu para órgão e que Leopoldo Stokowsky transcreveu para orquestra, com que abre *Fantasia* é pelo seu subjectivismo, porque é música pura, uma das que menos se pode discutir, ao contrário do que pode parecer. A interpretação visual dum peça que é totalmente subjectiva só pode fazer-se com referências completamente pessoais. A quem afirmar que não gostou, pode-se lhe contrapor que se gostou muito, que não há raciocínios possíveis, não há argumentação sustentável que possa combater qualquer das opiniões. Disney, todavia, não enfrentou a amplitude e majestade da «Tocata» que serve de prelúdio à fuga, cheia de drama nos seus acordes poderosos. A acalmia do desen-

volvimento da «fuga» é comentada com um desenvolvimento de côres, de formas e de linhas que não tem, talvez, em si, nenhum significado, nem são também capazes de criar conteúdo emotivo na maioria dos espectadores. Contudo, Disney arrimando-se à forma, digamos, matemática da construção da fuga, único apoio objectivo capaz de lhe dar uma linha geral de orientação, criou uma série de equivalências geométricas com que tenta traduzir e interpretar o aparecimento do «Sujeito», das «Respostas», do «contra-sujeito» e dos «desenvolvimentos» da fuga e isso faz da primeira parte do filme uma tentativa de interpretação gráfica da fuga, de grande interesse. A surpresa, a novidade das imagens do final conseguem ser, para uns, fonte de emoções, para outros de indiferença e de fricção pela incompreensão que têm do significado que possa atribuir-se aquelas linhas e côres. O assunto, como disse, não é possível discutir-se, tanto mais que deve ser unanimemente reconhecido que o critério escolhido para a visão era o único possível.

«Casse-noisette» de Tchaikowsky foi, com certeza, a obra em que Disney triunfou em toda a linha. Não tinha, propriamente, uma anedota que o guiasse, não tinha na música mais do que formas capazes de lhe inspirar uma coreografia de «vago sabor oriental». Com um mundo de seres em cuja movimentação se tornou exímio, com imaginação de prodígio, com movimento e ritmo riquíssimos, Disney desenvolveu um comentário cheio de poesia, cheio de lirismo, traçando com mão de mestre uma interpretação mitológica, chamemo-lhe assim, das quatro estações do ano, divagando dum motivos para outros com as mais gaborosas associações. Seria impossível apontar todos os passos que prendem a nossa atenção... nos fazem partir para novas divagações construídas sobre aquela divagação. Não queremos, todavia, deixar de apontar o Oitono com aquela maravilhosa turbilhão das folhas de plátano e o comentário brilhante das «revoadas» de folhinhas de acácia que, volta e meia caem. As cristalizações do inverno têm também alguns achados notáveis.

Depois deste magnífico passo Disney apresenta a interpretação em imagens do «Aprendiz de Feiticeiro» de Paul Dukas. O resultado é perfeito. Dukas construiu a sua música, embora dentro da mais perfeita lógica e construção musical, sobre a balada de Goethe do mesmo nome. Disney servindo-se da balada e da música, não teve mais do que construir um desenho animado com um argumento de Goethe ajustando-o a um comentário feito previamente por Paul Dukas.

Disney usou algumas liberdades inteligentemente; para não insistir num desenvolvimento em que imagens seria, talvez, fastidioso resolveu a crescente inundação com o sonho de Mickey e, em vez de duas vassouras, arranjou, para interpretar o dinâmico e vibrante tema, exposto com tanta sobriedade e afluente insistência pelo fagote, um exército de vassouras que transportam água da maneira mais implacável.

Até aqui, *Fantasia* é um espectáculo cheio de valor, em que, intencional ou não, há, mesmo um decrescer do valor proporcional da música como se houvesse uma progressiva adaptação à fórmula por parte do espectador.

Mas logo a seguir a *Fantasia* começa a sua curva descendente. Discordamos completamente do valor da interpretação que Disney deu ao «Rito da Primavera» de Strawinsky. É um trabalho que consideramos inferior mesmo que não estivesse enquadrado nas responsabilidades de *Fantasia*. Já não queremos discutir o critério que presidiu à escolha dum novo argumento para a música de Strawinsky, quando o seu autor lhe tinha traçado um programa, porque também o próprio autor declarou a Michel George-Michel que o programa e a coreografia tinham sido sobre impressos à música, admitindo, portanto que a música podia sugerir outras interpretações. Mas, mesmo abstraindo

esse problema, não há dúvida que Disney se revelou incapaz de acompanhar a maravilha dos desenvolvimentos rítmicos e harmoniosos que é a composição, bem como o super-dinamismo, a força desmanhada, sadística, convisiva que emana uma composição de Strawinsky.

Aquele introdução que o próprio compositor chamou evocador do «mundo físico na Primavera» e em que o fagote, depois a trompa e o clarinete desenvolvem uma misteriosa melodia, aproveitada para a descida pelo espaço através das nebulosas é cheio de promessas. Mas tudo se desfaz rapidamente. Aquilo a que Deems Taylor, com muito exagero, chamou «ciência» não passou, afinal, do que sem exagêro nenhum o crítico dum dos jornais diários classificou de bonecos que parecem de papelão e das fitas de monstros de Hal Roach. Os maiores vultões, os melhores tremores de terra não conseguiram fazer-nos apagar da imaginação durante aquele final de ritmo desintegrador, a Dança Sacra e a morte da Virgem Elena, que Strawinsky escolheu para ilustração do seu bailado.

Disney brinca, depois do intervalo, com a banda de som numa fantasia com graça que resulta e entra, logo a seguir, numa outra interpretação que nos melindra: a «Pastoral» de Beethoven. São raras as músicas de Beethoven que têm programa. Mas a «Pastoral» é dessas raras porque, nas notas impressas no programa da sua primeira audição, em 22 de Dezembro de 1808, em Viena, o próprio Beethoven escreveu o que pretendeu exprimir nos cinco movimentos da sua sinfonia. Já não é o caso de Strawinsky que declara o seu programa como resultado ante a música composta livremente a partir duma ideia. Não. Na «Pastoral» há o cantar de variados motivos dum ideia. O próprio Beethoven esclareceu, também, que não se devia enquadrar essa ideia dentro de limites muito estreitos «porque toda a pintura perde quando, na música, é levada muito longe». O Campo de Portugal é diferente do Campo de Portugal da América. Com isso não se importava Beethoven. Mas o grande compositor também escreveu que quem tivesse conservado uma ideia da vida campestre podia, por si próprio, sem muitas indicações, descobrir o pensamento do autor.

