

COLEÇÃO: *Novas Perspectivas
em Comunicação/7*

ORIENTAÇÃO: *Antônio Sérgio Mendonça
Luiz Felipe Baêta Neves*

CINEMA, Estudos de Semiótica

VIOLETTE MORIN
CLAUDE BREMOND
CHRISTIAN METZ

Tradução
Luiz Felip

Fichas Ti
organizadas por
Michel do Espírito Santo



*Petrópolis
Editora Vozes Ltda.
1973*

Sumário

- Violette Morin* James Bond Connery: um Móbil 7
- Christian Metz* As Semióticas ou Sêmias
A propósito de trabalhos de Louis Hjelmslev
e de André Martinet 32
- Claude
Bremond* Ética do Filme e Moral do Censor 48

James Bond Connery: um Móbil

VIOLETTE MORIN

1964 foi “o ano James Bond”.¹ Antes daquele ano, os livros de Ian Fleming, autor de James Bond, e depois o primeiro filme (*O Satânico Dr. No*), do diretor Terence Young, provocaram o entusiasmo ruidoso de alguns fãs temporões. Foi em 1964, quando foi exibido o segundo filme, FROM RUSSIA WITH LOVE (*Moscou Contra 007*), que a verdadeira “tempestade... começou a desabar”. Nestes primeiros meses de 1965, com *Goldfinger* (*007 Contra Goldfinger*), terceiro da série, a tempestade se transforma em “cataclismo”. O sucesso é “atordoante”; o “vagalhão” se parece com o dilúvio. A bomba James Bond explode sobre todos os continentes. Não tenhamos medo das palavras: não somente “os Connery continuam” mas aumentam: a “bondomania” “caiu sobre os franceses como uma rajada de metralhadora”.

□ □ □

Os fatos estão aí: “De fenômeno de livraria, o caso James Bond tornou-se fenômeno cinematográfico e depois

¹ A partir, essencial mas não exclusivamente, da imprensa parisiense durante os oito dias de diários e os quinze dias de semanários que envolveram, em fevereiro de 1965, a estréia do filme *Goldfinger* em Paris. As citações entre aspas, palavras ou frases, recobrem as palavras ou as idéias mais freqüentemente encontradas.

fenômeno sociológico". Sem prejudicar a anterioridade de um fenômeno sobre os outros, digamos que os três contêm o testemunho de uma "idolatria bondiana" pouco comparável, em amplitude, aos "cultos de estrelas" praticados até hoje.

O "fenômeno de livreria" foi fenomenal em retardamento. Foi somente "após oito anos de fracassos consecutivos" e, sobretudo, após os dois primeiros filmes, que a série dos livros James Bond deu, no mundo, o "salto para a frente" (*) que se sabe. Os treze livros (quantos se têm hoje) do "saudoso" Ian Fleming foram vendidos em algumas dezenas de meses a "dois milhões de leitores franceses e 25 milhões no mundo". Outras informações calculam o montante dos leitores "em 50 milhões no mundo". Mesmo que haja entre as cifras uma defasagem de tempo nas estatísticas ou de entusiasmo nas estimativas, tanto uma como a outra fazem pensar que um reflorescimento cultural atinge sua plenitude "no mundo". As editoras "adquirem importância" com James Bond, como doentes tratados com hormônios. Quaisquer que sejam "os defeitos gráficos" ou de lucidez atrás dos quais este súbito apetite de leitura dê vontade de se curvar, "o resultado estrondoso" desta literatura é sem precedente.

Como permanecem sem precedente os resultados estrondosos dos três filmes que a acompanham e a sustentam. "Antes mesmo de seu lançamento em Paris, *Goldfinger* trouxe 4 bilhões de francos, enquanto que custou apenas um bilhão e meio". Benzido com ouro antes de nascer, este filme provoca, a cada dia, os delírios que prometia. Ele "faz infelizes" por todo lugar em que passa. As filas de espera aumentam e fazem "romper as fronteiras" como invasões. Na noite da estréia parisiense de *Goldfinger*, James Bond Connery "desceu os Campos Elíseos" em seu Austin blindado como um chefe de Estado. "Paris . . . (foi colocada) . . . à hora 007". "Os 48 milhões de James Bond franceses", também. "É impossível entediá-lo" com os filmes de James Bond, mesmo se não há "humor" e mesmo se é reconhecido, de bom grado, que ninguém corre o

* N. do Tr.: do francês: "bond en avant".

risco de ter "a enxaqueca". Na França inteira, o comércio e a indústria, a arte e a literatura, o espírito e o verbo fizeram "Bonds" em todas as direções.

É o que se chama o "fenômeno sociológico". "A panóplia completa do agente secreto" invadiu os guarda-roupas. Em alguns dias "6.000 à 6.500 retalhistas tiveram sobre seu balcão, a foto de Sean Connery, ponto de reunião da elegância em todos lugares e em todas circunstâncias". Hoje, os adultos nada têm a invejar dos pequenos Davy Crocket e, nem ao menos, aos pequenos Steve Mac Queen: eles encontraram as roupas heróicas que convêm à sua idade. Sob a "etiqueta 007", podem se vestir dos pés à cabeça, homens e mulheres. Eles têm, mesmo, mais imaginação que seus filhos. Estes não compram de Davy Crocket senão o que é visível em sua panóplia. Aqueles compram o que jamais viram em James Bond: calções, meias, pastas . . . lingerie feminina. "Os adultos não caminharam, mas correram". Eles correram tanto que provocaram "a campanha de ouro maciço" que se sabe: bilhões entraram nos cofres dos fabricantes que fizeram o jogo 007.

A "bondomania" terminou por se sistematizar. Tornou-se um "Reflexo Condicionado". Todo signo bondiano (*Karatê*, *Beretta*, *Panoplie de charme*, *Etiqueta 007*) adquiriu a eficácia de um sinal pavloviano: desencadeia, indiferentemente, qualquer compra. A Beretta, objeto² do qual não sabemos nada senão que fez passar à classe de fuzil de cartucho os gloriosos colts do *Western*, provoca a compra de tudo o que a publicidade lhe fez tocar: entrada de cinema, livros, *smoking* branco, *soutiens*, discos. Basta uma pequena valise (a famosa) ao lado de uma calça de homem, para que a marca de seu fecho *éclair* se torne a melhor, a que funciona com radar. Um objeto de arte japonês bem localizado pode revelar, na hora do *karatê* ou do judô, muitos objetos inofensivos. Os "club 007" revitalizaram muitos discos, pinturas, bebidas . . .

Enfim, pode-se chegar a James-Bondeusaria, simplesmente: os Sinais se aperfeiçoam, os Reflexos se interio-

² Diz-se que é, na realidade, uma marca . . .

rizam, o fervor se mistifica: tal “louvável funcionário dos P.T.T.” faz “tatuado 007 sobre o cinto”, tal outro sobre o molho de chaves... Não podemos, mesmo, duvidar da existência do herói, como S. Tomás da existência de Deus, uma vez que somos encorajados a ir “ver e tocar (sublinhado por nós)... a Aston Martin D B 5 cheia de truques”. Pode-se comprar uma Identidade James Bond mais facilmente do que se compravam Indulgências na Idade Média: “James Bond da cabeça aos pés; seja James Bond, por 325 F.. Não lhe custará mais”. Somos convidados para uma verdadeira peregrinação às fontes, na própria casa de Ian Fleming: “Golden eye... A casa de Ian Fleming.. O lugar onde nasceram vários episódios de James Bond”. Uma creche...

... De onde partem convertidos, impostores e heréticos. Enquanto “Ian Fleming faz escola por toda parte”, James Bond-Connery faz filhos “adulterinos” em todos os países. Há, em Roma, um ator que tem “as qualidades e cânones próprios a Sean Connery”. Monica Vitti, por seu lado, torna-se “um agente secreto; ela quer ser um James Bond de saia”. Na Inglaterra, uma “James Bond fêmea nasceu... não bebe gin, nem whisky mas vinho tinto comum, despreza as armas de fogo, utiliza de preferência o judô-karatê e, eventualmente, um arco e flechas”.

Na América, um certo Napoleão Solo poderia alcançar James Bond no pedestal da glória. “Sua panóplia é ainda mais estupefativa que a de Bond” e ele fez, na televisão, tais desordens que “recebeu” o cognome de “006 7/8”. Os impostores franceses, em compensação, podem, por vezes, decepcionar. Fantasmas e OSS 117 são “bastardos de James Bond” um pouco débeis: “... *bodygraph* e nescafé sem cafeína contra corte inglês e martini — *vodka*... Revistos e desprezados... eles não rejeitam as idéias recebidas”. Alguns, apesar disso, são corajosamente heréticos: “Lino Ventura será (em seu próximo filme) um anti-James Bond... não um invencível homem armado de *gadgets* eletrônicos, mas um francês enviado, sozinho, a Viena”. Outros, enfim, gostariam de fazer melhor, uma

³ No revestimento está imprimido 007. Os juniores dividem por dois a etiqueta “003,5”. O preço do objeto pode terminar por 007: 260F.07.

vez que existe, segundo nos dizem, um filme onde Eddie Constantine é “mais audacioso que James Bond, mais astucioso que Sherlock Holmes, mais irresistível que Casanova”. Mas seria isto possível? “Os atores estão atacados de Bondomania”. Certamente. “Os super-James Bond, sub-James Bond e anti-James Bond” se multiplicam. Mas pode-se imitar o inimitável, o verdadeiro James Bond Connery, aquele “que chegou na hora” e que “teria sido preciso inventar... como o Bom Deus... se ele não existisse...”

Pois se ele não existisse, nossos juízos de valor estariam, hoje, sem referência. A existência do herói e todos os objetos que o acompanham regulam a direção de nossas metáforas. Eles medem nossos entusiasmos e nossas lutas. Um homem rico como Paul Ricard é designado como o “Goldfinger do Pastis”; diante de uma proeza esportiva, pode-se ler: “em comparação com este sábado (em que Anquetil foi vencedor, em 24 horas, do Critérium do Dauphiné e do Bordeaux-Paris), a existência de James Bond é a de um aposentado da companhia do gás”. Se queremos destruir um candidato às eleições municipais, basta escrever um folheto assim redigido: “Chega de ceroulas compridas, chega de chapéu coco, não votamos mais em X... , assinado: James Bond”. Quer-se assinalar a habilidade de um fato diferente, temos apenas uma única palavra: “o Goldfinger do contrabando passava a droga em helicóptero”, ou ainda “o Goldfinger Soviético queria atacar um comboio de ouro”... “Se um crítico quer elogiar um espetáculo parisiense, ele se põe a sonhar com o impossível: “Este espetáculo mereceria o sucesso de *Goldfinger*”. Se quer indicar a importância de um autor em uma época anterior, ele tem apenas um ponto de referência: “Peter Cheyney (terá sido) o James Bond da libertação”. Enfim, também a ironia tira a medida dos Grandes deste mundo: na guerra secreta que os povos movem entre si, se “os americanos têm seus James Bond da defesa nacional... , nós temos “Gaullefinger”. Mas não devemos provocar complexos. Procurando bem, os americanos não têm somente James Bond, eles têm também seu “Goldwater”.

Esses poucos fatos são, naturalmente, apenas poeira no “universo bondiano” ou no “culto de Bond”, para empregar as expressões da imprensa inglesa. Que James Bond se tenha tornado tão brutalmente “o herói nº 1” e “a maior vedete de todos os tempos”, estatisticamente falando, “deixa o espírito confuso”. “Nesta fase de interrogações, a palavra está com os especialistas”, lê-se, na maioria das vezes, assim designando os sociólogos, os psicanalistas e até os etnólogos. Aí está o sinal da amplitude do fenômeno que é este apelo ao especialista como um médico. E, igualmente, o signo de sua ambigüidade: se se dirige aos especialistas como a homens de ciência ou como à providência divina? Espera-se uma explicação ou uma condenação, uma permissão para consumir ou uma permissão para sepultar? Tudo ao mesmo tempo, talvez, uma vez que “há sempre um elemento misterioso nesses resultados estrondosos”. De nossa parte, nos limitaremos aqui e sem analisar o objeto mesmo do fenômeno, livros ou filmes, a assinalar alguns aspectos do “mistério”, através dos temas mais obsessivos da imprensa e, em um momento de crise essencialmente cinematográfica, o aparecimento de *Goldfinger*.

007: HERÓI IMAGINÁRIO OU “VEDETTE” DE CINEMA?

Nem James Bond, nem Sean Connery têm destino separado, na imprensa. James Bond jamais foi visto sob outros traços senão os de Sean Connery e Sean Connery era praticamente desconhecido antes de encarnar James Bond. “Sean Connery tornou-se James Bond, James Bond tomou as feições de Sean Connery...” Segue a “carteira de identidade”: “Sobrenome: Bond; Nome: James; Altura: 1,89m. ...”. O precipitado será, até às próximas encarnações, praticamente irreversível.

O espectador entusiasta não pode, então, esgotar seu fervor nos méritos comparados do herói imaginário com

um ator precedente, ou do ator em um papel precedente. Este encontro de primeira escolha é mais valorizado quando nem uma nem outra das duas individualidades, a Imaginária e a Real, não tem, na imprensa, existência separada: James Bond é, quase unanimemente, considerado como o herói “sem cérebro” de uma história “cruciante” e Sean Connery, colocadas à parte algumas perspectivas de divórcio pouco prometedoras, não suscitou curiosidade pessoal; seria mesmo considerado, por vezes, como o “mediocre intérprete” apesar do qual a história conseguiria se manter de pé.

James Bond Connery é, pois, o objeto da “idolatria bondiana”. James Bond, aliás Sean Connery, não é, no sentido habitual dos termos, nem um herói imaginário, nem uma “vedette” de cinema; é as duas coisas simultaneamente. Ele é o bicéfalo cinematográfico sonhado. Tarzan-Weissmüller conhecera, talvez, a mesma sorte. Mas esses acasos se renovam pouco. O encontro papel-ator, tão rentável para os autores como para o público desde que obteve sucesso (Gabin-Maigret; Constantine-Lemmy Caution...), permanece uma operação delicada de realizar com cabeças novas e de fazer durar até enquanto se veja apenas uma delas. Com efeito, é muito arriscado confiar um grande papel a um ator desconhecido; como é indispensável que um ator consinta em se identificar por muito tempo com um único papel, já que ele vê nisto, com justa razão, a própria negação de sua profissão e de sua personalidade.

Podemos, então, medir melhor o privilégio de ter, à nossa mercê, este objeto de fascinação reforçada. A “Bondomania” e os “Connery” utilizados como sinônimos pelos não-fiéis, se reforçam qualitativamente; cada uma dessas duas palavras gradua e completa sua carga pejorativa própria, pela carga pejorativa da outra. Inversamente,

* É interessante mesmo notar, a esse respeito, com que desenvoltura desdenhosa, quase rancorosa, Sean Connery fala de James Bond, que fez sua fortuna. Ele o censura, também, de ser inculto, sem coração, sem espírito... e tudo. Sean Connery tornou-se, muito depressa, o herói de *Colina dos Homens Perdidos*; pode-se apostar que, com este papel de vencido humilhado, radicalmente oposto ao precedente, a vedette Sean Connery marca pontos. Mas James Bond Connery, assim cortado em dois na imaginação de seus fãs, não vai, por sua vez, perder algumas plumas?

quando se lê que “Sean Connery é um alto e belo homem sem medo nem censura”, pode-se ver que as duas cargas laudatórias, “belo homem” e “sem medo nem censura”, colocadas sobre a única cabeça de Sean Connery, se alimentam de duas fontes distintas: Sean Connery-o-belo-homem e James Bond-sem-medo-nem-censura. É a bicefalidade do herói que permite e provoca o entusiasmo sem restrição. O fervor do fiel se reflete de uma cabeça à outra em circuito fechado: a revelação é contínua, a predestinação sem fissura, a idolatria como bola de neve. Este milagre do 7º dia jorra de dois nadas em forma de 0, traz o equívoco enfeitiçador de sua sigla. Ele é o herói feito, cinematograficamente, das sete cores do arco-íris e dos sete pecados capitais. Vejamos, por partes, de que cores são seus pecados.

007: JUSTICEIRO DE ONTEM OU DE AMANHÃ?

Como Jânus, James Bond Connery tem uma face voltada para o passado, outra para o futuro. Olhando para o passado, constata-se que ele pode ser herdeiro tanto das mais lamentáveis tradições, como das mais gloriosas. Seria apenas “um Lemmy Caution que obteve sucesso” ou um “Roland invulnerável?” Seria ele o herói de histórias que apenas renovam “o gênero gasto dos Hitchcock”, o herói de “filmes policiais . . .” onde, somente, “os *gadgets* seriam a causa da alegria? “ou ainda estaria ele no centro de um “festival” a tal ponto “cativante em proezas” que se poderia mesmo dizer que “não seria um policial . . . mas um filme de aventuras, humorístico e cheio de idéias”; seria ele apenas uma “espécie de *Western*” (nem mesmo um verdadeiro) que Terence Young confessaria ter realizado para “seguir os estudos”? ou seria um “super-Western”, o filme “no superlativo” onde tudo seria “mais belo, maior, mais excitante?”. Seria ele o “Hércules Poirot” da reflexão policial ou “um grande rapaz e um cérebro de besouro”, a quem se “pediria para não pensar . . . tudo nos reflexos, nada no crânio”. Seria ele um manequim gadgetizado que deveria tudo à ciência dos outros, com

“nada na cabeça e tudo nos bolsos”, ou seria adaptado, destro e muscularmente completo como um “Tarzan moderno”? seria ele este “teatro de fantoches para gente grande” que “diverte todo mundo” ou um “romântico . . . com os costumes e a linguagem do século XX”, como o sugere o próprio Ian Fleming. Seria ele o “Superman” de todos os êxitos ou o “James Bungler” do qual se falou na imprensa americana, o desajeitado que faz tudo sair mal depois que chega? Como sabê-lo? No fundo, se ele está verdadeiramente no “seu destino de ultrapassar o de todos os outros heróis, de Fu-Manchu à Hércules Poirot, de Tarzan a Holmes”, é provável que ele seja o homem de amanhã.

Mas como? “Prefigura ele o que seremos amanhã? Esse universo mineral devorado pelas máquinas, dirigido pela violência . . .?” Sem dúvida, ele é um tipo de herói de ficção científica, indolor, mecânico, cínico que faz passar o arripio premonitório do Futuro. Mas ele é também “o robô” completamente indiferente. É um ser factício até à épura, “a meio caminho entre um Lemmy Caution modernizado e mais astuto e os desenhos animados” e é, ao mesmo tempo, um herói de “conto de fadas de metralhadora”. Ele é, também, um sub-homem escravizado às *gadgets* e, ao mesmo tempo, um “Superman” promovido brutalmente ao papel “de um burlesco” uma vez que, com *Goldfinger*, “a passagem do trágico ao burlesco se efetuou bruscamente” e que James Bond pode chegar, às vezes, a fazer “pensar no maravilhoso Harry Langdon”. Este animal é Tudo. Ele faz pensar em tantos heróis sem nenhum ponto comum, em tantos gêneros sem nenhuma medida comum de fundo e de forma que chega a assemelhar-se a um móbil de Calder: é um signo sem fundo. A mobilidade incessante torna toda visão do móbil autônoma e inconfundível, desvairada, para dizer tudo. Ele se liga ao passado pelas mil evoluções de uma razão prática e matemática; mas nenhuma descrição razoável chega a lhe reconhecer uma hereditariedade. Ele atrai todas as promoções possíveis — mesmo as futuristas — sem que nenhum esperanto chegue a estabilizar uma delas. Termina-se por se ver, aí, apenas o vazio: “não se conta um

filme de James Bond; é muito estúpido... vai-se vê-lo e fica-se... arrebatado”.

