

OCUPAÇÃO

VLADIMIR HERZ (...) G



Nº 1 ANO 11 | AGOSTO 2019

Mar del Plata

“Não há cinema sem poesia nem poesia sem moral”, resume o diretor da *nouvelle vague* François Truffaut

Rita Hayworth sobre Orson Welles

“Ele se diferencia dos demais diretores norte-americanos, principalmente pela sua fecundíssima imaginação”

VLADIMIR

HERZOG

VLADIMIR

HERZOG

VLADIMIR

HERZOG

VLADIMIR

HERZOG

OCUPAÇÃO

VLADIMIR HERZ (...) G

São Paulo, 2019

Realização

\C ItaúCultural

Parceria





Vladimir Herzog viajou a Canudos, na Bahia, em busca de sobreviventes do histórico conflito para a pré-produção de um programa de TV, em 1975. Autoria desconhecida/Acervo Instituto Vladimir Herzog



(Expediente)

coordenação editorial

Carlos Costa

edição

Amanda Rigamonti

Duanne Ribeiro

Milena Buarque

conselho editorial

Ana de Fátima Sousa

Anna Ferrari

Bruna Guerreiro

Carla Borges

Claudiney Ferreira

Júlia Sottili

Kety Fernandes Nassar

Larissa Oliveira

Luis Ludmer

Ricardo Tayra

Rogério Sottili

projeto gráfico

Helga Vaz

produção editorial

Pamela Rocha Camargo

Victória Pimentel

produção gráfica

Líliá Góes (terceirizada)

supervisão de revisão

Polyana Lima

revisão

Karina Hembra e Rachel Reis (terceirizadas)

colaboradores

Eduardo Escorel

Naara Fontinele

transcrição de fac-símile

Nelson Visconti e Rosana Brandão (terceirizados)

Todos os textos – jornalísticos e pessoais – de Vladimir Herzog transcritos nesta publicação respeitam a grafia original de seu autor.





(6)
Editorial

(9)
Truffaut: “Não há cinema sem poesia e poesia sem moral”
Vladimir Herzog

(13)
Birri de Santa Fé
Vladimir Herzog

(19)
Conversa com Alida Valli
Vladimir Herzog

(23)
“Gilda” sambou no Portela e falou sobre Orson Welles
Vladimir Herzog

(27)
XII Simpósio Internacional do Filme Etnográfico e Sociológico
Vladimir Herzog e Sérgio Muniz

(32)
Vladimir Herzog: uma decisão consciente
Eduardo Escorel

(36)
Por um cinema crítico. As experiências de cinema de Vlado Herzog
Naara Fontinele

(40)
Filmes
Marimbás (1963), *Viramundo* (1965) e *Subterrâneos do Futebol* (1965)

(52)
Fotografia
Canudos



(Editorial)

Em *Um Moço de 74 anos* (1964), o diretor brasileiro Nelson Pereira dos Santos (1928-2018) apresenta o processo de produção de um jornal diário e sintetiza: “A coragem e o carinho também fazem parte das funções do jornalista”. Os dois qualificativos resgatados parecem se adequar com grande precisão a Vladimir Herzog, jornalista e professor morto aos 38 anos, em 1975, na sede do Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi), durante a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985).

Observador, discreto, generoso e detentor de um espírito crítico aguçado, segundo familiares e amigos próximos, Vlado – seu verdadeiro nome – tornou-se personagem icônico da narrativa historiográfica do Brasil e de sua construção democrática antes de poder exercer profissionalmente sua paixão: o cinema. Ao longo do processo de pesquisa para a 46ª edição do programa *Ocupação*, que o homenageia, o campo do audiovisual se revelou, em depoimentos e escritos, sua atividade predileta e um de seus temas mais caros no jornalismo.

Nesta edição, um pouco da relação e do envolvimento de Herzog com o cinema é contado por meio de fotografias, cartas trocadas com amigos e familiares, reportagens e críticas escritas e publicadas pelo jornalista, entre outros materiais. O diretor e montador Eduardo Escorel e a pesquisadora Naara Fontinele colaboram com dois artigos

sobre as experiências de Vlado no cinema.

Nascido em 27 de junho de 1937, na Iugoslávia, em Osijek, hoje Croácia, Vladimir – nome que adotou ao naturalizar-se brasileiro – chegou a São Paulo uma década mais tarde, em 1947. Como jornalista, percorreu redações de diversos veículos de imprensa brasileiros e também passou por Londres – um capítulo da vida que o levou à BBC –, tendo o que move e pertence ao humano (a política e a cultura) como preocupação maior. “Quando perdemos a capacidade de nos indignar com as atrocidades praticadas contra outros, perdemos também o direito de nos considerar seres humanos civilizados”, disse certa vez.

A verve jornalística de Vlado, contudo, sempre abrangeu a presença do cinema, frequentador assíduo e participativo que era da Cinemateca Brasileira. No curta-metragem brasileiro *Vlado e Birri: Encontros* (2012), o cineasta e teórico argentino Fernando Birri (1925-2017) compartilha uma memória que data da década de 1950: uma visita feita por Vlado e pelo diretor e produtor Maurice Capovilla à Escola Documental de Santa Fé – primeira universidade especializada nesse tema na América Latina –, em busca de “aprender a fazer cinema”.

Esse desejo se manifestaria novamente em 1963, quando Herzog se inscreveu para fazer um curso com Arne Sucksdorff, no Rio de Janeiro, e terminou realizando *Marimbás* (1963). Único filme de Vlado, produzido no

estilo do cinema-verdade, mostra a presença dos marimbás, intermediários entre a pesca e as sobras do produto, em oposição aos pescadores e aos frequentadores da praia de Copacabana. De acordo com o amigo Luiz Weis, foi com essa obra que o jornalista teve “seu primeiro choque cultural”.

Além de *Marimbás*, Herzog assinou, ao lado de outros profissionais, o som direto de *Viramundo* (1965), documentário sobre a chegada de nordestinos a São Paulo, a chefia de produção de *Subterrâneos do Futebol* (1965), peça que narra a paixão e o sonho de ascensão econômica pelo futebol, e o início do roteiro de *Doramundo* (1978), que só viria a ser filmado depois de sua morte. Para Zuenir Ventura, colega dos tempos da revista *Visão*, o amigo teria “partido hoje para o documentário”.

Embora seja tentador especular o que faria ou diria tal personagem diante de um tempo que não é mais o seu, é fato conhecido a intenção do jornalista de se dedicar a um filme sobre Canudos. Como relata o jornalista e amigo Paulo Markun em *Meu Querido Vlado* (Objetiva, 2005), nos idos de 1970, ainda como pré-produção de um programa de TV, Herzog esteve no sertão da Bahia “em busca de cenários e sobreviventes da Guerra de Canudos”.

Um cinema atento às questões sociais e “acessível a um público maior”¹ parecia ser um dos objetivos norteadores de Vlado no audiovisual – bem alinhado, vale dizer, com

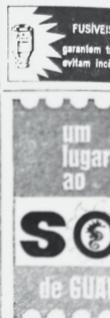
o que ele pensava a respeito das funções do jornalismo e da informação. No texto intitulado “Birri de Santa Fé”, publicado em março de 1963 no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, Vlado fala sobre a projeção de *Tire Dié* (1960), do diretor argentino:

“Defensores de um cinema que se integre com as contingências de uma realidade específica, seduziu-nos na fita este seu poder de transcendência continental, poder cuja ausência redundaria – como numerosas vezes ocorre entre nós e alhures – no mero registro do insólito ou, quando muito, na constatação mais ou menos complacente. Tire Dié é, antes de mais nada, o que se poderia chamar de um filme voltado de dentro para fora”.

No Brasil deste século, Vlado segue atual, nomeando ruas, escolas, praça, diretórios de universidades, prêmio e instituto. Para sua companheira, Clarice Herzog, no entanto, quando foi assassinado estava pronto para criar ainda mais no universo do cinema.

Itaú Cultural e Instituto Vladimir Herzog

¹ Em uma entrevista concedida no início dos anos 1970, na qual fala sobre cinema e dublagem, Vlado foi categórico: “Tornar o cinema acessível a um público maior eu acho que compensa o prejuízo estético. Se é que esse prejuízo existe”.



SCA: marcado o concerto da pianista Guiomar Novaes

A apresentação da pianista Guiomar Novaes, no Teatro Municipal, está fixada para o dia 24, ocasião em que se realizará o concerto de abertura da temporada da Sociedade de Cultura Artística. A Orquestra Sinfônica da Municipalidade será dirigida por Souza Lima, salientando-se no programa a execução do Concerto n.º 4, para piano e orquestra, de Beethoven.

O pianista Friedrich Gulda dará um recital no dia 30, naquele local, prosseguindo assim as atividades da SCA.

Amanhã será encerrado o prazo para a reserva de lugares, cuja prioridade está sendo concedida aos antigos sócios da Cultura Artística. A partir dessa data, os pedidos de inscrição devem preceder do pagamento da joia de 2 mil cruzeiros.

Concertos e Recitais
Amanhã — Concerto sinfônico, às 21 horas, no Teatro Municipal. Programa: Sinfonia n.º 8, de Beethoven; Crepusculo (poemeta), de Savino de Benedictis; Concerto n.º 1 para piano e orquestra, e Brasileira (suite) de Camargo Guarnieri. Orquestra Sinfônica Municipal, sob a direção de Camargo Guarnieri. Solista: pianista Eudóxia de Barros.

Concerto de jazz
hoje na Pró-Arte
Realiza-se hoje, às 20 e 30, no auditório dos Seminários de Música Pró-Arte, um concerto denominado "Jazz erudito para músicos eruditos". O programa estará a cargo do Quarteto Dick Farney, conjunto formado pelos músicos Dick Farney (piano), Claudio Sino (bateria), Hector Bisognini (saxofone) e Luis Faves (contrabaixo). O saraú é promovido pelo Grêmio Bela Bartók (órgão oficial dos alunos daquele estabelecimento, que assim inicia as atividades de sua temporada artística.

Concerto de jazz
hoje na Pró-Arte
Realiza-se hoje, às 20 e 30, no auditório dos Seminários de Música Pró-Arte, um concerto denominado "Jazz erudito para músicos eruditos". O programa estará a cargo do Quarteto Dick Farney, conjunto formado pelos músicos Dick Farney (piano), Claudio Sino (bateria), Hector Bisognini (saxofone) e Luis Faves (contrabaixo). O saraú é promovido pelo Grêmio Bela Bartók (órgão oficial dos alunos daquele estabelecimento, que assim inicia as atividades de sua temporada artística.

Diá 17 — Concerto de abertura da temporada da Orquestra Sinfônica de Amadores, às 21 horas, no Teatro Municipal. Renata Nützel será solista do Concerto n.º 4, em sol maior, para piano e orquestra, de J. S. Bach. Regente: Leon Karniowski.

Diá 26 — Lo saraú da Sociedade de Cultura Artística, às 21 horas, no auditório da Liga das Senhoras Católicas. O programa compreenderá obras de Nepomuceno, Grieg, Sott, Tron, Correa, Migon, Gnatalli e Villa-Lobos. Interpretes: Quarteto de Cordas Municipal, tenor João Calli e pianista Fritz Jank.

Diá 20 — Recital de piano a cargo de Claudio Nira, às 20 e 30, no auditório da Discoteca Pública (av. Brigadeiro Luís Antonio, 278, 6.º andar). Programa: 2 Sonatas de Scarlatti; Sonata opus 26, de Chopin; Romances sem palavras, de Liszt; e 24.º e 25.º de Mendelssohn; Estudos opus 10, n.º 9 e opus 25, n.º 2, de Chopin; Sonata n.º 3, de C. Debussy; e "Pour le piano, de Debussy. Entrada franca.

Diá 15 — Concerto de música sacra, pelo Conjunto Coral de Camargo Guarnieri.

Diá 15 — Concerto de música sacra, pelo Conjunto Coral de Camargo Guarnieri.

Diá 15 — Concerto de música sacra, pelo Conjunto Coral de Camargo Guarnieri.

Diá 15 — Concerto de música sacra, pelo Conjunto Coral de Camargo Guarnieri.

Diá 15 — Concerto de música sacra, pelo Conjunto Coral de Camargo Guarnieri.

Diá 15 — Concerto de música sacra, pelo Conjunto Coral de Camargo Guarnieri.

Diá 15 — Concerto de música sacra, pelo Conjunto Coral de Camargo Guarnieri.

Diá 15 — Concerto de música sacra, pelo Conjunto Coral de Camargo Guarnieri.

Hoje a entrega dos prêmios "Fabio Prado"

"Fabio Prado"

Primeira coluna

HIDROFOBIA

O facilidade de Arzel entraram, positivamente, nos seus pensamentos: não movidos por reflexos brasileiros provocados pela intencionalidade da raiva, de que são vítimas. E, preciso isolá-lo, segregá-lo, afastá-lo dos homens bons, porque o mal é contagioso. Eles sabem, decididamente. E esta baça contém o germe da loucura, do desespero e da morte.

Esta coluna não é política — de política, interna ou internacional, através de comentários e análises sociais. É política, interna ou internacional, através de comentários e análises sociais. É política, interna ou internacional, através de comentários e análises sociais.

Esses prêmios foram distribuídos em 30, na residência do casal Fabio Prado, e a entrega dos prêmios foi feita por membros do Conselho de Fomento de Poesia e Literatura Infantil "Renata Crespi Prado" e de Ensaio ou Estudos Brasileiros e de Ensaio ou Estudos em Geral "Fabio Prado", juntos em um passado.

Em sua Coleção Catavento a Editora Globo lançou a segunda edição de "A Volta do Gato Preto" de Erico Verissimo. Um capítulo de "Os Argonautas", "Diário de San Francisco", "Interlúdio", "Diário de Hollywood", "Duas Cartas da Era Atômica", esse livro narra as impressões do autor durante sua estadia em San Francisco, em 1943, para onde fora a fim de dar um curso sobre literatura brasileira na Universidade da Califórnia, a convite do Departamento de Estado.

Edição de escritores brasileiros em Angola
Publicações Imbodrê, de S.ª da Bandeira, em Angola, acaba de editar, na série "Angola Brasileira", um volume de contos de Reinaldo Fagundes. Na mesma série, seguirão os contos de Ricardo Ramos, Antonio J. J. Arroyo e outros escritores brasileiros.

Intercambio entre as emissoras de TV do Brasil e do Japão
Encontra-se em São Paulo o sr. Hideo Nakahishi, vice-diretor do Departamento para o Exterior da NHK, emissora de televisão do Japão. A NHK, segundo declarações do sr. Hideo Nakahishi, é a segunda maior emissora de televisão do mundo, logo depois da BBC, com programas em 23 línguas. E, em seus programas, a emissora não exclui a publicidade em suas transmissões para a América Latina, incluindo programas em português, espanhol e japonês.

O sr. Hideo Nakahishi realiza atualmente uma viagem pela América Latina, tendo já visitado o Peru, Argentina e Uruguai, a fim de estabelecer relações de amizade com as organizações de rádio e televisão sul-americanas, a fim de, posteriormente, realizar intercâmbios de programas culturais com essas organizações.

O Japão, vice-diretor da NHK, tem interesse pela América Latina. E vice-versa. Acredita que esse intercâmbio cultural, dessa natureza, finalizará o sr. Hideo Nakahishi, fortalecendo sensivelmente as relações interculturais entre os dois países.

"Nas terras do Japão, tanto em rádio como em televisão, dois tipos diferentes de programas: um, de programação ordinária; e outro, exclusivamente dedicado a finalidades culturais. Acredita que esse intercâmbio cultural, dessa natureza, finalizará o sr. Hideo Nakahishi, fortalecendo sensivelmente as relações interculturais entre os dois países.

"Nas terras do Japão, tanto em rádio como em televisão, dois tipos diferentes de programas: um, de programação ordinária; e outro, exclusivamente dedicado a finalidades culturais. Acredita que esse intercâmbio cultural, dessa natureza, finalizará o sr. Hideo Nakahishi, fortalecendo sensivelmente as relações interculturais entre os dois países.

"Nas terras do Japão, tanto em rádio como em televisão, dois tipos diferentes de programas: um, de programação ordinária; e outro, exclusivamente dedicado a finalidades culturais. Acredita que esse intercâmbio cultural, dessa natureza, finalizará o sr. Hideo Nakahishi, fortalecendo sensivelmente as relações interculturais entre os dois países.

"Nas terras do Japão, tanto em rádio como em televisão, dois tipos diferentes de programas: um, de programação ordinária; e outro, exclusivamente dedicado a finalidades culturais. Acredita que esse intercâmbio cultural, dessa natureza, finalizará o sr. Hideo Nakahishi, fortalecendo sensivelmente as relações interculturais entre os dois países.

"Nas terras do Japão, tanto em rádio como em televisão, dois tipos diferentes de programas: um, de programação ordinária; e outro, exclusivamente dedicado a finalidades culturais. Acredita que esse intercâmbio cultural, dessa natureza, finalizará o sr. Hideo Nakahishi, fortalecendo sensivelmente as relações interculturais entre os dois países.

"Nas terras do Japão, tanto em rádio como em televisão, dois tipos diferentes de programas: um, de programação ordinária; e outro, exclusivamente dedicado a finalidades culturais. Acredita que esse intercâmbio cultural, dessa natureza, finalizará o sr. Hideo Nakahishi, fortalecendo sensivelmente as relações interculturais entre os dois países.

"Nas terras do Japão, tanto em rádio como em televisão, dois tipos diferentes de programas: um, de programação ordinária; e outro, exclusivamente dedicado a finalidades culturais. Acredita que esse intercâmbio cultural, dessa natureza, finalizará o sr. Hideo Nakahishi, fortalecendo sensivelmente as relações interculturais entre os dois países.

O diretor François Truffaut, da "nouvelle vague"

Truffaut: "Não há cinema sem poesia e poesia sem moral"

— Não encontra contradição entre o sentimentalismo sob os seus filmes com as idéias que defendia nas críticas dos "Cahiers"?

— Não há contradição. Nunca foi crítico intelectual nem filmes sentimentais.