Disney não respeitou ou, com mais verdade, não se abalçou a respeitar o pensamento de Beethoven e bascou a sua interpretação num motivo fácil, com elementos de pitoresco tão fácil, onde aparentemente, podia dispor dum liberdade de concepção propícia para evitar incómodos. O não respeitar o pensamento de Beethoven era, porém, uma audácia, que exigia compensação de muito valor. O Olimpo criado por Disney está abaixo de qualquer responsabilidade. Se aquilo fosse uma peça sem importância, apresentada como filme de complemento faria as nossas delícias como obra ligeira cheia de pormenores de boa observação. Mas para Beethoven aqueles centauros infantis, aquela mitologia fútil não chegam e ficam muito aquém das bucólicas e alegres, sim, mas profundas emoções que arranca a «Pastoral».

A sátira ao «Ballado das Horas» de Ponceilli resulta de efeito e feliz, podendo alinhar ao lado das três primeiras peças como acerto de escolha, de critério, de interpretação.

O final é preparado com «Uma Noite no Monte-Calvo» de Mussorgsky. A interpretação de Disney tem na abertura alguns movimentos e imagens de grande valor, mas rapidamente cai para um nível inferior às possibilidades de Disney e às exigências da partitura. Um diabo e monstros de opereta, dão como resultados de morcego a mais e sensação de terror a menos.

O filme fecha com a «Ave-Marias» de Schubert, que Disney tratou dentro dum critério, certo, legítimo para o qual não soube encontrar as imagens com a fé, com a união necessárias para interpretar a música.

Momento a momento, em todo o filme, há observações, riqueza de pormenores



«Uma noite no Monte Calvo» de Mussorgsky inspirou a Disney um aparato «sabbat», em que a variedade decorativa faz perder certa falta de convicção

engenhosamente concebidos e realizados. Mas não tão engenhosamente como já em 1923 o fizeram Germaine Dulac, Man Ray e Bernard Brunius, nos tempos heróicos do «Cinema Puro» e do «Cinema Integral». Aquela espécie de fantasmas de arcos de «volino», a teoria das asteróides, névens, volutas de fumo, discos planadores e ondulações aquáticas, é matéria antiga, embora enriquecida pela cor.

Menos segredos tem ainda para o criador de Mickey o sincronismo coreográfico. Para os seus bailarinos (e Disney põe a bailar a natureza inteira desde as suas primeiras Sily Symphonies) não há entrecelais, nem *jetés-battus*, nem saltos, nem vãos impossíveis. Todas as figuras de dança lhe são possíveis. Mas é aí, sem dúvida, que Disney mais provas dá da sua infinita imaginação. A dança chinesa dos cogumelos-mandarin na *suite* «Quebra-Nozes» de Tchaikowsky é o momento perfeito do filme. E, dum modo geral, todos os quadros da mesma *suite*: a dança árabe dos peixes, com as suas caudas-véus, a dança russa das alchachofras-coscacos, o gracioso evocar das libélulas-fadas, com o seu rasto fosforescente e as pedrarias de arvalho que espalham com as suas varinhas de condão. Tirou admiráveis efeitos decorativos, de super-coreografia para um *ballot*, na transição das estações: o amarelo das folhas no outono que o vento arrasta em turbilhões; o regular das águas no inverno, com a linda imagem dos cristais de neve que se deslocaem com uma suavidade aí verdadeiramente musical.

Porque o maior prodígio, o milagre indiscutível de «Fantasia» é a perfeição

tem realmente a escala apropriada; onde as almas-penadas, bem inspiradas em Hieronimus Bosch e nas gravuras de Hans Holbein; mesmo aí sente-se a falta dum desenhador da força de Gustave Doré ao serviço do génio animador de Disney. É certamente isso — a insuficiência dos desenhos — o que torna mais discutíveis as próprias interpretações. O que seria um Dürer, um Ingres, um Arnold Böcklin ao serviço da técnica de Walt Disney? Então já se admitiria a visão do Olimpo a ilustrar a música dum premonítico, ainda virgem da fúria greco-romantizante, apesar de «Prometeu». Porque tudo isso ganharia uma decora que não tem, uma nobreza que não tem, uma qualidade que não tem, sem prejuízo de tudo o que já tem — e é muito.

Há ainda o facto de se tornar forçosa a divisão, a *taylorização* do gigantesco trabalho material de desenhar e pintar muitos milhares de quadros. Os desenhos originais de Disney, que conhecemos, são incomparavelmente superiores aos que nos mostra no écran. Disney vê-se forçado a simplificar, a recortar, a estandardizar o traço, para que ele possa ser retomado e multiplicado pelas dezenas de desenhadores da sua oficina. Se pudessemos, aconselharíamos Disney a fazer um dia *cinchito* todos os desenhos necessários a um dos seus filmes. Temos a certeza de que isso daria inesperados e magníficos resultados.

Pelo menos evitaria aqueles monstros de «Enciclopédia pela Imagem», tão maus como os das ilustrações dos livros do sr. Wells, aquela marcha com balões-confetis entre uma floresta de pés-de-salsa

Assumira também a Direcção do Teatro Espanhol, lugar que também deixa de exercer.

Prémio Francisco Franco de Literatura em 1941, galardoado com a medalha de ouro dos documentários na última Bienal de Veneza, pelo seu filme «Boda en Castilla», García Viñolas alcançara, pelo seu entusiasmo e pelo seu talento, um lugar primordial na cinematografia peninsular e europeia.

O seu nome há-de ficar ligado à história do Cinema do seu país. E, por ser ideia sua e um dos seus mais caros, à história inevitável do Cinema Ibérico, cujos fundamentos lançou em Lisboa, há mais de um ano.

A sua amizade, sempre firme, granjeia-lhe o nosso mais cordial abraço, no momento em que deixa de exercer os seus cargos oficiais.

■ Galhas

Convém corrigir três erros de composição que escaparam no último número.