E' sempre com este arrebatamento forçado que é preciso se acomodar. Para assinalar sua violência bastaria, talvez, separar, acumulando-a antes que isolando-a, a euforia própria às diversas correntes de opinião. Que essas últimas sejam restritivas ou entusiastas, o acúmulo de suas concessões [do tipo: é somente um (Lemmy Caution, Hitchcock, Robot) que é (afortunado, fora de moda, matador desenvolvido, sem-cabeça) e de suas declarações (do tipo: é um (herói, romântico, burlesco) que é (bem sucedido, completo, invulnerável, patético...)] conseguiria, talvez, dar a envergadura cinematográfica do “maior herói de todos os tempos”. Este “Tarzan moderno” é mais que um animal de músculos superdesenvolvidos; ele é, também, um animal de músculos delgados, astutos, regulados pelo judô e pelo *karatê*. Este “herói de *western*” é mais do que um atirador de elite em traje de combate; ele é, também, o executor mundano em todos os gêneros, o técnico consumado de uma série de *gadgets* próprios para pulverizar os elementos mais nocivos das sociedades mais refinadas. Este “Lemmy Caution” barulhento pode se tornar tão investigador e discreto como “Sherlock Holmes”. Este “Homem de Beretta” que “nada tem na cabeça e tudo nos bolsos”, pode tornar-se tão cartesiano quanto “Hércules Poirot”, com tudo na cabeça e desta vez, nada nos bolsos nem nas pernas. Este herói de “Ficção Científica” não é de Alumínio como um marciano: ele está “a serviço de sua Majestade”, tão solitário e patético como “Roland” em Roncevaux, chamando Carlos Magno. Este “romântico”... “do século XX” é melhor do que os do XIX: ele substituiu os sentimentos do coração pela eficácia do gesto.

No fim de contas, trata-se, no caso, de um galope muito eufórico através do tempo. O herói lutou nas margens extremas dos heroísmos tradicionais sem traí-los, e nas da ficção científica, sem nela cair. Ele é mais do que “o herói do dia”, mais do que aquele que “chega na sua hora”, ele é o herói de um Instante bastante confortável: caminha para trás e vai em frente. O sonho dos sonhos.

007: DE DIREITA OU DE ESQUERDA

James Bond Connery é o primeiro herói justiceiro cujas convicções políticas causam problema. E' preciso que suas aventuras tenham renovado o estilo dos massacres, a natureza dos massacrados e a consciência dos espectadores de massacres para que o herói-massacrante seja colocado em questão. Com Tarzan, os heróis de *Western*, os legionários do deserto, os Lemmy Caution de qualquer latitude, os espectadores ficavam felizes, sem remorso, vendo cair, como moscas, os selvagens vermelhos, pretos e brancos. Os heróis não eram racistas; eles apenas matavam não-civilizados ou párias da sociedade. Com James Bond Connery esse mesmo prazer, sentido pela esmagadora massa dos espectadores, se volta politicamente sobre ele mesmo e provoca a discussão sobre o herói-modelo.

A imprensa francesa seguiu, apenas por alto e com algum vestígio de humor, este processo. Mas a eminência das personalidades que o focalizaram e a violência de seus propósitos terminaram por dar um certo peso ao próprio problema. O ataque mais mortífero nesse sentido vem, também, de Terence Young, decididamente mal restabelecido de sua criação: “é um tipo horrível... tem a conduta de um fascista, teria feito maravilhas entre os SS”. Acentuando críticas de anticomunismo (praticamente incontestadas na imprensa francesa) ele derruba a criança, a água e mesmo a banheira: “o anticomunismo das aventuras de James Bond é bastante secundário” ao lado de “seu racismo”. A injúria seria mortífera se não fosse seriamente neutralizada.

Ian Fleming, menos apaixonado, menos agressivo, restitui o oxigênio à criança; “tem muito poucas convicções”, precisa ele próprio, e as que tem “se situam justamente um pouco à esquerda do centro”. Nós voltamos a um meio-termo-à-esquerda, mais tranquilizador, o que faz um jornal dizer que temos, assim, “um James Bond radical”.

Mais radical, ainda, são os arrebatamentos espontâneos do público e da publicidade. E', finalmente, para uma esquerda anarquizante e sem etiqueta política que os consumidores entusiastas se orientam. O Herói é o Renovador

em todos os gêneros. Ele pôs “fora de moda” tudo o que tocou. “O tempo das ceroulas compridas...” passou. “Terminado o reinado do chinelo no canto da lareira”. Depois dele, “as histórias de louças, de usinas, de dinheiro, de empregadas não interessam mais ninguém”. Chega-se a pensar, vivendo ainda destas coisas “que não interessam mais” ninguém, que o anarquismo bondiano seria quase excessivo. “Ri-se” de tudo o que se tem. Pode-se “contorcer-se de rir”... “como um louco” que atira tudo pela janela sem medir as conseqüências. O antibiótico é muito virulento: elimina o necessário como o supérfluo, nosso Bem cotidiano como nosso Mal. Nada resta.

Salvo a vontade de endireitar a situação, pois nada, no caso, é sério. Sabemos, já, que o herói é um “robô”. Mas ele pode ser ainda menos: “uma cifra”, “um instrumento a serviço do governo”; ou pior: “um agente da polícia” ou um “espião”. De qualquer maneira, quer seja um vulgar agente policial ou, na maioria das vezes, um prestigioso “policial”; quer seja um miserável espião ou, mais frequentemente, um prestigioso “agente secreto”, o fato é que ele combate “a serviço de sua Majestade” e que é pago. Seria ele um mercenário? Alguém apolítico (o robô), um mal político (o racista), um bufão (da Rainha) ou um nada (uma cifra)?

Para encontrar, aí também, a medida comum do fervor universal, sob a dispersão das críticas, retomemos, como antes, os dados da imprensa. No final das contas, James Bond Connery não pode ser um cidadão ordinário, uma vez que não é um herói ordinário. E’ o herói, por toda parte e sempre, “a Serviço de sua Majestade”. E’ a estampilha maior do herói, a que segue sua *Beretta* como uma auréola. Ela termina por fazer de James-Bond-Connery o Cavalheiro de uma Majestade, à qual seria não somente traçoeiro desobedecer politicamente mas descortês ou desumano abandonar. A serviço desta Majestade, a obediência política e a cortesia cavalheiresca fazem uma união tão íntima que o tornam equívoco: “Por ela, 007 fez juramento de dar sua vida e, se abrissemos seu coração, nele leríamos o nome Elisabeth”. Perguntaram a

Sean Connery o que era, para ele, a Rainha da Inglaterra. Ah! Sean Connery, retomando heroicamente sua identidade, disse aproximadamente: “Eu nada tenho contra a Rainha da Inglaterra, mas não perderia o sono por ela...” Há sempre um mau momento a passar logo que se deixa o sétimo céu da tela para voltar à terra.

Este Cavalheiro James Bond Connery não tem somente “a coragem e o patriotismo” leigos e obrigatórios que lhe são reconhecidos; ele não tem a obediência exclusivamente automática de um Robô; é apenas um vulgar assalariado da glória. Ele é também o fiel e nobre coração que continuaria a combater por sua rainha, mesmo que todo mais desmoronasse. A pluralidade de suas funções se encontra assim continuamente enobrecida e encoraja a derrubar muitos epítetos: é com o prestígio moderno de um “agente secreto” e não como um sinistro espião que ele detecta o inimigo de seu país. Além disso, o inimigo político é igualmente, como uma grande quantidade de filmes o demonstra, um inimigo da sociedade, um Mau. Bond Connery é, então, um agente secreto *double* de um detetive-policial-fora-de-série. Acrescentemos, enfim, alguns de seus méritos próprios: ele é tão insubstituível quanto um assassino contratado, pela perfeição de sua técnica e tão infalível quanto um operário especializado em máquinas IBM pela precisão eletrônica de sua habilidade: sabe-se que ele conhece tudo que toca — como o seu “carro cheio de truques que somente ele é capaz de dirigir, sem se deixar cair em suas próprias armadilhas”.

Que mais lhe pedir, senão um Mau na sua medida, um mau que seja ao mesmo tempo um inimigo de seu país e da sociedade, que traga um mal mais temível que os males políticos ou cívicos conhecidos até hoje; um mal do futuro, se se pode dizer, uma angústia do Futuro? Ora, é mesmo deste mal que se trata. James Bond Connery mergulha com um tato mágico em um mundo atomizado, onde nossa consciência infeliz vê apenas temíveis esquisitices. Ele não mata, de preferência, nem os amarelos, nem os brancos, nem nenhum tipo preciso de humanidade racistamente suposto como mau e nocivo, uma vez que, se nos dizem que ele “mata muito” ou “mecanicamente” ou “fria-

mente” ou “com desembaraço”, jamais nos dizem “quem”. Ele mata o monstro de um “apocalipse... presente alhures como nos céus”⁵, um monstro “modernizado”. Digamos que mata sempre um mau cuja maldade é despolitizada e internacionalizável. Mata um mal planetário, situado seja numa ilha radioativamente maldita, seja em “uma organização internacional do crime”, seja em um vampiro do sangue do mundo: o ouro. Lá, onde James Bond mata, há câncer mineral, vírus atômico, mal do século. Nos seus combates exterminadores e espetaculares, o Cavaleiro sem Medo nem Censura *doublé* de Robô sem Cabeça nem Coração, é um Ferrabrás de Sarracenos e um desmontador de Bombas. Este “Roland” moderno, vivendo no “medo da bomba atômica”⁶, encontra o medo místico do pagão. Ele aniquila, por vitórias nobres e mecânicas, os demônios de uma ciência implacável. As esperanças e os horrores do combate são tão velhos e tão novos que se encontram deslocados política e nacionalmente. James Bond Connery é o herói de um júbilo cívico incondicionado.

007: CIDADÃO INGLÊS OU DO MUNDO?

James Bond Connery combate um mal bastante universal para que sua nacionalidade inglesa não gere problemas... e inveja. Poder-se-ia pensar que James Bond Connery é inglês porque seus autores o são, sendo os deuses sempre da raça dos que os vêem nascer. Mas esse conforto parece ter pouca importância: cada nação espera o nascimento de um “adulterino”, em seu solo, como o Messias. Desde que “os cânones próprios de” James Bond Connery são verificados em um ponto do globo, é a nacionalidade do prodígio que se conhece primeiro; é o elemento mais esperado do horóscopo: na França! na América...! em Roma...! Nasceu... Ele nasce por toda parte.

⁵ Claude Mauriac: “James Bond: um ensaio de explicações”, *Figaro Littéraire*, 10 de março de 1965.

⁶ Morvan Lebesque: “James Bond e o medo da bomba atômica”, *L'Express*, 21 de fevereiro de 1965, mas o autor considera mais “o Inferno” ou “a magia negra” de Ian Fleming e o conjunto de seus livros James Bond que a magia rosa cinematográfica examinada aqui.

A inveja é natural. O herói é inglês como não é permitido sê-lo. E' inglês em todo lugar, todo o tempo e dos pés à cabeça.⁷ Não somente porque ele está “a serviço de sua Majestade”, mas porque o *smart* de sua essência, espalhado como um perfume sobre todos os estilos bondianos da crítica, fez dele, o inglês típico: o homem de *self control*, o *gentleman* impassível cuja mestria perfeita e “a elegância em todos lugares e em todas circunstâncias” jamais se desmentem. Este aspecto britânico contribuiu, sem dúvida, para sua reputação de homem-robô. Mas contribuiu, também, para sua fama, nos continentes. Cada país encontra, em James Bond Connery, certos elementos que sonha possuir, outros que fica feliz em reconhecer. A velha Europa, de roupas desalinhadas, renova as vestimentas, controla seu coração e modera os gestos. A jovem América, excêntrica e desenfreada, tradicionaliza seus sentimentos, recorta seus costumes e cobre de pátina inglesa seus anúncios luminosos.

Mas aí, também, o sentido não é único. Outras correntes partem de James Bond, vão de um país a outro e podem, mesmo, atravessar a Mancha em sentido contrário. Este “patife”... moreno... que “seduz as mulheres sem pedi-las em casamento”; que “vence todas” ou nos braços de quem “elas caem todas”; que jamais tem uma mulher, mas “muitas em torno de si”, é, por isso, um Casanova ou um temível Dom Juan franco-italiano. Ele distribui pelo mundo um poder de sedução que, até então, pertencia somente aos latinos. A síntese latino-britânica é nova e prometedora... Mas ela não para aí.

Este “cérebro eletrônico” chega na hora da ciência e da técnica nucleares. A prioridade alemã, por tradição, e soviética, por experiências recentes, no conjunto desses domínios, faz inveja a todos os outros. James Bond Connery, sob aparência de lorde britânico e apesar de suas conquistas femininas de latino libertino, tem o espírito carregado de rigor científico e de segredos atômicos como um germano-soviético. O herói, então, bate o recorde europeu. Ele pode, mesmo, olhar mais longe e vencer a Ásia

⁷ Em castanho. Mas esta latinidade será completada mais adiante.

em seu próprio terreno uma vez que é tão hábil e eficaz nas artes do judô e do *karatê* quanto um sino-japonês. Plástica, étnica e funcionalmente ele é o europeu mais completo que o cinema nos deu até hoje. Um publicista, sonhando com James Bond, imagina “um clube onde se degustará, de um lado, caviar regado com *vodka*, de outro *bourbon* e pudim de passas; atrás da porta de entrada, blindada, um *stand* de tiro e câmaras ocultas, em caso de morte”.

Há, com efeito, uma Europa-de-ouro a mobilizar ou, mesmo mais universalmente, um mundo para colocar “na hora 007” da Europa, uma vez que a América está, enfim, assimilada. Não que ela esteja esquecida ou renegada: todo galã justiceiro de cinema é um descendente dos *yankee*. Mas sabe-se, agora, que um galã musculoso de Hollywood pode ser liquidado com um desses piparotes asiáticos de que se começa a descobrir os segredos. O *colt* e o *gun* marcaram época e se inclinam esportivamente diante da Beretta. A ciência europeia sobrepuja, em distâncias espaciais, a riqueza e o poder de retaliação americano. Enfim, a Europa pode fazer uma política independente. Ela pode, mesmo, dar, se for o caso, alguma ajuda à América e auxiliá-la, por exemplo, a salvar seu ouro. James Bond Connery é a unidade da Europa e sua preeminência no mundo.

007: EROTISMO OU NÃO?

Mas essas considerações sobre o civismo de James Bond Connery não devem fazer esquecer que ele é um homem e que importa afirmá-lo. Não seria ele demasiadamente mecanizado para ser “Terno”? Não seria demasiadamente frio para ter o coração quente? Diz-se que James Bond Connery vence as mulheres como mōscas. Ele pode vencê-las, no melhor dos casos, seja como “Casanova”, seja como “Don Juan”. Mas então ele acumula as dificuldades. Ele torna-se o objeto único da dupla série de angústias que os dois grandes sedutores polarizaram. Seria este Casanova capaz de amar? Seria este Don Juan viril? Às vezes, acontece o pior; ele não é nem um nem outro por-

que é um robô: no “Universo mineral de” seus filmes “um erotismo difuso é a última manifestação do que chamávamos humanismo”. Difuso é dizer muito: o erotismo pode se diluir sem deixar vestígio: “ele mata sem prazer, como deve fazer o amor... é um robô conquistador”. Percorrendo todos os filmes, perguntamo-nos mesmo se ele existe. O último filme testemunha “uma separação brutal de sexos. Após o eclipse dos sentimentos, eis o eclipse do próprio desejo, que se torna esporádico e insignificante”. Não resta, aqui, o menor sinal de caloria viciosa: “em relação ao resto e incluindo as senhoras, tudo está sob celofane. Nem o menor segundo de erotismo”... é pouco. Mas, aí também, há o inverso desta carência.

Nós salientamos um “frenesi sádico” atenuado e também inteiramente convincente: ele pode ser apenas um dos dois ou três pigmentos que asseguram o triunfo do filme, mas por que esse triunfo? “Sem dúvida porque o autor soube colocar, ao gosto da época e misturar nas proporções adequadas, a pimenta do erotismo e o sal da ciência de ficção, em seus coquetéis explosivos”. Ele pode, com mais virulência, mergulhar “o público em uma atmosfera de sexo, de humor e de violência” tal, que cada um experiente, aí, um alívio catártico: “a morta coberta de ouro, o herói invencível e o revólver silencioso, eis aí, reunidos, os mitos que refletem melhor nossa civilização, o erotismo e a técnica cujo elo mais profundo passa pela violência. E teria James Bond um outro papel que não o de assumir nossa agressividade?”

Esta virilidade, ao mesmo tempo ausente e sádica, excitante como um pigmento e catártica como um drama, coloca problemas do hábito do cinema. O herói nada tem do sabor tauromáquico do Gorila francês, nem do andar voluptuoso do *cow-boy* cujos revólveres roçam sobre as coxas; ele não prolonga, em nada, a libido westerniana da dupla face “a girl and a gun”. Ele tem muitas garotas e dá muitos golpes; de onde, a falta de tempo para se abandonar aos atos amorosos dos quais os heróis suecos, superando os demais, têm o incandescente segredo. E, entretanto, ele aí está em carne e osso: “tudo nos reflexos, nada no crânio... Uma mulher passa, ei-lo na

pista...”, é preciso ir em frente. Nenhuma pausa... “Parece, o amante perfeito, o homem capaz, após um dia de caça ao espião, passar uma noite de amor digna de Casanova...”

Realmente ele é assim. A ponto de ter-se tornado o peregrino de uma história bíblica, já comercializada “na Inglaterra por 3 *shillings*, nos U.S.A. por 80 *cents*, pode-se obter a Bíblia James Bond, espécie de álbum de fotos... onde a vida “do mais sexy e do mais sensacional herói de romance” é retomada e onde se aprende “como ele se encarrega das mulheres e dos *gangsters*”. Encarregar-se... sonhamos, com efeito, em ver consignadas algumas “volúpias” tácteis, pouco notadas pela imprensa... As mãos do herói sabem colar um cabelo em uma porta, espargir um pó sobre uma fechadura, detectar os minigravadores com uma agilidade e uma leveza mágicas. Isto são apenas detalhes. Mas esses dedos de “fadas com metralhadora” têm uma destreza bastante feminina...

Pois, se ele é “cheio de truques... da cabeça aos pés” com “nada na cabeça e tudo nos bolsos”, como um robô, também se parece com uma mulher, graças à sua bolsa cheia de objetos. Na fineza das armas, na harmonia dos gestos, na elegância do estilo, a virilidade bondiana se duplica de uma espécie de feminilidade ideal. Ela resulta antes de um equilíbrio espetacular da anatomia, que de seu desequilíbrio interior; antes, de um controle estético de si que do excesso muscular sobre o outro. “*A panoplie de charme*” de James Bond Connery tem uma percussão virilmente fulminante mas femininamente sedutora. A publicidade fez, disto, dupla fortuna. De “James Bond” a “James Bond Girl” e sob as mesmas siglas, não se sabe mais em uma “Boutique James Bond” o “que” é destinado a “quem”. “Vestir-se como James Bond, se quiser, é algo padrão”... não é feito rapidamente. E’ preciso, antes de tudo, escolher na pilha e separar os elementos masculinos dos femininos. A confusão permanece no auge, desde o dia em que uma marca francesa (diante do talento da qual, americanos e ingleses, segundo nos dizem, ficaram mudos de respeito), descobre “sob o rótulo 007... a nova *lingerie* ouro. Esta *lingerie* diurna e noturna que fará

de nossas companheiras, deliciosas mulheres de ouro”. Seria preciso ter a coragem de pensar nisso, uma vez que a “deliciosa” do filme é uma morta. Mas a coragem compensa. O Ouro Negro de Eros toma a forma da mais radiante e da mais quente das moldagens. Ele toma uma forma que desafia o tempo, eterna se se ousar dizer. Este ouro de morte, este Ouro-Negro brilha sado-sonhadamente sobre as páginas da imprensa. Torna-se objeto de cobiça e de destruição: “James Bond revoluciona a *lingerie*”. Em outro lugar, “James Bond opõe-se à *lingerie* em ouro”. James Bond investe por cima e, aí, se atrapalha irremediavelmente. Ele torna-se o *Goldfinger*, “o padrão-ouro” da confusão dos sexos. O metal cúmplice corre sobre as páginas de publicidade, de um a outro sexo como o signo mesmo desta confusão. James Bond, sob o “rótulo 007”, dá à mulher “o estilo James Bond”, à “moda James Bond”, uma forma. A mulher, por sua vez, materializa esta forma, se impregna, como uma esponja, do metal quente para que a cobiça, a fusão e a efusão final se operem. Quantas toneladas de tecidos, de objetos, de produtos de beleza foram comprados pela graça do “Dourado”. Da cabeça aos pés, cabelos e unhas compridas, da cozinha ao salão, passando pelos “banheiros a *Goldfinger* onde tudo é ouro e mármore”, os adultos se absorvem bissexualmente na orgia aurífera. O gênio do verbalismo publicitário que desencadeou esta orgia não é um gênio de invenção mas de intuição. Ele detectou, através do ouro de *Goldfinger*, o filão erótico do universo bondiano filmado até hoje: uma espécie de analogia perturbadora entre a distinção luxuosamente exibida de James Bond Connery e a mobilidade luxuosamente metalizada e muscularizada de “suas mulheres”.

