

Cinema de

HOJE em dia, com o seu terrível e vasto caminho marcado antecipadamente, a technica do film não é menos complicada nem menos detalhada que a de qual-

quer outra industria similar... até certo ponto. O automovel, por exemplo; hoje em dia, o film é como o automovel. Suas partes constitutivas não são já definitivamente promptas nem concebidas do cerebro de um homem. Ellas são analysadas, examinadas em seus innumeros detalhes. As conveniencias e as inconveniencias são pesadas. Cada simples detalhe que nos escapa, a nós, é o resultado de innumeras experiencias, algumas das quaes nos parecem tão tolas que o amator de Cinema que os examina-se pela primeira vez seria capaz de nem prestar-lhes uma attenção sequer.

Tome-se, por exemplo, o "scenário". A palavra, commum e usual cinco annos atraz, está entrando num periodo de esquecimento expressivo. Della têm sahido outras denominações mais empregadas hoje em dia. Por exemplo, referimo-nos a uma "historia" ou a uma "continuidade", e mesmo aquellas "historias" estão desaparecendo para darem lugar a um "original" ou a uma "adaptação", conforme foram escriptas para a tela, ou para qualquer outro meio de divulgação, como o theatro ou a imprensa.

Todo aquelle que tem estado mettido com o Cinema ha mais de quinze annos — digamos mesmo dez annos — pôde recordar-se perfeitamente do que era e do que se chamava de "scenário". Naquelle tempo, até mesmo "um bom incidente" era bastante para ser a base, o alicerce de um film. Um cavallo saltando um precipicio de um modo differente, um accidente automobilistico de uma feição nova, uma collisão mais realistica eram bastantes para assegurarem um successo de bilheteria, des que a distribuição e a direcção fossem racionalmente boas. E' verdade que esses accidentes não eram tão facteis assim de se fazerem, como nos dias actuaes das miniaturas, dos vidros decorados, das duplas-exposições e das camaras automaticas. Naquelles tempos, quando um automovel era visto correndo á toda, na borda de um precipicio, era porque elle tinha feito mesmo aquillo, tal e qual. A's vezes, o precipicio tinha uma amurada que não podia ser vista, devido ao baixo angulo de camara empregado. A's vezes, a personagem que nos parecia estar conduzindo o carro não passava de um boneco. Mas de um modo ou de outro, a produção das scenas era difficil, e absorvia a maior parte das energias da companhia.

Foi somente quando as idéas começaram a nascer, quando todos os films começaram a depender mais dos detalhes da actuação e da direcção, do que propriamente de emoções brutas, que a "continuidade", como nós a conhecemos agora, começou a se mostrar necessaria. A "continuidade" e o "close-up", pôde-se dizer, appareceram em conjuncto, um ao lado do outro. Um film não poderá mais ser constituído por "sahidas", "entradas", e simples "movimentações". O movimento physico não é uma actuação, uma representação, no sentido dramático do termo. Um exemplo psychologico mostrará porque. Olhe-se para uma multidão de pessoas andando ao longo das ruas. No sentido estricto da palavra, essas pessoas estão em acção — essa especie de acção ou movimento eterno que provem dos musculos e do corpo. Agora olhe-se para um vagabundo, faminto, parado em frente á vitrine de um confeitiro. Apparentemente elle está immovel — apparentemente, porém, não na realidade, porque o estomago se lhe contráe e se lhe expande rythmicamente, todos os musculos do coração e da face se acham em acção, e a pressão sanguinea augmentou, com a vista dos doces e dos bolos expostos á apreciação do vagabundo



CHARLES BRABIN, director da "Ponte de São Luiz Rey", dirigindo uma pose de Raquel Torres e Ernest Torrence para um visitante ter sua recordação de amator. ...

faminto. Isto que fica apontado não pôde ser chamado de movimento, porque não é visual ao olho nú, mas é "acção" — a acção de uma emoção profunda produzida pelo sentido da vista. Ha um termo para definir essa especie de acção: chama-se o "Sentimento".

Quando o Cinema passou do movimento externo para a acção psychologica (ou para o Sentimento), não foi mais possível recorrer apenas á memoria para realizar, sem falhas, todas as scenas de uma sequencia, e todas as sequencias de um film. E' facil gritar para um actor: "Corra em direcção á esquerda!" Mas não é assim tão facil ordenar, por exemplo: "sinta fome!" Uns detalhes têm que ser introduzidos, de modo a fazerem o "sentimento" não só facil "de ser interpretado", como também de "ser comprehendido". E' precisamente essa, a tarefa do scenarista, daquelle que escreve a continuidade. Tomemos um exemplo, para maior clareza.

No recente film denominado "A Ponte de São Luiz Rey", um dos caracteres, um aventureiro, é descrito como sendo tão avisado, que abandonava toda aventura, no momento em que ella ameaçasse ir longe demais.