No artigo «Arte e Cinema» de Silva Brandão, onde se lê: *mas tomar em imagens simples e assimiláveis leia-se mas tornar em imagens simples e assimiláveis*; onde se lê: *transcendência da fisiologia leia-se transcendência da filosofia*.

No artigo de Fernando García *Calendário do Cinema* uma linha mal intercalada liga a R. C. A. ao sindicato alemão Tobis (Ton Bild Sndikat), quando, evidentemente, nada tem que ver com êle.

■ Secções omitidas

A importância que houve que dar a «Fantasia» impede-nos de publicar neste número as nossas habituais secções «Festas das Fitas» e «O Correio de Bel-Tenebrosos».

PANORÁMICA

■ Luiz de Freitas Branco

Honra-nos hoje com a sua colaboração o Professor Luiz de Freitas Branco, um dos mais vastos, cultos e penetrantes espíritos do nosso meio musical. Musicógrafo distintíssimo (publicou recentemente um pequeno compêndio de harmonia que é uma autêntica obra-prima), há muito que tem a seu cargo a crítica musical do jornal «O Século». Há muito também que o cinema o interessa, como espectador e como autor, pois a êle se devem as partituras musicais que acompanham os filmes portugueses «Gado Bravo», de António Lopes Ribeiro» e «Douro, Faina Fluvial», de Manuel de Oliveira.

Ninguém mais indicado que o Prof. Luiz de Freitas Branco para apreciar a brilhantíssima execução de Stokowski e da Orquestra de Filadélfia, os indiscutíveis triunfadores de «Fantasia».

■ García Viñolas

Tivemos o desgosto de saber que Manuel Augusto García Viñolas deixara de exercer o cargo do Chefe do Departamento Nacional de Cinematografia de Espanha, onde a sua acção a favor do progresso e da orientação do Cinema no país vizinho pode considerar-se fundamental. Se, simultaneamente, abandonou a direcção do semanário «Primer Plano», que fudou, de que fez uma das melhores revistas europeias da especialidade, e na qual sempre se ocupou com o maior carinho, interesse e desenvolvimento do Cinema Português.

TITULOS ILUSTRADOS



«FANTASIA»

prodígio de WALT DISNEY

a graça que Disney sabe sempre emprestar nos pequenos comentários. Um balanço dá como tendo resultado a favor dos louros de Disney, a interpretação geométrica da construção da «Fuga» de Bach, a magnífica e bela criação do comentário ao «Casse-Noisettes», a história do «Aprendiz de Feiticeiro» e a sátira do «Baillado das Horas».

Contra Disney falam as outras peças e, destas, falam muito alto e muito revoltadas a «Pastoral», o «Rito da Primavera» e a «Ave-Maria».

FERNANDO GARCIA

III

Os valores pictóricos de «Fantasia» e o seu lugar na história dos desenhos animados

Eu não sei se algum dia o autor de «Fantasia» prendeu a sua atenção com as visões naturalistas de Cezanne. A verdade é que nele, como no mestre francês contemporâneo, a luz e a atmosfera deixaram de actuar como elementos essenciais para conjugar-se num mesmo plano com a composição e as formas. Um sen-

que oscila entre a consonância e a dissonância. Em «Fantasia» há cores quentes e frias, as que exaltam e as que deprimem; vermelhos orgulhosos, azues ingénue, verdes perdidos. E podemos associar cada tonalidade a um sentimento determinado, embora uma exactidão rigorosa não seja possível sabido que as reacções individuais são tão variáveis quanto desconcertantes.

A grande vitória conquistada nesta obra foi, ainda, a solução dos mais difíceis problemas de imitação. Walt Disney dispôs, hoje, dos materiais que lhe permitem dar a sugestão do que quiser. Desde o orvalho até o calor, desde os espectros de gelo àquele sol, que dispersa os fantasmas das trevas — tudo tem uma atmosfera de realidade, de «coisa autêntica» que assombra. As tintas utilizadas por Disney são maravilhosas e surpreendentes.

Isso é que importa destacar acima de tudo. O resto, as suas admiráveis caricaturas de ganacha ou as suas composições poéticas feitas num estilo inconfundível — já são nossas conhecidas. Aqui, como nos seus outros trabalhos, os seus desenhos puramente mecânicos, confeccionados pacientemente num laboratório, não são desprovidos de calor humano. São animados daquele fluido só próprio das obras geniais. Todavia, Disney inferioriza-se quando se apega à realidade. Com a sua experiência adquirida na deformação das figuras tendendo para o grotesco, para a fixação do lado caricatural dos animais e até das coisas, Walt Disney

Só assim a obra se podia valorizar como espectáculo.

A crítica esqueceu-se dessa missão. Mas não enveredou também pela segunda hipótese.

Porque essa obrigava a uma análise profunda do valor da obra. O espaço não chegava. O tempo era deminuto.

O filme não foi imposto perante o público, porque não foi explicado.

A obra não foi dignificada perante a arte, porque a crítica não podia occupar-se dela com o desenvolvimento devido.

Assim a crítica, na sua maioria, seguiu um caminho mais fácil, mais rápido, mais quasi inútil o da exteriorização do entusiasmo pessoal do crítico perante a obra.

Levou-se até longe de mais, em alguns casos esse entusiasmo.

Palavras laudatórias em série, sem uma significação apropriada, sem uma razão explicativa.

Que lucrrou o público e a obra com elas?

A técnica, a arte, que ali existem numa das mais belas manifestações que o cinema tem dado, quem as marcou, quem as definiu, quem as concretizou.

As faltas do filme — porque até este as tem — esboçam-se às vezes, mas não se confessam, receando-se talvez ferir uma obra, que afinal por si resiste à mais serena e mais perfeita crítica que sobre ela se faça.

Assim a crítica limitou-se a ser uma *fantasia* do seu autor, mais ou menos bem redigida, mas nada conseguiu de útil.

O público que viu o filme, que leu a crítica do seu jornal habitual, se nada aprendeu no filme, muito menos aprendeu na crítica. Se nada percebeu, ela também em nada o elucidou.

Se não viu o filme, e quer receber indicações, fica ainda mais em branco, porque se limitou a ler um artigo, com muita literatura, mas do qual nada sai senão uma vontade insaciável de dizer bem, muito bem, o que para o público é muitíssimo pouco.