Pois as mulheres de James Bond Connery não são de um metal de que se fazem as bonecas tagarelas ou tímidas. Elas se servem de sua “panóplia”, mesmo que feita de *charme*, e atacam. As três mulheres do próximo filme James Bond vão, em direção ao herói, em passo de ataque: anunciam-nos que “elas estão encarregadas de seduzir James Bond”. E atacam tão bem que uma dentre elas termina, graças ao judô, por vencer o herói. Esta

proeza-às-avessas deixou um escritor⁸ eufórico a ponto de fazê-lo dar, a este respeito, na imprensa, a explicação canalha: “se uma mulher de grandes seios... termina por salvá-lo, não é porque ele seja Tarzan, Superman, a Virilidade encarnada...”; é porque, como ele próprio o reconhece, “ela deve sofrer de um complexo maternal”. Digamos que as mulheres de James Bond Connery têm uma energia razoavelmente temível para que, realmente, ele não seja louco em supor que elas possam infligir, ao Herói, alguns fracassos dolorosos. Mas a verdade das histórias filmadas até aqui é que James Bond Connery sempre se reabilita e que suas mulheres devem se curvar. Pois elas jamais perdem, sob a aparência agressiva, sua inesquecível feminilidade: a coxa nua sob o punhal de Úrsula Andress, a carne sadia das lutadoras de *catch*, as curvas de ouro da mulher rígida, as colantes roupas pretas das comandantes de bombardeiros.

Exatamente como James Bond Connery, voltando a ele, que está longe de ser um bañal efeminado: nenhuma frivolidade afetiva, nenhuma perversidade reptil, nenhuma covardia física e, finalmente, nenhum fracasso. Ele somente tomou das mulheres alguns atributos de sua substância: “elegância” e “sedução”, tato de fada, acessórios de conquista, enquanto que as mulheres se apropriavam da substância própria ao herói: punhais, músculos, uniforme. Mas sua equivalência substancial (gravador na lapela contra “*soutien* que mata”)⁹ existe apenas para valorizar sua essência viril, de um lado, feminina, de outro; num sentido, eles recuperaram uma espécie de nudez essencial onde somente os sexos os distinguem e não acessórios diferenciados de *coquetterie*. Esta promoção ao inverso é sutilmente desorientadora. Assim pode-se, muito justamente, falar de uma “separação brutal dos sexos” uma vez que sua própria semelhança exclui o atrativo por completaridade de atributos e reforça a independência recíproca. Mas pôde-se, inversamente, falar “de atmosfera de sexo, de humor e de violência”, porque as armas iguais, a

⁸ Roger Vailland: “Super-Homem se torna burlesco” *Nouvel Observateur*, 18 de fevereiro de 1965.

⁹ *Soutiens* de Úrsula Andress em seu próximo filme.

mesma *panoplie de charme* tornam o combate mais desnudo fisicamente e mais leal moralmente. A oposição é mais rigorosa, a luta mais violenta, a consciência mais limpa, o acordo mais completo. Aqui também, para vencer sem perigo... Vale dizer que se trata, então, de uma sexualidade bastante curiosa.

“Haveria muito a dizer sobre a forma particularmente eficaz e sutil da sexualidade de Goldfinger... ela deixa os espectadores adultos em uma perturbação que... vem da natureza humana. Seria preciso reler Freud”. Proporíamos, mesmo, partir de um pouco além e voltar resolutamente, até à gênese. E’ claro que as “James-Bond-Girls” não foram feitas com uma única costela e que James Bond Connery jamais deixou que lhe retirassem uma única delas. São os casais de um paraíso refeito. James Bond e “suas mulheres” dão a vontade jovial, futurista e levemente ímpia de retomar Adão e Eva a partir de zero e refazer modernamente toda sua vida. Talvez se evitasse essa desagradável história de Pecado.

007: UM ROBÔ OU UM SER HUMANO?

A robotização de James Bond Connery é, na imprensa, sua mais grave enfermidade. Mas não é, do mesmo modo, sua glória? Talvez seja, ainda, porque seu “cérebro eletrônico” funciona muito bem que lhe são feitas acusações às quais os heróicos justiceiros tinham escapado até então. Perguntamo-nos se ele se instrui, se é inteligente, se ama, se tem alma, enfim. James Bond Connery não tem falar doce, não tem lágrima fácil, não carrega livros, como vimos nos temas precedentes. “As concessões feitas ao sentimentalismo desapareceram completamente... é um robô conquistador... Seria ele esperto? Nem isto: ele é afortunado”. Resulta, de uma grande parte das análises que “esse angustiante personagem... é de uma puerilidade sem nuances e sem interesse”. Todavia a atenção dirigida ao personagem comporta tais nuances (e até deliberadamente contraditórias), interesses de uma tão inédita

envergadura¹⁰ e, por outro lado, uma fascinação tão universal, que não podemos nos impedir de inverter o problema e de colocar em questão o próprio robô.

Ele é antes de tudo, e não é esse seu menor mérito humano, o herói historicamente tipificado, o Anjo que combate o dragão: é “um dos arquétipos que Jung descobriu no inconsciente coletivo... o homem forte, herói todo-poderoso que triunfa sobre o mal... Arquétipo comum a todo o gênero humano”.¹¹ Ele é, com efeito, um dos arquétipos do gênero humano, mas não inteiramente dentro das mesmas normas como a maioria dentre eles. Ele é, como os outros, o herói dos sonhos vingadores. Ele tem o poder de derrubar, pela força, o nefasto e de transformar os fracassos em vitórias. Mas os outros têm virtudes que ele não tem: “um bom nascimento”, por exemplo, com a nobreza de alma que este privilégio implica; uma cultura requintada para opor à incultura do mau; e eles têm, enfim, a última riqueza, a de ter um coração e de amar. Essas virtudes trazem consigo suas fraquezas de sonho: o herói conhece a espera solitária, as lutas íntimas, o sofrimento. James Bond Connery não conhece nada dessas delícias porque suas virtudes como suas fraquezas se reabsorvem na ação. Dizer que ele tem “poucas virtudes e muitos vícios” já é dizer demais, uma vez que não exterioriza muito mais vícios que virtudes. Então, que seria ele?

“Ele é o único tipo, no mundo, a ter resolvido, de modo satisfatório, seu complexo de Édipo... como escreveu o *Newsweek*”. Era preciso pensar nisso: o herói é um robô porque não tem mais necessidade de ser psicanalisado; ele é o único homem bem sucedido. Se se coloca em questão a existência ou a grandeza de sua alma, não é porque ele não a tenha, nem porque a tenha menos que os outros, é porque ele não tem mais necessidade disso. Quando se tem “um cérebro eletrônico no lugar do coração” e que se age “como um grande e belo homem”... “sem medo nem censura”, “com coragem e

patriotismo” para defender “o Bem contra o Mal”, recebendo “todas” as garotas “em seus braços”, tudo sem erro de cálculos ou falsas manobras, assimilou-se, em todo o seu corpo, a inteligência, a cultura e o amor do mundo. Não se tem mais que assumi-las como obrigação, desenvolvê-las e assegurar-lhes, na vida mental, uma existência que apenas dificulta a ação e a afasta de seu fim.

A cabeça de James Bond Connery está regulada pelo estado da ciência. Podemos lamentá-lo. “É difícil encontrar um personagem mais perfeitamente despersonalizado. Por outro lado, todo mundo é despersonalizado, salvo o mau, que tem cabeça”. Podemos, também, nos perguntar se não é este um dos aspectos mais curiosos da feitiçaria bondiana. O sonho do robô não é novo. Mas há vários robôs. Há os robôs inteiramente humanizados e os humanos inteiramente robotizados. “*L’Eve Future*” de Villiers de l’Isle Adam é um robô, no qual vive a mais adorável das criaturas. Ela pensa, ama e fala melhor do que seu original em carne e osso. Ela restitui, como James Bond Connery, a vontade de ir até à gênese. Mas, enquanto a *Eve Future* incita a encontrar e engrandecer a criação original, nosso Adão Atual encoraja, ao contrário, a modificá-la. Ele dá (ou confirma) a vontade de refazer os protótipos sobre a base de alguns novos dados bio-físico-químicos. Ele dá (ou confirma) a vontade de encontrar, em seguida, novos arquétipos de vitórias mais conformes às angústias do Inconsciente moderno.

No fundo, James Bond Connery dá (ou confirma) a vontade de sonhar com um herói inteligente e bom, sem cabeça nem coração. Teríamos as vantagens da performance sem seus inconvenientes. Teríamos um humanismo, encarnado e eficaz a todo momento, mas não localizado de um lado e de outro e disperso nos interesses contrariados da reflexão lenta e da tristeza. Esses signos de nobreza e de fecundidade humanas não se tornam, hoje, sinais de impotência? Teme-se que a Bondade contra a Maldade, a Inteligência contra a Tolice, dispersas em toda a linha, em ordem de batalha, como soldados do Império, sejam atomizadas antes mesmo de combater.

¹⁰ A Imprensa francesa já assinala a publicação na Inglaterra de duas obras sobre James Bond: *The James Bond Dossier* de Kingsley Amls, Cape 16s; *Double O Seven* de O. F. Snelling Spearman, 18s.

¹¹ Cf. Mauriac, *id.*

Ian Fleming diz que seu herói “não é nem bom, nem mau”. A reflexão é quase confortadora. As misérias da inteligência artesanal e da angústia, com seus álbis para conto de fadas, seus alísios para navegação à vela, suas fantasias de andarilhos solitários terminarão por fazer apenas asneiras e por tornar-se os culpados da história, os maus e os vencidos, uma vez que, no heroísmo, a honra cabe sempre ao mais forte. E’ uma forma da neurose ascendente: somos cada vez menos poderosos com a inteligência e o coração. Há, em torno do homem, muitos elementos que não mais dependem dele.

Nesse sentido, James Connery é o herói desta neurose. E’ tanto senhor de si como do universo. Esta luta dupla é velha como o mundo mas a rudeza de seu combate parece, somente hoje, ser evidente. James Bond Connery consegue, à luz da eletrônica e no respeito aos valores vigentes, uma sincronia inesquecível entre as etapas da razão, as batidas do coração e o movimento dos músculos. Não se ouve, a partir de então, uma única engrenagem ranger. Pode-se chamar esse silêncio, uma completa ausência de complexos. Em face do mundo exterior, o herói torna-se, desde logo, uma disponibilidade integral. E’ a adaptação mecânica feita homem, diante do mundo e suas máquinas. Sua velocidade de cruzeiro é suficientemente estabilizada, para resistir aos ataques desumanos das técnicas mais modernas. Ela é suficientemente autônoma e livre para ser Boa e reduzir essas técnicas ao serviço, somente, de causas justas. James Bond Connery é uma máquina humana montada novamente, na hora do Bem, do Útil e do Belo. “Um cérebro eletrônico no lugar do coração” e do corpo todo. O próprio Platão pensaria assim.

007: UMA DOSAGEM

Sem dúvida, é neste equilíbrio, ou melhor, na “dosagem”, segundo a palavra tão certa de Terence Young¹², que

¹² Que ficaria muito surpreso, como pai desnaturalado, repetimo-lo, em saber, lendo essas linhas, que seu “monstro” é uma maravilha. Mas é mais raro e mais agradável surpreender um pai nesse sentido do que no outro.

reside o elemento mais misterioso “desse estrondoso sucesso”. Terence Young lembra que o filme “é difícil de ser bem sucedido” porque implica em “uma extrema precisão”. Para Goldfinger, seu sucessor Hamilton “fazia projetar os dois primeiros filmes três vezes por semana para estar certo da dosagem” porque, dirá ele mais adiante, “o improvável não é o impossível”. E’ neste improvável não-impossível que “os pontos altos do espetáculo” se sucedem. O valor artístico do filme é, sem dúvida, uma das causas de seu sucesso. Não sendo nosso propósito analisar este valor, não nos perguntaremos se se trata, aqui, “de uma armadilha formalista” inteiramente “estranha à essência do cinema” de que “os *gadgets* e as delirantes panóplas” são “apenas fanfarronice... sem poesia nem arte”, ou se se trata do filme “mais fascinante, mais sofisticado, mais poético do ano”. Quaisquer que sejam seus valores, tais filmes impuseram um herói.

Nos temas estudados, esse herói escapou ao peso das separações: identidade, cronologia, política, nacionalidade, sexualidade, humanismo. Ele evitou as baixeiras da parcimônia terrestre e os privilégios da magia e da ficção; ele luta no meio-termo do Relativo, como que sustentado por um campo magnético. O cinismo é muito realista para não ser verdadeiro e a decência muito cheia de truques para não ser falsa. De onde esta franja de “humor”, o mordente das relatividades delicadas, visíveis para uns e invisíveis para outros... De qualquer maneira, ser um pouco elevado, infalibilizado, endurecido, metalizado, gadgetizado para si mesmo, não é muito belo para não ser louco?

VIOLETTE MORIN

*École Pratique des Hautes Études,
Paris*

As Semióticas ou Sêmias

CHRISTIAN METZ

A propósito de trabalhos de Louis Hjelmslev e de André Martinet

Sabe-se que para F. de Saussure a semiologia destinava-se, assim que se tornasse suficientemente desenvolvida, a *incluir* a lingüística; Saussure previa um estado de pesquisa no qual a lingüística não seria mais que um setor — setor particularmente importante mas, assim mesmo, setor — de uma ciência geral dos signos.¹ Se esta concepção permanece válida a título de ideal longínquo ou quadro de referência, ela não corresponde mais, na prática, ao estado atual das pesquisas disponíveis ou iniciadas.

Isso deve-se, ao que parece, a duas razões que Saussure não podia prever inteiramente. Por um lado, a lingüística pura, a partir do fim dos anos vinte, desenvolveu-se de modo extraordinário como se sabe e aparece hoje como um verdadeiro corpo de doutrina e de saber, enquanto que a semiologia só conheceu seu primeiro impulso notável muito mais tarde e encontra-se ainda no seu começo. Por outro lado, é cada vez mais espantoso que a maioria das semióticas de importância, de um modo ou de outro, admitem o recurso à linguagem verbal: o cinema tornou-se falado, a televisão sempre o foi, o rádio guarda toda

¹ F. De Saussure, *Cours de linguistique générale*, 33 (Curso de Lingüística Geral) (“A lingüística é apenas uma parte desta ciência geral...” — Fomos nós que sublinhamos).

sua importância; as cartas geográficas, esquemas, diagramas, indicações numéricas, números diversos, etc. são acompanhados, na maioria das vezes, como insiste Georges Mounin², de menções escritas, logo lingüísticas; as imagens publicitárias têm, quase sempre, legendas³; as narrativas literárias, os contos, os mitos só desdobram o sistema próprio de suas funções, além da utilização primeira deste ou daquele idioma humano, etc... Em suma, o lingüístico está tantas vezes presente no semiológico que é permitido perguntar-se — com a condição de pôr à parte casos como a pintura ou a música, que apresentam problemas difíceis e praticamente inexplorados — se o semiológico *puro* pode existir em outro lugar que não em sêmias de uso restrito e semantismo pobre (sinais de cruzamento, certas bandeiras da marinha, toques de trombetas e clarins e outros exemplos aos quais lingüistas e semiólogos gostam de se referir, mais por sua comodidade demonstrativa do que por sua importância real na vida social).

Uma semiótica pode ser *transverbal* (contos, mitos, todas as narrativas escritas ou orais) ou *não-verbal* (com as imagens de todas as espécies). Deixemos de lado as semióticas transverbais que nos dariam muito facilmente razão para constatar que, nas próprias semióticas “não-verbais”, o verbal está, na maioria das vezes, presente. Presença que pode revestir-se de duas formas principais: por vezes, a língua faz parte dos elementos significantes pela mesma razão que a imagem: ela *acrescenta* suas significações às do material não-verbal, no interior de uma mesma léxia (unidade de leitura) — é o caso do que se chama, no cinema, a palavra *diagética*, isto é, a palavra que é claramente atribuída a um dos personagens da ficção (diégese) e que nos traz, sobre o universo ficcional do filme, informações que nós adicionamos às que nos fornece o todo-da-imagem.⁴ Em outros casos,

² “Les systèmes de communication non-linguistiques et leur place dans la vie du vingtième siècle”, (“Os sistemas de comunicação não-lingüísticos e seu lugar na vida do século XX”) em *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, LIV, 1959.

³ Ver Roland Barthes, “Rhétorique de l'image” (“Retórica da Imagem”) em *Communications*, 4, 1964.

⁴ Lembremos que “o todo-da-imagem” não é sinônimo de “imagem”; mas compreende também a montagem, as diferentes figuras do discurso me-

ao contrário, a palavra aparece em função de metalinguagem em relação aos significantes não-verbais; ela pertence ainda à léxia mas *envolvendo-a* e não fazendo parte dela. Isto é freqüente em publicidade⁵, onde a legenda permite interpretar corretamente a imagem (a leitura desejada pelo anunciante é considerada como “correta”, semiologicamente falando.) No cinema, este caso corresponde, pelo menos no essencial, à palavra *não-diegética* (comentários de locutores e narradores, assim como diversas formas de “voz-off”⁶ — isto é, à fala que é atribuída ao autor do filme e não mais a uma personagem e que comenta o todo-da-imagem em vez de completá-lo. Parece, então, que a distinção estabelecida por Roland Barthes, a propósito da imagem publicitária, entre a fala-fixa e a fala-substituta⁷, poderia ser generalizada e corresponder aos dois grandes aspectos de que se reveste a intervenção tão freqüente do verbal no não-verbal. O que chamamos por vezes a “civilização da imagem” é mais do que nunca — como insiste o mesmo autor⁸ — uma civilização da fala e da escrita.

Vê-se melhor, agora o que torna difícil a concepção saussuriana da lingüística como parte da semiologia. Não somente esta “parte” se afirmou fortemente e ela própria forma um todo, enquanto que o “todo” do qual ela deveria ser a parte só existe em parte — mas, além disso, a parte suposta não-lingüística da semiologia não che-

tafórico e os procedimentos óticos (aparecimento e desaparecimento progressivo da imagem, aberturas, etc...)

⁵ Ver Roland Barthes, artigo citado, p. 44 (noção de “ancrage”).
⁶ Há, também, casos intermediários. Por exemplo, o que chamamos de “primeira pessoa sonora” (o comentador é, ao mesmo tempo, um dos personagens). Ou ainda os *recitativos*, que sua dicção ritual e *regrada* arranca da imagem, mesmo se eles são ditos por uma das personagens (*La pointe courte*, de Agnès Varda; *L'année dernière à Marienbad*, de Alain Resnais, etc...). Entre o *diálogo realista* (palavra totalmente diegética, palavra desaparecida) e o comentário *off* do locutor anônimo (glosa inteiramente não-diegética), a fala cinematográfica, no seu encaminhamento em direção ao estatuto de metalinguagem, dispõe de muitos planos sucessivos de libertação que a variedade dos filmes chegou a institucionalizar na sua diversidade. Sobre a “primeira pessoa sonora” já se dispõe de estudos pré-semiológicos muito sólidos: notadamente o de Jean Pierre Chartier, “Les films à la première personne et l'illusion de réalité au cinéma” (“Os filmes na primeira pessoa e a ilusão de realidade no cinema”) (*Revue du Cinéma*, 2ª série, nº 4, janeiro 1947, pp. 32-41) e Albert Laffay, pp. 77-82 de *Logique du Cinéma* (“Lógica do Cinema”) (Masson, 1964).

⁷ Artigo citado, pp. 44-45.

⁸ *Passim* e, em particular: artigo citado, p. 43 mais recensão em *Communications*, nº 3, pp. 104-105, de *La civiltà dell'immagine* (Almanach Bompiani de 1963, Milão, Bompiani).

gará ao que parece, a formar um todo, a menos que ela englobe, na qualidade de parte, um estudo das significações verbais nas léxias parcialmente não-verbais ou nas léxias transverbais. Por essas duas razões — e mesmo sem mencionar a situação metodológica que faz com que a semiologia solicite, freqüentemente, o auxílio da lingüística, enquanto que o inverso é muito mais raro — parece que a semiologia, por um longo período ainda está destinada a aparecer muito mais como uma pesquisa operante *ao lado* da lingüística do que como uma ciência geral englobando a lingüística. Esta situação se reflete no emprego dos próprios termos: o que se chama hoje “semiologia”, no uso corrente, é o estudo dos sistemas de sinais outros que não as línguas e, de modo algum, o estudo de todos os sistemas de signos, inclusive as línguas. Lingüística e semiologia se encontram lado a lado e não uma na outra.