— Propõe-se a busca de um valor absoluto, transcendente aos personagens, quase uma moral religiosa?

— Não. Trata-se de uma moral que é absoluta na medida em que é estética. Não trata de estabelecer compromissos, mas também é absoluta no sentido de que é impositiva.

— É a censura?

— Molesta-me na medida em que molesta os menores de 18 anos, entre os quais há muitos amantes do cinema.

— Em "Jules e Jim" se diz, na conclusão, que os precursores de ver "er humildes". Isto resume o filme?

— Sim. Mas não tem nenhuma relação com a moral tradicional. É apenas a busca da moral, a moral em movimento. "Jules e Jim" é a história de um fracasso.

— Isso explica a verdadeira moral moderna francesa?

— Não tive a intenção de fazer um filme moderno, pois a ação se situa no passado. O caso, porém, é não o problema, o moderno, pois me parece que o caso do caso da cultura é hoje novamente reformulado. "Jules e Jim" ilustra a procura de uma moral atual.

— Isto postularia uma moral futura?

— Não, pois é a história de um fracasso.

— Que entende por moral?

— Em "Jules e Jim" é a procura de uma norma de vida numa maneira de ser de acordo com si mesmo.

— Isto acrescenta algo de importante do ponto de vista cinematográfico?

— Não sei.

— Identifica com algum dos personagens do filme?

Wladimir Herzog
Enviado especial

MAR DEL PLATA, março — Numa entrevista que deu a jornalistas e cineclubistas deste balneário, o diretor da "nouvelle vague" François Truffaut, expôs as suas posições de vista.

— Não há contradição. Nunca foi crítico intelectual nem filmes sentimentais.

— Propõe-se a busca de um valor absoluto, transcendente aos personagens, quase uma moral religiosa?

— Não. Trata-se de uma moral que é absoluta na medida em que é estética. Não trata de estabelecer compromissos, mas também é absoluta no sentido de que é impositiva.

— É a censura?

— Molesta-me na medida em que molesta os menores de 18 anos, entre os quais há muitos amantes do cinema.

— Em "Jules e Jim" se diz, na conclusão, que os precursores de ver "er humildes". Isto resume o filme?

— Sim. Mas não tem nenhuma relação com a moral tradicional. É apenas a busca da moral, a moral em movimento. "Jules e Jim" é a história de um fracasso.

— Isso explica a verdadeira moral moderna francesa?

— Não tive a intenção de fazer um filme moderno, pois a ação se situa no passado. O caso, porém, é não o problema, o moderno, pois me parece que o caso do caso da cultura é hoje novamente reformulado. "Jules e Jim" ilustra a procura de uma moral atual.

— Isto postularia uma moral futura?

— Não, pois é a história de um fracasso.

— Que entende por moral?

— Em "Jules e Jim" é a procura de uma norma de vida numa maneira de ser de acordo com si mesmo.

— Isto acrescenta algo de importante do ponto de vista cinematográfico?

— Não sei.

— Identifica com algum dos personagens do filme?

VALORIZE SUA CA
APLIQUE NO SOA
CASCOLA
A Moderna superfície Plástica
Peça orçamentos ao Aplicador Autorizado
CONSORCIO COSMOPOL
Telephone: 34-8846
CASCOLA
Custa muito menos do que você imagina

DR. MARIO DEGNI: NOVO DIRIGENTE DA CIA. TERMAS DO QUILOMBO
Mentores da Cia. Termas do Quilombo a receberem o novo dirigente, eminente da Faculdade de Medicina, vendoo e Dr. Prudente Avelone, Antonio Martins, Antonio de Franca Arieta, Maurício Bianconcini e deputado Avallone Jr., idealizador do empreendimento.
Importante reunião conjugada, da Cia. Termas do Quilombo e Cia. Termas do Quilombo, com o objetivo de empessar o Dr. Mario Degni, lizado em Bauru.
O deputado Avallone Jr. relatou aos Diretores o vitorioso esquema que as datas previstas para a inauguração e outros importantes melhoramentos do Quilombo, com o objetivo de empessar o Dr. Mario Degni, lizado em Bauru.
O deputado Avallone Jr. relatou aos Diretores o vitorioso esquema que as datas previstas para a inauguração e outros importantes melhoramentos do Quilombo, com o objetivo de empessar o Dr. Mario Degni, lizado em Bauru.
O deputado Avallone Jr. relatou aos Diretores o vitorioso esquema que as datas previstas para a inauguração e outros importantes melhoramentos do Quilombo, com o objetivo de empessar o Dr. Mario Degni, lizado em Bauru.

FUSIVEIS DIAZED
proteção sem
poderem ser
poderem ser
poderem ser

atenção, atenção! em sensacional furo de reportagem podemos garantir que já estão fabricando o SUPER-CAMINHÃO!
construído para trabalhar melhor em todo o Brasil.

5 de abril de 1962

Truffaut: “Não há cinema sem poesia e poesia sem moral”

Vladimir Herzog

Enviado especial

MAR DEL PLATA, março — Numa entrevista que deu a jornalistas e cineclubistas deste balneario, o diretor da “nouvelle vague” François Truffaut expôs alguns dos seus pontos de vista. Para possibilitar uma idéia mais objetiva da forma em que se desenvolveu o pensamento do cineasta, transcreveremos a seguir as perguntas e respostas, na ordem em que foram feitas. Seria necessário ainda acrescentar — e lamentamos a impossibilidade de fazê-lo — toda a graça e habilidade com que Truffaut encontra sempre a palavra exata no momento exato para responder às perguntas talvez capciosas. O ex-virulento menino-prodígio dos “Cahiers du Cinéma” levanta-se rápido da cadeira, toma alento e em poucas palavras dá a resposta, graduando cuidadosamente o tom na frase de espírito.

A uma primeira pergunta, relacionada com o conteúdo poético e ético de seus filmes, Truffaut resumiu:

— Não há cinema sem poesia nem poesia sem moral.
— “Jules et Jim” é um filme moral?
— Sim, mas não tem nenhuma relação com a moral tradicional. É apenas a busca da moral, a moral em movimento, “Jules et Jim” é a história de um fracasso.

— Isso expõe a verdadeira moral moderna francesa?

— Não tive a intenção de fazer um filme moderno, pois a ação se situa no passado. O caso, porém, e não o problema, é moderno, pois me parece que o caso do casal (couple) é hoje novamente reformulado. “Jules et Jim” ilustra a procura de uma moral atual.

— Isto postularia uma moral futura?

— Não, pois é a história de um fracasso.

— Que entende por moral?

— Em “Jules et Jim” é a procura de uma norma de vida numa maneira de ser de acordo com si mesmo.

— Isto acrescenta algo de importante do ponto de vista cinematográfico?

— Não sei.

— Identifica-se com algum dos personagens do filme?

— Um pouco com cada um dos três.

— Qual a posição de “Les 400 coups” no conjunto de sua obra?

— Todos os meus filmes se completam. “Jules et Jim” é, de certa maneira, uma síntese de todas as demais.

— Teve intenções satíricas ao fazê-la?

— Não. A idéia era fazer uma película a mais inocente possível sobre uma situação a mais escabrosa.

— Não encontra contradição entre o sentimentalismo subjacente em seus filmes com as idéias que defendia nas críticas dos “Cahiers”?

— Não há contradição. Nunca fiz crítica intelectual nem filmes sentimentais.

— Propõe-se a busca de um valor absoluto, transcendente aos personagens, quase uma moral religiosa?

— Não. Trata-se de uma moral que é absoluta na medida em que é estética. Não trata de estabelecer compromissos, mas também é absoluta no sentido de que é impossível.

— E a censura?

— Molesta-me na medida em que molesta os menores de 18 anos, entre os quais há muitos amantes do cinema.

— Em “Jules et Jim” se diz, na conclusão, que “os precursores devem ser humildes”. Isto resume o filme?

— Sim.

— A orientação da “nouvelle vague” está comprometida com a política?

— O cineasta se ocupa apenas do cinema francês. A vida política e social não tem nenhum papel nas obras dos jovens cineastas. Toda a obra de arte é antes de tudo abstrata.

— Isto não é contraditório com o seu princípio da busca de uma nova moral?

— Não há nada mais abstrato do que a moral. Todos os problemas possuem um tema e seria erro impor uma escolha.

— Por que se irritou com o êxito de “Les 400 coups”?

— Porque do entusiasmo participaram pessoas que nada tinham a ver com o cinema como psicanalistas, educadores etc.

— Mas se o cinema é dirigido para o publi-

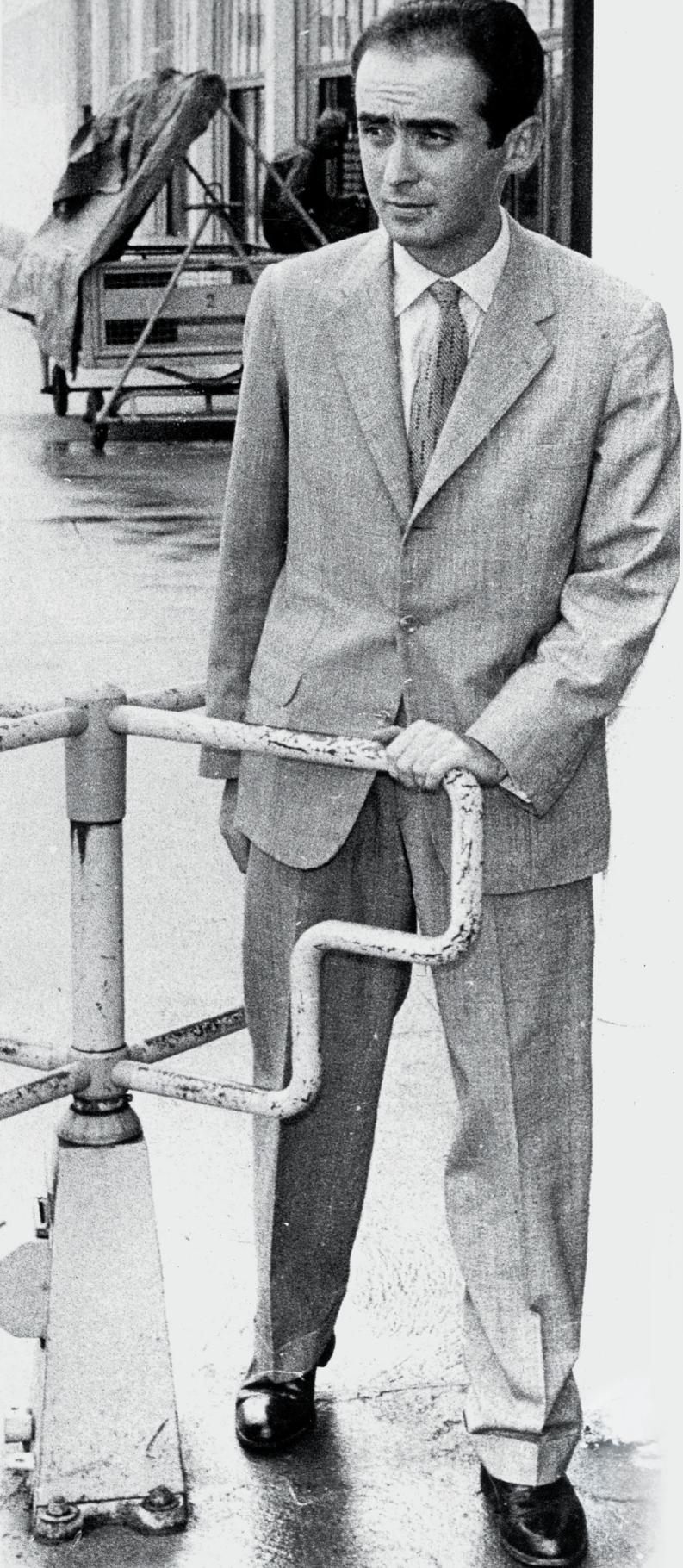
co, como pode excluir do público os psicanalistas, os educadores etc.?

— Não os excluí. É que, quando se deixa de falar num filme sob o ponto de vista cinematográfico, a discussão não concerne mais ao cineasta.

— “Jules et Jim” é um canto à amizade ou à “ménage à trois”?

— Nem um nem outro. É um filme sobre o fluir da existência e a morte.

Após esta lição de objetividade, a entrevista terminou.



Teatro infantil

VARO MARSCHEK

o por um grupo de jovens atores amadores que peça infantil poderia ser para uma encenação, encontrarei, lancei outra vez num mundo de pura alegria e divertido que é este para crianças.

Um lado. Por outro, achei-me noante de outro mundo, bem menos mavel, esse universo cinemático que é o teatro infantil em nosso País.

Um dia em duas semanas sem num nome que se dedicaram ao gênero (e este a facilidade com que se edita no País) publicados em livro ou em se o parame que desce enfraqueça a criança e nitalidade, pelo menor acuidade — os esplendores e o mitatmo infantil brasileiro.

mas nada, é preciso dizer que, com Maria Clara Machado, Lucia Bêhá uma especificação. Já você acucua atividade principal e exercida erenos, têm, certo dia, uma "lumi-se apressa a converter em dialo-fância. O que pode ser hom, mas revelou-se imediatamente. Por- o no erro que é bastante usual nequie neotitas, o de confundir aqui própria infantilidade (instalação de), mas aquilo que é infantil (com- sensível para a criança). Contudo, em o dramático, pretendendo, atrin-scenifica, entregar uma mensagem, rbita com uma infância que, por sua ma, abomina tudo que possa vir do adada que está a viver o instante pre- prendendo a sua música de roda e tra- oca com sua letra original, seja com um — que (assim pensa o autor), ilhar à criança, despertará a atenção anseuro de uma representação teo- levado engano do quem ainda não to- inência da existência do twist.

de cismar com seu passado, o máu a outro erro usual: passa à lição. O, brechianismo, servirá então pa- os pequenos espectadores que é lar as mãos antes das refeições, ma não compna. Pobre criança! Co-astassem mãe, pai, babá, professora riamente os chaves da educação uando vai ao teatro ainda tem um no. Não admira, pois, que a com- a Jerry, com seu "saudável" sa- pelo menos, não querem "educar"; a partir-se mutuamente em pedaci- que não tem muita importância por- to existam os clássicos de incidentes, sus- dilhas e imprevisos.

alguns cinemas de São Pau- so a título "Festival de Gargalha- soltancia do excelentes cartoons da. Presente toda a extensa galeria gul Mel Blanc e copista sua voz ca- Bugs Bunny, o empreito malandro de o rio; o baixinho de bigodes e ois; Twenty, o caraninho aparen- vo e Fraíolo, o gato que fala exorci- o conquistador; o avestruz corredor e nada tipo muito bem delineado, mul- tivacional, tendo seu tipos ner- rreações típicas, sua voz personali- de de uma história, pouco difere do todo deito comico é considerado a- teação dos personagens, cujos traços nam familiares e simpáticos à plateia is o movimento estonteante da his- o sucede com a maior parte dos teatro infantil, no qual um bene- trual à um soldado, e este identico a ear. O maior merito de "Pluft, o fan- sem favor, a melhor peça infantil está exatamente nessa seguir de personagens a linda e feminil Maif, seu romantico e valente par; a Pluft, o dorminhoco Tio Geruandio, a adorada Tia Bolha, o cruel Pirata da eação, e, finalmente, esses magnificos polista João, Sebastião e Juliao, ver- donagens de opera bufa.

pois, como principais defetos de peças infantis: 1 — Nostalgia do pas- seado uso de "formulas" certas e poesia tradiciona; 2 — Dilemas bo- ximentares; 3 — Delineamento super- excessivo dos personagens.

tro lado, examinemos as exigencias ler mirim. Fº pleonismo dizer que eceptor do mundo. Imagino e emo- a poesia a certa altura, não raro de- nendo preconcitos a inibio. Quan- plaupla, ou grita de contentamento; a prende a atenção, tornea-se mudo o. Seu maior defeito: não está acostu- a reconhecer o teatro como produto da plateia comercial. Sua encenação eçada, rudimentar, quase sempre, a a antipático. Pouco se interessa pela do mundo que se desenrola diante de personagens que vivem no mundo. Em compensação, tem um o de observação, não admitindo incon-

gruências dentro do mundo natural que já acen- to. De casa, traz noções de bem e de mal que, no entanto, não devem ser consideradas como o são as dos adultos. Bem e mal confundem-se em conpula. Dai julgarmos contraproducente por exemplo, a figura do Carneirinho Negro, de "Carneirinho de Belém", de Stella Leonardos, realmente unico personagem simpatico da peça, graças a afirmação positiva de sua individualidade, a que, no entelho, há um "crisico" que merece castigo, arrependimento e perdão. Em seu "Teatro para Crianças" (1) a A. apresenta quatro textos que revelando outro estilo literário, ainda assim incorrem em todos aqueles erros dos quais antes falamos. Outro personagem simpático, o Saci de casa dos prímlupos — apaixonado por Lara, a quem perde para o Sol — também é punido, se bem que sua ação revele a falsidade e a incrível vaidade da amada. Além, ao termos o 2º ato de "A Coelhoinha Confeiteira", é natural pensarmos se A. pretendeu mesmo escrever peças infantis, ou se estava se aproveitando do pretexto a fim de divertir-se um pouco com as coisas de nosso mundo:

"Pluto Calcuço — Que boubite fabuloso! Quem é aquela beleza de Coelhoinha? / Franginha Arjela — é a Coelhoinha Confeiteira / Pluto Calcuço — Mas que gaózinho de milho ela é! / Franginha Garnizê — (lá Carjão) Se elle continuar falando essa lingua maluca não vou entender mais nada / Franginha Carjão — (lá Garnizê). Não seja ignorante, menina! Você não sabe que os cronistas sociais falam diferente? / F. Garnizê — Ah! (Ao Pinto Calcuço) Que foi mesmo que você disse da Coelhoinha Confeiteira? / P. Calcuço — Que ela tem a de Coelhoina e a de F. Carjão — (despedida) Bem bobá é o que ela é. / P. Calcuço — (apresentando-o) Enchantê, Coelhoinha. Me chamam de topeleto porque a muitos deixo mal. Mas eu sou o Pinto Calcuço, feço cronica social / C. Confeiteira — Você topeleto, Pinto Calcuço. / P. Calcuço — (olhando Dom Coelho com desdém) Quem é este rabitô? Será seu love, por acaso? / Dom Coelho — (insultado) Esculte, seu Pinto Calcuço. Deixe de ser ridico. Seu coelho do matô, coelho topiti, mas sei falar inglis, ouviu? Não precisa me chamar de rabitô, porque meu nome é Dom Coelho. Quanto a esta historia de love, sou novo da Coelhoinha Confeiteira mesmo. Escreve isto na sua cronica social. / Pinto Calcuço — Qual é seu ramo de business? Seus negocios? "Etc." etc.