A missão da crítica de cinema não pode ser essa.

A crítica dos jornais diários se quiser ser útil, se quiser juntar um enorme serviço ao cinema, tem que esforçar-se por ensinar, orientar e educar o público.

Tem que obrigá-lo a distinguir o bom do óptimo, o mau do péssimo, o razoável do mediocre, pela série de elementos elucidativos que saiba fornecer.

Tem que tentar criar no espírito do público um sentido crítico mais ou menos desenvolvido segundo a cultura e as tendências naturais de cada um.

Tem que lutar sim, para que um filme como «Fantasia» não triunfe sómente por essa crítica, mas antes perante uma maioria preparada e educada para o poder admirar, sentir e compreender no sentido máximo de toda a arte que transmite.

SILVA BRANDÃO

V

«Fantasia» diante do público

As várias atitudes do público perante «Fantasia» são muito interessantes de analisar, porque o filme de Walt Disney é uma obra *difficil de ver*.

«Fantasia» é um espectáculo excessivamente sobrecarregado, demasiado rico e variado, o espectador, quando chega à segunda parte, está K. O. — à excepção de um ou outro de mais fôlego. A orgia de cores, de movimento, a avalanche sonora, à disparidade de temas, vomitados pelo *screen* — requerem uma capacidade de resistência que a grande maioria não possui. Por isso, alguns são levados a «abandonar a prova»...

Como obra de arte, «Fantasia» também não é fácil de apreciar.

A tentativa de Walt Disney, se bem que dirigida, no fundo, à «pacovices» do americano médio, não é assimilável totalmente por qualquer fabiano. A maioria digere o aspecto anedótico, deslumbrase honestamente com a fantasmagoria de certas imagens e seqüências, mas não pode apreciar o resto — nem para comunicar com as intenções e pretensões de Walt Disney, nem para as contraditir ou para lhes encontrar as suas deficiências.

O mais curioso é que o filme é recebido com consideração e respeito (que têm qualquer coisa de superstitiosos) não só pela multidão pacóvia, como também pela *falsa elite*. A multidão pacóvia olha-o como boi para palácio, dum maneira geral — ficando muito lisongeada por aqui e ali se sentir «à altura» da obra. A tal *falsa elite* subcreve o filme por inteiro e com entusiasmo, por uma questão de preconceito «modernista» ou de feticheismo por que ela julga ser novidade e originalidade audaciosas.

Entre a minoria esclarecida, alguns, embora não se sintam plenamente satisfeitos com o filme, disfarçam, dão até umas palmas de circunstância — não vá «parecer mal», não vão as suas reticências ser levadas à conta de incompreensão. Pertencem êsses aquela categoria de pessoas «de que não reza a História».

Também alguns levam o seu desagrado longe demais — parte por uma questão de temperamento «extremista», parte para manifestar «superioridade»...

É engraçado notar como certo público se entusiasma especialmente com os aspectos possidónios do filme. Algumas imagens que nada ficam a dever a certos cromos que ilustram milhões de caducários por esse mundo fora, obtêm êxito fácil e certo — tal e qual como certas figuras dignas de ornamentarem alfomadas, em bordados a matiz ou em agulhadas laboriosas. Mas toda a gente — os esclarecidos e os pacóvios, os que se julgam esclarecidos e os que o são sem o saberem ou sem darem por isso — aprecia e admira como é justo a nova aventura do Rato Mickey, o fêérico conto de fadas do *Casse-Noisette*, a caricatura admirável das avestruzes bailarinas.

Obra *difficil de ver*, em todos os aspectos, «Fantasia» desorienta por si só a maioria do público, que dificilmente encontra quem a encaminhe. Pelo contrário, muitos daqueles a quem competia essa missão não fazem senão contribuir para a desorientação das massas, afirmando-lhe que o filme de Walt Disney é «a mais maravilhosa obra de arte de todos os tempos» e coisas quejandas. E assim se vai estabelecendo a confusão, colaborando neste pandemónio em que o Mundo se debate.

DOMINGOS MASCARENHAS

VI

A música de «Fantasia» e a sua execução

A ideia de empregar a sua prodigiosa técnica para a interpretação de obras-primas musicais dos maiores compositores que levou Walt Disney a realizar o filme «Fantasia», é só por si uma prova da mentalidade superior do admirável criador de «Branca de Neves» e «Pinocchio». «Fantasia» é, além dum maravilha de cor e desenho, um concerto pela célebre Orquestra de Filadélfia que, sob a direcção genial de Leopoldo Stokowski, tomou a seu cargo as execuções musicais.

Leopoldo Stokowski é um regente do tipo dinâmico, lembrando na sua arte a maneira dos maiores regentes de todos os tempos, Nikisch, Mahler, Toscanini; é contudo muito pessoal e pode dizer-se, apesar da sua ascendência hebraico-russa, que encarna o tipo de intelectual norte-americano no sentido que possui das realidades da Arte e da Vida.

A primeira obra interpretada, uma Tocata e Fuga de João Sebastião Bach, talvez a mais difícil de traduzir no «*screen*», foi no entanto superiormente trabalhada pelo génio de Disney que, empregando unicamente figuras geométricas e efeitos de

côr, soube manter-se fiel ao estilo da composição.

Foi um encanto ouvir a suite «Casse-Noisettes», que representa um ponto culminante na arte de orquestrar do século passado. Os efeitos de miniatura musical tão característicos desta partitura foram trazidos por Stokowski com um requinte de pormenorização verdadeiramente inexecelável. A música da suite «Casse-Noisettes» ilustra uma série de quadros fantásticos da vida dos insectos.

A interpretação do «Aprendiz de Feiticeiro» foi perfeita, sendo especialmente notáveis os efeitos de turbilhão.

A execução e a interpretação de «Sacre du Printemps» de Stravinsky só por si recomendariam este filme a todos os músicos que pretendem ser homens do seu tempo. Realmente o «Sacre du Printemps» é uma obra moderna na mais profunda acepção destas palavras pois que a sua projecção no futuro não tem diminuído nestes últimos vinte anos. As prodigiosas dificuldades técnicas da partitura não se sentem na execução e quanto à interpretação, dá-nos do modo mais completo as ideias de impulso primitivo, de força irresistível da Natureza, que o autor traduziu com uma espontaneidade de que se não encontram muitos exemplos na Arte de todos os tempos.