Em alguns de seus trabalhos anteriores, em particular *Arbitraire linguistique et double articulation*⁹, *La double articulation linguistique*¹⁰ e o primeiro capítulo dos *Éléments de linguistique générale*¹¹, André Martinet já havia abordado, implícita ou explicitamente, o problema das relações entre a lingüística e a semiologia, disciplinas parentes todavia distintas. Sua recente antologia, *la Linguistique synchronique*¹², que retoma muitos estudos importantes e os completa com alguns inéditos, permite que se tenha uma visão de conjunto sobre a natureza e os limites do domínio que o autor concede à lingüística e, em conseqüência, à semiologia. Nosso comentário dirá respeito, sobretudo, ao primeiro capítulo¹³ que concerne mais diretamente ao nosso tema.

André Martinet insiste sobre o fato de que a palavra *linguagem*, quando é empregada sem determinante, designa unicamente a linguagem verbal, enquanto que em

⁹ *Cahiers Ferdinand de Saussure*, XV, 1957, pp. 105-116.

¹⁰ *Recherches Structurales* 1949 (Constitui o volume 5 dos *Travaux du Cercle linguistique de Copenhague*, 1949), pp. 30-37.

¹¹ 3ª ed.: 1963. — Trata-se do capítulo intitulado “La linguistique, le langage et la langue” (“A lingüística, a linguagem e a língua”), pp. 9-33.

¹² P.U.F., 1965. Coleção “Le linguiste”.

¹³ Intitulado “La double articulation du langage” (“A dupla articulação da linguagem”), pp. 1-35.

todos os outros casos é necessário especificar “linguagem das flores”, “linguagem cinematográfica”¹⁴, etc... Pode-se aproximar esta constatação de uma advertência feita por Geza Revesz¹⁵, após muitas outras: em um grande número de idiomas humanos, a palavra que corresponde no francês a *linguagem* é etimologicamente aparentada, do mesmo modo como a própria *linguagem*, a um termo que designa a língua (órgão biológico), a boca ou o palato. Assim, a linguagem fônica seria a única linguagem no sentido próprio, todas as outras “linguagens” só seriam tais em sentidos diversos e desigualmente figurados.¹⁶

O que define a linguagem verbal, continua André Martinet, não é somente sua natureza de sistema de sinais — que ela divide com todas as linguagens no sentido figurado — mas o fato da própria dupla articulação¹⁷, ligada à realização fônica das formas lingüísticas. E’ a substancialidade fônica, sabe-se, que implica a linearidade¹⁸; Henry Bonnard observa, por sua vez¹⁹, que as formas lingüísticas, se as considerássemos — se *pudéssemos* considerá-las, diríamos melhor — fora de sua execução fônica, não obedeceriam forçosamente a estruturas lineares. Mas como a realização fônica — a *manifestação* fônica da forma da expressão, para empregar uma terminologia hjelmsleviana — é a única garantia do caráter lingüístico dos fatos a observar²⁰, como uma unidade de conteúdo que não tivesse sido isolada, a princípio, pela comutação (isto é, pela projeção do plano da expressão sobre o do conteúdo)²¹ seria sempre suspeita

¹⁴ “*La linguist. synchr.*”, p. 12. (Retomado de “*La Double Articulation linguistique*”, op. cit.) — O exemplo “das flores” é de André Martinet, o exemplo “cinematográfico” é nosso.

¹⁵ *Origine et préhistoire du langage*, (Payot, 1950. Ed. original em alemão: Berne, A. Francke, 1946).

¹⁶ *La linguist. synchr.*, p. 27. (Retomado de *Arbitraire linguistique et double articulation*, op. cit.).

¹⁷ *La linguist. synchr.*, pp. 2-3 (Passagem até então inédita).

¹⁸ *La linguist. synchr.*, p. 4. (Passagem até então inédita). — Isso foi muitas vezes sublinhado, por exemplo, F. de Saussure, *C.L.G.*, p. 64.

¹⁹ “*Syntagme et pensée*” (“*Sintagma e Pensamento*”) in *Journal de psychologie normale et pathologique*, janeiro-março 1964, pp. 51-74 — Passagem citada: p. 53.

²⁰ André Martinet, *Éléments de linguistique générale* (op. cit.), pp. 41-43 (parágrafos 2-8). — Sabe-se que Antoine Meillet insistiu toda sua vida sobre essa idéia que ele não formulava, evidentemente, nos mesmos termos.

²¹ Louis Hjelmslev, *Essais linguistiques*, Copenhague, 1959, Nordisk Sprog og Kulturforlag p. 62. (Retomado de *Word*, 10, pp. 163-188: “*La stratification du langage*” (“*A Estratificação da Linguagem*”).

de ser antes uma unidade do pensamento ou da experiência que da linguagem, como o próprio Hjelmslev e, depois dele, Mme. E. Fisher-Jorgensen observam que a comutação e a identificação das unidades representam o caso em que o apelo ao manifestante (substância) se impõe²² — disso resulta, aos olhos da maioria dos lingüistas, que a língua não é uma forma que se poderia realizar em qualquer substância, mas que a língua (ainda que seja por si mesma forma e não substância) seria uma forma profundamente diferente do que ela é, se ela se realizasse em uma outra substância que não a fônica.²³ A língua é estrutura, mas esta estrutura é dificilmente separável da servidão da fonia. Assim, para André Martinet, a dupla articulação — isto é, o corte duas vezes linear —, o fato da execução fônica e a noção de linguagem “no sentido mais ordinário, mais banal do termo”²⁴, são três caracteres profundamente ligados entre si: os três definem por si só a linguagem no sentido próprio, os três bastam para marcar a fronteira entre a lingüística e a semiologia: “nós reservamos, diz ele, o termo língua para designar um instrumento de comunicação duplamente articulado e de manifestação vocal”.²⁵ E’ uma das razões e, sem dúvida a principal, pelas quais os fenômenos prosódicos ou supra-segmentários, que escapam à linearidade e à dupla articulação, foram sempre considerados, por este autor, como marginais e “fundamentalmente menos lingüísticos”²⁶ que os fenômenos e os signos, ainda que certas línguas tirem partido disso quando é possível²⁷, uma vez que também as variações de altura melódica (tonemas), de duração de emissão (cronemas) e de vigor articulatório (“estronemas”) são possibilidades fisiológicas oferecidas pela voz.

Notaremos ainda que André Martinet e Louis Hjelmslev estão de acordo em um ponto: eles consideram, tanto um

²² Louis Hjelmslev, *Essais linguistiques*, pp. 46-47. (Retomado do mesmo artigo). Mme. Fischer-Jorgensen, in *Acta linguistica*, VII, 1952, p. 12.

²³ André Martinet, *La linguist. synchr.*, p. 10 (passagem até então inédita).

²⁴ *La linguist. synchr.*, p. 27. (Retomado de *Arbitraire linguistique et double articulation*, op. cit.).

²⁵ *Éléments de linguistique générale* (op. cit.), p. 25 (parágrafos 1-14).

²⁶ *La linguist. synchr.*, p. 33. (Retomado de *Arbitraire linguistique et double articulation*, op. cit.).

²⁷ Ver principalmente “*Accents et tons*” (Acentos e tons) (pp. 141-161 de *La linguist. synchr.*).

como outro, que não saberíamos definir a linguagem por via de indução generalizada, isto é, fazendo o levantamento dos traços comuns a todas as línguas conhecidas. Porque muitas línguas passadas se perderam para sempre, todas as línguas futuras são inconhecíveis por definição e mesmo entre as línguas conhecíveis, muitas são ainda pouco ou mal conhecidas.²⁸ Além disso, a linguagem não saberia se definir pela soma — sempre fortuita e sempre a re-fazer-se de suas manifestações atestadas a cada momento da pesquisa; ela engloba também as combinações *possíveis*²⁹ que não foram, ou ainda não foram, atestadas, mas que são conformes à idéia que se faz no início do fenômeno lingüístico. A definição da linguagem é, então necessariamente anterior às abordagens das induções, ainda que a lingüística se deva inspirar, para esta primeira definição, de “experiência mais vasta”³⁰, assim como da consideração dos possíveis — esta última dependendo do que se poderia chamar uma *imaginação funcional informada* (extrapolação em pensamento de numerosos conhecimentos, passagem do atestado ao atestável). Reconhecer-se-ão, aí, certos aspectos dos dois procedimentos que Louis Hjelmslev denomina “dedutivo” e “empírico” e que são, em certo sentido, todo o contrário do empirismo na acepção corrente da palavra.³¹ André Martinet, em acordo parcial com Louis Hjelmslev, a quem ele se refere³², considera indispensável que se adote, para

²⁸ *La linguist. synchr.*, p. 13. (Retomado de *La Double Articulation linguistique*, op. cit.).

²⁹ *Ibid.* — Para definir a linguagem, diz André Martinet, o lingüista deve, entre outras coisas, “imaginar todas as possibilidades sugeridas por esta experiência” (esta = “a mais vasta experiência”).

³⁰ *Ibid.*

³¹ Formulação particularmente clara dos princípios empírico e dedutivo em Louis Hjelmslev (assim como daquilo que os diferencia um do outro): *Essais linguistiques* (op. cit.), pp. 128-129. (Retomado de *La structure morphologique*, 1939, relação que havia sido prevista pelo 5º Congresso Internacional dos Lingüistas, 1939, interrompido pela guerra. — Louis Hjelmslev retomou muitas vezes o princípio do empirismo e o princípio dedutivo, e as referências seriam, aqui, intermináveis (lembramos, todavia, que esta é uma longa questão nos *Prolegomena*). Resumindo um pouco bruscamente essas numerosas passagens, poder-se-ia dizer que o princípio dedutivo consiste, para Louis Hjelmslev, em uma decisão operatória de ir do geral ao particular — e o empirismo em uma decisão, ao mesmo tempo operatória e motivada, de tomar a língua como uma estrutura e de analisar esta estrutura de modo ao mesmo tempo não-contraditório, exaustivo e da maneira mais simples possível. Um e outro princípio confluem na rejeição muitas vezes afirmada das sínteses *a posteriori*, obtidas após mil induções de detalhe, excluídas de uma pertinência claramente adotada no início.

³² *La linguist. synchr.*, p. 13. (Retomado de *La Double Articulation Linguistique*, op. cit.).

definir a linguagem, um procedimento que ele caracteriza simplesmente como não-indutivo³³, sem empregar outro adjetivo.

Assim, é quanto ao conteúdo da definição e não sobre seu estatuto que André Martinet se separa de Louis Hjelmslev. O primeiro, conforme dissemos, faz com que se inclua na definição da linguagem o fato da dupla articulação, assim como o da substancialidade fônica dos significantes (ou, mais exatamente, da manifestação dos significantes); por estas duas razões ao mesmo tempo, a linguagem verbal se encontra claramente distinta das “línguagens” não-verbais.

Lembremos que existem sêmias que não têm articulação alguma, ou seja, onde cada sinal corresponde, de modo indecomponível, a um enunciado completo; assim, o sinal vermelho equivale — semanticamente, pelo menos — a um enunciado injuntivo completo (“Proibido passar!”). Existem, igualmente, sêmias que têm uma articulação e somente uma. Karl Bühler e Jean Cantineau³⁴ assinalam um exemplo muito nítido deste caso. Em certos sistemas de comunicação por bandeiras, que utiliza a marinha, três bandeiras elementares (o círculo redondo, a flâmula triangular e a bandeira retangular) servem para formar todos os sinais. Cada sinal é um enunciado completo (“Navio a estibordo!”, por exemplo), mas nenhuma das três bandeiras elementares é um sinal, por si só; todo sinal resulta de uma determinada combinação das três bandeiras. A bandeira, portanto, é uma unidade distinta e não significativa; o sinal, por sua vez é, evidentemente, uma unidade significativa, mas ao nível da frase e não do monema; não há nada, pois, nesta sêmia que corresponda ao monema, unidade *ainda significativa* (contrariamente à bandeira isolada) mas *já substitutiva* de um enunciado ao outro e, por consequência, de um nível inferior ao enunciado (contrariamente ao sinal, que é um enunciado).

³³ *Ibid.*, pp. 12-13.

³⁴ Karl Bühler, *Sprachtheorie, die Darstellungsfunktion der Sprache* (Iena, Fischer, 1934), parágrafo 5 (“Wort und Satz”). — Jean Cantineau, “Les oppositions significatives” (“As Oposições Significativas”), em *Cahiers F. de Saussure*, X, 1952, p. 15.

Em suma, se se admitir a interpretação que propomos do exemplo Bühler-Cantineau, chegar-se-á a uma conclusão que, em nossa opinião, não havia sido apresentada de modo suficientemente claro até aqui: *toda sêmia tem um nível mais elevado quando ela não tem articulações*. As sêmias de articulação zero têm um nível, o do enunciado completo indecomponível (o sinal vermelho); as sêmias numa articulação têm dois níveis: o nível que estabelece sua articulação e o do enunciado completo (bandeiras de Bühler-Cantineau). Uma sêmia de duas articulações comporta três níveis: os dois níveis correspondendo às duas articulações e o do enunciado (que é, de certo modo, anterior às articulações, uma vez que representa o-que-se-trata-de-articular e que, em consequência, conta sempre mais); no caso da linguagem fonética teremos: fonema (= correlato da segunda articulação) → monema (= correlato da primeira articulação) → frase (= enunciado a ser articulado, ou ainda, enunciado articulado, conforme nos coloquemos do lado do lingüista ou do lado do locutor).

Assim sendo, pode-se considerar que permanecerá uma diferença essencial entre a lingüística e a semiologia enquanto não se encontrar outro sistema de comunicação que não o da linguagem verbal apresentando duas articulações e três níveis. Ora, tal coisa jamais foi assinalada até o momento.

Louis Hjelmslev coloca a realização fônica e a realização gráfica da linguagem no mesmo plano, enquanto que para André Martinet e para muitos outros lingüistas, a grafia é apenas um decalque³⁵ da fonia, situação que aparece claramente na escrita alfabética (ou mais geralmente fonética)³⁶, mas cujas condições de possibilidade haviam começado a se criar desde que a ordem dos signos — mesmo nas escritas mais ou menos ideográficas, isto é, reduzidas a uma única articulação — não seguia mais a ordem dos objetos-referentes na percepção real, e sim a ordem dos sinais fônicos no idioma falado correspon-

dente.³⁷ Ao contrário, Louis Hjelmslev insiste sobre o fato de que a língua é uma forma pura e que sua realização substancial — pela fonia, pela grafia, ou mesmo por uma transmissão em morse³⁸ — é estranha à sua estrutura. Portanto, ele chega à uma definição de língua que é muito mais extensiva do que a de André Martinet e que responde, de modo satisfatório, ao tipo que este último chama de “anexionista”³⁹ uma vez que, não integrando nem a dupla articulação nem a realização fônica (elas próprias mais ou menos inseparáveis uma da outra)⁴⁰, ela admite como línguas a quase totalidade dos sistemas semiológicos: sinais de cruzamento, toques de telefone, badaladas de sinos que indicam as horas⁴¹, línguas de conotações, metalinguagens⁴², etc... Quando Louis Hjelmslev define a estrutura como uma “entidade autônoma com dependências internas”⁴³, é claro que a fórmula pode aplicar-se, ao mesmo tempo, às línguas e a diversas sêmias. Quando distingue vários tipos de estruturas⁴⁴, notaremos, ainda, que ele opõe às estruturas não-semiológicas o conjunto de estruturas semiológicas (lingüísticas ou não), bem mais que as estruturas lingüísticas às estruturas não-lingüísticas no interior do domínio dos sistemas de signos: o que diferencia a semiologia, incluindo a lingüística, diz ele, de todos os outros estudos, é o fato de que, em semiologia, a pri-

³⁷ André Martinet, *La linguist. synchr.*, p. 10 (passagem até então inédita).

³⁸ *Essais linguistiques*, p. 28. (Retomado de: “Structural analysis of language” (“Análise estrutural da linguagem”) em *Studia linguistica*, I, 1948). E, também, p. 74. (Retomado de: *Langue et parole*, em *Cahiers F. de Saussure*, II, 1943). Ter-se-ia reconhecido, aí, a concepção hjelmsleviana da língua como *esquema* (*Essais linguistiques*, pp. 68-81; Retomado de: *Langue et parole*, citada há pouco. — Conjunto do artigo, desta vez).

³⁹ *La linguist. synchr.*, pp. 2-3 (passagem até então inédita). “Aqueles que jamais consideram suficientemente vasto o domínio de sua ciência...”

⁴⁰ Todavia, não inteiramente. Ver sobre esse ponto a discussão de André Martinet, *La linguist. synchr.*, pp. 19-21. (Retomado de: *La Double Articulation Linguistique*, op. cit.). Se, em consequência de algum cataclismo, a linguagem gestual convencional dos surdos-mudos (= decalque ortográfico dos idiomas) se tornasse o vernáculo de várias gerações sucessivas...

⁴¹ Sabe-se que Louis Hjelmslev fez uma série de conferências em Londres e Edimburgo sobre essas três sêmias, assim como sobre o código morse.

⁴² Ver toda a última parte (conotações e metalinguagens) de *Prolegomena to a theory of language*, 1853, Indiana Univers. Publications in anthropology and linguistics (ed. original em dinamarquês, 1943).

⁴³ *Essais linguistiques*, p. 21. (Retomado de: “Linguistique structurale”, (Lingüística Estrutural), editorial de *Acta linguistica*, IV, 1944).

⁴⁴ *Essais linguistiques*, p. 116. (Retomado de *La Structure morphologique* (A Estrutura Morfológica), op. cit.).

³⁵ Evidentemente, ninguém pretende que esse decalque seja sempre rigorosamente isomorfo; ver em francês “X”, ou “ain”, etc...

³⁶ Não esquecer que as escritas silábicas (por exemplo) são também notações do idioma; portanto, escritas fonéticas.

meira de todas as “funções” é a que une a função “significante” à função “significado” (e que ele chama justamente de “função semiológica” — ou “denotação”, no caso da linguagem verbal⁴⁵); nos estudos não-semiológicos ou lingüísticos, o estudioso procurará, também, funções mas não a função significante-significado. Lembremos, enfim, que desde a edição dinamarquesa dos *Prolegomena*, Louis Hjelmslev dava uma definição extensiva da língua, suscetível de englobar um grande número de outras sêmias além das línguas propriamente ditas: “Uma língua é uma hierarquia em que qualquer uma das seções permite uma divisão ulterior em classes definidas por relação mútua, de tal modo que qualquer uma dessas classes permita uma divisão em derivados definidos por mutação mútua”.⁴⁶

Todavia, é importante notar que Louis Hjelmslev é muito menos “anexionista” na prática que na teoria. Se ele considera que as línguas propriamente ditas e as línguas “no sentido figurado” são duas espécies de um mesmo gênero mais vasto⁴⁷ — que é a língua no sentido hjelmsleviano —, ele jamais negou a distinção entre os idiomas e os outros sistemas de signos. Insistiu mesmo sobre o fato de que não se podia saber, por antecipação, até que ponto e de que modo o estudo detalhado dos sistemas não-verbais — pois ele seria bastante avançado — faria aparecer a linguagem verbal como um caso único e inteiramente à parte ou, ao contrário, como uma sêmia entre outras.⁴⁸ Constata que o termo “lingüística”, no uso atual, se aplica exclusivamente ao estudo das línguas verbais e precisa que não há interesse em modificar este uso no momento.⁴⁹ Mesmo quando o lingüista, continua ele, estuda línguas, no sentido largo, é se colocando do ponto de vista do estudo das línguas propriamente ditas que ele o faz, e praticando uma espécie de comparação

⁴⁵ “Fonction Sémilogique”: *Essais linguistiques*, p. 116. (Retomado de *La Structure morphologique*, op. cit.). — “Dénotation” (Denotação): *Ibid.*, p. 45. (Retomado de *La Stratification du langage*, op. cit.). Nesta mesma passagem, o autor emprega “relação semiótica” (em vez de “função semiológica”).

⁴⁶ Tradução do dinamarquês por André Martinet (B.S.L.P., XLII, 1942, 45, p.33).

⁴⁷ *Essais linguistiques*, p. 25. (Retomado de *Linguistique structurale*, op. cit.).