Outro poeta e esporádico autor dramático infantil é Walmir Ayala. Sua "Percepicas na Lua" (2) é bastante confusa nas intenções, começando com uma viagem à lua e terminando com a transformação de personagem mítico (ideal em real comprador-de bonecas). Há muito falatório, muita explicação compreensível (A lua não muda de forma: é uma questão de iluminação. Na lua não se conhece bolinhos de fubá) e coisas realmente esteticas (Agora a forma a coisa é essa: o salto ao espaço tem a curiosidade a coisa em si!). Aço mesmo, ação fisica no palco — correrias, perseguições, esconde-esconde, encontros inesperados, tramalhóes e trans- cões, todas essas coisas que são a delicia da pezaizada num cartoon esta ausentes.

"Tchiticho", de Myrtha Guarany Noz (3) é uma moralidade que tem como personagens três animais: um sapo, um porco, uma cegonha e como narradora Ayça — a mãe da noite. Uma pregação inteligente que prende os outros para que colham mossas (sua referência predileta). Excutando uma cena em que Cegonha e Porco procuram fugir, no que são impedidos pelos rancos de seu carcereiro, não oferece qualquer oportunidade para ser encenada a contento, perdendo-se em palavras bem intencionadas.

Mais duas peças publicadas em livros são, de Thais Bianchi (4), "Míchka, o Ursinho Fuado", um ursinho que se perde no mundo até a chegada como presente de Natal a um menino — e "Brinquedos Sabidos", Esta ultima pareceu-nos bastante aproveitável, se bem que o tema nos fosse familiar. Não tardou muito a que nos lembássemos de "A revolução dos briqueiros" de Pernambuco de Oliveira, que explorou o mesmo assunto: da rebeldia de brinquedos contra sua dona. Quem foi que nasceu primeiro?

Aliás, esta não foi a unica "identidade de inspiração" encontrada entre estas pesquisas no terreno. Mas este é um outro problema.

Felizmente também na literatura para crianças há excessões, como as feitas pelas ja citadas Maria Clara Machado e Lucia Bênedite. E — temos parar em consatá-lo, para aqueles que são interessados pelo epilogo da parte humana de nosso artigo — encontramos inedito um jovem autor, egresso das fileiras do Curso de Dramática da Escola de Arte Dramática de S.P., Antonio Carlos For, cujo texto — "No país dos papões", publicado pela Editora do Livro para os jovens que nos procuraram. Tem ele ação, concisão, imaginação e coerencia, para o espectador mirim; mais uma suave satura para o adulto que acaso o for assistir representado.

(1) Editora Letras e Artes — Rio — 1952.
(2) 1.º Premio Teatro Infantil da Prefeitura do Rio de Janeiro, 1952.
(3) 1950.
(4) "Vamos brincar do Teatro?" — Editorial Andes — Rio — 1952.



Está marcado para o dia 20 — com a estréia da adaptação da peça de Lope de Vega, "Fuenteojuva", feita por Antonio Abujurma sob o título de "Sorocaba, Senhor" — o inicio das atividades do grupo Decisão. A nova companhia teatral pretende realizar um programa de nível cultural e, ao mesmo tempo, de penetração nos meios populares, tendo já programado para seu segundo espetáculo algumas peças de Brecht em um ato.

Na foto ao alto, Antonio Abujurma, que além da adaptação se incumbiu da encenação; e Lope de Vega, e, em baixo, Fernando Birri e Wlery de Assis em foto tirada durante um ensaio. Esses três elementos constituem o principais responsáveis pelo novo grupo teatral.

Birri de Santa Fé

VLADIMIR HERZOG

Faz um ano. Foramos convidados para uma exibição que teria lugar no recém-construído auditório do Ministério da Educação, em Buenos Aires. Lembremo-nos que era uma cidade que pouca gente estava na sala: Guido Aristarco, Walter Lima Junior, cineastas argentinos e o diretor da fita, Fernando Birri — um homem magro, com traços que denunciavam sua ascendência italiana, que no festival de Mar Del Plata nos tinha mostrado sua primeira longa-metragem, "Los inundados" (1). Esta, denunciava um autor que na profissão que escolhera tinha objetivos determinados: Acreditava, principalmente, que o cinema podia ajudar muito a contribuir na luta contra a injustiça social. Por tanto, clara e diretamente, propunha Birri o "o que" e o "por que" de sua obra.

Cinema social. A palavra poderia prestar-se a um mundo de quipróquos, à fim de que diferentes gatos se misturassem no mesmo saco. Mas quando a projeção de "Tire Die" se iniciou, a natural expectativa cedeu pouco a pouco lugar à surpresa. Aquilo não era possível acontecer na Argentina, país com um passado cinematográfico pouco encorajador, modernamente revidido em exercícios mais ou menos puros de alguns autores incapazes de disfarçar a magua de não terem nascido em Paris. E, no entanto, ali estava a coisa diante de nossos olhos. Pela primeira vez uma obra de arte cinematográfica produzida na América do Sul era sul-americana. Pela primeira vez, e num filme, o homem deste continente, isto é, o homem-americano, "tinha de 12" desses milhões de indivíduos cujos direitos a uma vida digna foram retirados desde os tempos de Cortez, tinha lugar numa película.

Defensores de um cinema que se integre com as contingências de uma realidade específica, se deram na fita este seu poder de transcendência continental, poder cuja ausencia redundaria — como numerosas vezes ocorre entre nós e alhures — no mero registro do insólito ou, quando muito, na constatação mais ou menos complacente.

"Tire Die" é, antes de mais nada, o que se poderia chamar de um filme voltado de dentro para fora. Se for verdadeira a afirmação de Cavalcanti de que "o filme se insculpa nos neurônios a consciencia da papel do cinema, da sua responsabilidade para com o publico", o filme de Birri é, a nosso ver, o seu mais perfeito exemplo e o unico. Em tudo e por tudo "Tire Die" é, ele sim, um filme insólito. Nêle, o conceito de documentário adquire um sentido novo, o melhor, carregado de sentido e, a partir deste filme, já não será possível sustentar concepções ultrapassadas sobre sua estrutura, sua concepção, seus objetivos e somos forçados a dizer-lhe seu conteúdo já não será possível, a partir de "Tire Die", rotular como documentaristas a turismos mais ou menos virtuosísticos nem filmes que revelam abordegados intelectuais, frias, personalizadas, de determinados problemas socialmente reconhecidos como urgentes. Naturalmente, não será mais possível fazer, em só consciencia, filmes "neutros" e confusos. E confusos porque filmes. Pois "Tire Die" é um filme claro. Violentamente claro.

Sua clareza e seu dinamismo intrínseco provém do próprio roteiro, realizado com base numa estrutura dialéctica entre as imagens e entre estas e a faixa sonora. O resultado é de quase didatismo. A câmera capta primeiro a realidade tal como ela se apresenta em alguns planos para seus elementos de acordo com sua relação causal; sau (direto e narração) e imagem fundem-se a seguir na observação e açem até as causas primeiras, globais, nas quais o fato parciais (embora diga respeito a uma pluralidade de elementos humanos) se inscreve no contexto social nacional e, por natureza e extensão, continental.

Os personagens de "Tire Die" são favoleiros que habitam uma área pantanosá, é entrada da cidade de Santa Fé, sob uma ponte de estrada de ferro. Ao aproximarmos de cada composição as crianças da favela sobem na ponte a fim de pedir esmolas aos passagers do trem, aos grileiros do "tira die", "tira die" tem uma primeira significação "jogue um tostão" ou — o popular "me dá um dinheiro ali..." Estas crianças — que não podem ser muito novas pois é preciso musculos para galgar a ponte e folgo para correr atrás dos vagões, nem muito velhas para ter estímulo a compaixão dos passagers — o susto sustentáculo economico da favela. Fazer, portanto, o "tira die" tornouse para eles praticamente uma instituição.

Uma instituição desumana, que encontra similares em todos os grandes centros urbanos do hemisfério.

O filme iniciase com uma ampla visão aérea da cidade de Santa Fé. O narrador dá o "diagnóstico" da situação de uma população, do patrimônio, atividades economicas, renda "per capita" etc. Não se trata portanto de um lugar geografico escolhido a esmo. A cidade faz sua declaração de bens, dos quais a fazem parte os barcos que se vivem no "tira die". As relações que regulam a vida cotidiana na favela são mostradas através de uma forma de "cinema-verdade" com os habitantes do local e pela descrição das atividades das crianças. Permitem-nos portanto, conhecer a realidade. Quando o ela tem fim, mostra-se então todo o universo em que estes mantem relações. O absurdo de sua condição emerge então como uma conclusão inevitável para o espectador, sem que o filme se esgote em si mesmo, isto é, sem que se limite a uma simples denuncia, porque deste "estado" dialéctico emergem os responsáveis pelo "estado de coisas" que a realidade tentativa que este apresenta através de um processo alienatorio e unilateral de aproveitamento dos recursos economicos. Qualquer coincidência com "a cidade que mais cresce no mundo" é mera semelhança...

Por outro lado, "Tire Die" tem uma outra importância, quem sabe maior do que o seu conteúdo. Trata-se, na realidade, da primeira experiencia latino-americana, realmente concretizada, de cinema como produto de esforço coletivo. Além de

coletivo, universitario. Aqueles que combatem pela reformulação de nossa estrutura de ensino em nível superior hão de perceber de imediato a importância deste fato. Pois "Tire Die", na verdade, tem varias decimas de autores. São os alunos de Fernando Birri, que ele dirige no Instituto de Cinematografía da Universidad del Litoral, em Santa Fé (2). Recém-sido do "Centro Sperimentale di Cinematografía" de Roma, Birri iniciou os cursos de cinema na Universidad del Litoral em abril de 1957, para uma turma inicial de 104 alunos e, no dizer, para um seu discípulo, Juan Fernando Oliva, "com o desejo de transcender sua experiencia conceptual e técnica adquirida na Europa para o avançamento cinematográfico nacional na sua forma e conteúdo". Dessa primeira turma fizeram parte: pessoas de todas as procedencias e niveis sociais: operarios, advogados, fotografos, uma dona de casa, um guarda poliçia, um industrial e um camponês. "A conexão do filme com os problemas estéticos, sociais e morais da época, sua função educativa, o aproveitamento de sua eloquencia para ajudar a melhorar a vida do homem como registo veraz, porém sensível do acontecer humano e, finalmente, como veiculo de reflexão entre arte e o povo, partindo do zero... foi a tecnica (e continua a sé-lo) dos cursos, fundindo a autenticidade da teoria no plano objetivo do trabalho pratico, mediante a intervenção direta de todos os alunos na critica e na autocrítica do processo da produção. Para torna a essencial da vida e transformá-la numa elaboração creativa da realidade, era necessario dominar um método de trabalho: a pesquisa". A realidade será então registrada com maquinas fotograficas, lapis e cadernos.

Assim, durante os anos de 1956, 57 e 58, a equipe de Birri realiza "Tire Die". Três anos para um filme de trinta e poucos minutos (3). Na estréia da fita, à qual compareceram quatro mil espectadores, uma circular definia os propósitos do grupo: "Colocar o cinema a serviço da Universidade e a Universidade a serviço da educação popular". Para Birri, a Universidade "deve ser o centro produtor de cultura. Cultura, neste caso, quer dizer hoje o aqui, sensibilizado para os padrões e problemas e temas nacionais" e acrescenta: "A escola de Santa Fé está procurando e encontrando um estilo; o que é mais significativo é o fato de que este estilo não é o resultado de uma busca formalística mas pretenciosa e contrária à procura de um sentido, de um conteúdo. E esse sentido consiste em querer ser útil à coletividade; sua invenção não é, por consequente, um método de técnica mas de descobrimento".

"Ser útil à coletividade humana, é a primeira sentença tendendo a repetir o nariz diante de semelhante afirmação, hareta para os que se denominam Artistas, para os quais a expressão entra na Idade Média no momento em que desce para as ruas. Sim, porque para os modernos artistas, quer dizer hoje o aqui, sensibilizado para o estado do povo, até a rua, se "desce", se "revela" aos celestes desígnios de uma arte olimpica.

Aos meios de Santa Fé não interessa dialogar com meia dúzia de iniciados. A frase de Gertrude Stein, compreendendo as exatidão do termo para eles na possibilidade de um dialogo o qual não vasto possível. E só é possível falar a muitos sobre aquilo que diz respeito a muitos, é atual e urgente. Em cinema como no resto. E Nylon está o pioneirismo da escola de Santa Fé. Para concluir, fazemos nossas as palavras do Diretor daquella Universidade, pronunciadas por ocasião da estréia de "Tire Die": "Nosso dramatizado e confidido país suportou e suporta lrares climáticas de interesse individual, bem como as condições de profundos enzos políticos. A Universidade considera que dentro dessa consciencia coletiva ou, mais exatamente, dentro dessa falta de consciencia ou consciencia incipiente, o movimento da Universidad de Santa Fé corresponde a uma crise da verdade, que é sempre crise de crescimento".

(1) Premio "opera prima" para F. Birri no ultimo Festival de Venecia.
(2) Os cursos do Instituto desenvolvem-se em 12 anos de aulas, compreendendo as seguintes disciplinas: história, direção, produção, edição, montagem, câmera, direção de fotografia, roteiro e montagem, legislação, teoria e prática da crítica, edição, compansação, integração cultural, história audiovisual, espanhol e literatura argentina, história do cinema.

(3) Além de "Tire Die" o Instituto realizou outra série de curtas-metragens, entre as quais figuam abordegados "Cidade de Santa Fé", "Cidade de Santa Fé", "El Establa del Peco", cineásticos "Brucelo e as", "Problemas de Habitação (Los 40 cuartos)", etc.

DISCOS

Stravinsky dá entrevista

JOSÉ DA VEIGA OLIVEIRA

tamente contemporânea. E a nos alentoria, e o trabalho do teatro para exercer o seu mister. Quando um mau re que se pedem ao ultimo dos teadores para exercer o seu mister. Quando um mau re

tica? Numa contradição flagrante, o entrevistado alinhava uma série de eminentes personalidades, escapelando a Furtwengler e Mengelberg, mas exaltando Stokowski, Mitropoulos, Bernstein, Beecham, Clark, Goussens, Bruno Walter, Klempfer, Ansermet (os dois ultimos com restrições). Quanto a Walter, varnvardista em nível, romântico reacionário no ensaio. Esses três elementos constituem o principais responsáveis pelo novo grupo teatral.

5 de abril de 1962

Birri de Santa Fé

Vladimir Herzog

Faz um ano. Foram convidados para uma exibição que teria lugar no recém-construído auditorio do Ministério da Educação, em Buenos Aires. Lembro-me que era uma tarde fria, que pouca gente estava na sala: Guido Aristarco, Walter Lima Junior, cinefilos argentinos e o diretor da fita, Fernando Birri — um homem magro, com traços que denunciavam sua ascendência italiana, que no Festival de Mar del Plata nos tinha mostrado sua primeira longa-metragem, “Los Inundados” (1). Esta, denunciava um autor que na profissão que escolhera tinha objetivos determinados. Acreditava, principalmente, que o cinema podia de algum modo contribuir para a luta contra a injustiça social. Portanto, clara e diretamente, propunha Birri o “o que” e o “por que” de sua obra.

Cinema social. A palavra poderia prestar-se a um mundo de quiproquós, a fim de que diferentes gatos se misturassem no mesmo saco. Mas quando a projeção de “Tire Die” se iniciou, a natural expectativa cedeu pouco a pouco lugar á surpresa. Aquilo não era possível acontecer na Argentina, país com um passado cinematográfico pouco encorajador, modernamente revivido em exercícios mais ou menos pueris de alguns autores incapazes de disfarçar a mágoa de não terem nascido em Paris. E, no entanto, ali estava a

coisa diante de nossos olhos. Pela primeira vez uma obra de arte cinematográfica produzida na América do Sul era sul-americana. Pela primeira vez, e num filme, o homem deste continente, isto é, o homem-maioria, o “lado de lá” desses milhões de indivíduos cujos direitos a uma vida digna foram retirados desde os tempos de Cortez, tinha lugar numa película.

Defensores de um cinema que se integre com as contingências de uma realidade específica, seduziu-nos na fita este seu poder de transcendência continental, poder cuja ausência redundaria — como numerosas vezes ocorre entre nós e alhures — no mero registro do insólito ou, quando muito, na constatação mais ou menos complacente.

“Tire Die” é, antes de mais nada, o que se poderia chamar de um filme voltado de dentro para fora. Se fôr verdadeira a afirmação de Cavalcanti de que “deve ser inculcada nos neófitos a consciência do papel do cinema, da sua responsabilidade para com o público”, o filme de Birri é, a nosso ver, o seu mais perfeito exemplo e o único. Em tudo e por tudo “Tire Die” é, ele sim, um filme insólito. Nele, o conceito de documentário adquire um sentido novo, ou melhor, carrega-se de sentido e, a partir deste filme, já não será possível sustentar

concepções ultrapassadas sobre sua estrutura, sua concepção, seus objetivos e — somos forçados a dizê-lo — seu conteúdo. Já não será possível, a partir de “Tire Die”, rotular como documentaristas a turismos mais ou menos virtuosísticos nem filmes que revelem abordagens intelectualizadas, frias, personalizadas, de determinados problemas socialmente reconhecidos como urgentes. Principalmente, não será mais possível fazer, em sã consciência, filmes “neutros” e confusos. E confusos porque neutros. Pois “Tire Die” é um filme claro. Violentemente claro.