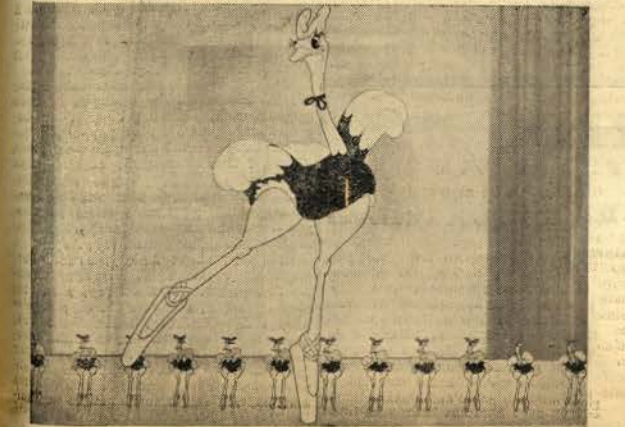
A Sinfonia Pastoral, que Stokowski interpreta com muita originalidade e perfeito bom gosto, em estilo tanto quanto possível de música de câmara, dá-lhe graças a esta visão especial e acertadíssima da obra, novos ensejos de se entregar ao seu predilecto trabalho de exactidão nos pormenores.

Uma das mais perfeitas interpretações musicais do filme é a do poema sinfónico de Moussorgsky «Uma Noite sobre o Monte Calvo» em que as qualidades dinâmicas do génio de Stokowski tem constantes ocasiões de se manifestar.

A adocida «Ave Maria» de Schubert, que hoje felizmente já quasi pertence ao domínio da música ligeira, e principalmente os baillados dessa obra-prima de mau gosto musical que é a Gioconda de Ponchielli, destacam da elevação estética da restante música do filme, salvando-se contudo as execuções, especialmente a da «Ave Maria», em que interveem um maravilhoso e numerosíssimo côro.

Em resumo: só para ouvir Stokowski e a Orquestra Sinfónica de Filadélfia, vale a pena assistir ao espectáculo do Tivoli. Este filme tem uma importância, quanto a nós, histórica, por ser o primeiro de tal envergadura que liga os desenhos animados à grande música. Cremos que há aqui a possibilidade de poder realizar modernamente o que tantas vezes falhou na cena a Weber e a Wagner: os efeitos fantásticos.

LUIZ DE FREITAS BRANCO



O famoso «Baillado das Horas» de Pouchielli sugeriu a Disney uma caricatura espirituosa mas cruel das bailarinas clássicas. No cenário florentino e na avestruz «prima ballerina» há sugestões evidentes do cenário da «Revista da Goldwins» e de Vera Zorina...

blante humano, uma maçã ou uma flor vêm a ser, apenas, pretextos para o artista puro. As realizações plásticas modernas limitam-se a um jogo de linhas e de cores que despertam, simultaneamente, a sensação óptica e as vibrações do mais íntimo, do mais espiritual, do que tem suas raízes no âmbito do subjectivo. Para Walt Disney, também, o processo da paisagem moderna é uma lenta evolução do sólido para o fluido, para o etéreo. A paisagem é, primeiro que tudo, uma conformação geológica. É sobre ela que se forma o vegetativo e vem, depois, o fluido, o ilimitado, o informe — isto é, a atmosfera e a luz.

Vai uma grande distância desde o primeiro desenho animado de Disney, «A dança macabra», apresentado em 1929, ao seu triunfo revolucionário de «Fantasia». Esta obra pode considerar-se uma vitória decisiva da forma e da côr que são, afinal, os elementos aos quais se reduz o mundo visual. Todavia, desde o começo da sua carreira que Disney se revelou um desenhador com um «cérebro musical».

Já «Dança macabra» marcou o seu crescente interesse em transformar música em desenhos, o que foi mais largamente demonstrado com as suas famosas «Silly Symphonies». No entanto, notemos: Nunca os seus desenhos se transformaram em música que entrasse pelos olhos como em «Fantasia». É que ele usou a forma e a côr para fins puramente sugestivos. Uma e outra deram-lhe a chave de um paraíso, especialmente na visualização da música pura («Tocata e fuga em ré menor», de Bach; e «Quebra Nozes» (suite), de Tchaikowsky), em que, sem subtrair-las às leis do espaço, mas pela subtilidade da matéria empregada, pela continuidade do movimento, criou a fluência do seu ciclo vital. Na primeira daquelas peças, o desenho de visualização é feito sem preconcebidas ideias de interpretação clássica, mas apenas num sentido de pura imaginação. Uma sugestão magnífica de colorido para som é-nos dada, atrevidamente, é certo, mas por forma aceitável. No entanto, a concepção visual excede-se quando as imagens se espalham nas deformações caprichosas dos aros e das cordas dos violinos, violoncelos e contra-baixos que interveem na execução musical.

Trabalhando admiravelmente as cores, Walt Disney consegue uma virtude evocadora certa. Dá-lhes uma expressão moral que nos atinge pela espécie de harmonia, que estabelece entre nós e elas e a emoção misteriosa que em nós penetra à sua aproximação, harmonia que pode ter um efeito sedativo ou excitante, da mesma forma que a harmonia musical

não é tão grande na reprodução das formas anatómicas perfeitas. As suas facilidades de realização e interpretação diminuem ao entrar no domínio da realidade, especialmente, no campo da beleza física ideal. Aqueles centauros, por exemplo, são menos expressivos, movimentando-se como autómatos e não como seres vivos. Os seus gestos são mais lentos, mais anti-naturais. Comparem-nos com aquela paisagem onde mesmo os cogumelos e as folhas das árvores dançam em ritos alegres!

AUGUSTO FRAGA

IV

«Fantasia» perante a crítica

A crítica dum obra de cinema, quando ela atinge as proporções artísticas do último filme de W. Disney, só podia enveredar por dois caminhos — o da sua explicação como espectáculo perante o público ou da análise profunda do filme como obra prima da arte cinematográfica.

Nem um, nem outro caminho foi seguido. Para nós a crítica deste filme tinha de ser orientada mais pelo primeiro caso do que propriamente pelo exame minucioso da obra.