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

— semelhanças e diferenças — entre essas sêmias ainda mal conhecidas e os grandes traços de nossos idiomas.⁵⁰ Além disso, é preciso constatar que Louis Hjelmslev consagrou a mais clara de suas pesquisas concretas à lingüística e não à semiologia. Na passagem já citada dos *Prolegomena*, o autor, tendo dado sua definição de língua como hierarquia de seções, procurava encontrar um critério suscetível de distinguir as línguas propriamente ditas das outras: toda sêmia não-lingüística é traduzível em linguagem verbal, dizia ele, enquanto que o inverso não é verdadeiro porque o próprio da linguagem verbal é *tudo dizer*. Idéia, freqüentemente retomada em seguida⁵¹: no interior do “stratum” de substância do conteúdo — isto é, no plano semântico — o nível que o autor chama de “avaliação social” recobre a totalidade dos outros níveis *somente no caso das línguas em sentido restrito*, ou seja, no sentido corrente.

Ter-se-ia, talvez, notado que não retomamos, nas linhas que precedem, a distinção terminológica entre *linguagem* e *língua* que possuía um lugar importante em um artigo que havíamos consagrado, há algum tempo, à semiologia do cinema.⁵² Pareceu, com efeito, que esta terminologia talvez não fosse a mais própria para “expressar” as idéias que este artigo se esforçava por exprimir, nem para permitir a mais clara junção entre a semiologia do cinema e o conjunto dos outros estudos semiológicos e lingüísticos. E’ verdade, certamente, que é melhor falar de “linguagem cinematográfica” que de “língua cinematográfica” (contrariamente ao que faziam alguns dos primeiros teóricos do cinema) porque há na *língua*, muito mais que na *linguagem*, uma idéia de organização rígida — que não convém à situação do cinema, sêmia flexível, mal formada e sempre nascente, semiologia indecisa emergindo sempre de novo da analogia icônica. E’ verdade, também, que a expressão “linguagem cinematográfica” não pode e não deve ser abandonada, pois entrou demasiadamente em

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Notadamente em *Essais linguistiques*, p. 61. (Primeira aparição em *Word*, 10, 1954: *La stratification du langage* (“A Estratificação da linguagem”), op. cit.).

⁵² “Le cinéma: langue ou langage?” (“O Cinema: língua ou linguagem”), em *Communications*, 4, 1964, pp. 52-90.

uso e tem a vantagem de representar para cada um, de modo bastante “falante”, a despeito de seu modo vago (ou talvez por causa dele), o conjunto dos fenômenos que a semiologia do cinema se propõe a estudar — uma vez que também esta tarefa não consiste em falar de outra coisa senão dos estudos tradicionais sobre a “linguagem cinematográfica”, mas em falar deles de outro modo. O certo é, enfim, que a “linguagem cinematográfica”, por sua riqueza semântica, por sua incontestável capacidade de veicular informações e por seu alto grau de autonomia relativa em comparação ao verbal (importância das imagens, da montagem, etc...) é, sem dúvida, entre todas as linguagens no sentido figurado, uma das que melhor se prestam a ser confrontadas com a linguagem propriamente dita. Todavia, a expressão “linguagem cinematográfica”, no estado atual das pesquisas lingüísticas e semiológicas, pode ter apenas um sentido figurado — embora seja sensivelmente *menos figurado* que quando o aplicamos a muitas outras “linguagens” — deverá ser empregada sempre entre aspas, como uma denominação convencional. Porque os diferentes idiomas que estuda a lingüística propriamente dita não trazem *somente* o nome de “línguas” — o que teria como efeito colocar o termo “linguagem” à disposição deste ou daquele estudo de sêmia não-verbal — eles são também as formas da *linguagem*, as diferentes realizações da linguagem fônica humana, da linguagem simplesmente; esta última não é mesmo conhecível senão através das línguas que são *suas manifestações* particulares, como insistem, ao mesmo tempo, Louis Hjelmslev⁵³ e André Martinet.⁵⁴ E’ próprio da lingüística, certamente, separar o pertinente do não-pertinente e demorar-se somente com o primeiro; assim, esta disciplina que parte do estudo da linguagem chega a se ocupar, sobretudo, das línguas de acordo com o programa saussuriano.⁵⁵ Mas a linguagem da qual ela parte, já é

⁵³ *Essais linguistiques*, p. 25. (Retomado de *Linguistique structurale*, op. cit.). Há uma relação manifestada-manifestantes entre a espécie-língua e as diversas línguas.

⁵⁴ *La linguist. synchr.*, p. 12. (Retomado de *La Double Articulation linguistique*, op. cit.). — A própria linguagem jamais aparece, somente as línguas o fazem.

⁵⁵ *C.L.G.*, pp. 23-27 (III, Parágrafo I: “Objet de la linguistique — La langue: sa définition”). (“Objeto da lingüística. — A língua: sua definição”).

a linguagem no sentido próprio e não o conjunto dos sistemas de signos. Louis Hjelmslev observa que a lingüística tem como objeto *específico* (= alvo em última análise) a língua e como objeto *estudado* (que é preciso conhecer de início) a linguagem no sentido próprio.⁵⁶ André Martinet constata, por sua vez, que a lingüística estuda principalmente a língua e, marginalmente, a linguagem verbal.⁵⁷ Assim, gostaria de explicar melhor, de modo mais claro que o que fizemos até aqui, que a expressão “linguagem cinematográfica” tem um valor convencional e designa, na realidade, a *semiótica* cinematográfica.

Temos o direito de pensar que todas essas dificuldades poderiam ser atenuadas — e não somente no caso do cinema — se conseguíssemos estabelecer com maior firmeza um uso que já se esboça. O termo *linguagem*, quando é empregado sem maior precisão, deveria ser reservado à linguagem fônica e o termo *língua* aos diferentes idiomas, isto é, às diferentes realizações (no tempo e no espaço) do que há de pertinente na linguagem. Paralelamente e, de certo modo, ao lado, a expressão *domínio semiológico* poderia ser reservada ao conjunto de outras sêmias que não as verbais, ou seja, as sêmias transverbais e as sêmias parcialmente não-verbais.⁵⁸ A semiologia é para o domínio semiológico o que a lingüística é para a linguagem. E, do mesmo modo que a lingüística, à procura das diferentes realizações sociais do que há de pertinente na linguagem, estuda as diversas línguas, a semiologia se esforça, pela comutação no interior de conjuntos significativos funcionalmente unitários, em assinalar as diversas semióticas — ou sêmias — particulares. Cada semiótica ou sêmia é para o domínio semiológico o que cada língua é para a linguagem.

O substantivo semiótica, tomado de empréstimo aos americanos com uma leve modificação de sentido (já que ele designa na maioria das vezes, nos Estados Unidos,

⁵⁶ *Essais linguistiques*, p. 24. (Retomado de *La Linguistique structurale*, op. cit.).

⁵⁷ *La linguist. synchr.*, p. 33. (Retomado de *Arbitraire linguistique et double articulation*, op. cit.).

⁵⁸ Sobre esta distinção, ver o começo deste artigo.

a semiologia no seu conjunto) — ou ainda o substantivo *sêmia*, emprestado sem modificação a Eric Buysens⁵⁹, parecem convir, tanto um como outro, para designar cada uma das partes do domínio semiológico, cada um dos conjuntos que são para o semiólogo o que as línguas são para o lingüista.

A expressão *sistema semiológico* convém apenas à certas semióticas, muito pouco sistemáticas, como o notava Eric Buysens.⁶⁰ E' preciso afastar igualmente a expressão *campo semiótico*, pois a palavra "campo" está ligada à semântica (estudo dos significados) e não à semiologia (estudo dos significantes e dos significados). Falar de "campo", depois de Jost Trier, Charles Bally, Pierre Guiraud, Matoré, Dubois, etc., é sugerir a idéia de um conjunto de significantes abrangendo todos eles um setor unitário e bem delimitado da substância semântica.⁶¹ Ora, se certas sêmias são ao mesmo tempo campos — por exemplo, os sinais de cruzamento, cujo "sentido" total e globalizado se pode reduzir ao problema social da passagem ou da não-passagem para os automóveis — muitas semióticas não têm nenhum campo que lhes corresponda propriamente; assim, o cinema ou a literatura são capazes, em princípio, de tudo dizer e veiculam, muitas vezes, significados que, de perto ou de longe, são ideológicos e que encontraríamos também — recortados de outro modo mas retirados da mesma massa semântica — em outras sêmias utilizadas pela mesma civilização, na

⁵⁹ *Les langages et le discours* ("As Linguagens e o Discurso") (Bruxelas, Office de Publicité, 1943), IV, A, p. 35. A substância da expressão não é forçosamente homogênea no interior de uma sêmia. Eric Buysens toma o exemplo da sêmia "Reações do público a uma peça de teatro": a manifestante, neste caso, é ora vocal ("Bravo!"), ora gestual (aplausos), ora respiratória (assobios). Mas a oposição de expressões correspondem oposições de conteúdo (aprovação = "Bravo"! / desaprovação = assobios), de modo que se trata de uma única e mesma sêmia. "A unidade da sêmia é um fato funcional" (E. Buysens, *ibid.*). — Constatação eminentemente aplicável ao cinema, onde a manifestante é ora icônica, ora fônica (filmes falados), ora gráfica (subtítulos+entretítulos+títulos), ora ótica (aparecimento e desaparecimento progressivo de uma imagem e outros efeitos especiais), ora sonora (música), ora auditiva (ruídos). E' a comutação, única garantia da realidade de um nexos significante/significado, que deve permitir isolar sêmias.

⁶⁰ *Op. cit.*, pp. 34-37, IV, A, "Sêmies systématiques et sêmies a-systématiques". ("Sêmias sistemáticas e sêmias assistemáticas").

⁶¹ Ver Georges Mounin, *Un champ sémantique: la dénomination des animaux domestiques*. ("Um Campo Semântico: a Denominação dos Animais Domésticos"), *La Linguistique*, 1, 1965, pp. 31-54. — Passagem, citada: p. 42.

mesma época.⁶² E' claro que existe uma semiótica cinematográfica, mas não um campo cinematográfico.

Assim, tudo se passa, neste começo do ano de 1966, como se o essencial da tarefa dos semiólogos fosse estudar sêmias uma a uma (ou semióticas)⁶³, do mesmo modo que os lingüistas fixaram, há muito tempo, como tarefa principal, estudar as diversas línguas.

CHRISTIAN METZ

Centre National de la Recherche Scientifique

⁶² Ver Roland Barthes, "Rhétorique de l'image" ("Retórica da Imagem") (*op. cit.*), p. 49.

⁶³ O termo sêmia se aplica antes ao seu próprio domínio, enquanto que semiótica sugere que o estudo deste domínio já começa a existir.

Ética do Filme e Moral do Censor

CLAUDE BREMOND

I. A COTA MORAL DOS FILMES DA CENTRALE CATHOLIQUE DU CINÉMA

A *Centrale Catholique du Cinéma, de la Radio et de la Télévision* publica todo ano uma coletânea das fichas filmográficas estabelecidas por seus colaboradores, sobre filmes recentemente apresentados ou reprisados nas telas francesas. Além das indicações técnicas, um resumo e um comentário crítico, a ficha revela a cota moral do filme, fixada segundo uma escala de 3 a 5, com graus intermediários: 3 (passíveis de serem vistos por todos); 3B (passíveis de serem vistos em família apesar de certos elementos menos indicados para as crianças); 4 (para adultos); 4A (para adultos, com reservas); 4B (desaconselháveis); 5 (não aprovados, abster-se de assistir por disciplina cristã e para dar o exemplo). Uma conclusão muito breve, imprimida em caracteres maiores, e nitidamente destacada do texto, condensa as críticas que justificam a cota atribuída ao filme.

Estas últimas linhas, assinaladas nos repertórios dos anos 1960-1965, constituem a matéria de nosso estudo. Elas representam um corpo de aproximadamente 3.000 textos breves, densos, extremamente codificados, oferecen-

do, por isso mesmo, material particularmente favorável à análise. São estas comodidades práticas de acesso e de manuseio que nos levaram a escolher as cotas morais da C. C. C. R. T. como exemplo de código de censura. Toda coletividade, certamente, qualquer que seja seu partidatismo confessional, político, ou filosófico, segregará um conjunto de obrigações e proibições, uma ortodoxia que, perante as mensagens não conformes, se traduz por reações de censura. Mas os grupos que se esforçam em explicitar e sistematizar suas normas em matéria de apreciação artística ou cultural são na França de hoje mais raros do que aqueles que tentam camuflá-las. A decifração destes códigos vergonhosos levantaria problemas que nós não quisemos abordar. A escolha das cotas morais da *Centrale Catholique*, apesar das reservas que se possam fazer a seu conteúdo, está à altura deste organismo: seu código de censura tem o mérito de buscar a coerência e a franqueza.

1. Os assuntos e os temas

O filme cinematográfico de longa metragem é quase sempre uma narração ("récit"), isto é, uma mensagem complexa apresentando uma série de situações, de acontecimentos e de ações ajustados na unidade de uma história. Estes elementos de fundo relacionam-se às ações e às paixões do homem: neste sentido eles não são jamais desprovidos de repercussão afetiva, nem de implicação ética. A escolha de um assunto, a integração de um tema ao desenvolvimento deste assunto (abstraindo-se o tratamento que a narração os faz sofrer) já são atos que engendram a responsabilidade moral do cineasta. Na ótica do censor, certos assuntos são em si mesmo positivos (logo, recomendáveis); outros negativos (logo, desaconselháveis); outros são neutros; outros ainda, ao mesmo tempo, positivos e negativos, exigindo precauções particulares.

São também considerados positivos, segundo as normas do censor católico, os assuntos que se podem definir pela

representação de uma qualidade moral ou de uma virtude: *le Guerrier sous-marin* é positivo porque “exalta a coragem e o espírito de sacrifício dos homens-rãs em tempo de paz e em tempo de guerra”; *la loi de l’Antarctique* porque “presta homenagem à fraternidade e à cooperação das missões científicas no Polo Sul”; *Exodus* porque celebra “as qualidades de coragem, de tenacidade e de fidelidade a um ideal ancestral entre os israelitas”; *Lawrence d’Arabie* porque oferece “uma bela evocação do célebre oficial inglês que se dedicou ardentemente à libertação do povo árabe”.

E’ preciso que fique bem claro que a positividade de um assunto é apenas virtual. Ela se realiza no filme sob a condição de um tratamento adequado. Esta exigência torna-se tanto mais imperiosa quando o assunto é por si mesmo mais positivo. Os temas bíblicos, evangélicos, hagiográficos são os mais edificantes. São estes nos quais a elevação do assunto impõe ao cineasta as dificuldades mais severas.¹ *Becket*, por exemplo, “retrata, sem dúvida, a história de um mártir. Mas as alterações, provocadas na história pelo roteiro, assim como certas passagens do diálogo, conduzem o drama a um plano demasiado exclusivamente humano”. Em compensação, *l’Esclave du pharaon* “segue fielmente a Sagrada Escritura” dando um “belo exemplo de submissão à vontade de Deus, de coragem, de caridade”, e em *Barabbas*, “se bem que somente o ponto de partida do filme siga ao pé da letra a narração (“récit”) evangélica, é preciso reconhecer que o conjunto, mesmo sendo obra da imaginação, é de uma fidelidade por vezes emocionante a seu espírito”.

Tais assuntos fornecem, por assim dizer, os materiais “nobres” da arte cinematográfica. Constituem seu mármore e seu ouro. Ao contrário, os assuntos que se podem definir pela representação de um defeito ou de um vício, são pressupostos como negativos. Dedicando-se a uma matéria por si mesma ingrata e rebelde, o cineasta tem poucas chances de fazer uma obra útil. Em *Thérèse*

¹ “Não é verdade que certos atores ou autores têm a alma tão baixa que aviltam (a exemplo de *Signe de la Croix*) até os assuntos mais elevados?” (Monsieur Julien, alocução no 1º Congresso da *Ação Católica Cinematográfica*, 1º de novembro de 1928).

Desqueyroux, por exemplo, “o assunto abordado . . . , a representação de um meio provinciano governado pelo dinheiro e o “que-dirão-os-outros”, sem abertura para o espiritual, conduz à formulação de nítidas reservas”; o mesmo ocorre em *la mystérieuse Madame Cheney*, “a representação deste meio de ociosos riquíssimos, inúteis e egoístas, unicamente preocupados com seus prazeres culpados, constitui um exemplo socialmente deplorável”; em *Fausse ingénues*, “o tema deste filme: procura de relações amorosas por adolescentes de dezesseis anos com homens maduros, é extremamente penoso e arriscado”.

Assim como um assunto positivo em si mesmo pode ser estragado por um tratamento inadequado, da mesma maneira um assunto negativo pode ser, ao menos parcialmente, salvo por um tratamento apropriado. Mas esta recuperação tem limites: certos assuntos “contra a natureza” (o homossexualismo, o incesto) são afetados pela proibição. Assim, *Le Quatrième Sexe* “deve ser categoricamente rejeitado por causa de seu próprio tema: o homossexualismo feminino”; convém abster-se de ver *la Fille aux yeux d’or* onde “sob o colorido de quadros de costumes, se expõe o homossexualismo feminino”; tudo é doentio em *Le Rufian*, “esta sórdida e lamentável história cuja trama é o adultério, o homicídio, e o homossexualismo”; mesmo quando se trata, não do assunto principal do filme, mas de um elemento secundário, o tema “contra a natureza” não pode ser abordado senão com as maiores precauções: *Voulez-vous danser avec moi?* está cotado 5 (condenável) porque “é inadmissível apresentar-se o homossexualismo masculino sob o colorido de um divertimento, sem nenhum julgamento de valor sobre o drama que isto representa”.

Os assuntos neutros — nem positivos nem negativos — compreendem um certo número de temas considerados como sem gravidade e geralmente reservados ao tratamento cômico, tendo relação, por exemplo, com os pequenos incidentes da vida cotidiana (problemas domésticos, etc.), ou ainda espetáculos que se situam no limite do narrativo (“narratif”) (viagens, caçadas, documentários romancesados, apresentações folclóricas).

Alinhar-se-á, enfim, entre os temas críticos ou “delicados”, todos os assuntos que não podem, *a priori*, ser considerados positivos ou negativos, mas que se tornarão uma coisa ou outra, segundo o tratamento que sofrerem e o público que os receber. Fazem parte desta categoria os temas da sexualidade normal, que os adultos preferem que as crianças e adolescentes ignorem: a tentação do adultério, as relações físicas dos casais, os “numerosos problemas da meia-idade”; os temas meio-sexuais, meio-sociais como a prostituição, sobre os quais “as famílias permanecem os juizes quanto à oportunidade em que se devem despertar seus adolescentes”; os assuntos ginecológicos, os debates relativos à procriação (gravidez, aborto, controle da natalidade, parto com ou sem dor, esterilidade, impotência); os temas psicopatológicos: descrição da gênese das doenças mentais, estragos do alcoolismo, reconstrução dos universos esquizofrênicos: operações como a sugestão hipnótica, a lavagem cerebral, o uso de drogas e de estupefacientes; problemas como os da fronteira entre mística e loucura; temas e problemas da juventude que corre perigo, que são destinados a fazer os adultos refletirem, e apenas eles, sobre suas responsabilidades; a discussão de noções ou de instituições tidas como essenciais para a ordem social, como a justiça, os limites da obediência às autoridades legais, o crime de guerra, a objeção de consciência; enfim, os assuntos com ressonância histórica ou política, quando a ideologia que os anima questiona as posições tradicionais da Igreja.

Dedicar-se a estes assuntos constitui para o realizador, ao mesmo tempo, uma promoção e um risco. Uma linha ou duas são suficientes aos censores católicos para enviar um filme para o inferno ou para o purgatório. São-lhes necessárias quatro ou cinco para julgar um filme que trata de um tema delicado (dentro da ordem psicológica, moral, social, política, religiosa). Ao se considerar apenas os assuntos, os filmes são divididos em duas categorias: os filmes “sem problemas” (ou que apresentam apenas os problemas sem atualidade de um gênero estereotipado) e os filmes “com problemas”. Estes últimos rasgam a capa protetora das convenções do espetáculo. Eles levam

o espectador a uma tomada de consciência e a um engajamento reais. Eles transformam os conflitos dos personagens em conflitos nossos. A responsabilidade que assumem ao questionar a ordem do mundo propõe ao censor um problema: trata-se de um problema verdadeiro ou falso? Tratando-se de um problema verdadeiro, está ele corretamente formulado no filme? Neste último caso, ele sugere uma solução positiva, isto é, conforme à doutrina da Igreja? Responder a estas interrogações nem sempre é fácil. Assim como a degradação do tema positivo ou a recuperação de um tema negativo, a passagem de um tema delicado para o bem ou para o mal pode ser efetuado sob influências variadas. Estas podem repartir-se em dois grupos: umas são obtidas pelo censor através da consideração das relações entre os elementos temáticos e, em particular, de seu entrosamento numa história orientada para um fim cronológico, que é, ao mesmo tempo, a conclusão lógica e a lição moral do filme. As outras se baseiam em dados menos concretos, não tanto concernentes aos conteúdos da história contada quanto à sua apresentação em forma dramática e sua expressão na tela. Consideraremos, de início, as primeiras ao nível do desenvolvimento da intriga em seu conjunto, depois ao nível de sua fragmentação em episódios de grandeza variável, sempre suscetíveis de serem decompostos em unidades temáticas menores.