Sua clareza e seu dinamismo intrínseco provêm do próprio roteiro, realizado com base numa estrutura dialética entre as imagens e entre estas e a faixa sonora. O resultado é um quase didatismo. A camera capta primeiro a realidade tal como ela se apresenta, em seguida separa seus elementos de acordo com sua relação causal; som (direto e narração) e imagem fundem-se a seguir na operação de ascensão até as causas primeiras, globais, nas quais o fato particular (embora diga respeito a uma pluralidade de elementos humanos) se inscreve no contexto social nacional e, por natureza e extensão, continental.

Os personagens de “Tire Die” são favelados que habitam uma área pantanosa, à entrada da cidade de Santa Fé, sob uma ponte de estrada de ferro. Ao aproximar-se de cada composição as crianças da favela sobem na ponte a fim de pedir esmolas aos passageiros do trem, aos gritos de “tire dié!... tire dié!” (ao pé da letra significaria “jogue um tostão” ou — o popular “me dá um dinheiro aí!...”). Estas crianças — que não podem ser muito novas, pois é preciso músculos para galgar a ponte e flego para

correr atrás dos vagões, nem muito velhas para melhor estimular a compaixão dos passageiros — são o sustentáculo econômico da favela. Fazer, portanto, o “tire dié” tornou-se para eles praticamente uma instituição.

Uma instituição desumana, que encontra similares em todos os grandes centros urbanos do hemisfério.

O filme inicia-se com uma ampla visão aérea da cidade de Santa Fé. O narrador dá o “dossier” do grande centro urbano: população, patrimônio, atividades econômicas, renda “per capita” etc. Não se trata portanto de um lugar geográfico escolhido a esmo. A cidade faz sua declaração de bens, dos quais fazem parte os barracos dos que vivem do “tire dié”. As relações que regulam a vida cotidiana na favela são mostradas através de uma forma de “cinema verdade” com os habitantes do local e pela descrição das atividades das crianças. Pergunta-se a uma mãe como e de que vive sua família. Quando ela tem filhos que se dedicam à esmola na ponte, mostra-se então todo o universo em que estes mantêm relações. O absurdo de sua condição emerge então como uma conclusão necessária do espectador, sem que o filme se esgote em si mesmo, isto é, sem que se limite a uma simples denúncia, porque deste “ersatz” dialético emergem os responsáveis pelo estado de coisas: a metrópole tentacular que se desenvolve através de um processo alienatório e unilateral de aproveitamento dos recursos econômicos. Qualquer coincidência com a “cidade que mais cresce no mundo” é mera semelhança...

Por outro lado, “Tire Die” tem uma outra importância, quem sabe maior do que o seu conteúdo. Trata-se, na realidade, da primeira experiência latino-americana, realmente



“Cinema social. A palavra poderia prestar-se a um mundo de quiproquós, a fim de que diferentes gatos se misturassem no mesmo saco. Mas quando a projeção de ‘Tire Die’ se iniciou, a natural expectativa cedeu pouco a pouco lugar á surpresa.”

concretizada, de cinema como produto de esforço coletivo. Além de coletivo, universitário. Aqueles que combatem pela reformulação de nossa estrutura de ensino em nível superior não de perceber de imediato a importância desse fato, pois “Tire Die”, na verdade, tem várias dezenas de autores. São os alunos de Fernando Birri, que ele dirige no Instituto de Cinematografia da Universidad del Litoral, em Santa Fé (2). Recém-saído do “Centro Sperimentale di Cinematografia” de Roma, Birri iniciou os cursos de cinema na Universidad del Litoral em abril de 1957, para uma turma inicial de 104 alunos e, no dizer de um seu discípulo, Juan Fernando Oliva, “com o desejo de transcender sua experiência conceitual e técnica adquirida na Europa para uma linguagem cinematográfica nacional na sua forma e conteúdo”. Dessa primeira turma faziam parte pessoas de todas as procedências e níveis sociais: operários, advo-

gados, fotógrafos, uma dona de casa, um guarda policial, um industrial e um camponês. “A conexão do filme com os problemas estéticos, sociais e morais da época, sua função educativa, o aproveitamento de sua eloquência para ajudar a melhorar a vida do homem como registro veraz, porém sensível do acontecer humano e, finalmente, como veículo de relação entre a arte e o povo, partindo do zero... foi a técnica (e continua a sê-lo) dos cursos, fundindo a autenticidade da teoria no plano objetivo do trabalho prático, mediante a intervenção direta de todos os alunos na crítica e na autocrítica do processo de estudos. Para tomar o essencial da vida e transformá-lo numa elaboração criativa da realidade, era necessário dominar um método de traba-

lho: a pesquisa”. A realidade será então registrada com máquinas fotográficas, lapis e cadernos.

Assim, durante os anos de 1956, 57 e 58, a equipe de Birri realiza “Tire Die”. Três anos para um filme de trinta e poucos minutos (3). Na estreia da fita, à qual compareceram quatro mil espectadores, uma circular definia os propósitos do grupo: “Colocar o cinema a serviço da Universidade e a Universidade a serviço da educação popular”. Para Birri, a Universidade “deve ser um centro produtor de cultura. Cultura, neste caso, quer dizer hoje e aqui, sensibilidade para os grandes problemas e temas nacionais” e acrescenta: “A escola de Santa Fé está procurando e encontrando um estilo; o que é mais significativo é o fato de que este estilo não é o resultado de uma busca formalística, mas precisamente o contrário: da procura de um sentido, de um conteúdo. E esse sentido consiste em querer ser útil à coletividade; sua técnica não é, por conseguinte, um método de invenção, mas de descobrimento”.

“Ser útil à coletividade” — quantos não se sentem tentados a tapar o nariz diante de semelhante afirmação, herética para os que se denominam Artistas, para os quais a expressão entra na Idade Média no momento em que desce para as ruas. Sim, porque para os modernos artífices das “catedrais” cinematográficas, quando se vai até o povo, até a rua, se “desce”, se “renuncia” aos celestes desígnios de uma arte olímpica.

Aos moços de Santa Fé não interessa dialogar com meia dúzia de iniciados. A frase de Grierson “tratamento criativo da realidade” implica para eles na possibilidade de um diálogo o mais vasto possível. E só é possível falar a muitos sobre aquilo que diz

respeito a muitos, é atual e urgente. Em cinema como no resto. E nisto está o pioneirismo da escola de Santa Fé. Para concluir fazemos nossas as palavras do Reitor daquela Universidade, pronunciadas por ocasião da estréia de “Tire Die”: “Nosso dramatizado e confundido país suportou e suporta largos climas de indiferença individual, bem como as consequências de profundos enganos políticos. A Universidade considera que dentro dessa consciência coletiva ou, mais exatamente, dentro dessa falta de consciência ou consciência incipiente, o nascimento de seu Instituto de Cinematografia corresponde a uma crise da verdade, que é sempre crise de crescimento”.

(1) Prêmio “opera prima” para F. Birri no último Festival de Veneza.

(2) Os cursos do instituto desenvolvem-se em 3 anos letivos, compreendendo as seguintes disciplinas: introdução ao cinema, direção, produção, ética e sensitometria, camera, direção de fotografia, roteiro, gramática cinematográfica, sociologia, história do cinema, crítica, compaginação, integração cultural, meios audiovisuais, espanhol e literatura argentina, história e geografia, matemática, física e química.

(3) Além de “Tire Die” o Instituto realizou uma série de curtas metragens, entre os quais filmes sobre arte (“La pintura de Lopez Claro”), filmes para crianças (“El retabillio de Perico”), científicos (“Brucelosis”), problemas de habitação (“Los 40 cuartos”), etc.

(...)

“Na semana que vem vou ter um encontro com o Ernest Lindgren, da Cinemateca Britânica, a quem vou dar um material sôbre cinema brasileiro que trouxe comigo. Também tenho um encontro marcado com um dos diretores da New Left Revue, recomendado pelo Ianni. Quero ver se interessa que eu escreva ou coloque alguns artigos sobre nosso cinema e assuntos afins. Também estou colecionando recortes e informações para mandar a você, em futuro mais ou menos remoto, uma matéria sobre o que há de novo no cinema daqui.”

com

Alida Valli



RIO — ("Estado") — Constance, recém-chegada a uma aldeia na orla da selva amazônica, deixa por alguns momentos o "set" e vem falar ao suplemento feminino. No dia anterior, às três da tarde, ela morria num ponto qualquer do Parque Laje, na lagoa, esmagada, debaixo de um tronco. A selva, no caso, fica em Calaboca, a cinquenta quilômetros de Niterói. Constance, personagem de "Homenagem à Hora da Sesta", filme do diretor argentino Leopoldo Torre-Nilson, é Alida Valli.

Ela se desculpa por não poder conceder uma entrevista mais prolongada. Não esconde o fato de não gostar de ser entrevistada, após "22 anos de cinema". Mas não se recusará. Na plataforma da estação de um ramal extinto da Leopoldina, num intervalo da filmagem, toma de uma cadeira, coloca-se à sombra e responde às perguntas. Sua voz de contrato é pausada mas firme. Usa períodos curtos. O sorriso lhe é fácil mas contido.

Nasceu em Pola, na fronteira italo-iugoslava. O brilho dos olhos castanho-esverdeados desmente os seus 41 anos.

Alida conheceu a fama em 1940, quando foi premiada em Veneza pelo seu papel em "Pequeno Mundo Antigo", baseado no romance de Fogazzaro. De então para cá só conheceu êxitos, uns maiores outros menores. Entre fitas, fez "Mille Lire al Mese"



("Vida Apertada"), "Ballo al Castello", "La Vita Ricomincia", "O Terceiro Homem", "Dialogo das Carmelitas", e, principalmente "Senso", de Luchino Visconti.

Geralmente sumaria quando fala dos homens que a dirigiram e ao lado dos quais trabalhou, Alida Valli somente demonstra seu entusiasmo quando fala de Visconti.

Procurando com dificuldade palavras que traduzam exatamente suas impressões, ela diz em frases entrecortadas:

"E' um diretor extraordinário para os atores... Traz consigo toda a sua experiencia teatral, seu sentido de espetáculo... Cria toda uma atmosfera em torno do ator, que passa a ter a sensação de sua importancia na criação cinematográfica".

E sobre a sua atuação naquele filme: "Interpretei o meu personagem com o mesmo empenho com que atuo em todas as películas das quais participo, ainda que o resultado tenha sido melhor".

Formada pela Academia de Arte italiana considera seu trabalho esportivamente do ponto de vista profissional. "Tenho um continuo desejo de aperfeiçoamento, jamais olhando para trás. O cinema é, sem duvida, o produto da conjugação de diversas forças, diversamente do teatro onde o ator, quando o pano se levanta, está só.

"Procuo sempre entender as intenções do diretor, e atuar da maneira que atinja seus objetivos, diz ela. E acrescenta: Reconheço que pode haver casos, e os há, em que um diretor acaba sendo dominado por determinado ator ou atriz. Estes diretores, a meu ver, não têm personalidade muito forte".

A respeito de Orson Welles ao lado de quem atuou em "O terceiro homem", diz Alida que o discutido ator-diretor participou apenas três dias dos trabalhos de filmagem da película de Carol Reed, na qual interpretou somente três cenas. "E' uma pessoa interessantissima e cheia de genio: Una intelligenza un puó geniale che fa il pazzo ma per niente".

Falando correntemente o inglês, o francês e naturalmente o italiano, Alida Valli, que já atuou nos EUA ("Aconia de Amor" de Hitchcock, com Gregory Peck, "O Milagre das Sinos", com Sinatra e Freddy Mac Murray, "The White Tower", ao lado de Glenn Ford, e na França "Dialogo das Carmelitas", "Le Gigoló", "Une Si Longue Absence", "Ofelia", diz que não tem preferência por país algum pois as dificuldades são rapidamente superadas. Desde que goste do papel que interpreta aceita qualquer convite para filmar.

Após seu regresso ela pretende examinar o argumento de uma película a ser rodada em Israel.

Sobre os jovens diretores franceses em cujos filmes atuou (Chabrol, Vadim, Colpi), Alida diz que desconhece a real existência da decantada "nouvelle vague". "O que há é uma permanente renovação no cinema, que dela necessita como qualquer outra forma de criação artística. Há alienação nos temas mas precisamos reconhecer que existe uma alienação nas realidades, também na maneira de viver. Talvez isso seja uma forma de lamento", diz Alida Valli, acrescentando que gostaria muito de trabalhar com Alain Resnais, o realizador de "Hiroshima mon amour" e "L' Derniere année a Martenbad", recentemente premiado em Veneza.

Nos planos da atriz figura a intenção de fundar brevemente uma companhia teatral que seria dirigida pelo encenador Jean, Carlo Zagni. "Depende apenas da escolha dos atores e do repertório — ressalta Alida, não escondendo sua preocupação diante da crise em que atualmente se debate o teatro italiano, em consequencia principalmente do desinteresse do publico e da falta de novos dramaturgos de valor.

Alida tem 2 filhos, um de 17 e outro de 13 anos, nenhum dos quais — diz ela — pretende seguir sua carreira. Seu maior prazer é assistir aos jogos futebolísticos em companhia deles. Os três torcem para clubes diferentes e ela é exímia conhecedora dos nomes mais famosos neste esporte no Brasil. Já foi ao Maracanã e dançou até alta madrugada com a Escola de Portela em Madureira "pegando" logo o nosso ritmo.



9 de março de 1962

Conversa com Alida Valli

Vladimir Herzog

RIO — (“Estado”) — Constance, recém-chegada a uma aldeia na orla da selva amazônica, deixa por alguns momentos o “set” e vem falar ao suplemento feminino. No dia anterior, às três da tarde, ela morria num ponto qualquer do Parque Laje, na lagoa, esmagada, debaixo de um tronco. A selva, no caso, fica em Calaboca, a cinquenta quilômetros de Niterói. Constance, personagem de “Homenagem á Hora da Sesta”, filme do diretor argentino Leopoldo Torre-Nilson, é Alida Valli.

Ela se desculpa por não poder conceder uma entrevista mais prolongada. Não esconde o fato de não gostar de ser entrevistada, após “22 anos de cinema”. Mas não se recusará. Na plataforma da estação de um ramal extinto da Leopoldina, num intervalo da filmagem, toma de uma cadeira, coloca-se á sombra e responde ás perguntas. Sua voz de contralto é pausada, mas firme. Usa períodos curtos. O sorriso lhe é fácil, mas contido.

Nasceu em Pola, na fronteira italo-iugoslava. O brilho dos olhos castanho-esverdeados desmente os seus 41 anos.

Alida conheceu a fama em 1940, quando foi premiada em Veneza pelo seu papel em “Pequeno Mundo Antigo”, baseado no romance de Fogazzaro. De então para cá só conheceu exitos, uns maiores outros menores. Entre fitas, fez “Mine Lire al Mese” (“Vida

Apertada”), “Ballo al Castello”, “La Vita Ricomincia”, “O Terceiro Homem”, “Diálogo das Carmelitas” e, principalmente, “Senso”, de Luchino Visconti.

Geralmente sumária quando fala dos homens que a dirigiram e ao lado dos quais trabalhou, Alida Valli somente demonstra seu entusiasmo quando fala de Visconti.

Procurando com dificuldade palavras que traduzam exatamente suas impressões, ela diz em frases entrecortadas:

“É um diretor extraordinário para os atores... Traz consigo toda a sua experiência teatral, seu sentido de espetáculo... Cria toda uma atmosfera em torno do ator, que passa a ter a sensação de sua importância na criação cinematográfica”.

E sobre a sua atuação naquele filme: “Interpretei o meu personagem com o mesmo empenho com que atuo em todas as películas das quais participo, ainda que o resultado tenha sido melhor”.

Formada pela Academia Arte Dramática de Roma, a atriz italiana considera seu trabalho estritamente do ponto de vista profissional. “Tenho um contínuo desejo de aperfeiçoamento, jamais olhando para trás. O cinema é, sem dúvida, o produto da conjugação de diversas forças, diversamente do teatro onde o ator, quando o pano se levanta, está só”.

“Procuro sempre entender as intenções do diretor, e atuar da maneira que atinja seus objetivos”, diz ela. E acrescenta: “Reconheço que pode haver casos, e os há, em que um diretor acaba sendo dominado por determinado ator ou atriz. Estes diretores, a meu ver, não têm personalidade muito forte”.

A respeito de Orson Welles, ao lado de quem atuou em “O terceiro homem”, diz Alida que o discutido ator-diretor participou apenas três dias dos trabalhos de filmagem da película de Carol Reed, na qual interpretou somente três cenas. “É uma pessoa interessantíssima e cheia de gênio: Una intelligenza un puó geniale che fa il pazzo ma per niente”.

Falando correntemente o inglês, o francês e naturalmente o italiano, Alida Valli, que já atuou nos EUA (“Agonia de Amor” de Hitchcock, com Gregory Peck, “O Milagre dos Sinos”, com Sinatra e Freddy Mac Murray, “The White Tower”, ao lado de Glenn Ford, e na França “Diálogo das Carmelitas”, “Le Gigolô”, “Une Si Longue Absence”, “Ofelia”) diz que não tem preferência por país algum, pois as dificuldades são rapidamente superadas. Desde que goste do papel que interpreta aceita qualquer convite para filmar.

Após seu regresso, ela pretende examinar o argumento de uma película a ser rodada em Israel.

Sobre os jovens diretores franceses em cujos filmes atuou (Chabrol, Vadim, Colpi), Alida diz que desconhece a real existência da decantada “nouvelle vague”. “O que há é uma permanente renovação no cinema, que dela necessita como qualquer outra forma de criação artística. Há alienação nos temas mas precisamos reconhecer

que existe uma alienação nas realidades, também na maneira de viver. Talvez isso seja uma forma de lamento”, diz Alida Valli, acrescentando que gostaria muito de trabalhar com Alain Resnais, o realizador de “Hiroshima mon amour” e L’ Dernière année a Marienbad”, recentemente premiado em Veneza.