O público necessita ser instruído e guiado sobre a natureza do espectáculo, principalmente porque em «Fantasia» W. Disney se afasta quasi sempre da aquela ideia geral que o público se habituou a firmar sobre os seus filmes.

Ousamos mesmo dizer que uma grande parte do público que acorre ao Tivoli, fica desiludido ou pelo menos admirado. Admirado não da grandeza da obra, mas da emoção diferente que sentiu.

Era a explicação detalhada do filme como espectáculo que se impunha.

A crítica e principalmente a crítica dos jornais diários tem uma função puramente orientadora e elucidativa.

O crítico trabalha para um público na sua maioria pouco culto.

Pouco propenso mesmo a receber com agrado todas as elevadas manifestações artísticas.

Se não viu o filme, e quer receber indicações, fica ainda mais em branco, porque se limitou a ler um artigo, com muita literatura, mas do qual nada sai senão uma vontade insaciável de dizer bem, muito bem, o que para o público é muitíssimo pouco.

A missão da crítica de cinema não pode ser essa.

A crítica dos jornais diários se quiser ser útil, se quiser juntar um enorme serviço ao cinema, tem que esforçar-se por ensinar, orientar e educar o público.

Tem que obrigá-lo a distinguir o bom do óptimo, o mau do péssimo, o razoável do mediocre, pela série de elementos elucidativos que saiba fornecer.

Tem que tentar criar no espírito do público um sentido crítico mais ou menos desenvolvido segundo a cultura e as tendências naturais de cada um.

Tem que lutar sim, para que um filme como «Fantasia» não triunfe sómente por essa crítica, mas antes perante uma maioria preparada e educada para o poder admirar, sentir e compreender no sentido máximo de toda a arte que transmite.

PARA BOAS "FOTOS" AO SOL OU À SOMBRA

Use sempre Película Kodak

Kodak

KODAK, LIMITED—33, Rua Garrett—Lisboa

Director, editor e proprietário: ANTONIO LOPES RIBEIRO

ANTOLOGIA

ALBERTO CONSIGLIO

Alberto Consiglio, vigoroso e acatado crítico cinematográfico napolitano, de quem publicamos nesta secção — onde têm sido arquivadas opiniões e afirmações de algumas das mais categorizadas figuras que, em vários países, se têm ocupado com autoridade, com inteligência, com penetrante sentimento dos mais variados problemas que o Cinema, arte nova e de novos, tem suscitado — algumas passagens de escritos seus, é um elemento de alto valor nos meios literários que na Europa o estudam e se ocupam das coisas de cinema.

Com Luigi Chiarini, Umberto Barbato, Francisco Postinetti, Anton Giulio Bragaglia, Consiglio é um dos nomes mais representativos da moderna geração italiana, dignos continuadores dessas figuras enormes de precusores que foram Delluc, Epstein, Canudo, Gance e alguns mais, que tanto dignificaram e elevaram a Arte Cinematográfica.

Alberto Consiglio é autor dos volumes «Introdução a um'estética del cinema e altri scritti» e «Cinema, Arte e Linguaggio».

A pergunta «O que é o Cinema?» não é dada a toda a gente poder responder por meio duma definição realmente satisfatória desta singular actividade humana. Os que não ficaram (e são raros) nas análises superficiais que existem entre Cinema e o Teatro, o Cinema e a Literatura, o Cinema e a Fotografia, poderão responder que é uma «arte nova». Outros, com mais precisão, dirão que o Cinema pode ser uma arte, um meio de propagação, uma forma de ilustração (ou se quiserem, um «documentário»), um instrumento didáctico. Outros ainda (e são estas as raras pessoas que se têm preocupado, realmente, em resolver o problema), dirão que o Cinema é, em geral, um novo meio de expressão. Esta definição adquirirá maior precisão quando se disser simplesmente, que o Cinema é uma linguagem.

★

O Cinema é o aspecto mais característico da civilização contemporânea. A procura e a análise das causas que determinaram o nascimento e o prodigioso desenvolvimento da nova linguagem são, pois, indispensáveis para compreender a fisionomia e o sentido do nosso século: os nove décimos dos conhecimentos dum operário ou dum camponês de qualquer parte do mundo civilizado têm a sua origem no seu contacto com o cinema.

Se se quiser refazer a história da difusão da cultura, o Cinema, como linguagem, está ligado, sem solução de continuidade, aos meios de expressão e de comunicação que o precederam. O Cinema, por outros termos, é o instrumento mais recente de desenvolvimento intelectual das massas.

★

Um velho provérbio italiano — ignoro se tem equivalente em outras línguas — diz que a «vida é o melhor mestre». A Civilização moderna, que tanto tem evoluído, parece antes preferir os meios de ensinamento primários a qualquer esforço, a qualquer concentração do espírito prefere-se, visivelmente, a escola de natureza. O Cinema é, com efeito, a mais perfeita, a mais realista imagem da vida. A linguagem verbal, como expressão cultural, tal qual todos os outros meios de expressão artística, demanda do homem um esforço de integração, uma convenção inicial, que só se aceita graças a um certo grau de refinamento espiritual que permite abolir os obstáculos e as resistências inveníveis da matéria: o romancista descreve todo um universo de personagens, de meios, de factos que a fantasia do leitor poderá representar como se fossem reais; o pintor realiza o efeito da terceira dimensão, se bem que não disponha, na realidade, de duas; o escultor esforça-se por dar à fria dureza do mármore e do bronze o calor do corpo humano, o movimento da vida. Só o cinema consegue realizar uma ficção extremamente próxima da realidade. De tal modo perfeita que só uns olhos práticos podem distinguir uma passagem documental da vida com uma composição. Um realizador russo contava, recentemente, que tinha obtido resultados mais realistas com um conjunto de artificios químicos reproduzindo os efeitos duma explosão, do que com uma verdadeira explosão.

(Conclui no próximo número)

ESTE NÚMERO FOI VISADO PELA
COMISSÃO DE CENSURA

SACHA GUITRY

dirige e interpreta ao lado de
GABY MORLAY

○ FILME «DESIRÉ CLARY»

Sacha Guitry, o famoso homem de teatro, é também um bom amigo do cinema, que não mais o abandonou desde que, há uma meia dúzia de anos o descobriu através do seu curioso, e por vezes notável, filme «As Pérolas da Coroa», que entre nós alcançou um belo êxito, suscitando um interesse pouco vulgar.