2. Devir dos temas

O estatuto moral dos temas, tais como nós o esboçamos, não leva em consideração o seu devir na intriga. Esta dimensão temporal é, contudo, essencial. Exceção feita ao caso-limite dos assuntos-tabus, logo irrecuperáveis, a positividade ou a negatividade virtuais do tema não se tornam efetivas senão sob a condição de serem integradas numa evolução de mesmo sentido. A ética da narração está dominada por um esquema retributivo: é considerada como positiva a evolução que consagra a vitória do

Bem e/ou a derrota do Mal; negativa, a evolução que leva à derrota do Bem e/ou à vitória do Mal.

Em sua forma mais banal, a evolução positiva caracteriza-se pelo conflito de dois grupos de personagens, os Bons e os Maus, e a vitória dos primeiros sobre os segundos. A maioria dos filmes que pertencem a gêneros codificados (*westerns*, policiais, etc.) seguem este esquema, de modo que o censor pode se dispensar de especificá-lo (por vezes, entretanto, ele especifica “*western* clássico, onde os Bons triunfam e os Maus são punidos”; “este filme é positivo já que o crime é finalmente punido”).

Mas a positividade do fim não garante a dos meios, que são, às vezes, injustos e quase sempre violentos. Assim, o censor católico marca sua preferência por formas não-agressivas na luta contra o mal: apostolados pacíficos ou pacifistas, trabalhos de pioneiros em luta contra a natureza ou entidades impessoais, tais como a ignorância, a doença, os preconceitos, pesquisas de cientistas e de artistas, todas as empresas meritórias em que se obtem o êxito sem a eliminação sangrenta do adversário.

Ainda mais, a vitória do homem sobre o mal que está nele próprio, o progresso espiritual, a conversão, a redenção, caracterizam o assunto cristão por excelência. Assim, *Comme un torrent*, “após uma caminhada lenta e dolorosa, conclui com a exaltação cristã da morte que dá, enfim, o repouso da alma às criaturas de Deus”; em *L'Épave*, “este amor e esta fé, que uma trágica prova faz renascer das cinzas, constituem a trama de uma narrativa interessante no plano psicológico e humano”; em *les Fiancés*, “a história deste amor, primeiramente ameaçado de desaparecer e que depois é metamorfoseado pela distância e pelo tempo em autêntica comunhão espiritual, é recomendável a todos os adultos”. O tema é mais edificante ainda quando se junta à mediação do sofrimento e do remorso a intervenção visível da graça, sob os traços de um ser frágil e puro: em *le Canari Jaune*, “o rapto do filho faz o pai, até então muito negligente, tomar consciência de suas responsabilidades para com a família”; *le Prisonnier d'Alcatraz*, “relatando a evolução psicológica e secreta de um prisioneiro condenado a trabalhos forçados que se trans-

forma em um outro homem, desde o dia em que ele se ligou a um frágil passarinho, este filme é tocante, emocionante e eminentemente positivo”.

Este esquema da conversão e da redenção se completa por aquele da tentação rejeitada: um herói já positivo atravessa uma crise durante a qual é tentado a trair seu ideal. Ele sai vitorioso e fortificado desta prova. A maioria dos filmes que desenvolvem este esquema giram em torno de um conflito entre o amor e o dever. Assim, em *le Chevalier de Maison-Rouge*, “os heróis destas aventuras sabem resistir a um amor culpado que um marido utiliza para favorecer seus anseios políticos”; em *la Bataille de Bloody Beach*, “o heroísmo de seu marido reaviva o sentido do dever de uma jovem mulher que se acreditava viúva, e a faz renunciar a um amor que ela sabia ser impossível”; em *l'Encre rouge*, “uma jovem professora renuncia a uma paixão adúltera, para não desmentir diante de seus alunos os valores morais que lhes ensina. E' uma vitória contra uma paixão culpada em nome da vocação de educadora”; *Un homme por le bagne*, “nos mostra o comportamento leal e fiel de um homem honesto, inspetor de polícia, para com a estranha mulher com quem casou, e que se recusa a ter filhos, apesar da atração exercida sobre ele por uma outra mulher que, ao contrário, deseja a maternidade”.

Estes esquemas exemplares tem por corolários os esquemas da derrota do mal: uma ação culpada torna-se positiva pela demonstração das catástrofes que engendra. Certamente, seu valor demonstrativo é menor. Mas não é nulo. E' por isto que os filmes policiais que tratam do tema “o crime não compensa”, se beneficiam de uma indulgência relativa; *A couteaux tirés*, “esta história de ladrões roubados e eliminados por um deles deixa para a justiça a última palavra”; em *les Clés de la citadelle*, “os heróis desta aventura não conquistam a simpatia do espectador e são terrivelmente punidos por seu crime, através de suas próprias armas”.

Também os filmes que tratam de aventuras mais cotidianas (adulterio, experiências sexuais, virgindades ameaçadas, etc.) podem, dentro de uma certa medida, tomar

o valor de “lições”: *la Peau douce*, “reduz um adultério banal a suas verdadeiras proporções: um episódio digno de pena cujas conseqüências se tornam dramáticas. Neste sentido, ele é moralmente sadio”; em *les Amants de la Terre de Feu*, “certas cenas que mostram o abandono de dois amantes imporiam um julgamento muito mais severo se, no fim das contas, esta paixão não tivesse sido mostrada como geradora de uma verdadeira catástrofe”; *La Punition* “poderá ao menos servir de advertência às moças que se acreditam autorizadas a seguir até sua casa qualquer desconhecido que se encontra na rua”.

A vitória do bem e a derrota do mal aparecem mais freqüentemente como as duas faces solidárias da mesma história. A vitória dos bons sobre os maus é duplamente edificante: contém ao mesmo tempo um encorajamento e uma precaução. Mas esta solidariedade pode ser rompida: acontece, por exemplo, que a derrota do mal não é acompanhada de nenhuma vitória complementar do bem. A “lição” fica não apenas incompleta, mas equívoca: nada indica que a virtude tivesse vencido onde o vício foi derrotado. A derrota tende a perder seu caráter sancional por sugerir uma visão do mundo em que o mal já existente evolui constantemente para o pior. Atingimos aqui o limite a partir do qual o esquema de evolução positivo está ameaçado de se transformar no seu oposto, a “lição” exemplar, de se degradar em mensagem de impotência.

Toda ambigüidade desaparece com o esquema de evolução negativa, que consagra a derrota dos bons ou o triunfo dos maus. *Impasse aux violences* relata a história, autêntica ao que parece, de um ilustre anatomista que emprega assassinos de aluguel para se prover de cadáveres: “cometer todos os crimes para fazer avançar a ciência: o autor parece fazer a pergunta sem resolvê-la positivamente, já que o sucesso do professor é completo”; em *le Cri de la Chair*, “os personagens deste filme procuram se unir apenas por uma ligação dos corpos, e aqueles que esperam do amor mais do que prazer ficam decepcionados. Esta visão das coisas, ao mesmo tempo pessimista e erótica, obriga a convidar todas as pessoas

a uma recusa categórica”. Pior ainda: *Eté et fumées*, “que parecia mostrar a boa influência exercida por uma noça séria — mas puritana — sobre um jovem médico de má conduta, beberrão e libertino, termina, infelizmente, de maneira mais que equívoca. O anjo de pureza se transforma, por despeito de amor, no demônio do mal”.

Estes filmes não são repreensíveis porque pregam diretamente o mal, mas porque colocam em dúvida a eficácia do bem. Condenam o homem ao desespero, negando-lhe o poder de mudar seu destino. O tipo mais corrente apresenta heróis fracos, inconseqüentes, prisioneiros de seus prazeres e de seus vícios, induzidos ao mal e à decadência por uma “natureza” contra a qual eles não tentam reagir. Assim, em *le Désordre*, “os seres apresentados . . . são todos fracos ou tarados e se deixam levar, sem vontade de lutar, por seus demônios pessoais. A atmosfera que daí decorre é decididamente pessimista”; da mesma forma, em *Criminal Sexy*, o espetáculo aflitivo de um jovem crápula, covarde e fraco, dominado pela loucura de roubar e matar”, conduz a uma rejeição categórica; *Femmes coupables* é condenado porque “não indica jamais esta verdade primeira: cada um de nós é, a partir de um certo ponto, responsável por seu próprio destino”; certamente o autor de *les Garçons* “parece indicar que do excesso da abominação e do desespero pode brotar a esperança, mas isto está tão velado que é praticamente imperceptível”.

Mais difíceis de julgar são os filmes que apresentam com simpatia os esforços de heróis em luta contra seus demônios sem que o sucesso pareça coroar seus esforços. A mensagem do filme continua, então, equívoca: é preciso decidir se ela significa que o cumprimento do dever é um valor em si, que dispensa recompensa aqui em baixo, ou se ela conclui com a impotência do homem, com sua decadência neste mundo, e com sua danação no outro. Esta hesitação transparece, por exemplo, na apreciação de *Prix d' un homme*: “os esforços de um jovem em vista de se adaptar a uma vida normal constituem, sem dúvida, um aspecto positivo. Mas o conjunto do drama (. . .) per-

manece uma comprovação muito amarga, desprovida de esperança”.

A dificuldade é maior ainda quando a fatalidade, em lugar de se enraizar na representação de um determinismo psicológico e social, se refere a postulados religiosos, estéticos, ou filosóficos. Pelo contrário, o pessimismo não é menos repreensível, mas um interesse literário ou artístico vem freqüentemente compensar a fraqueza moral da obra. E' o caso, notadamente, das obras inspiradas nas filosofias e nas literaturas ditas do absurdo: em *l'Immortelle*, de Robbe-Grillet, “apesar da beleza formal incontestável da obra... uma espécie de fatalidade implacável parece esmagar os seres e dá ao conjunto uma atmosfera subjugadora e pessimista”; *le Procès*, inspirado em Kafka, “só pode ser reservado a adultos esclarecidos que saberão reagir e encontrar, diante desta concepção da vida sem saída para o homem, o sentido da esperança cristã”; a mesma sanção aflige *les Séquestrés d'Altona*, filme inspirado em Sartre, devido à “filosofia do desespero que se reflete neste filme”.

Certamente, poder-se-ia discutir a interpretação “pessimista” que o censor católico atribui à mensagem destes filmes, mas este problema não nos interessa aqui. O importante é destacar a existência de uma categoria formal, o “pessimismo”, que auxilia o censor católico a reprovar certas evoluções da intriga. Este ponto de condenação deve ser nitidamente distinguido daquele que se refere não ao destino dos bons e dos maus, mas à definição mesma do bem e do mal. Os bons e os maus, segundo o filme, não são necessariamente os bons e os maus segundo a Igreja. Numerosas obras que seguem um esquema de evolução otimista (certos filmes soviéticos, por exemplo) não extraem dele uma lição muito mais aceitável do ponto de vista da moral cristã. Elas não privam o homem de esperança, mas o enchem de esperanças ilegítimas. Sua negatividade depende então, não apenas dos temas e de sua evolução, mas do conjunto dos métodos pelos quais o realizador expressa suas preferências: é a mensagem do filme em seu total que entra em conflito com os valores cristãos (cf. abaixo, p. 71).

3. Episódios e detalhes negativos

Falamos até agora do assunto e do tema do filme como se ele se tratasse de uma entidade indecomponível, como se houvesse só um tema ou só um assunto por filme. Trata-se, é evidente, de uma simplificação arbitrária. O conteúdo de um filme se apresenta, na realidade, como um conjunto de temas combinados, mais ou menos integrados na mensagem global do filme. E' a unidade de uma multiplicidade, e esta multiplicidade comporta necessariamente elementos negativos, que serviriam apenas para rechaçar os elementos positivos. E' preciso mostrar o mal para valorizar o bem: é uma exigência lógica, estética e moral inevitável. Mas quais são os limites destas exigências? Em que condições um episódio, em si mesmo nocivo ou escandaloso, é justificado por sua função na harmonia geral da história? A partir de que ponto, ou para que público, ele se torna, ao contrário, mais perigoso do que útil? Como, aliás, se pode avaliar a importância do esquema narrativo que atravessa o filme de ponta a ponta, mas que por outro lado representa apenas sua estrutura abstrata, com detalhes, fugazes, mas dados concretamente na percepção de um plano, de uma imagem, de uma palavra?

Estas dificuldades podem ser resolvidas apenas aproximativamente. E' sempre possível ao censor isolar de seu contexto tal elemento temático, atribuir-lhe uma cota particular e se lançar em seguida a uma operação aritmética intuitiva, de modo que a cota do filme seja a soma dos valores positivos ou negativos dos elementos isolados. E' assim que procede, em geral, o censor católico: começa por fazer uma apreciação de conjunto sobre o tema global, depois entra nos detalhes, destaca aqui ou ali, um episódio, uma situação, detalhes menores ainda (um gesto, uma atitude, uma réplica) numa contabilidade que coloca no mesmo plano, por exemplo, “dois homicídios cometidos a sangue-frio; várias imprecações; uma relação (*Classe tous risques*). Cada um destes microtemas se transforma, se o tema geral é positivo, num elogio suplementar ou numa reserva; e se o tema geral é negativo, numa agravante suplementar ou numa circunstância atenuante.

A grande maioria das queixas dirigidas pelo censor católico contra os filmes de produção corrente não leva em conta o tema principal, quase sempre escolhido e desenvolvido segundo as normas de um conformismo rigoroso, mas, sim, episódios secundários ou detalhes considerados imorais e chocantes (para todos) ou traumatizantes (para aqueles de sensibilidade ainda imatura). Entre dezenas de exemplos, aqui estão algumas apreciações características de diversos grandes gêneros. O *western Fureur à l'Ouest*: “o tema deste *western* clássico é da reabilitação de uma antiga dançarina, com um passado dúbio, que se transformou em uma esposa devotada. Certas violências, algumas situações licenciosas, fazem-no, contudo, recomendável só para adultos”; o filme de aventuras históricas *la Terreur du masque rouge*: “num filme de ação muito clássica, uma cena baseada na tortura e outra na flagelação, uma dança muito sugestiva e uma seqüência de erotismo e de assassinio impõem nítidas reservas”; o filme de guerra *l'Arsenal de la peur*: “este filme é um novo testemunho do absurdo que é a guerra. Mas o clima de ódios e violências que envolve requer certas reservas”; o filme policial ou de espionagem *Allo, brigade spéciale*: “este filme policial é positivo, o crime é enfim punido. Entretanto, prolongadas cenas de angústia, um clima desagradável e uma seqüência bastante escabrosa, farão com que seja destinado estritamente a adultos”; o filme de terror *les Ennemis*: “este filme confuso, com múltiplos sobressaltos, se desenvolve num meio de mulheres e de cabarés. Policiais de costumes pouco rígidos, relações obscuras, traições. Seu amor pela profissão é, sem dúvida, o raro elemento positivo deste filme policial com cenas de torturas violentas”.

Com algumas variantes na formulação, o catálogo dos ingredientes negativos é logo elaborado. Eles afetam principalmente três registros: violência, erotismo, sacrilégio. Enumeramos para o primeiro: “crueldades inúteis”, “batalhas corpo a corpo”, “brigas de mulheres”, “cenas de pilhagem”, “torturas”, “torturas de mulheres”, “cenas de flagelação sádica”, “sacrifícios rituais de moças”, “cenas de loucura assassina”, “linchamento”, “seqüência

de violação”, “evocação discreta de uma violação”, “cenas penosas de discordância conjugal”; para o segundo: “cenas sensuais”, “cenas muito sugestivas”, “cenas de intimidade”, “cenas de sedução”, “cena de amor livre entre dois jovens”, “um beijo em *close-up*”, “imagem bastante insistente de um decote generoso”, “licenciosidade na linguagem e na maneira de se vestir”, “*deshabillés* provocantes”, “exibições generosas”, “nudismo quase-total”, “danças provocantes”, “eróticas”, “orientais”, “apresentações de *strip-tease*”, “cenas de orgia”, “alusões aos prazeres dos marinheiros em terra”, “costumes e vocabulário de caserna”, “propósitos crus e rabelesianos”; para o terceiro: “reflexões malévolas no plano religioso” (*les Carabiniers*), “observação anticlerical totalmente gratuita e sem graça” (*le Diable et les Dix Commandements*), “prece sacrílega”, (*Quand la colère éclate*), “um canto deslocado numa Igreja” (*les Tontons flingueurs*).

Às vezes, entretanto bem mais raramente, o censor católico realça detalhes positivos. São, em particular, índices que situam a intriga num ambiente cristão, ou ao menos religioso. Os dramas que parecem os mais exclusivamente humanos também se desenrolam sob o olhar de Deus: esta verdade, sempre é bom lembrá-la, se bem que discretamente.² *L'Aigle de Guam*: tem “uma excelente apresentação moral com uma nota religiosa discreta mas eficaz”; em *le Jour le plus long*, “a nota religiosa, discreta, não está ausente”; em *le Camp de la violence* destaca-se “o papel benéfico de um padre católico que ajuda a reparar um erro judiciário ocasionado por um falso testemunho”.

4. Neutralização do negativo

Positivos ou negativos, os elementos temáticos secundários (que se desenvolvem em unidades filmicas do tamanho da seqüência ou do plano), desempenham um papel

² Cf. discurso de S. S. Pio XII ao mundo do cinema sobre “o filme ideal”, § 132: “As vezes, pode ser o bastante num filme um breve momento, uma palavra sobre Deus, um pensamento voltado para Ele, um suspiro de confiança n'Ele, uma imploração da ajuda divina”.

decisivo na apreciação do filme. Justamente porque eles são considerados ingredientes acessórios, de modo algum dispensáveis ao desenrolar da intriga, mas desempenhando, sobretudo, o papel de tempero destinado a realçar um atrativo do espetáculo, estes detalhes são considerados a pedra-de-toque das intenções do cineasta. Estas raramente são consideradas puras. Os ingredientes negativos são mais difíceis de se justificar quando se trata de unidades temáticas menores, logo, de detalhes fáceis de se suprimir e trocar, e de elementos mais concretos do espetáculo (uma imagem, uma atitude, uma frase), logo, mais impressionantes. Nem todos podem ser suprimidos. Ao menos pode-se eliminar os mais perigosos, e pedir que os outros só sejam apresentados com as precauções próprias para combater sua nocividade.

Esta neutralização se opera por diversos meios, que se pode reagrupar sob três rubricas: — no entrosamento da história, equilíbrio dos elementos temáticos negativos por elementos positivos capazes de contrabalançar sua influência; — na relação da história com os espectadores, atenuação dos elementos suscetíveis de causar uma impressão muito forte; — na relação entre o realizador e a história, adoção de um tom de narração que implica a condenação dos elementos negativos.

EQUILÍBRIO

A evolução positiva de um tema negativo realiza um reequilíbrio perfeito, já que, neste caso, é o desenvolvimento da história que apaga, tanto no espírito do espectador, como nos fatos apresentados, a impressão desagradável criada pela apresentação do mal. Na ausência daquele, outras formas de contrapesos temáticos podem desempenhar um papel aproximado. Por exemplo, aos heróis ruins, ou que evoluem para o mal, deve corresponder a antítese edificante de um herói bom ou evoluindo para o bem: em *les Aventuriers du Kilimandjaro*, “os interesses dos mercadores de escravos e do engenheiro ávido são combatidos pela lealdade de um outro enge-

heiro aos nobres princípios”; *l'Enfer dans la ville*, “equilibra, pelo arrependimento ou pelo remorso de algumas detentas, a determinação de algumas outras a continuar no mal”; em *la Belle Equipe*, “um amor honesto conduzindo a um casamento por simpatia, coloca em cena uma mocinha pura que se opõe à mulher adúltera”; em *Chaleurs d'été*, “uma moça sadia e séria, entre jovens sem moderação, atenua o clima nocivo deste filme”.