Nos planos da atriz figura a intenção de fundar brevemente uma companhia teatral que seria dirigida pelo encenador Jeancarlo Zagni. “Depende apenas da escolha dos atores e do repertório” — ressalta Alida, não escondendo sua preocupação diante da crise em que atualmente se debate o teatro italiano, em consequência principalmente do desinteresse do público e da falta de novos dramaturgos de valor.

Alida tem dois filhos, um de 17 e outro de 13 anos, nenhum dos quais — diz ela — pretende seguir sua carreira. Seu maior prazer é assistir aos jogos futebolísticos em companhia deles. Os três torcem para clubes diferentes e ela é exímia conhecedora dos nomes mais famosos neste esporte no Brasil. Já foi ao Maracanã e dançou até alta madrugada com a Escola de Portela em Madureira “pegando” logo o nosso ritmo.

Quer começar a falar de seu papel no filme quando se ouve a voz de Torre-Nilson: “Em cena, Alida!”

Ela se levanta, arruma o vestido “démodé” marrom escuro de Constance, recoloca o chapéu de palha da Itália e despede-se.

Uma senhora magra de meia idade, 1,60 m de altura, desce a plataforma e abre caminho por entre uma multidão de caboclos. Ouve-se o zumbido das câmeras. Ela vai ao encontro do corpo de seu marido, um missionário evangelista trucidado na mata.

(...)

"Em matéria de cinema, vi outro dia "Loin du Vietham"* que não hesito em dizer que é o filme mais importante da minha geração. Provavelmente nunca será exibido no Brasil, por motivos óbvios. Por isso acharia urgente que fôsse publicado em forma de livro. Peça a Paris roteiro e material fotográfico e meta os peitos. É tarefa fundamental.

[...]

* - "Loin du Vietham" é o filme feito em conjunto por Joris Ivens, Resnais, Goddard, Lelouch, William Klein e outros, na base da "vaquinha".

"Gilda" sambou no Portela e falou sobre Orson Welles



RIO, ("Estado") — Faltavam poucos minutos para a meia noite. O salão do Madureira, apinhado de gente, dançando prá cá, gingando prá lá, entoando em surdina de cansaço a marchinha do Portela, enquanto alguns lá do alto da sacada, copo e apito na mão, marcavam passo e comentavam "Ah, se o Pelé estivesse aqui, dava show"; "qual o que, o Garra ainda dá no couro!..."

Meia noite tocou, ninguém ouviu, um carro parou, à porta, desceu gente. Logo à frente, uma mulher quase magra, cabelos ondulados, vestido verde simples, olhar espantado. Notando a diferença de vestimenta, a turma logo abriu alas. A mulher desceu devagar as escadas que davam para o salão. Alguém veio recebê-la. Cumprimentou-a. Ela respondeu em castelhano — viram que era "de fora".

No salão, o baile continuou.

Ela primeiro ficou parada, olhando os passistas, marcando com o corpo o ritmo quente. Quando sentiu que podia tentar começar, foi difícil arranjar parceiro. O pessoal estava um pouco intimidado. Ela então começou a dançar só. Improvisou. Acompanhou o cordão por algum tempo. Esperou que alguém se animasse e resolvesse dançar com ela. Não demorou muito. Primeiro um, depois outro, destacaram-se do cordão e, mexendo o corpo em camara lenta para que ela pudesse acompanhar o movimento, acabaram juntando Rita à turma. Os Acadêmicos de Portela eram agora mil quinhentos e um.

"Sou filha e neta de dançarinos — diz Rita Hayworth, com orgulho.

Quando ainda seu sobrenome era Cansino, ela já aos quatro anos de idade começava a aprender, tendo por mestre seu avô de grande nome e seu pai fiel continuador, dançarinos espanhóis de prestígio. Então se chamava Margarita e, aos 13 anos — sempre ao lado do pai — exibiu-se no México, em Tia Juana e Aguas Calientes. Corria o ano de 1932.

Em 1935, um dos habituais "caçadores de talentos" de Hollywood viu-a dançar e contratou-a para a Fox onde, sob o nome de Rita Cansino, fez seu primeiro filme (só dançou) "Dantes Inferno". Como atriz, com três "deixas", participou pela primeira vez em "Under pampas moon", seguindo-se "Paddy O'day" e alguns "westerns" de terceira classe. Já na "Columbia", teve seu primeiro papel importante, ao lado de Cary Grant em "Only angels have wings" de Howard Hawks. Na fita de Charles Vidor "A protegida de papai" atingiu o estrelato. Em 1946, com "Gilda", atingiu a fama.

— Foi realmente para mim um sucesso inesperado, embora já estivesse acostumada com os aplausos em minha vida profissional", diz Rita

A conversa logo a seguir resvala inevitavelmente para "A dama de Shanghai". Ela então fala de Orson Welles, não como seu ex-marido.

— É um excelente diretor. Um grande talento. Não é verdade que seja excêntrico. Gostei muito do "Cidadão Kane", embora não conhecesse Orson ainda naquele tempo. Ele se diferencia dos demais diretores norte-americanos principalmente pela sua fecundíssima imaginação.

Sobre seus companheiros de elenco, Rita fala pouco. Considera Glenn Ford "um ótimo ator, muito divertido" e gostaria de trabalhar novamente com ele. Ao falecido Tyrone Power, com quem contracenou em "Sangue e Areia", Rita só conheceu nas horas de filmagem. "Foi um colega muito agradável, ao qual lembro com saudade".

Falando sobre o futuro de sua carreira, Rita Hayworth diz que após seu último filme "The happy thieves", no qual atuou ao lado do ator inglês Rex Harrison, pretende — pela primeira vez em sua vida — dedicar-se ao teatro dra-

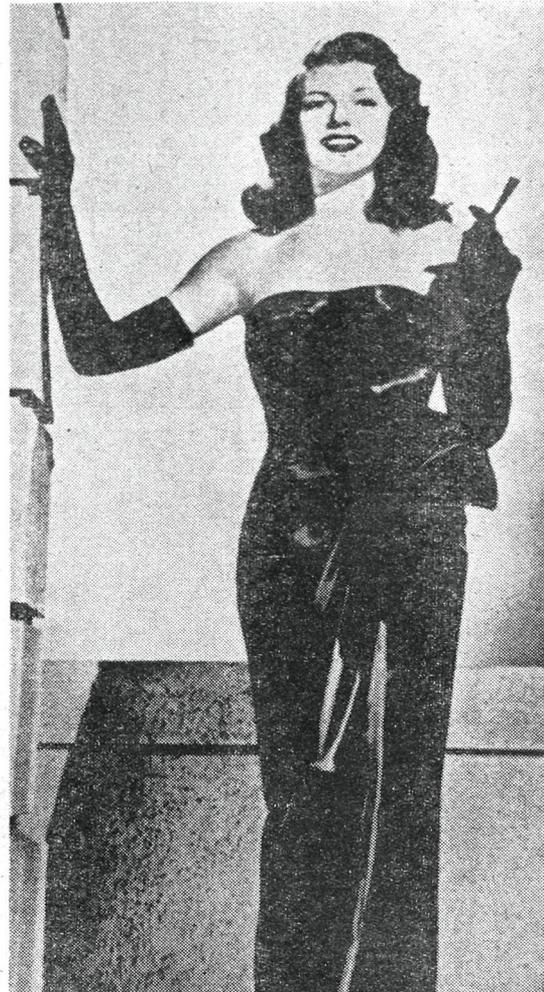
matico, integrando o elenco de "Step on Crack" de Bernard Evislan, que será encenada na Broadway no próximo verão. Na peça, ela faz o papel de uma ex-atriz, casada com um médico. O tema é a falta de compreensão mútua que reina no seio de uma família tradicional americana.

Quanto aos papéis que lhe são confiados, Rita diz que costuma estudar todo o cenário, procurando conhecer a fundo todos os personagens. Gosta de variar de gênero, sem preferência pelo drama ou pela comédia.

A interprete de "Doña Sol" conclui afirmando que não pretende, como muitos artistas cinematográficos dos Estados Unidos, dedicar-se à televisão, tendo recusado todas as ofertas que lhe foram feitas ("não gostei dos papéis") inclusive para simples entrevistas no vídeo.

✻

Textos das reportagens das páginas 8 e 9 de Vlado Herzog



9 de março de 1962

“Gilda” sambou no Portela e falou sobre Orson Welles

Vladimir Herzog

Entre 1958 e 1963, Vladimir Herzog escreveu diversas matérias e reportagens para o jornal *O Estado de S. Paulo*. Arquivo/Estadão Conteúdo

RIO, (“Estado”) — Faltavam poucos minutos para a meia noite. O salão do Madureira, apinhado de gente, dançando prá cá, gingando prá lá, entoando em surdina de cansaço a marchinha do Portela, enquanto alguns lá do alto da sacada, copo e apito na mão, marcavam passo e comentavam “Ah, se o Pelé estivesse aqui, dava show”; “qual o que, o Garra ainda dá no couro!...”

Meia noite tocou, ninguém ouviu, um carro parou, à porta, desceu gente. Logo à frente, uma mulher quase magra, cabelos ondulados, vestido verde simples, olhar espantado. Notando a diferença de vestimenta, a turma logo abriu alas. A mulher desceu devagar as escadas que davam para o salão. Alguém veio recebê-la. Cumprimentou-a. Ela respondeu em castelhano — viram que era “de fora”.

No salão, o baile continuou.

Ela primeiro ficou parada, olhando os passistas, marcando com o corpo o ritmo quente. Quando sentiu que podia tentar começar, foi difícil arranjar parceiro. O pessoal estava um pouco intimidado. Ela então começou a dançar só. Improvisou. Acompanhou o cordão por algum tempo. Esperou que alguém se animasse e resolvesse dançar com ela. Não demorou muito. Primeiro um, depois outro, destacaram-se do cordão e, mexendo o corpo em camara lenta para que ela pudesse acompanhar o movimento, acabaram juntando Rita à turma. Os Acadêmicos de Portela eram agora mil quinhentos e um.

“Sou filha e neta de dançarinos” — diz Rita Hayworth, com orgulho.

Quando ainda seu sobrenome era Cansino, ela já aos quatro anos de idade começava a aprender, tendo por mestre seu avô de grande nome e seu pai fiel continuador, dançarinos espanhóis de prestígio. Então se chamava Margarita e, aos 13 anos — sempre ao lado do pai — exibia-se no México, em Tia Juana e Aguas Calientes. Corria o ano de 1932.

Em 1935, um dos habituais “caçadores de talentos” de Hollywood viu-a dançar e contratou-a para a Fox onde, sob o nome de Rita Cansino, fez seu primeiro filme (só dançou) “Dantes Inferno”. Como atriz, com três “deixas”, participou pela primeira

ra vez em “Under pampas moon”, seguindo-se “Paddy O’day” e alguns “westerns” de terceira classe. Já na “Columbia”, teve seu primeiro papel importante, ao lado de Cary Grant em “Only angels have wings” de Howard Hawks. Na fita de Charles Vidor “A protegida de papai” atingiu o estrelato. Em 1946, com “Gilda”, atingiu a fama.

— Foi realmente para mim um sucesso inesperado, embora já estivesse acostumada com os aplausos em minha vida profissional”, diz Rita falando de “Gilda”. “Era o coroamento das experiencias que acumulei pelo contínuo trabalho” (ela estudou arte dramática em Los Angeles). Vidor e eu conseguimos naquele momento entendermos perfeitamente, pois ambos tínhamos algo a dar. A isto atribuo a razão do êxito da fita”.

A conversa logo a seguir resvala inevitavelmente para “A dama de Shanghai”. Ela então fala de Orson Welles, não como seu ex-marido.

— É um excelente diretor. Um grande talento. Não é verdade que seja excêntrico. Gostei muito do “Cidadão Kane”, embora não conhecesse Orson ainda naquele tempo. Ele se diferencia dos demais diretores norte-americanos principalmente pela sua fecundíssima imaginação”.

Sobre seus companheiros de elenco, Rita fala pouco. Considera Glenn Ford “um ótimo ator, muito divertido” e gostaria de trabalhar novamente com ele. Ao falecido Tyrone Power, com quem contracenou em “Sangue e Areia”, Rita só conheceu nas horas de filmagem. “Foi um colega muito agradável, ao qual lembro com saudade”.

Falando sobre o futuro de sua carreira, Rita Hayworth diz que após seu último filme

“Em 1935, um dos habituais ‘caçadores de talentos’ de Hollywood viu-a dançar e contratou-a para a Fox onde, sob o nome de Rita Cansino, fez seu primeiro filme (só dançou) ‘Dantes Inferno’.”

“The happy thieves”, no qual atuou ao lado do ator inglês Rex Harrison, pretende — pela primeira vez em sua vida — dedicar-se ao teatro dramático, integrando o elenco de “Step on Crack” de Barnard Evans, que será encenada na Broadway no próximo verão. Na peça, ela faz o papel de uma ex-atriz, casada com um médico. O tema é a falta de compreensão mútua que reina no seio de uma família tradicional americana.

Quanto aos papéis que lhe são confiados, Rita diz que costuma estudar todo o cenário, procurando conhecer a fundo todos os personagens. Gosta de variar de gênero, sem preferência pelo drama ou pela comédia.

A intérprete de “Dona Sol” conclui afirmando que não pretende, como muitos artistas cinematográficos dos Estados Unidos, dedicar-se à televisão, tendo recusado todas as ofertas que lhe foram feitas (“não gostei dos papéis”), inclusive para simples entrevistas no vídeo.

*

Textos das reportagens
das páginas 8 e 9 de
Vlado Herzog

(...)

“Agradecemos também (se ainda não o fizemos) o envio do catálogo do Festival de Cinema daí. Discordamos apenas da opinião quanto a “Morgan” que achamos uma fita bastante interessante, embora longe de ser uma obra-prima. Talvez seja preciso ter vivido um pouco na Inglaterra para compreender todo o seu significado.”

12.02.66

XII COLLOQUIO INTERNAZIONALE SUL FILM ETNOGRAFICO E SOCIOLOGICO
tema: recenti esperienze e tendenze del film di documentazione sociale

Firenze, 10-12 febbraio 1966

organizzazione

Ente Festival dei Popoli
Istituto di Etnologia e Antropologia Culturale della Università
degli Studi di Perugia

Vladimir Herzog - Sergio Muniz

IL DOCUMENTARIO SOCIALE BRASILIANO :
SUE ORIGINI E SUE TENDENZE

(traduzione provvisoria dall'originale portoghese)

XII Simpósio Internacional do Filme Etnográfico e Sociológico

Tema: Recentes experiências e tendências do filme de documentação social
Florença, 10 a 12 de fevereiro de 1966

Organização

Fundação Festival dos Povos

Instituto de Etnologia e Antropologia Cultural da Universidade de Perugia

Vladimir Herzog – Sérgio Muniz

O Documentário Social Brasileiro: Suas Origens e Tendências

O Documentário Social Brasileiro: Algumas Considerações sobre Suas Origens e Tendências Contribuição de Sérgio Muniz e Vladimir Herzog para o XII Simpósio Internacional do Filme Etnográfico e Sociológico

O documentário brasileiro, baseado em intenções críticas a respeito da realidade abordada, conhece seus precursores em uma época relativamente recente (1960/1961), com a aparição de curtas-metragens como *Aruanda*, de Linduarte Noronha (estado da Paraíba), e *Arraial do Cabo*, de Paulo César Saraceni. O primeiro relaciona um acontecimento histórico – a luta contra a escravidão e a libertação dos escravos no século passado – com a vida de todos os dias em uma pequena comunidade nordestina descendente de um quilombo (1). Em sua luta pela sobrevivência, com base no trabalho artesanal, expõe alguns aspectos do sistema ecológico, sublinhando a relação do homem com a terra.

Arraial do Cabo, por sua vez, acompanha uma comunidade de pescadores registrando as consequências da passagem de uma eco-

nomia de subsistência à industrialização no litoral do estado do Rio de Janeiro.

A falta de meios financeiros ou de facilidades técnicas, assim como a inexistência de uma política de apoio e proteção legislativa para o documentário independente, segundo esses cineastas, foi a causa principal de sua descontinuidade. Linduarte Noronha conseguiu fazer seu segundo documentário apenas dois anos depois, para o Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), órgão do Ministério da Educação. *Cajueiro Nordestino*, porém, era apenas a ilustração de uma canção folclórica, no estilo dos documentários de Humberto Mauro (2). Saraceni se dedicou aos filmes de longa metragem com roteiro, realizando somente três anos depois um documentário ao estilo do cinema direto, *Integração Racial*. Nesse ínterim, a presença e a demanda por produtores de docu-

mentários para a propaganda comercial e de filmes para a televisão certamente não estimulavam a realização de documentários independentes, com temática social e objetivos puramente culturais.

Em 1962, graças a exibições no Festival de Cinema Francês, o público brasileiro teve seu primeiro contato com o novo documentário europeu (*Chronique d'un Été, L'Amérique Insolite, Les Marines*), assim como com filmes canadenses (*Lonely Boy*) e de outros países no ano seguinte. Ao mesmo tempo, voltavam da Europa e dos Estados Unidos alguns vencedores de bolsas de cinema, como Joaquim Pedro de Andrade e Luiz Sergio Person, e recebiam-se testemunhos de pessoas que frequentavam festivais, inclusive de alguns diretores. Eles traziam notícias sobre as últimas novidades técnicas e as tentativas de abrir novos caminhos para a linguagem cinematográfica.

Ainda em 1963, o Departamento Cultural do Itamaraty (Ministério de Relações Exteriores) e a Unesco promoveram a vinda do cineasta sueco Arne Sucksdorff ao Brasil, para ministrar um curso no Rio de Janeiro. Ele trouxe consigo um equipamento para cinema direto e uma moviola moderna. Ocorrem, então, no país as duas primeiras tentativas de realização de cinema direto: uma experimental, *Marimbás*, de Vladimir Herzog, feita no âmbito do curso de Sucksdorff, com entrevistas não sincronizadas; e uma profissional, *Garrincha, Alegria do Povo*, dirigida por Joaquim Pedro de Andrade, com entrevistas e ruídos sincronizados.