Desde aí o mestre de «Quadrilles» e de «Tricheur», pontualmente, todos os anos trouxe para a tela um espectáculo sempre valioso, onde o espírito, a ironia, o sentido crítico se casavam admiravelmente.

Assim, depois de ter feito, em 1937 o seu «Desiré», em que ele, a par de realizador, como é da tradição, interpretava a figura dum criado de café, em volta de quem gira toda a acção, movimentando, como «marionettes» os que lhe servia e os que com ele conviviam, dirige e interpreta «Subamos os Campos Elísios», que ficou indelével entre nós, é a história, variada ou inesperada, divertida ou dramática duma avenida mundialmente célebre durante os seus trescentos anos, que são outros tantos da História de França, que um professor, na ocorrência o próprio Sacha, conta aos seus alunos.

Desde o «Verd Galant» a Napoleão III, de Marat a Bonaparte, de Luiz XV a Luiz Filipe, tudo perpassa no filme, sublinhado por comentários sucessivos de Sacha,

BETTY GRABLE

mais uma vez intérprete dum filme colorido

De todas as companhias americanas, a 20th Century-Fox é sem dúvida aquela que mais se tem interessado pela fotografia a cores, cabendo-lhe grande quinhão na acção por parte do público do Technicolor, hoje incontestavelmente o único processo prático a ter em conta pelo que com ele já se consegue no domínio do cinema a cores. Houvem-se tambóres ao longo, «O Regresso de Frank James», os recentes filmes musicais como «Sinfonia dos Trópicos», «Uma Noite no Rio», «Miami» e também «Sangue e Arena», são «etapas» notáveis alcançadas pelo processo engenhoso do Dr. Kalmus. E essa conquista — o entusiasmo do público pelo espectáculo do cinema a cores, e a possibilidade da sua melhoria técnica — deve-se incontestavelmente à antiga empresa de William Fox, que no seu programa de produção reserva lugar importante aos filmes a cores.

Mais um filme do género está em realização nos estúdios de Movietone City, intitulando-se «Song of the Islands» essa produção.

São intérpretes do filme, cuja acção decorre nas edénicas paragens dos mares do Sul, que Robert Flaherty revelou no seu inesquecível «Moana», a escultural Betty Grable, cuja fotogenia no filme a cores é maravilhosa, como o demonstram «Down Argentine Way» e «Miami», Victor Mature, novo galã muito em voga e Jack Oakie, o magnífico comediante.

Rosalind Russell e Walter Pidgeon reunidos num filme

Walter Pidgeon é um magnífico actor que temos visto em vários filmes da Metro Goldwyn Mayer, e a quem a 20th Century-Fox deu a grande oportunidade, chamando-o para interpretar a primeira figura masculina do filme que acaba de ganhar o primeiro prémio da Academia Americana, «How Green Was My Valley», adaptação duma famosa obra literária que trouxe para John Ford o prémio máximo da realização cinematográfica entre os melhores de 1941.

Walter Pidgeon, que fez ultimamente «Man Hunt» o filme de Fritz Lang de propaganda anti-alemã, e no qual tinha Joan Bennett por «parceira» e «Blossoms in the Dust» ao lado de Greer Garson, tem neste novo filme, que se intitula «Her Honour», Rosalind Russell por «cleanding-lady».

narrador e intérprete da importância do seu filme.

Um ano depois, em 1939, já no limiar da Guerra, realiza «Os Nove Solteiros», porventura a menos feliz das suas obras cinematográficas.

Agora, depois de uma longa ausência, em que o teatro teve, naturalmente, a primazia, chega a notícia dum seu novo filme.

Intitula-se «Desiré Clary», nome dum famoso general dissidente, do reinado de Napoleão III, e nele Sacha Guitry, que é também o realizador mais, uma vez — visto que em «Remontons les Champs-Élysées» encarnara já o imperial espósa de Eugénia de Montijo — vive a figura de Napoleão III. A seu lado, como máxima figura do filme, aparece Gaby Morlay, a festejada actriz, grande intérprete



Sacha Guitry

da cena francesa, vivendo a personagem de Bernadotte Clary, a jovem espósa do celebrado militar.

EM MADRID

Eusébio F. Ardavin dirige um novo filme

«LA RUEDA DE LA VIDA»

A produção cinematográfica espanhola prossegue cada vez com mais incremento, aumentando o número de filmes em realização, crescendo também a importância dos meios materiais destinados a grande parte dos filmes a produzir.

A própria qualidade, que a princípio, em muitos casos, deixava, como aliás é natural, alguma coisa a desejar — só os imbecis e os que estão de todo fora das realidades do problema poderão pensar o contrário — começa hoje já, volvidos dois ou três anos sobre o início da interferência orientadora e disciplinadora do Estado na indústria do cinema de Espanha, a modificar-se para melhor, facto de que é exemplo frizante e consolador o último dos grandes filmes produzidos no país vizinho — «Raza» de Saens de Heredia. «Animatógrafo» tem tido, por várias vezes, oportunidade de se referir, com o desenvolvimento que a cinematografia espanhola nos mereceu, aos filmes de maior evidência que têm sido produzidos nos estúdios de Madrid e de Barcelona.

Mais um outro filme de categoria está presentemente em produção nos importantes estúdios de Chamartin de Madrid, sem dúvida um dos mais bem aparelhados da Europa ocidental. É a produção de la Suevia Filmes, de que Cesareo Gonzales é o grande animador, in-

titulada «La Rueda de la Vida». Dirige-o Eusébio F. Ardavin, um dos melhores e mais categorizados realizadores espanhóis, e tem por intérpretes Antonita Colón, grande vedeta da nova geração, Ismael Merlo, um dos mais festejados galãs, Gabriel Algara e Pedro Barreto.

«La Rueda de la Vida», que é baseado num argumento de Ramon Torrado e H. S. Valdés, tem a sua acção situada em pleno Madrid de princípios de século.

Henry Barreyre, que trabalhou já em Portugal, é o operador do filme para o qual o maestro Modesto Rebollo escreveu a partitura.