Podemos igualmente ser considerada como desempenhando um papel de contrapeso a condenação dos elementos negativos quando resulta não apenas de sua transformação na intriga, mas das posições tomadas pelos personagens lúcidos, evidentemente designados pelo cineasta para lhe servir de porta-voz junto ao público. Esta forma de neutralização é reclamada pelo censor católico em todos os casos em que não fica claro para todo mundo que as situações ou os comportamentos apresentados devem ser condenados: isto se aplica, em particular, a concubinatos, suicídios, divórcios, e outras condutas em cuja apreciação a Igreja não concorda com a moral corrente. Assim, em *les Dimanches de Ville-d'Avray*, “uma relação amorosa não criticada reservará este filme estritamente aos adultos”; em *Des ennuis à la pelle*, “um divórcio, abertamente aprovado, fará reservar este filme, aliás inofensivo, estritamente aos adultos”; *Panique, année zéro*, “apresenta cenas de individualismo feroz, muito vagamente criticado, o que motiva fortes reservas”. Pelo contrário, a desaprovção sem ambigüidade do divórcio, em *Deux sur une balançoire* pode ser tomada como um modelo do gênero: “o encontro de um homem divorciado que não pode, no fundo, se separar de um passado do qual entretanto não se orgulha, e de uma jovem dançarina de vida livre, mas de bom coração, não pode atingir a felicidade, porque, diz o herói: um casamento não pode ser considerado nulo”.

Entretanto, ainda falta muito para que toda tentativa de equilíbrio seja julgada satisfatória. De início, a negatividade de certos temas tabus (o incesto, o homossexualismo) é quase irrecuperável: em *La Fille aux yeux d'or*, “as conseqüências trágicas do amor contra a natu-

reza e a paixão mais normal da heroína por um jovem, trazem a esta sem-vergonhice apenas um contrapeso ilusório”; também *le Quatrième Sexe*, deve ser condenado “apesar de uma conversão a um comportamento sexual normal”. Em segundo lugar, estes contrapesos são apenas uma maneira de nos enganar. Certos desfechos moralizadores em forma de “lições” chegam tarde demais, de maneira por demais artificial para se fazerem convincentes. Em *les Liaisons dangereuses 1960*, “a justiça imanente das últimas imagens não rejeita de maneira alguma a imoralidade intrínseca do tema”; assim como em *l’Education sentimentale*, “uma amoralidade quase geral banha este filme, que nem o retorno final da heroína à fidelidade conjugal — e por que meios — chega a salvá-lo”.

ATENUAÇÃO

O equilíbrio tem por objetivo neutralizar a imoralidade de certos comportamentos; a atenuação tem, sobretudo, o objetivo de velar a inconveniência de certas representações. Os diversos métodos que podem ser englobados sob esta rubrica têm por característica comum instituir uma distância entre o acontecimento e o espectador, de maneira a amortecer o choque que este poderia sentir ao se confrontar muito brutalmente com o elemento negativo. Este “distanciamento” pode atingir seja o tema, seja sua apresentação como espetáculo, sua tradução em imagens visuais e sonoras.

O negativo é mais facilmente aceito se não se refere, ou se refere apenas de longe, a situações e a problemas nos quais o espectador está envolvido. Também os filmes cuja ação se situa num quadro geográfico ou histórico afastado, se beneficiam de uma indulgência maior, aliás prevista, pela carta da C. C. C. R. T., que admite que a “impressão desagradável” possa ser atenuada pelo caráter histórico da obra. Assim, em *le Chevalier masqué*, “o papel de um monge combatente pode ser aceito se está se referindo aos costumes da época”. Contudo, raramente esta atenuação conduz a uma neutralização completa. O

poder de sugestão de condutas repreensíveis, do ponto de vista de um cristão do século XX, não se apagaria devido à referência a costumes pagãos e bárbaros, aliás psicologicamente frágil; um suicídio, um divórcio continuam condenáveis em qualquer tempo e lugar: em *Annibal*, o suicídio da bela romana que toma veneno antes de ir para o suplício, e a relação adúltera — Aníbal repudiara sua mulher — provocam pequenas reservas. E’ preciso não esquecer que estamos no contexto da civilização cartaginesa e romana”.

A segunda forma de atenuação refere-se à tradução do tema por imagens. O mérito mais comum de um bom realizador, aos olhos do censor católico, é de ser “discreto” e saber evitar a “benevolência” na representação do mal. Na economia geral da mensagem, o positivo deve ser mostrado de frente, o negativo de maneira indireta. Este princípio é válido para todas as espécies de filmes. Nos filmes de série, que se originam de um gênero estereotipado (*western*, filmes de aventuras, filmes de guerra), ele é aplicado particularmente na apresentação das cenas de violência e erotismo; no tratamento de temas e problemas “delicados” ele se torna freqüentemente discriminador para julgar a pureza das intenções do cineasta. E’ na passagem do plano narrativo dos temas ao plano do espetáculo, das imagens, que comumente um filme se salva ou se condena. Assim, *Vivre sa vie* é salvo pelo censor católico: “realizado com pudor e discrição, este filme relata sem nenhuma benevolência o doloroso itinerário de uma jovem do interior que acaba na prostituição. Raramente a condição cruel daquela que se prostitui foi exposta com tanto tato”. Ao contrário, *le Scandale Christine Keeler*, “se bem que pretenda trazer um testemunho e criticar o mal, este filme o apresenta, entretanto, com tanta benevolência que devemos formalmente rejeitá-lo”; em *les Strip-teaseuses*, “uma pesquisa psicológica serve de biombo a um espetáculo que degrada a dignidade da pessoa humana e faz da mulher um objeto de prazer”; deve-se estigmatizar através de *Ce monde interdit*, “este gênero de produções que, sob o pretexto de denunciar o vício, faz dele uma exposição benévola e sistemática”.

O par discrição/benevolência não é contudo a alternativa obrigatória de qualquer apresentação do negativo. O censor católico reconhece uma terceira possibilidade, a do tratamento que ele chama "realista". O negativo é mostrado sem atenuação, mas igualmente, sem excesso. Admite-se (às vezes em benefício da dúvida) que o realizador tenha querido chocar, não para satisfazer uma curiosidade doentia, mas para ser eficaz. Em *le Chemin de la mauvaise route*, "o autor na representação muito crua que ele nos dá de jovens não adaptados à sociedade, sabe evitar, ao mesmo tempo, a condenação farisaica e a aprovação desenvolta. Ele convida nitidamente o espectador a refletir sobre suas verdadeiras responsabilidades". Às vezes legítimo, o tratamento "realista" nunca deixa de ser perigoso. Na melhor das hipóteses, ele tem por efeito excluir as crianças e adolescentes presumidamente mais frágeis. *Le Petit soldat*, por exemplo, "denuncia com coragem este escândalo de nossa época que é a tortura e que muitas pessoas, hipocritamente, parecem ignorar. Mas a apresentação de várias destas cenas de torturas são endereçadas a um público de adultos esclarecidos".

O filme naturista suscitaria um problema semelhante. O censor católico não critica o naturismo como doutrina, mas reprova a apresentação do nudismo na tela. Daí, segundo o caso, a reprovação da exibição benevolente: "só se pode condenar o filme, que, sob o pretexto de propaganda naturista, nos apresenta um espetáculo indecente, absolutamente inadmissível" (*les Nus au soleil*), ou, no melhor dos casos, uma atitude reservada: "a despeito da discrição que adotaram os autores deste filme de propaganda naturista, é preciso desaconselhar sua apresentação a todo público não preparado para compreender seu espírito" (*le Paradis des nudistes*).

O "realismo" é mais facilmente tolerado nos filmes com tendência documentária do que na pura ficção: a necessidade de determinar uma conscientização, de "abrir os olhos", justifica-o. Chegamos a este paradoxo: os conteúdos negativos fictícios, nos quais não se acredita, são mais severamente sancionados do que aqueles que

estão imbuídos de um forte coeficiente de credibilidade. Em *les Longues années 39-45*, "os adultos e os adolescentes que não viveram estas páginas da história, tirarão proveito de uma ressurreição deste passado próximo cujas imagens às vezes brutais, mas objetivas, incitam a uma salutar reflexão"; *Vainqueurs et vaincus*, "esta montagem de documentários históricos, extraídos dos arquivos nazistas, é muito realista e cruel. Mas instruirá os adultos e os adolescentes maiores que freqüentemente ignoram o passado ainda próximo". Chegamos aqui ao limite do argumento segundo o qual é preciso proteger, a todo custo, os jovens das revelações muito brutais.

IRREALIZAÇÃO

A estas formas de atenuação poder-se-iam acrescentar outros tipos de "distanciamento", que tratam menos de encobrir os elementos imorais brutais ou indecentes que da irrealização da obra cinematográfica em seu conjunto. Em primeiro lugar, a inclusão do filme em um gênero codificado é freqüentemente considerada como fator de irrealização dos conteúdos. E' o "efeito de forma". Quanto mais as convenções do filme são demonstradas, maiores chances tem ele de ser considerado inofensivo. O censor indica apenas pela memória, em um filme de aventuras, "numerosos combates em que a vida humana não importa muito, mas que entram nas convenções de um gênero no qual tudo é superficial". Da mesma maneira, numa retrospectiva de *westerns*, "os tiros são tão numerosos que não podem mais ser taxados de violência" (*Dix du Texas*); e em *Rocambole*, "nenhum adulto será tentado a dar a mínima credibilidade e ainda menos qualquer valor exemplar às ações reprováveis do legendário herói de romance-folhetim".

E' importante, contudo, realçar que esta indulgência não é a regra. Primeiramente, certos gêneros cinematográficos muito estereotipados são apenas mais severamente condenados. O filme de terror, por exemplo, é uma

das coisas que o censor católico mais detesta: “nada falta: as brutalidades, a sensualidade das dançarinas, e o espectro com aparência de plasma que se alimenta de sangue humano. E este espetáculo de horrores é suficiente para reservar este filme estritamente aos adultos que ainda não estão cansados deste gênero de espetáculo, aliás sem interesse” (*Maciste contre le fantôme*): De outro lado, as banalidades próprias a cada gênero são julgadas umas com indulgência, outras com severidade. Seria fácil estabelecer para cada gênero cinematográfico uma cota de princípio, indo do preconceito favorável ao *westerns* à condenação *a priori* do filme de terror, ficando claro que cada filme comporta os elementos originais que agravam ou diminuem os perigos próprios ao gênero em seu conjunto.

Persiste que a inscrição da história nas convenções de um gênero conduz à sua banalização, logo, à menor atualidade, à passagem para o irreal. Da mesma maneira, as fantasias poéticas, os filmes nos quais o aspecto da pesquisa estética tem prioridade sobre a função de testemunho, os filmes coreográficos que exageram um argumento mesmo libertino (com a condição de que os passos de dança e as atitudes não sejam demasiado “sugestivos”) levam a menores conseqüências que os outros; da mesma maneira, grandes temas como Tristão e Isolda, Fedra, Hamlet, são considerados como desvitalizados graças à sua inclusão no patrimônio clássico: “O universo de Shakespeare implica em espectadores adultos. Mas os hábitos escolares e as necessidades culturais tornam este espetáculo próprio para adolescentes”. (*Hamlet*); da mesma maneira ainda, certos filmes antigos, incluídos na história do cinema, e podendo, por este título, ser considerados como os vestígios de uma outra época: “bem desmistificado hoje em dia pela pátina do tempo e da notoriedade, o assunto em si escabroso deste filme e a maneira pela qual ele é tratado não poderiam ser contraindicados para espectadores estritamente adultos ou, ao menos, de cinéfilos esclarecidos” (*l'Ange bleu*); da mesma maneira, enfim, os filmes mal feitos que visam provocar

terror e que não só conseguem provocar risos, constituem as involuntárias paródias do gênero ao qual pertencem e anulam a nocividade de um público adulto: “inspirada em uma novela de Maupassant, esta produção por vezes tragi-cômica guardou sua atmosfera às vezes mórbida e pretende ser alucinante; a formulação filosófico-religiosa é das mais simplistas e os espíritos esclarecidos rirão dela (*l'Étrange histoire du juge Cordier*)”; *En plein cirage*, ridiculariza todos os valores “com tanto exagero, que enfraquece seu alcance”; e em *la Chaste Suzanne*, “nesta opereta o bom-senso é, certamente, ainda mais atingido que a moral”.

O “TOM”

Numa narrativa (“récit”), a responsabilidade moral do narrador, está comprometida com os julgamentos de valor que ele atribui (ou recusa atribuir) aos acontecimentos que narra. No cinema, onde o narrador só se dirige excepcionalmente ao público, estes julgamentos se exprimem, seja de maneira explícita, mas indireta, pela boca de um personagem autorizado, de maneira direta, mas implícita, pela adoção de um “tom” de narração (“narration”).

O tom marca uma espécie de desdobramento da mensagem que comunica, de um lado, uma história, de outro, um julgamento sobre esta história, em filigrana ou superposição de imagens. Pelo tom, o narrador se compromete com os conteúdos que mostra. Esta noção é tão indispensável quanto difícil de se delimitar por critérios precisos, salvo no caso, aliás freqüente, de um filme que pertença a um gênero cinematográfico (sátira, comédia, *pièce à thèse*) cuja forma está tão fortemente codificada quanto o conteúdo. Neste caso, o gênero expõe o tom do filme e supre a falta de uma palavra direta do narrador.

O emprego de um tom definido permite uma retomada e uma reavaliação dos temas que pode, ou infirmar os conteúdos se são negativos, ultrapassá-los em direção a

um ideal que os nega, ou confirmá-los se são positivos, ultrapassá-los em direção ao ideal que os fundamenta. Em frente a elementos positivos, o tom só pode se matizar de ternura, de cumplicidade, de respeito. Em frente a elementos negativos, ao contrário, pode-se utilizar um registro mais extenso. A apresentação dos horrores da guerra torna-se intolerável por um tom de indignação: *A l'aube du troisième jour* é “um longo grito de revolta contra o horror, a injustiça e a inutilidade da guerra”. Da mesma maneira, a descrição das paixões e dos vícios escapa à benevolência e adquire um interesse de análise com um tom de descrição clínica: *le Couteau dans la plaie*, “esta tragédia de ciúme no seio de um casal em desarmonia nos é apresentada com uma certa distância e se torna uma constatação do mal com as conseqüências que dele derivam: crime e loucura”. Mas é sobretudo o tom cômico e suas variantes, a ironia, o humor, etc., que fornecem numerosos exemplos de temas negativos neutralizados ou, ao menos, atenuados por um tratamento adequado.

O tom cômico tem, em geral, um efeito dissolvente. Em *la Bonne Soupe*, “o estilo irônico atenua o aspecto escabroso de situações às vezes chocantes”; em *Pousse-toi, chérie*, “o tema da bigamia é tratado com humor, sabendo evitar cenas escabrosas”; em *Meurtre au galop*, “os assassinios e o suspense são atenuados pelo tom humorístico adotado nesta comédia policial”; *Um drôle de paroissien*, “é um amável desequilibrado cujas aventuras são fruto de imensa fantasia. Isto atenua muito o alcance que suas concepções totalmente falsas da vida religiosa e da vida social poderiam ter”.

Nestes exemplos, a ironia e o humor não fazem senão neutralizar a nocividade dos elementos negativos. E' uma comicidade que irrealiza, não uma comicidade que condena. Mas a ironia e o humor podem igualmente exercer uma função desmistificadora, elevando-se ao tom da sátira. Tornam-se, então, francamente positivos e assumem o valor de lições. Assim, *les Titans* são uma “boa desmistificação dos filmes ditos mitológicos. As ba-

talhas habituais no gênero, são tratadas com um certo humor e sem maldade”; filme de distração, *Mélodie en sous-sol*, “tem ao menos a vantagem de desmistificar a profissão de ladrão”; *Méfiez-vous Mesdames* “poderia ser considerado como uma fábula humorística, desmistificando trapaceiros e ladrões. O feitiço virou contra o feiticeiro”; em compensação, em *La Difficulté d'être infidèle* “o duplo adultério, que constitui o conteúdo do filme, não é bastante desmistificado pelo tom que pretende ser humorístico”.

O tom de desaprovação que age positivamente em face a temas em si mesmos negativos, torna-se negativo se aplicado ao tratamento de temas positivos. A ironia, particularmente, perde seus direitos quando atinge o sagrado. Degrada-se, então, em “humor negro”. Assim, *le Mari de la femme à barbe*, “encontra prazer no desprezo da mulher, e num humor negro bastante odioso”; da mesma maneira, em *Séduite et abandonnée*, “o assunto abordado, a integridade de uma moça”, não deveria ser tratado num tom de brincadeira; em *l'Assassin connaît la musique*, “o humor negro deste filme não justifica a desagradável opinião preconcebida que consiste em ridicularizar os princípios religiosos concernentes à questão do divórcio, e em mostrar os católicos praticantes como retardados ou hipócritas”.

5. Mensagem do filme e valores cristãos

Podemos reagrupar em algumas rubricas os pontos nos quais o censor católico opõe com particular vigilância as exigências da moral cristã às concepções implicitamente admitidas, ou abertamente defendidas, por correntes cinematográficas influentes.

VIDA SEXUAL

Os problemas da vida sexual e do casal ocupam o primeiro lugar entre estes pontos nevrálgicos. Contra

os filmes que apresentam a liberdade sexual como natural ou legítima; que mostram com simpatia as experiências sexuais ou as relações fora do casamento; que se abstêm de condenar o adultério; que consideram o divórcio uma instituição incluída nos costumes, ou que requerem seu reconhecimento legal (na Itália, por exemplo), o censor católico, lembra, em qualquer ocasião, a doutrina da Igreja. Em *Adieu Philippine*, “deve-se fazer restrições morais à conduta dos heróis do filme, para quem o flerte e a liberdade de comportamento são coisas naturais e inevitáveis”; *la Fièvre dans le sang*, “tende a provar que toda proibição sexual é uma fonte de desequilíbrio para os jovens que se amam sinceramente. Este postulado (...) requer certas restrições”. E’ preciso desaconselhar *les Vierges*, filme “que apresenta sem cessar a virgindade como um preconceito ultrapassado e a religião como um entrave ao desenvolvimento”. O mesmo vale para *Un couple* que “corre o risco de fazer o casamento aparecer como uma instituição baseada na mentira”, e que desenvolve uma “moral de sinceridade que exclui qualquer união durável, por ser medíocre e desprezível”. *Divorce à l’italienne* é condenado por ser “uma sátira à legislação italiana que ratifica a indissolubilidade do casamento”; da mesma maneira, *les Femmes accusent*, que “deixa transparecer que o divórcio poderia resolver a maior parte das situações apresentadas aqui como sem saída”; em diversas comédias americanas, aliás inofensivas, ou mesmo atraentes, “é deplorável que se tomasse como um dever fazer passar o protagonista por um divorciado em vias de um novo casamento” (*Garçonnière pour quatre*); “é deplorável que a única solução desejável que se apresenta ao espectador seja o novo casamento de um viúvo com uma divorciada, além disso simpática” (*Il faut marier papa*).

RESPEITO À VIDA CRIADA POR DEUS

Em seguida, vêm os temas, situações, acontecimentos de exceção, nos quais o filme aprova ou se abstém de

condenar, o aborto, a eutanásia, o suicídio, questionando assim, o princípio do respeito devido à vida criada por Deus. Se, em *les Beatniks*, “no que se refere à delicada questão do aborto, a doutrina católica está exposta com dignidade e exatidão”, em troca, denuncia-se em *le Mangeur de Citrouilles* “a atitude pelo menos ambígua do autor, em frente aos problemas do aborto e da vida em família”; *le Commando traqué* requer certas reservas devido a “um debate de consciência que corre o risco de valorizar o suicídio de honra”; mesmo em *l’Espionne sera à Nouméa*, “o tema do filme convém apenas aos adultos e aos adolescentes mais velhos, que saberão condenar, como se deve, o suicídio do espião que assim escapa à justiça dos homens”.

O mesmo julgamento é dado aos casos de eutanásia. Em *le Captif*, filme de aventuras, aliás positivo, “é preciso, entretanto, assinalar uma importante restrição que diz respeito ao gesto que põe fim aos sofrimentos de uma terrível agonia e, mesmo levando-se em conta a intenção de apreciar a responsabilidade do autor deste ato, é indispensável que se recorde que este é condenado pela moral católica”; em *le Buisson ardent*, “a confusão que reina nas últimas seqüências, levaria o espectador influenciável a concluir em favor da eutanásia, enquanto que ela é totalmente condenável do ponto de vista cristão”.