Outro acontecimento naquele ano deixaria marcas decisivas na formação de alguns cineastas, no que se refere à orientação que passariam a dar aos seus filmes, à escolha

“Ainda em 1963, o Departamento Cultural do Itamaraty (Ministério de Relações Exteriores) e a Unesco promoveram a vinda do cineasta sueco Arne Sucksdorff ao Brasil, para ministrar um curso no Rio de Janeiro. Ele trouxe consigo um equipamento para cinema direto e uma moviola moderna. Ocorrem, então, no país as duas primeiras tentativas de realização de cinema direto: uma experimental, *Marimbás*, de Vladimir Herzog, feita no âmbito do curso de Sucksdorff, com entrevistas não sincronizadas; e uma profissional, *Garrincha, Alegria do Povo*, dirigida por Joaquim Pedro de Andrade, com entrevistas e ruídos sincronizados”.

do tema e ao modo de tratá-lo: a realização da mostra de documentários do Instituto de Cinematografia de Santa Fé, da Universidade do Litoral, na Argentina, pelo diretor Fernando Birri e seus principais assistentes, Edgardo Pallero (produção) e Manuel H. Gimenez (história do cinema).

Na série de conferências e projeções de filmes do instituto (títulos como *Tire Dié, Los 40 Cuartos* e *Los Inundados*), um grupo de jovens cheios de interesse aprendeu o significado da adoção de um método racional de trabalho em equipe cujos resultados podiam ser percebidos nos filmes exibidos e nas análises críticas realizadas.

Evidenciava-se o caráter fundamental desse cinema que, na procura de sua autenticidade, documentava a realidade do homem latino-americano – em outras palavras, o subdesenvolvimento, as suas causas e as suas consequências. Portanto, essa documentação deveria ser realista e crítica, uma vez que, ao mesmo tempo que se pressupunha uma ampla liberdade de expressão do cineasta, acentuava-se a necessidade da consciência da sua responsabilidade social. Isto é, a atuação do artista envolvido em um processo cultural mais amplo e o seu senso de compromisso com os problemas mais urgentes da transformação do homem em

um mundo subdesenvolvido (F. Birri: “Cada fotograma é um compromisso vital, como a carne e o sangue”).

Tal convicção afasta imediatamente a possibilidade de o autor ou os autores adotarem uma atitude puramente contemplativa em relação ao fato social, colocando em evidência, exatamente por isso, a necessidade de aprender e compreender, lúcida e objetivamente, os temas e os problemas da atualidade histórica. Essa necessidade é, entre nós, mais do que um imperativo ético ou uma simples opção: é a aceitação consciente da proposição zavattiniana do “aqui e agora”, que se encontra explícita nos filmes, em maior ou menor medida, segundo este ou aquele autor. É o que Louis Marcorelles constata, em síntese, quando afirma que o novo cinema brasileiro faz a sua história sendo ao mesmo tempo coprotagonista da história do país.

É nossa preocupação, enfim, colocar o público em contato direto com o fenômeno filmado, sem, porém, aceitar como básico ou indispensável o papel do acaso nas tomadas do filme (3). O cinema documental nos coloca frente a frente com nossos problemas mais urgentes. “A nossa arte nasce da escolha”, poderíamos dizer com Joris Ivens.

A partir desse momento, as características mais ou menos homogêneas dos documentários sociais e do cinema direto da primeira fase começam a se diferenciar conforme duas tendências principais, derivadas exatamente da compreensão de um método de trabalho e da sua adoção. Em outras palavras, o documentário de observação e de fruição de meios técnicos, o documentário-reportagem (4) vem a se inserir sobre novas bases. As realizações começam a ser o

produto de um trabalho mais coletivo do que individual; os elementos componentes dos filmes (da concepção ao encerramento) são sujeitos a um contínuo processo de análise crítica. Os realizadores se aproximam dos estudiosos de ciências sociais ou de qualquer outro campo que se refira à temática do filme.

O trabalho adquire, assim, um caráter mais definitivamente sistemático, no que se refere ao rigor e à racionalização do método e dos objetivos almejados. Busca-se conhecer e indicar o significado dos fenômenos e das suas causas.

O cinema direto, talvez inicialmente resumido a uma fruição de meios técnicos – entre seus objetivos estavam a redução dos custos de produção e a possibilidade de movimento –, torna-se, nesta segunda etapa (com *Majoria Absoluta*, *Viramundo* e *Memória do Cangaco*) (5), instrumento de pesquisa e análise. A sua temática é a realidade humana, segundo um ponto de vista analítico e crítico sobre as suas contradições. O objetivo é, portanto, a maior participação possível no processo de transformação social do país e, por extensão, da América Latina e do Terceiro Mundo.

Essa tendência do documentário, vista no panorama do cinema brasileiro, representa o primeiro grande encontro entre os cineastas e a nossa realidade, e se verifica simultaneamente no campo do longa-metragem com roteiro (como *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*).

Junto com esses acontecimentos, as apresentações em São Paulo e no Rio de Janeiro de um grupo de filmes produzidos, em 1965, segundo a nova concepção do ci-

nema direto (simultaneamente ao I Festival Internacional do Filme, no Rio de Janeiro) e programadas pela Cinemateca Brasileira, em universidades e escolas, permitiram-nos verificar a existência de um mercado cultural muito maior do que pensávamos. Atualmente, estamos tentando sistematizar as experiências que tivemos, do ponto de vista tanto do método como do público e da produção.

Persistem, de todo modo, os mesmos obstáculos que haviam interrompido a primeira fase do documentário social brasileiro: dificuldades de projeção e distribuição e falta ou precariedade de incentivo dos organismos oficiais nacionais ou internacionais. Por isso, nossos objetivos principais se resumem, no momento, a consolidar essas tendências e criar as condições mínimas necessárias para que o documentário social brasileiro tenha uma continuidade de produção (6).

Memória do Cangaço, de Paulo Gil Soares, reúne entrevistas com ex-cangaceiros e com policiais que mataram cangaceiros, apresentando trechos de gravação inéditos do bando do famoso cangaceiro Lampião e revelando o problema que existe por trás do fenômeno do cangaço. *Viramundo*, de Geraldo Sarno, trata o problema da migração do lavrador nordestino rumo aos grandes centros urbanos e industriais do sul do Brasil. O filme é baseado em uma pesquisa realizada por professores da Universidade de São Paulo (USP).

(6) Com essa finalidade foi criado o Departamento de Produção de Filmes Documentários no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP. Sua função será estabelecer acordos, contratos, reuniões etc. com organismos nacionais e internacionais, públicos e privados, para a realização de filmes documentais no Brasil.

(1) Quilombo: local de refúgio de escravos fugidos de fazendas durante o período da escravidão.

(2) Humberto Mauro: um dos pioneiros no cinema documental brasileiro. Faz documentários desde o tempo do cinema mudo. É um dos diretores do Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince).

(3) “[...] colocar sobre a tela a verdade, assim como é. Estabelecido isso, como frequentemente acontece, o problema não merece discussão antes de saber de qual verdade se esteja falando, uma vez que o cinema, verdade ou não, supõe uma escolha da matéria a ser filmada e do modo como filmá-la e montá-la. Aumentar o papel do acaso nas tomadas do filme retarda o problema, nada mais.” Jean-Claude Bernardet, *As Rebarbas do Mundo*, *Revista Civilização Brasileira*, n. 4, Rio de Janeiro, p. 249-256.

(4) Enquadrados em maior ou menor medida nesse espírito, podemos citar os filmes *Integração Racial*, de Paulo César Saraceni, e *O Circo*, de Arnaldo Jabor.

(5) *Maioria Absoluta*, de Leon Hirszman, é um filme que trata do analfabetismo e das relações de propriedade da terra no Nordeste.

“O Documentário Social Brasileiro: Suas Origens e Tendências”, texto escrito em italiano por Herzog e Sérgio Muniz para apresentação no XII Colóquio Internacional do Filme Etnográfico e Sociológico, do Festival Dei Popoli, em Florença, sobre o documentário brasileiro de temática social, 1966. Acervo Alex Viany/Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

dentì con tematica sociale o obbiettivi puramente culturali.

Nel 1962, per merito delle esibizioni al Festival del Cinema Francese, il pubblico brasiliano ebbe i suoi primi contatti col nuovo documentario europeo (Cronique d'un Eté, Amerique Insolite, Les Marines); nel 1963 con films canadesi (Lonely Eoy) ed altri. In questo stesso tempo tornavano dall'Europa e dagli Stati Uniti alcuni vincitori di borse di cinema (Joaquim Pedro de Andrade e Luis S. Person) e si ebbero testimonianze di persone che frequentavano festivals, compresi alcuni registi. Portavano notizie sulle ultime novità tecniche e sui tentativi di nuove strade del linguaggio cinematografico.

Ancora nel 1963, il Dipartimento Culturale dell'Itamarati (Ministero degli Affari Esteri) e l'UNESCO promossero l'arrivo in Brasile del cineasta svedese Arne Sucksdorff, perché tenesse un corso a Rio de Janeiro. Egli portò con sé un equipaggiamento da cinema-diretto ed una moviola moderna. Ed è appunto in questo stesso anno che si hanno nel paese i due primi tentativi di realizzazione di cinema-diretto: uno sperimentale, fatto nell'ambito del corso di Sucksdorff, Marimbàs, di Vladimir Herzog, con interviste non sincronizzate, e Garrincha, Alegria di Povo, a livello professionale, diretto da Joaquim Pedro de Andrade, con interviste e rumori sincronizzati.

Un altro avvenimento importante, sempre nel 1963, lascia impronte decisive nella formazione di alcune persone, per quanto riguarda l'orientamento che avrebbero poi impresso ai loro films, la scelta del tema ed il modo di trattarlo: la realizzazione della Mostra di Documentari dell'Istituto di Cinematografia della Università del Litorale, di Santa Fé, Argentina, fatta dal Direttore Fernando Birri e dai suoi principali assistenti, Edgardo Pallero (produzione) e Manuel H. Gimenez (Storia del cinema). In una serie di conferenze e proiezioni dei film dell'Istituto (Tire die, Los quarenta quantos, Los inundados, etc.) un gruppo di giovani pieni di interesse apprese il significato della adozione di un metodo razionale di lavoro in equipe i cui risultati potevano essere nei films esibiti e nel-

Vladimir Herzog: uma decisão consciente

Eduardo Escorel

Lembro de meu primeiro encontro com Vladimir Herzog, ocorrido há 56 anos, mas a lembrança é tênue – não passa de uma imagem vaga e da sensação de termos trocado apenas algumas palavras protocolares.

Iniciado em novembro de 1962, depois do feriado de Finados, os primeiros dias de aula do curso dado pelo cineasta sueco Arne Sucksdorff já haviam passado quando três ou quatro alunos, eu entre eles, ao descer pela escada para evitar a lentidão do antigo elevador, deram de cara com um desconhecido vindo em sentido contrário – era o Herzog, que se apresentou ali mesmo, nos degraus, e se incorporou à turma em seguida.

Além desse episódio banal, apesar do convívio que tivemos durante os quatro meses do curso, minha memória não guarda nada de notável sobre Herzog do período em que fomos colegas.

Patrocinado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) e pelo Itamaraty, o curso começou no auditório do Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), no mesmo prédio da Rádio MEC (Ministério da Educação e Cultura), na Praça da República, no centro do Rio de Janeiro.

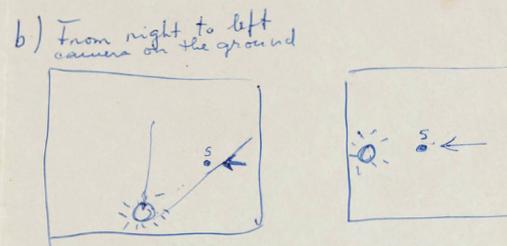
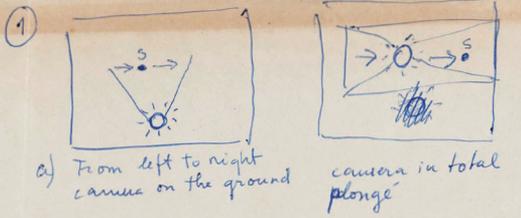
Sucksdorff era um naturalista tardio ou ambientalista precursor, conforme o ponto de vista, com 45 anos na época. Ele pre-

servava certa aura de prestígio devida ao Oscar que seu curta-metragem *Ritmos da Cidade* recebeu em 1948 e aos prêmios atribuídos ao seu longa-metragem *A Grande Aventura*, de 1953, nos festivais de Cannes e Berlim. Sem que soubéssemos, porém, ele estava em grave crise profissional. Tudo indica ter aceitado o convite para lecionar no Brasil, mesmo sem ter a menor vocação pedagógica, na tentativa de remediar sua precária situação financeira, resultante do fracasso de seus dois filmes mais recentes na época, *A Flauta e a Flecha* (1957) e *O Menino na Árvore* (1961).

Ficou claro, sem demora, que o recém-chegado Herzog era mais preparado do que muitos de nós. Graduado na Universidade de São Paulo (USP), era jornalista profissional e tinha boa cultura cinematográfica. Destacava-se também por ser compenetrado e sério em meio a um grupo heterogêneo, antes informal e descontraído, formado por mais de 40 alunos, de cujos nomes em grande parte não há registro nem ficaram retidos na memória.

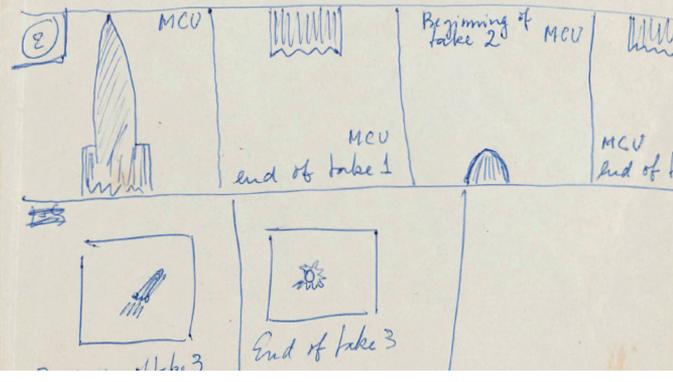
Como seus novos colegas, Herzog vinha em busca de conhecimento prático de cinema em uma época na qual não havia, no Brasil, alternativas de aprendizado, salvo eventuais cursos de curta duração. Sem ser o mais velho, fazia parte do grupo de veteranos, nascidos na década de 1930, que incluía, entre outros, um ator

alguns
1) Mostre com sketches como seguir um movimento com 2 tomadas fixas:
a) da esquerda para a direita
b) da direita para a esquerda



(in the second case one could use the first process (total plunge) too)

2) O feijote segue-se do chão. Todas as tomadas de câmera são fixas. A primeira tomada é MCU (plano médio, o feijote toda na enquadração (full-shot) como seguir o mov. ascendente com 3 tomadas de câmera fixas? Nenhuma delas tomadas é em grande angular nem tomadas de longa distância de modo que apareçam no quadro, ao mesmo tempo no quadro o chão e o espaço (na início de tomada 1, fim tomada 1)



Exame de admissão prestado por Vladimir Herzog para ingressar no Seminário de Cinema Arne Sucksdorff, ministrado entre 1962 e 1963 na Cinemateca Brasileira. Acervo Cinemateca Brasileira

que estreara no Teatro de Arena (Nelson Xavier); um tenente do Exército (Jaime del Cueto); uma ex-frequentadora da Cinemateca Francesa e estudante de filmologia na Sorbonne (Lucilla Ribeiro, Bernardet após seu casamento com Jean-Claude, em 1964); um câmera de televisão (Dib Lutfi); um ex-pedreiro, pintor de paredes e escriturário nascido em Barcelona (Alberto Salvá); um cineclubista e ex-diretor do jornal estudantil *O Metropolitano* (Nelson Pompéia); um integrante do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (Antonio Carlos da Fontoura); e um crítico de cinema mineiro (José Haroldo Pereira).

Herzog estudara filosofia e ciências sociais, frequentara as sessões do Clube de Cinema no Museu de Arte de São Paulo (Masp), trabalhara no jornal *O Estado de S. Paulo*, inclusive fazendo crítica de cinema, e viera ao Rio com a missão de

levar informações aos amigos paulistanos sobre novos equipamentos para filmagens em som direto que o curso iria apresentar.

Lutfi era o único aluno com algum conhecimento técnico e breve experiência prática de cinema - trabalhava havia cinco anos como câmera da TV Rio e fotografara o curta-metragem *O Menino da Calça Branca*, do irmão Sérgio Ricardo, em 1961.

Da ala mais jovem, com menos de 22 anos, faziam parte Luiz Carlos Saldanha, Luis Alberto Barreto Leite Sanz e Oswaldo Caldeira, entre outros nomes.

Sem ter concluído o 2º grau, o equivalente ao Ensino Médio de hoje, acredito que aos 17 anos eu era o benjamim do grupo. Suponho, inclusive, que essa diferença de idade em relação aos veteranos, somada ao grau menor de conhecimento geral e de cinema, além da falta de qualquer experiência profissional, tenha influ-

do para Herzog e eu nunca nos termos aproximado muito.

Enquanto o equipamento de filmagem e gravação de som do Sucksdorff e a mesa de montagem doada pela Unesco não chegavam ao Brasil, os meses de novembro e dezembro de 1962 foram dedicados à exibição e à análise de filmes. A ênfase dada era nas questões de linguagem. Embora já viesse sendo contestada em filmes como *Hiroshima, Meu Amor* (1959) e *Acosado* (1960), a maneira considerada correta de decupar a ação em planos passíveis de ser filmados e montados, de acordo com as rígidas convenções predominantes na época, era tema de debates acalorados.

Antes de Herzog ter começado a frequentar as aulas, um dos filmes projetados e analisados foi *Matar ou Morrer* (1952), dirigido por Fred Zinnemann e produzido por Stanley Kramer, a partir do roteiro de Carl Foreman – *western* clássico do cinema norte-americano, famoso, entre outras razões, pelo fato de sua duração de 84 minutos supostamente coincidir com o tempo real da ação, embora os recorrentes planos de relógios enquadrados ao longo do filme indiquem que, na verdade, os eventos se passam em cerca de cem minutos.