Karl Ritter que realizou «O Patriota» dirige um filme na ALEMANHA

Produzido fora do seu programa, que no princípio da época tornou público e de que falamos largamente em «Animatógrafo» a UFA tem presentemente em realização um filme de exaltação do espírito militar, de cuja direcção encarregou um dos seus mais categorizados realizadores, o Prof. Karl Ritter, que se especializou nos assuntos baseados em factos autênticos da história e de que são exemplos os seus filmes «Patrioten», «Urlaub auf Ehrenwort», «Pour le mérite», «Unternehmen Michall», etc.

Essa nova produção da conhecida empresa germânica intitula-se «Kaddetten», tendo a história sido «encenarizada» pelo próprio realizador e por Felix Lützendorf.

O argumento do filme decorre em pleno reinado de Frederico o Grande no termo da Guerra dos Sete Anos, em 1760, e foca a acção dum grupo de alunos duma escola militar, cuja idade varia entre os nove e os doze anos, contra um destacamento russo que conquistara a povoação em que a Escola estava instalada. Os pequenos defendem-se valentemente mas não conseguem, por muito tempo, manter-se contra o elevado número dos cossacos. Vale-lhes um seu compatriota que fazia parte, como oficial, do destacamento russo e o qual, para salvar os seus pequenos compatriotas não hesita em passar para as linhas da sua pátria, juntando-se aos garotos, e prolongando assim a luta até que chegam as forças prussianas que desbaratam os asiáticos.

Interpretam o filme nos seus principais personagens Mathias Wieman no oficial, Andrews von Engelman, o conhecido actor de composição que faz neste filme o comandante dos russos, Carsta Löck, que interpreta a figura duma aldeia, Theo Shall, Joseph Keim e Wilhelm Kruger.

A fotografia do filme é de Günther Anders.

Ler e divulgar «ANIMATÓGRAFO» é contribuir para a defesa do Cinema Português

Os estúdios argentinos...

por Natálio Bursk DE «Teatro AL DIA»-NOVA IORCA

O centro produtor de películas da Argentina vai-se concentrando na cidade de Buenos-Aires e arredores, não podendo estabelecer-se em outros lugares afastados da capital, pelas condições muito particulares que tem a indústria de Cinema neste país.

Por um lado, acham-se concentradas em Buenos-Aires todas as actividades próprias e afins da indústria, por outro, o estabelecimento dum estúdio fora da capital traria grandes dificuldades aos produtores que não poderiam contar com os mais importantes elementos artísticos.

Estas dificuldades de deslocamento de elencos para outros lugares, onde as condições de trabalho poderiam ser muito mais vantajosas, fez com que a maioria dos produtores europeus os seus estúdios nos arredores de Buenos-Aires, ou mesmo dentro da própria cidade e já se podem contar vinte e um estúdios, com um total de trinta e três «plateaux».

Isto quer dizer, que calculando à razão de três meses de produção de cada película, cada plateau pode produzir folgadamente quatro filmes por ano o que dá um total de cento e trinta e dois filmes, que já é uma interessante capacidade de produção.

As companhias que têm estúdios são as seguintes (indicamos entre parênteses o número de «plateaux») Argentina Sono Film (2); Argonson (1); Arpel (1); Baires (4); E. F. A. (2); Faam (1); Lumiton (3); S. I. D. E. (2); Mendez Delmino (2); Metropolitan (1); Nira (1); Ona Film (1); Pampa Film (2); Rayton (1); San Isidro (3); San Miguel (1); S. I. D. E. (2); Rio de la Plata (1); Tecnograf (1); Valle (1); X Films (1).

Os mais modernos e importantes destes estúdios são os de Baires. Filme, que filiou a primeira produção em 1938 e logo no ano seguinte mandou construir as suas importantes instalações. Estas estão situadas a uns quarenta quilómetros de Buenos-Aires, sobre o caminho de S. Fernando a Don Torcato.

Na rua que dá acesso ao estúdio fica situada uma torre de 27 metros de altura, onde, se instalou o depósito auxiliar de água com uma capacidade de 60.000 litros, e onde estão, além disso, dispostas mais quatro habitações para pessoal de serviço permanente no estúdio. A partir desta torre e passando por um arco de mais de 15 metros de largo, há uma ampla avenida com mais de 250 metros de comprimento, rodeada de edifícios de castiço californiano e vascongado.

Depois vem o estúdio propriamente dito que consta de nove pavilhões, com as seguintes características:

PAVILHÃO A — Construído sobre uma superfície de 10 x 30 metros, tem dois andares onde ficam instalados os escritórios da administração, casting, directores, armazém de filmes, oficinas de costura, salas de gravação e salas para ensaios.

PAVILHÃO B — Este pavilhão também com dois andares, numa superfície de 16 x 30 metros. É aí que se encontra o laboratório, as salas de montagem e uma sala de projecção com capacidade para mais de 100 espectadores e uma tela com as medidas correntes dos cinemas.

PAVILHÃO C — Pavilhão de forma circular, onde está instalado o restaurante para técnicos, artistas e extras.

PAVILHÃO D — Tem 10 x 30 metros e abriga a garagem, o depósito geral e central eléctrica.

PAVILHÃO E — Neste pavilhão igualmente com 10 x 30 ficaram instalados os vestuários do pessoal, a carpintaria, a marcenaria, a oficina de tapetes e decorações e a olaria.

PAVILHÃO F-G-H-I — Formam os quatro grandes «plateaux» de 30 x 60 metros cada um. Dois deles dispõem de piscinas de 10 x 8 metros munidas de dispositivos especiais para se filmarem cenas submarinas.

PAVILHÃO K — Tem dois andares. Já estão instaladas a central de som para serviço dos quatro «plateaux», a «maquillage» e os camarins. Tem também um depósito de água com capacidade para 60.000 litros.

Na superfície de seis hectares em que está instalado este estúdio há, ainda, mais uma praça de vila argentina, com os seus edifícios mais característicos, como Igreja, Câmara Municipal, estabelecimento, etc. Sobre uma superfície dum hectare preparou-se um terreno acidentado. Foi produzida uma rua de cidade com mais de 100 metros de extensão, bem como um rancho crioulo e outras típicas construções argentinas, preparando-se o terreno adequadamente para facilitar os trabalhos de desfocar e filmagem. Finalmente está-se agora preparando o terreno para a criação dum lago e riachos artificiais.