Como filmar isso? Poderia ser definido claramente em um sub-titulo, mas isso não significaria nada. As forças modernas, denominadas "comedias", estão cheias de titulos assim explicativos, "mas ninguém os toma a sério". Um sub-titulo por si mesmo não importa. E' preciso que elle seja acompanhado de scenas apropriadas, antes e depois. E além disso, deve ser omitido, si o caracter descrito não tem importancia, real. Si, por exemplo, o caracter não affecta a acção dos personagens principaes, o sub-titulo precisa ser retirado, em virtude da lei da "acção significativa", uma lei que exige que tudo quanto entra na construção de uma continuidade contribua para o "progresso da acção", ou revelando algum ponto de um caracter, o qual construa um tal obstaculo, ou explicando aquillo que, de outro modo não seria comprehendido. Suppondo porém que a independencia desse homem, no film citado, fosse a causa vital da mudança de conducta operada em outros, teríamos que esse facto precisaria ser "estabelecido" desde cedo, na historia.

Neste caso então, a historia começaria assim: "Tio Pio era um velho independente, que nunca permanecia no mesmo lugar por muito tempo, e que detestava quaesquer obrigações". O scenarista teria então que collocar esse caracter da historia em um ambiente tal, que nos fizesse conhecer justo como a historia o descreve. Conforme á mesma lei de parcimonia, ou "acção significativa", o scenarista teria que collocar a scena em que se descreve o caracter aventureiro, dentro de uma montagem já preparada para a historia.

E' claro que elle não iria inventar uma montagem só para apresentar detalhes de um caracter

AMADORES

O FACTOR CONTINUIDADE
— UMA ANALYSE DO
ALICERCE DE UM FILM
MODERNO.

aventureiro, e depois não servir mais para nada. Si, na historia, se apresenta o Tio Pio em relações com o governador do Perú, em Lima, então uma sequencia, no Palacio do Governador, poderá servir perfeitamente para revelar a independencia do Tio Pio. A primeira coisa que deve ser

o producto de uma reunião de scenaristas (porque poucas continuidades são o producto de um só homem) deve ser a synopsis da acção, tal como aquella que se deve passar no Palacio. Essa synopsis deve ser mais ou menos assim:

"Tendo-se insinuado nas boas graças do camarero do Governador, Tio Pio dá-lhe a entender que, por consideração, elle informará Sua Excellencia de certas coisas que se estão passando. Elle é conduzido á casa de jantar, que o Governador acaba de deixar, e onde permittem que prove um pouco das iguarias. Em vez disso, elle avidamente devora-as. Enquanto elle ainda está comendo, o Governador, que tinha sido informado dos desejos de Tio Pio, volta e escuta a sua historia. Interessando-se bastante, elle dá-lhe algum dinheiro, e manda-o levar a um quarto onde elle encontrará tudo que precisa. Elle então combina para ver Tio Pio mais tarde, no mesmo dia. Só, no quarto, Tio Pio tem a impressão de estar preso; olha para as paredes e afinal foge pela janella, voltando ao seu retiro, na cidade, onde bope em honra da liberdade reconquistada".

O seguinte passo é escrever esse incidente, descrito acima, scena por scena, introduzindo o menor numero de montagens e de caracteres possível, e fazendo o conjuncto de um modo tal que cada scena augmente o interesse na que se segue.

Para uma boa composição, eis o exemplo de um mão "tratamento":

"Exteriores do Palacio; conversando junto ao portão; atravessando varios corredores.

"O Governador á mesa, antes do Tio Pio entrar.

"Sub-titulos explicando o que Tio Pio está dizendo e como elle chegou até o portão.

"Sub-titulos explicando a fome de Tio Pio.

"Acção que pareceria tornar inhumanos aos criados, fazendo impossivel a sua condescendencia, posteriormente.

"Scena do Governador no outro quarto.

"Acção mostrando deferencia para com Tio Pio. Conversação.

"Entrada dramatica do Governador.

"Attitudes dramaticas de Tio Pio ao contar a historia ao Governador. Toda a scena em um longo "primeiro-plano".

"Sub-titulo dizendo: Ha uma conspiração contra a vossa vida.

Acção theatral do Governador, passando agitada para cima e para baixo.

"Scenas de varios corredores, em caminho para os quartos de criados.

"Escrevendo uma carta ao Governador.

" varias scenas de ruas, detalhes, etc".

E eis ahí o exemplo de uma má continuidade. Vejamos agora o mesmo incidente, tratado por um bom scenarista, como deve realmente ser:

"Scena 1. Ultimo Plano. Corredor do palacio, porta á direita abrindo para a casa de jantar onde o Governador está jantando. Tio Pio é introduzido por um guarda armado (o que faz suppor a idea de ter vindo de fóra) e é attendido por um dos camareros. Enquanto Tio Pio sussurra que tem algo de

(Termina no fim do numero)