Matar ou Morrer é “a história de um homem que tomou uma decisão de acordo com sua consciência”, escreveu Zinnemann. A cidade do xerife (Gary Cooper) “enfrenta uma ameaça horrenda feita ao modo de vida de seus moradores. Decidido a resistir, e em sérios apuros, ele procura apoio em toda parte, sem encontrar quem o ajude; cada um tem a sua própria razão para não se envolver. No final, ele deve enfrentar sozinho o destino que

escolheu, as portas e janelas da cidade trancadas com firmeza para ele. É uma história que ainda acontece em toda parte, todo dia”, Zinnemann completa.

A história de um homem que tomou uma decisão de acordo com sua consciência – leio e releio essa descrição hoje e penso se ela poderia ser aplicada ao Herzog. Imagino que sim. A vida dele deve ter sido norteada pelo mesmo senso de responsabilidade do xerife de *Matar ou Morrer*, inclusive no momento decisivo em que resolveu se apresentar ao Destacamento de Operação de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi), do II Exército, onde foi torturado e morto no mesmo dia, em outubro de 1975.

No início de dezembro de 1962, uma prova escrita foi feita para selecionar um grupo menor de alunos que iriam participar da fase prática do curso, a partir de janeiro do ano seguinte. O teste manuscrito do Herzog, um dos escolhidos para continuar na segunda etapa, está preservado na Cinemateca Brasileira e permite saber que ele assistiu a “uma cópia muito ruim” de *Matar ou Morrer*. Fora do curso, portanto. Escrevendo em inglês, ele indica quais considera ser os temas do filme: “[...] medo e tempo. A câmera parece dormir, como toda a cidade. Ela [a câmera] só acorda quando o xerife desperta para a sua realidade (movendo-se de *close-up* para grande plano geral em um só plano, enquanto o xerife vai para a rua esperar a ganguê)”.

Prova da liderança e da determinação de Herzog é ter conseguido realizar o único legado tangível do curso – o curta-metragem *Marimbás*, filmado em março de 1963, com direção dele, roteiro também



dele com Lucilla Ribeiro e Shauli Isaac, e o restante da equipe formada por outros cinco colegas. O documentário não é um atestado de bom aproveitamento, mas certamente foi um exercício válido para os participantes. Chamam atenção, porém, a sofrível qualidade técnica do som direto e o fato de não ser sincronizado com a imagem, indicando que a câmera usada não era apropriada para esse fim.

Tributário do miserabilismo típico da época, *Marimbás* acompanha o cotidiano dos trabalhadores da colônia de pesca do Posto 6, em Copacabana. Mostra a precariedade em que eles viviam nas suas canoas, esquentando comida em fogareiros, tomando banho no mar e costurando as redes, enquanto a poucos metros banhistas de classe média faziam ginástica. Nos planos gerais, o cartão-postal formado

pela Praia de Copacabana com o Pão de Açúcar ao fundo realça o contraste entre as condições de vida mostradas e a beleza da paisagem.

Para mim, o curso terminou antes de *Marimbás* ser filmado, quando me mudei no final de fevereiro para São Paulo, onde cursei o 3º ano científico de manhã e o cursinho pré-vestibular à tarde.

Não me lembro de haver tido contato com Herzog em 1963 ou nos anos seguintes, salvo talvez em um ou outro encontro casual. Creio que nos vimos pela última vez no final de 1969, ou no início de 1970, no apartamento de um amigo em comum, em Paris. Ele voltara ao Brasil depois de trabalhar três anos como locutor do serviço brasileiro da BBC em Londres. Herzog também trabalhara como produtor de comerciais e passara a escrever para a revista *Visão*.

No final de 1962, sem imaginar o que estava por vir, assistíamos, inocentes e felizes, a clássicos do período silencioso e filmes contemporâneos, convictos de que fazer cinema era algo importante. Não cogitávamos viver 21 anos sob uma ditadura civil-militar nem tínhamos meios de prever como esse regime afetaria nossa trajetória pessoal e profissional. Tampouco antecipávamos as tragédias que ocorreriam, entre as quais o assassinato de Vladimir Herzog seria uma das mais traumáticas para nossa geração.

Rio de Janeiro, 7 de junho de 2019.

Eduardo Scorel é cineasta. Dirigiu *Imagens do Estado Novo 1937-45*

Por um cinema crítico. As experiências de cinema de Vlado Herzog

Naara Fontinele

A primeira vocação de Vlado Herzog foi claramente cinematográfica. Cineasta de um só filme, convicto das potencialidades do cinema como instrumento de conhecimento da realidade brasileira, Vlado fez das suas primeiras iniciativas nesse campo uma aventura fortemente impregnada das possíveis imbricações entre cultura e vida social.

No início dos anos 1960, período de determinante riqueza para o cinema brasileiro, ao mesmo tempo que acompanhou de perto a efervescência engendrada pelos colegas do cinema novo no Rio de Janeiro, Vlado teve papel central na eclosão da produção documentária de cunho crítico em São Paulo. Ele foi um dos alunos do cineasta sueco Arne Sucksdorff durante o conhecido Seminário de Cinema Direto promovido pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) entre 1962 e 1963. O único filme realizado no âmbito do curso, o curta-metragem *Marimbás*, foi o laboratório prático no qual Vlado viveu sua primeira e única experiência de direção. Um laboratório que rendeu bons frutos, pois a ousadia estética e o tato da montagem dialética do curta expressam a sensibilidade de um cineasta promissor.

Sensibilidade que já se anuncia um pouco antes, quando ele cursa filosofia na Universidade de São Paulo (USP) e, além disso, dedica sua habilidade literária à redação de textos sobre cinema e cultura para

o Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*. Nesses primeiros escritos, o jovem crítico valoriza o cinema como instrumento de expressão propício à partilha de conhecimentos, à mobilização do espírito crítico, ao tratamento sensível destinado à tradução da atualidade histórica em forma filmica. Para além das dimensões estéticas e dramáticas, o cinema é apreciado por seu potencial crítico, sua função dialética, como dirá Vlado em 1965. A “função dialética do cinema” é, aliás, a problemática que ele desejava abordar num livro elaborado nesse mesmo período¹ – trabalho que se inscreveria na lista de seus projetos não concluídos.

À atividade de crítico na aurora dos seus 20 anos adicionam-se a colaboração como produtor de dois dos quatro documentários que integram o longa-metragem *Brasil Verdade* (1968), produzido por Thomaz Farkas, e o trabalho como roteirista – por exemplo, no primeiro tratamento de *Doramundo* (1978), de João Batista de Andrade. A temporada na Inglaterra como jornalista da BBC (1965-1968) não o distanciou drasticamente do cinema; pelo contrário, enriqueceu qualitativamente seu conhecimento cinematográfico e lhe conferiu a possibilidade de atuar como um dos representantes do cinema brasileiro na Europa.

Lembremos que, em fevereiro de 1966, Vlado encontrara Sérgio Muniz em Florença, na Itália, para apresentarem juntos a con-



O jornalista entrevista pessoas em viagem a Canudos, na Bahia, numa pesquisa para o filme sobre Antônio Conselheiro e Canudos que pretendia produzir, 1975. Autoria desconhecida/ Acervo Instituto Vladimir Herzog

ferência II Documentario Sociale Brasileiro: Sue Origini e Sue Tendenze, no âmbito do XII Colóquio Internacional do Filme Etnográfico e Sociológico, organizado junto com a mostra de filmes brasileiros do célebre Festival dei Popoli. Os dois aspirantes a cineasta receberam a missão de descrever a filmografia e a genealogia do “documentário social brasileiro”, que, segundo eles, “faz a sua história sendo ao mesmo tempo co-protagonista da história do país”². O propósito de fundo da intervenção era inscrever as bases de um movimento documentário em emergência no Brasil – movimento do qual eles faziam parte, ao qual eles deram uma denominação e sobre o qual eles projetavam um porvir: “Nossos objetivos principais se resumem, no momento, a consolidar essas tendências e criar as condições mínimas necessárias para que o documentário social brasileiro tenha uma continuidade de produção”. Mas, como sabemos hoje, a realidade moveida da experiência histórica brasileira incidiu sobre a concretização de vários projetos artísticos da época.

Como muitos artistas e intelectuais de sua geração,³ Vlado defendia um tipo de cinema, de arte, de cultura, de prática audiovisual que participasse das histórias da emancipação e que tomasse posição diante das deformidades sociais de seu país e dos conflitos políticos mundo afora. Os filmes por ele elencados como os melhores de seu tempo são exemplares nesse sentido: o ensaio de contrainformação fílmica *Longe do Vietnã* (filme coletivo sob iniciativa de Chris Marker) é “o filme mais importante” de sua geração, enquanto a implosão da fronteira separando documentário e ficção proposta por *A Bomba* (1965), de Peter Watkins, faz do média-metragem “um dos exemplos mais formidáveis do filme como arma de conscientização social”.⁴ O entusiasmo diante de *Tire Dié* (1960), de Fernando Birri, compartilhado com os cineastas latino-americanos da época, se expressa tanto no elogio ao princípio de produção coletiva e ao horizonte de intervenção social quanto por sua capacidade de colocar em prática um regime figurativo “violentamente claro”. Segundo Vlado, com *Tire Dié*, o companheiro Birri teria inaugurado um sentido novo de cinema documentário, no qual não seria mais possível “fazer filmes neutros e confusos, confusos porque neutros”.⁵

Diante do vigor e da originalidade de suas observações a respeito dos filmes de outros e da espessura de suas proposições formais e retóricas nas descrições de seus filmes por vir, difícil não especular o quanto Vlado teria oferecido ao cinema brasileiro caso houvesse tido tempo de consolidar seus projetos fílmicos – como aquele dedicado a Antônio Conselheiro e a sua proposta de “semidocumentário sobre Karl Marx”.

O primeiro retomaria a batalha de Canudos e a figura do revolucionário por meio de uma forma híbrida, que entrelaçaria enenação histórica “filmada em estilo de reportagem de guerra”, colagem de documentos e ilustrações de época e animação, além de lançar mão da estética do cinema direto para demonstrar “os vestígios bem ou mal apagados de Canudos” no tempo presente. O “semidocumentário” voltado para a vida e para a teoria do filósofo socialista também se propunha a trabalhar o curto-circuito temporal entre passado e presente. Nos termos de Vlado, o trabalho seria uma “espécie de filme-debate entre o passado (Marx, seus escritos, ideias e o mundo onde viveu) e o presente (neoliberalismo e contradições do sindicalismo moderno britânico)”.

É evidente que sua concepção de cinema supõe um combate cotidiano contra os poderes e seus agentes, um combate que ele consegue sorrateiramente colocar em prática quando prolonga suas ambições no campo do “cinema do real” para as experiências telejornalísticas na TV Cultura. Raros, porém mais numerosos do que a história oficial do cinema tende a nos ensinar, foram os trabalhadores do audiovisual que se ampararam no arsenal cinematográfico com tamanha lucidez, confrontando de maneira engenhosa a desinformação. Como diretor da equipe de jornalistas do cinema de *A Hora da Notícia*, Vlado injeta na televisão brasileira uma prática renovada do cinema de cunho político e social substancialmente próxima das proposições de “insurreição midiática” do cineasta britânico Peter Watkins e dos princípios didáticos dos filmes televisivos do italiano Roberto Rossellini.

Para Vlado, o cinema é um território

simbólico e inalienável instalado no tempo, a partir do qual a verdade das coisas poderia ser estabelecida. O que resta de seus projetos filmicos inacabados, textos críticos, discussões epistolares, reflexões a respeito das estéticas e das funções do cinema testemunha suas variadas influências artísticas e intelectuais, assim como a coerência de sua trajetória e de seus engajamentos. Ao longo dos 15 anos que separam seus primeiros textos críticos da atividade telejornalística, o cinema foi um abrigo de múltiplas experiências cujo horizonte era, sem dúvida alguma, um mundo mais justo.

Naara Fontinele, pesquisadora e curadora, é doutoranda em estudos cinematográficos e audiovisuais pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 e em comunicação social, em cotutela com a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Foi curadora da mostra *Documentário: Invenção de Formas/Pensamento Crítico (1964-1983)*, no 19º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (FestcurtasBH).

(1) Carta de Vlado aos Tamaloeu (Thamas Szmrecsányi e Maria Irene), 24 de julho de 1965.

(2) Vladimir Herzog e Sérgio Muniz, *Il Documentario Sociale Brasiliano: Sue Origini e Sue Tendenze*, conferência dada no XII Colóquio Internacional do Filme Etnográfico e Sociológico, Florença, 10 a 12 de fevereiro de 1966, organizada pelo Festival dei Popoli – Instituto de Etnologia e Antropologia Cultural da Universidade de Perugia. Documento consultado nos arquivos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) – Acervo Alex Viany, A5GB19.11

(3) Carta de Vlado a Alex Viany, 9 de dezembro de 1967.

(4) Carta de Vlado a Alex Viany, 25 de outubro de 1966.

(5) HERZOG, Vladimir. Birri de Santa Fé. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, março 1963.

(...)

“Estive em Roma para sondar as possibilidades de estudar futuramente cinema lá e/ou arranjar um emprego futuro, pois gostaria de passar uns tempos vivendo na Italia. Entretanto, meus contatos deram em nada. Não posso inscrever-me no Centro Exp. de Cinematografia porque o limite de idade é 28 anos e eu já passei dessa porteira.”

(Marimbás, 1963)





***“Marimbá vive da pesca
não é pescador”***

TEXTO ORIGINAL (em português)

CEARÁ I: Não pode, o camarada não pode mesmo vivê, tem de tê uns bons empregos, né. Arranjá um serviço aí. Eu me defendo por três lado: aqui, na cocacola e na feira. Porque se eu ficá só aqui eu tô... eu passo é mal. Hoje, eu vendi cocacola, tomo um café e coisa, amanhã eu almoço, dia que dé prá almoçá eu almoço, dia que dé prá jantá eu janto... e vou vivendo. Sei que morrê de fome ninguém morre.
E assim a gente trabalha aí, se dé prá comê dá, se não dé... nós tá... tá trabalhando, né?

PAULINHO: Ah, eu durmo aí, quando... eu durmo aí na canoa, né, o calor agora, eu durmo na canoa aí, né? Nós aí dorme aí.
Quem é... os meus melhores amigos meus aí... é a turma da pescaria... e... os que trata de marimbá aí são só... três ou quatro... Seu Ildebrano, tem a Branca de Neve, Ceará...
Eu ajudo a arriá a canoa... quando... o então vô puxá o arrastão, ajudo com a... a rede na praia, ajudo a tirá a rede... É o serviço que eu faço aí o dia todo.

CEARÁ I: Puxá a rede. Puxá a corda da rede. E ajudá a descê... descê o bote.

CEARÁ II: Sempre lutando. Prá consegui... aumentá o meu, né.

CAPIXABA: E eu trabalho quatro ano.

CEARÁ I: Levantá... prá descê e prá subi a gente dá uma mãozinha aí sempre ganha um peixe.

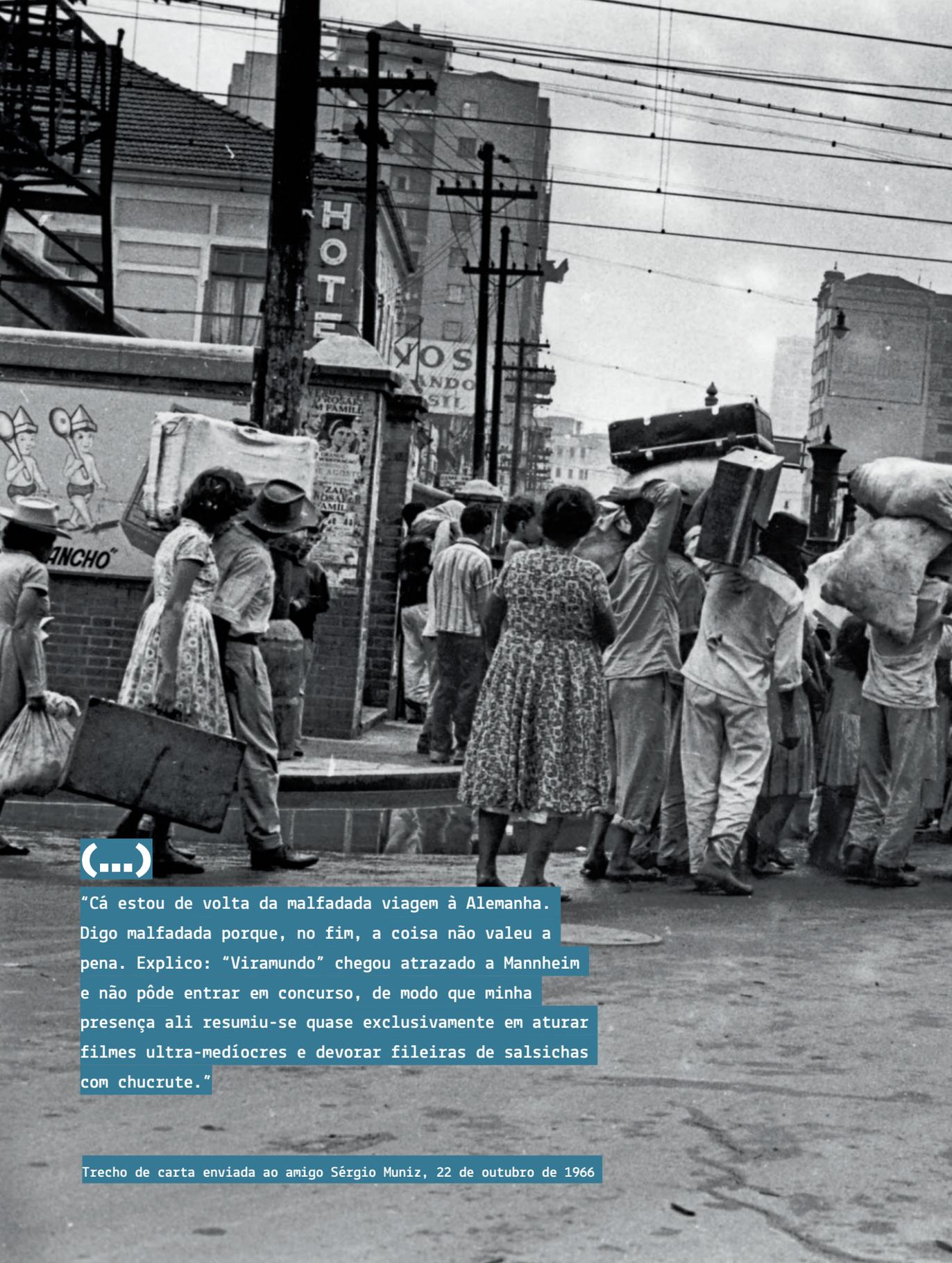
PAULINHO: Ah, quando tem peixe a gente frita aí na praia mesmo, come aí mesmo.

CEARÁ II: E aqui tem dia que a gente não pode saí com uma canoa dessa aí. Que o má tá... tá meio puxado...

PAULINHO: Turma que é de marimbá aqui é tudo colega. Todos são colega.
Durante o dia a gente fica por aí. Por exemplo eu, né. Eu é o que êles mais procura aí. Ficá andando prá lá e prá cá...

Texto original de *Marimbás*, curta-documentário dirigido por Vladimir Herzog em 1963, como trabalho de conclusão do Seminário de Cinema Arne Sucksdorff. Acervo Cinemateca Brasileira





(...)

"Cá estou de volta da malfadada viagem à Alemanha. Digo malfadada porque, no fim, a coisa não valeu a pena. Explico: "Viramundo" chegou atrasado a Mannheim e não pôde entrar em concurso, de modo que minha presença ali resumiu-se quase exclusivamente em aturar filmes ultra-mediócrs e devorar fileiras de salsichas com chucrute."

Trecho de carta enviada ao amigo Sérgio Muniz, 22 de outubro de 1966

(Viramundo, 1965)





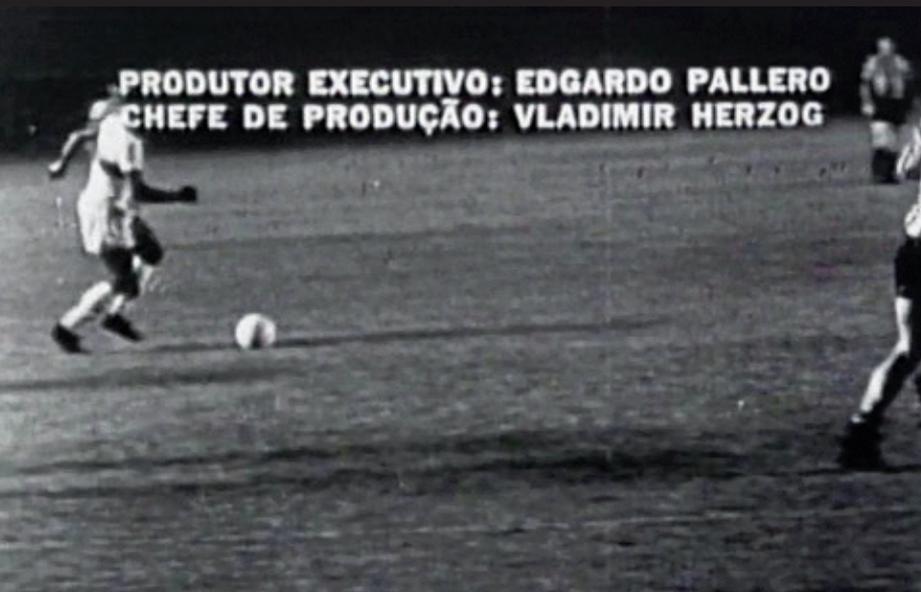
Frame e bastidores de *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno. O filme contou com a participação de Herzog na equipe de som. Acervo Thomaz Farkas Estate



(Subterrâneos do Futebol, 1965)



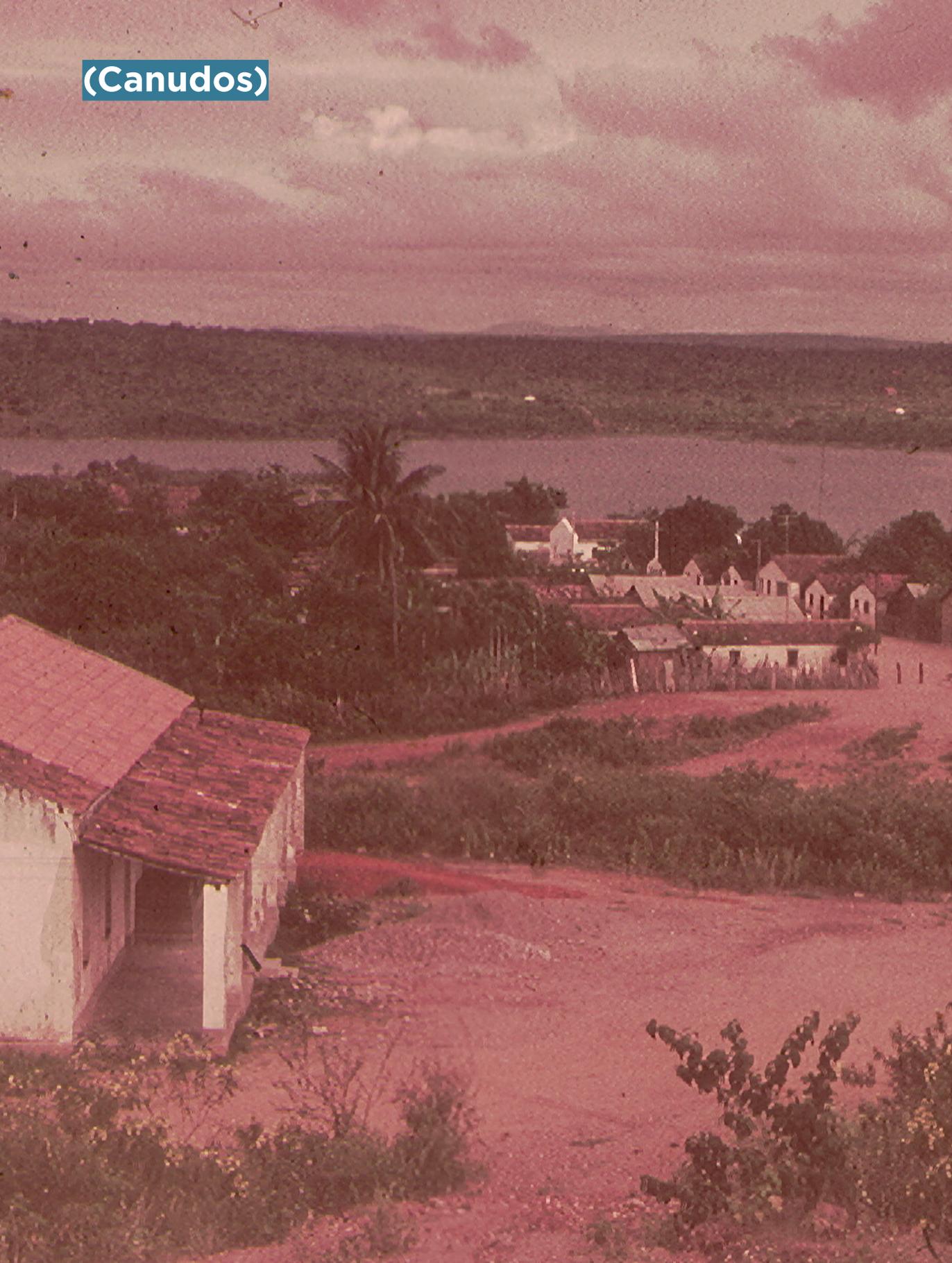


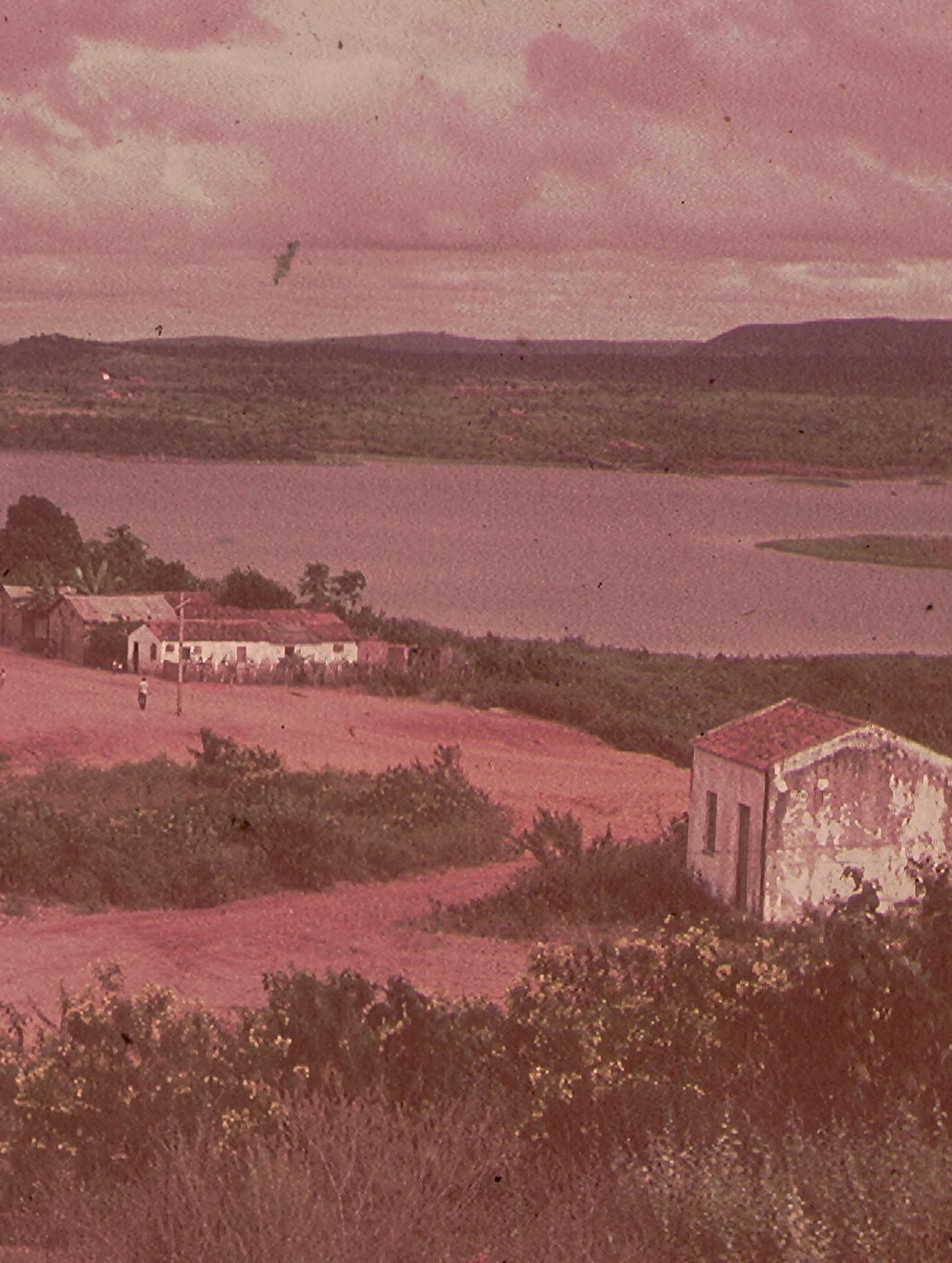


Frame e bastidores de *Subterrâneos do Futebol* (1965), de Maurice Capovilla. Herzog participou do projeto como chefe de produção. Acervo Thomaz Farfas Estate



(Canudos)







Como relata o jornalista Paulo Markun em *Meu Querido Vlado* (Objetiva, 2005), na década de 1970 Herzog esteve no sertão da Bahia “em busca de cenários e sobreviventes da Guerra de Canudos” para a pré-produção de um programa de TV. No entanto, amigos e familiares relatam que o jornalista também planejava produzir, posteriormente, um filme sobre Antônio Conselheiro e o histórico conflito. O projeto nunca chegou a ser realizado.



BAR,
SERTANEJO





(Ficha técnica)

OCUPAÇÃO VLADIMIR HERZOG

Concepção

Itaú Cultural e Instituto Vladimir Herzog

Realização

Itaú Cultural

Curadoria

Equipe Itaú Cultural e Luis Ludmer

Textos

Carla Borges, Itaú Cultural e Luis Ludmer

Pesquisa

Anna Ferrari e Carla Borges

Pesquisa de acervo

Equipe Instituto Vladimir Herzog, Ronald Sclavi e Solange Santos

Projeto expográfico

Thereza Faria

Projeto de acessibilidade

Mais Diferenças

Relações institucionais

Ana Helena Curti

ITAÚ CULTURAL

Presidente

Milú Villela

Diretor-superintendente

Eduardo Saron

Superintendente administrativo

Sérgio M. Miyazaki

NÚCLEO DE AUDIOVISUAL

E LITERATURA

Gerência

Claudiney Ferreira

Coordenação

Kety Nassar

Produção-executiva e audiovisual

Júlia Sottili e Ricardo Tayra

Captação de imagem

Belluah (terceirizado) e Richner Allan

Roteiro e edição

Richner Allan

Captação de som

Tomás Franco (terceirizado)

Motion Design

Dani Seabra (terceirizado)

NÚCLEO DE COMUNICAÇÃO

E RELACIONAMENTO

Gerência

Ana de Fátima Sousa

Coordenação de conteúdo

Carlos Costa

Produção-executiva

Bruna Guerreiro e Larissa Oliveira

Produção e edição de conteúdo

Amanda Rigamonti, Duanne Ribeiro e

Milena Buarque

Edição do site

Amanda Rigamonti, Duanne Ribeiro e

Milena Buarque

Redes sociais

Jullyanna Salles e Renato Corch

Supervisão de revisão

Polyana Lima

Revisão de texto

Karina Hembra e Rachel Reis (terceirizadas)

Identidade e comunicação visual

Helga Vaz

Produção editorial

Pamela Rocha Camargo e Victória Pimentel

Edição de fotografia e captação de imagens

André Seiti

NÚCLEO DE EDUCAÇÃO

E RELACIONAMENTO

Gerência

Valéria Toloí

Coordenação de atendimento e formação

Samara Ferreira

Equipe

Amanda Freitas, Caroline Faro, Diego Pinheiro Vieira (estagiário), Edinho dos Santos, Edson Bismark, Elissa Sanitá Silva, Lucas Batista, Monique Rocha dos Santos (estagiária), Roger Ramos, Sidnei Junior, Victor Soriano, Vinicius Magnum, Vitor Luz e Vitor Narumi

NÚCLEO DE PRODUÇÃO DE EVENTOS**Gerência**

Gilberto Labor

Coordenação

Vinicius Ramos

Produção

Érica Pedrosa, Fabio Marotta, Sofia Gava (estagiária) e Wanderley Bispo

INSTITUTO VLADIMIR HERZOG**Secretário-executivo**

Rogério Sottili

Produção da Ocupação e comunicação

Giuliano Galli

Comunicação

Carolina Vilaverde

Assessoria

Lucas Vasconcellos

Agradecimentos

Acervo Alex Viany, Acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo, Acervo Estadão Conteúdo, Acervo Fundação Padre Anchieta/TV Cultura/SP, Acervo Otavio Roth, Ana Helena Curti, André Herzog, BBC News Brasil, Biblioteca IEB/USP, Cedem, Cia. Estável de Teatro, Cildo Meireles, Cinemateca Brasileira, Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Clarice Herzog, Conectas, Darko Wollner, Elifas Andreato, Eva Wilma, Fátima Pacheco Jordão, Hemeroteca

Biblioteca Mário de Andrade, Ivo Herzog, Jean-Claude Bernardet, João Batista de Andrade, Jonatas Marques, José Luis Del Roio, Laura Faerman, Luiz Weis, Márcio José de Moraes, Marina Dias Weis, Mary Ventura, Michel Gherman, Milton Hatoum, Miriam Leitão, Nemércio Nogueira, Nilce Tranjan, Renata Cotrim, Sérgio Gomes, Sérgio Muniz, Thomaz Farkas Estate e Zuenir Ventura

O Itaú Cultural realizou todos os esforços para encontrar os detentores dos direitos autorais incidentes sobre as imagens/obras aqui publicadas, além das pessoas fotografadas. Caso alguém se reconheça ou identifique algum registro de sua autoria, solicitamos o contato pelo e-mail atendimento@itaucultural.org.br.

OCUPAÇÃO VLADIMIR HERZOG

abertura

quarta **14 de agosto de 2019**

às **20h**

visitação

até domingo **20 de outubro de 2019**

terça a sexta 9h às 20h [permanência até as 20h30]

sábado, domingo e feriado 11h às 20h

piso -2

Entrada gratuita

12

Não recomendado para menores de 12 ANOS
[descrição de violência]

Memória e Pesquisa | Itaú Cultural

Ocupação Vladimir Herzog / organização Itaú Cultural. - São Paulo:
Itaú Cultural, 2019.

68 p. : il. ; 18x24 cm

ISBN 978-85-7979-125-3

1. Herzog, Vladimir, 1937-1975. 2. Jornalismo. 3. Cinema. 4. Cultura.
6. Exposição de arte – catálogo. I. Instituto Itaú Cultural. II. Título.

CDD 070.92

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7979-125-3



Esta publicação utiliza as fontes Gotham Narrow de Jonathan Hoefler, sobre os papéis Cartão Supremo 250 g/2 (capa) e Polén Bold 90 g/2 (miolo). Três mil unidades foram impressas pela gráfica Margraf, em São Paulo, no inverno de 2019.

VLADIMIR

HERZOG

VLADIMIR

HERZOG

VLADIMIR

HERZOG

VLADIMIR

HERZOG