ESPÍRITO DE VINGANÇA

O tema da vingança, e sua valorização mais ou menos explícita, é o elemento motor de um número considerável de filmes, pertencentes, particularmente, aos gêneros mais convencionais (*westerns*, policiais, aventuras). Raros são os casos em que, como em *Arizona Bill*, o censor pode destacar a “atitude positiva de um homem que, após ter querido tirar uma vingança pessoal, se coloca a serviço da justiça”. O espírito de vingança se manifesta com maior freqüência como perigoso parasita do tema, entre todos positivos, da punição dos maus. Assim, destaca-se

em *les Desperados de la Sierra* “uma certa exaltação do bandido justicheiro”. Em *les Hors-la-loi*, “convém que se reserve aos adultos esta vingança que se torna simpática graças ao herói e às circunstâncias, vingança a que o público adere inconscientemente”; em *Trois cavaliers noirs*, “uma vingança sistemática e impiedosa imporá, apesar das circunstâncias atenuantes da qual é acompanhada, este filme como reservado aos adultos e aos adolescentes”. A mesma sanção atinge *les Mystères de Paris*, em razão “do fato não reprovado do ofendido acreditar poder fazer justiça por si mesmo”; *Peau de banane*, porque “não seria preciso que este sistema de justiça pessoal parecesse justificar o princípio moralmente condenável do fim que justifica os meios”; *la Rancune*, enfim, “sem dúvida este cálculo maquiavélico para satisfazer uma vingança longamente amadurecida e preparada, esta demonstração de fraquezas e de baixezas podem levar os adultos à reflexão, mas tal espetáculo requer restrições, devido à recusa do perdão, pregada sistematicamente”.

MATERIALISMO ATEU E IDEOLOGIA MARXISTA

Os filmes provenientes da URSS e das democracias populares apresentam ao censor católico o problema complexo de um moralismo muito estrito, mas desviado. São filmes geralmente positivos pelas virtudes que exaltam (heroísmo, abnegação, fé no futuro), mas são negativos pelos princípios que animam estas virtudes, e pelos fins que elas perseguem. Por exemplo, *Contre vents et marées*: “se bem que não deixe de desenvolver uma certa ideologia marxista, o amor indestrutível que uma jovem noiva dedica a um combatente que ela esperará, em vão, contra ventos e marés, é um belo exemplo de coragem e de fidelidade”. Quando surge a oportunidade, o censor católico critica igualmente nestes filmes (sobretudo poloneses ou tchecos) uma concepção do casamento afastada dos princípios cristãos, ataques contra a religião, etc.; em *Une fille a parlé*, de Wajda, “se bem que o tema princi-

pal aqui tratado seja a heróica resistência polonesa ao ocupante nazista, este filme de inspiração marxista comporta elementos subversivos que tendem a demonstrar a eficácia da ideologia comunista, à qual o autor opõe um cristianismo ultrapassado e inoperante”; da mesma maneira, *Appassionata* “opõe a concepção “burguesa” do casamento àquela do amor livre do marxismo, com uma evidente preferência por esta última”; em *Ciel pur*, “o valor exemplar de fidelidade, de coragem e de perseverança na adversidade dos dois heróis do filme é infelizmente manchado pelo fato de que eles passarão toda vida numa união livre, que não se preocupam em regularizar. Além disso, o herói exprime seu arrependimento de não ter-se suicidado antes de se entregar ao inimigo”.

IRRELIGIÃO OU RELIGIOSIDADE DESVIADA

Assim como já era de se esperar, o censor católico enfatiza com severidade particular — os filmes que contêm ataques à religião em geral, ou ao cristianismo, e mais particularmente, ao catolicismo romano. Assim, *le Balcon* (extraído da peça de Jean Genet), “filme profundamente imoral, onde todos os valores, inclusive a religião, são odiosamente ridicularizados, deve ser rejeitado categoricamente”; em *les Sept péchés capitaux*, “o tom de ironia adotado pelo conjunto dos *sketches* conduz à negação do pecado. Este propósito deliberado (...) obriga a condenar esta obra”; *l'Ange exterminateur* (de Buñuel) deve ser desaconselhado “devido a seu pessimismo profundo, à crueza de certas imagens e à negação de tudo o que é espiritual”; *les Hauts de Hurlevent* (do mesmo autor) é condenado pela “desesperança deste filme, a violência destrutiva das paixões descritas e a caricatura sistemática da religião que nele se apresentam”; a mesma sanção atinge *Hier, aujourd'hui, demain*, de Vittorio de Sica, pela “sua ironia e sua ambigüidade relativas à prece e à vocação religiosa”.

Em outros filmes, o censor católico se queixa menos de um ataque direto aos valores religiosos do que de sua confusão com abusos muito reais que a Igreja encobriria com sua autoridade cúmplice: o farisaísmo, o fanatismo, a exploração do homem pelo homem, etc. *Le Journal d'une femme de chambre* “confunde sistematicamente numa mesma condenação, os valores cristãos e um certo meio social”; em *l'Attaque de San Cristóbal*, “o fanatismo religioso, unido a uma implacável severidade, corre o risco de apresentar a religião sob um mau aspecto”; *Una cita de amor* “corre o risco de fortalecer, nos espíritos pouco esclarecidos, a convicção de que a religião é compatível com a injustiça, a crueldade, a paixão carnal culpada”.

Toda figura de padre compromete a Igreja católica, toda figura de pastor ou de sacerdote russo compromete o cristianismo, toda figura de mago ou xamã corre o risco de comprometer o sacerdócio em seu conjunto. O censor condena de imediato, é evidente, os filmes que apresentam as personagens religiosas sob traços antipáticos. Assim, numa variante burlesca dos *Trois Mousquetaires*, o cardeal Richelieu que favorece o adultério “porque isto serve à sua política”; em *Geronimo*, o pastor que justifica abusivamente, “por citações das Escrituras, exações cometidas às custas dos Apaches”; em *Nefertiti, Reine du Nil*, “alusões ao papel excessivo dos sumos sacerdotes e a evocação da religião caldaica, próxima da religião judaica, requerem um novo exame”; em *Hold-up à Londres*, “pode-se, entretanto, lamentar que, entre os conjurados, um falso padre seja apresentado como uma personagem desprezível e hipocritamente libidinoso”. Mas algumas reservas sancionam igualmente as figuras de religiosos simpáticos, *bon-vivants*, cujo ardor ao serviço de uma boa causa leva a atos pouco compatíveis com seu sacerdócio: aqui se fazem restrições a uma figura de “monge combatente”; ali, “uma personagem de pastor, chefe de contrabandistas por uma justa causa, requer restrições”.

Simpáticos ou não, estes religiosos são censurados, como estando interpretando com um excesso de flexibilidade os valores que representam. São humanos demais. Outros, ao contrário, são repreensíveis por sua rigidez, sua intransigência desumana. Em *le Buisson ardent*, “os freqüentes enquadramentos da pequena Igreja Católica tornam mais desagradável ainda o comportamento de um padre seco e duro, unicamente defensor da moral, e completamente desprovido da caridade de Cristo”.

Certos filmes apresentam enfim ao censor católico o problema de uma inspiração religiosa impura, manchada de valores pagãos ou de heresias. São filmes relativamente positivos (mais vale uma religiosidade desviada que tenta encontrar-se do que a irreligião satisfeita), mas nem por isso deixam de comportar um risco de confusão dos valores. Às vezes, a assimilação dos valores estranhos ao cristianismo se efetua sem dificuldade. Assim, em *les Bracelets d'or*, o panteísmo indiano se situa em segundo plano e “este belo poema lírico hindu, vibrante homenagem à Mãe e celebrando a afeição à mãe-terra constitui um assunto de frutuosas meditações”. Da mesma maneira, entretanto de modo não tão marcante, em *l'Oiseau de Paradis*, “ao lado de um certo panteísmo, é preciso notar que se extrai deste filme uma noção de nobreza no amor bem rara. Reencontramos aí esta procura da pureza que obseca todo ser humano. O público adulto cristão saberá julgar segundo as luzes de sua fé certos atos considerados talvez como lícitos na religião budista”.

As reservas mais fortes não têm por objeto as religiões não-cristãs, mas as práticas e crenças paracristãs. Assim, em *les Bacchantes*, “paráfrases do Evangelho e uma representação pagã da Encarnação requerem reservas devido às confusões de valores que poderiam ocasionar”; em *Santo-Modico*, lamenta-se “uma certa religiosidade, aliás, sincera, mas manchada pelas superstições”; *Kriss Romani*, que além disso “testemunha a fé simples se bem que autêntica de vários ciganos”, será reservado aos adultos devido “à ingenuidade mesma de

suas representações religiosas”; o perigo se agrava com *la Parole Donnée*, que “explora tendenciosamente a ignorância e a cumplicidade afetiva de uma grande parte do público” em favor de “seitas pagãs que, para manter seu culto, identificam seus deuses com os santos venerados pelos católicos”.

6. Considerações extra-éticas

O julgamento do filme pode integrar, ao lado de considerações propriamente morais, apreciações sobre o valor estético, psicológico e documentário do filme. Estas apreciações, em princípio fora do sistema, desempenham aí, na realidade, um papel decisivo. No movimento de reprovação que o coloca contra um filme ruim, como o censor distinguiria entre aquele que se dirige propriamente à baixa moral da obra, e o que provém do mau gosto, da inverossimilhança psicológica, da imperícia dramática? De fato, todas estas queixas se misturam frequentemente. O censor se sente mais livre para sancionar um filme perigoso para a moralidade pública, do que uma obra que ele considera desprovida de qualquer interesse. Ao contrário, engloba num mesmo elogio a qualidade cinematográfica e a elevação moral de certas obras: “este filme da *nouvelle-vague* é o primeiro que une a uma execução magnífica uma preocupação de pureza e saúde morais” (*les Jeux le l’amour*); “obra cheia de grandeza trágica, dolorosa em seu despojamento, tão profundamente humana e surpreendentemente clássica, ultrapassa a ficção literária e cinematográfica” (*Electre*).

Sobram os casos, inversos, do filme moralmente irrepreensível, mas artisticamente medíocre, e do filme esteticamente marcante, mas eticamente repreensível. O primeiro quase não causa problemas aos censores católicos. Contentando-se em precisar a destinação “familiar” destes filmes, ele previne os adultos que não estão imbuídos de seu dever de educadores, a irem assistir a espetáculos perfeitamente “saudáveis”. As verdadeiras dificuldades

aparecem logo que o valor estético, filosófico, documentário do filme é tão evidente quanto sua não conformidade à doutrina da Igreja. * Será necessário destacar que este é o caso de um bom número de obras fortes?

E’ como se o valor do filme pudesse ser apreciado em dois níveis: primeiramente, segundo os critérios de moralidade que o censor católico aplica ao todo que vem da produção cinematográfica; em seguida, segundo os critérios de um humanismo entendido num sentido mais amplo. As cotas morais da *Centrale Catholique* fornecem-nos um número cada vez maior de filmes mais ou menos “salvos” para o uso de uma elite: em *les Amants de Teruel*, “imagens e coreografia muito expressiva ilustram o eterno tema dos amantes apaixonados e separados; mas a intenção estética muito honesta atenua o equívoco do conjunto e faz delé um espetáculo estritamente para adultos”; em *Huit et demi*, “a ênfase se sincera desta confissão de um cineasta e as grandes questões que ela levanta sobre a arte e a vida fazem dela um testemunho profundamente humano capaz de tocar e de fazer refletir os adultos esclarecidos”; *l’Ainé des Ferchaux* “apresenta um certo interesse ao plano documentário, artístico e psicológico. Mas é evidente que o comportamento amoral dos protagonistas fará reservar sua apresentação aos adultos esclarecidos”.

Esta evolução se traduz, aliás, desde 1964, pela instituição de uma cota estética independente (uma, duas ou três estrelas juntas ao título do filme para caracterizá-lo como regular, bom ou muito bom). Certamente, a cota estética não se aplica, no momento, senão a filmes que receberam uma cota moral positiva (4A — para adultos, com restrições — inclusive). Os outros são supostos incapazes de atingir uma qualidade artística honrosa devido a sua mediocridade moral? Isto realmente não

* “E’ tão desejável que uma obra moralmente recomendável seja de real qualidade técnica como, em troca, é preciso evitar toda fraqueza para com um filme cujo valor artístico ou o interesse do problema levantado recomendariam mas que seria a causa de grandes reservas do ponto de vista moral e religioso: talvez as comissões de apreciação precisem ser prevenidas contra esta tentação”, (carta de 10 de junho de 1954 de Mons. Montini ao presidente de O.C.I.C.).

acontece. A apreciação estética positiva, excluída em princípio, reaparece nas considerações de um julgamento moral propriamente dito. Com cota 5 (condenável) *le Bonheur*, “tem grandes qualidades no plano estético”; em *le Désert rouge*, “o universo sufocante, mórbido e desesperador, a amoralidade da maioria dos personagens e das seqüências muito eróticas nos obrigam a desaconselhar este filme, embora notável no plano artístico”; em *la Femme de sable*, “apesar das qualidades plásticas e estéticas excepcionais deste filme, a complexidade das intenções morais do autor, seqüências de um erotismo muito intenso nos obrigam a desaconselhá-lo”. Tudo se passa então como se o sistema de apreciação dos filmes pela *Centrale Catholique du Cinéma, de la Radio e de la Télévision* gravitasse de agora em diante numa elipse da qual um dos focos seria representado pela moral católica tradicional e o outro pelo gosto médio da elite cultivada.

II. ÉTICA DA NARRATIVA (“RÉCIT”) CINEMATOGRAFICA

Nosso exame das cotas morais da *Centrale Catholique du Cinéma, de la Radio et de la Télévision* não tinha por objeto principal o estudo das normas de uma coletividade restrita, uma vez que a representatividade deste organismo no seio do catolicismo francês deveria ser discutida, mas a procura dos princípios da atividade de censura aplicada ao cinema, qualquer que seja a autoridade que a exerça. Estes princípios não podem evidentemente revestir uma forma normativa. Nenhum catálogo de valores proibitivos, nenhum código fixando regras aplicáveis a todos os filmes em todos os países é concebível: moral se instituindo juiz de uma outra moral, a censura proíbe valores tão indefinidamente variáveis quanto os que o cinema propõe. Entretanto, existem constantes. Na falta de um consenso quanto ao conteúdo do positivo e do negativo, todas as censuras se encontram na categorização formal dos métodos pelos quais o filme signi-

fica a positividade ou a negatividade de um tema. Sem dúvida, os censores reagem aos filmes em função de sua sensibilidade própria. Se ao menos reagissem aos pontos “censuráveis”, isto é, aos traços pelos quais o filme propõe sua ética; em última análise, seus julgamentos se articulam intuitivamente na estrutura fixa da mensagem a ser censurada. A análise de um código de censura cinematográfica, a classificação e a comparação das decisões de censura, etc. levam a uma colocação semiológica das camadas de significação pelas quais o filme comunica seus valores. Sem pretender fornecer uma descrição exaustiva, tentaremos extrair algumas dimensões importantes da ética da narrativa cinematográfica, tais como nos aparecem através do prisma das reações do censor católico.

Pode-se considerar que os problemas éticos levantados pelo filme cinematográfico de longa metragem, competem a três ordens hierarquicamente ligadas:

□ a narrativa em geral;

□ a narrativa representada (“espectacularizada” e não mais apenas “contada”);

□ a narrativa filmada (na medida em que o filme usa métodos específicos, trazendo para o cineasta, responsabilidades diferentes daquelas de outros narradores).

ÉTICA DA NARRATIVA EM GERAL

Separaremos de início, segundo a distinção admitida⁴, os dois planos de narrativa: a história narrada (plano dos acontecimentos e de seu entrosamento); a narração (plano do discurso narrativo). Embora sempre interatuantes, estes planos devem ser analisados separadamente: a história contada em sua moralidade própria significada pelo encadeamento dos acontecimentos da narrativa e seu resultado final; a narração que leva em consideração esta história, moraliza-a ou não em um segundo grau.

⁴ Cf. *Communications* 8.

A história pode ser considerada como um entrosamento de um certo número de temas tirados do patrimônio cultural do narrador. Em sua própria imprecisão, a noção de temas designa exatamente seu objeto: não importa o que (uma idéia, um sentimento, uma instituição um acontecimento, uma coisa) possa se constituir em tema. E' suficiente que isto se preste ao desenvolvimento e a variações. Entretanto, um tema só apresenta interesse quando pode colocar em ebulição, na representação coletiva do grupo, um foco de excitação intelectual, emotiva, imaginária ligada aos desejos não satisfeitos, aos conflitos não resolvidos dos indivíduos. Neste sentido, não há tema inocente. Todo elemento temático já está impregnado, no momento em que o narrador resolve incorporar-lo em sua história, por um estatuto que o define no plano da decência ou da moralidade, como algo mais ou menos bom de se fazer, de se mostrar. Em particular, na medida em que se refere ao sagrado (só os termos verdadeiramente profanos são os "insignificantes"), ele está sujeito a diversos tabus que restringem sua expressão, podendo chegar a ser proibido.

Entre vários tratamentos literários ou artísticos possíveis, a narratividade consiste em desenvolver o tema sob a forma de uma história (ou, integrá-la, a título de elemento, no curso de uma história). Narrativamente, o tema do Amor é o tema do devir do Amor. Este se desdobra numa série de operações encadeadas como no jogo da Ternura (encontro, desejo, sedução, pacto, posse, provações, infidelidades, ruptura . . .): o resultado final, que dá sentido à história, fixa igualmente o valor ético do tema. Cada uma destas operações, inversamente, tem por suporte um feixe de elementos temáticos (por exemplo, a bondade como agente de sedução, a ausência como ocasião de prova) cujo sentido e valor ético se determinam segundo o papel positivo ou negativo, que desempenham como elos da intriga.

Esta valorização especificamente narrativa coloca entre parênteses o estatuto pré-narrativo do tema. Este não é sem dúvida esquecido — continua, de fato, a acompanhar

a mensagem, dando-lhe um perfume de conformismo ou de escândalo — mas ele só desempenha um papel contextual. Continua exterior à mensagem ética da narrativa propriamente dita. Por exemplo, o *homicídio*, elemento temático negativamente conotado em nossa sociedade em função do horror e da fascinação que inspira. Estes sentimentos podem não representar nenhum papel funcional no desenrolar de uma história criminal: de dois homicídios cometidos um após o outro no romance policial clássico, o primeiro poderá não ter outra função narrativa senão a de uma *Falta a punir*, o segundo apenas a de um *Castigo* desta falta. Certamente, outras valorizações podem influir na narrativa: a descrição de cenas sangrentas, a exaltação lírica da embriaguez assassina, a apologia racional do "assassínio considerado como uma das belas-artes". Mas trata-se aí de outras formas de abordagem do tema, geradoras de valorizações específicas, independentes umas das outras, e freqüentemente contrastantes: tal narrativa contém, ao mesmo tempo, uma exaltação lírica da beleza e uma ilustração narrativa ("narrative") das catástrofes que arrasta consigo.

Consideremos, por enquanto, somente o sistema de valorizações éticas que pertencem propriamente à narrativa. Cada um dos acontecimentos que entram na cadeia da narrativa é suscetível de receber, da própria narrativa, várias camadas de signos apreciativos que correspondem aos diversos níveis de estruturação da narrativa. Estes acontecimentos, considerados em relação com os personagens que os fazem ou que são vítimas deles, podem ser divididos em dois grupos: as *ações* de um lado, os *estados* (ou "paixões") do outro. A apreciação ética de uma ação consiste em designá-la como *meritória* ou *demeritória*; a de um estado como *merecido* ou *imerecido*.

A primeira camada de apreciações éticas é fornecida pelo comportamento das personagens, enquanto que seus atos, gestos, palavras implicam ou explicitam um julgamento de valores sobre si próprios e sobre seus parceiros. Toda ação é implicitamente designada como meritória pelo agente que a executa: as dificuldades pelas

quais ele passa merecem recompensa. Toda degradação é, da mesma maneira, sentida como imerecida por aquele que a sofre: ela requer uma indenização. O prejuízo causado por um agressor é concebido, na perspectiva de um eventual justiceiro, como uma ação demeritória que requer um castigo merecido. Inversamente, o serviço prestado por um aliado aparece, na perspectiva comum dos contratantes, como uma ação meritória que requer recompensa.

Tais valorizações, que regem fundamentalmente a relação de cada personagem consigo e com os outros são, ao mesmo tempo, subjetivas e hipotéticas. Subjetivas porque as perspectivas dos personagens podem engendrar valorizações contraditórias (a agressão, tarefa meritória na perspectiva do agressor, torna-se demeritória na do agredido); hipotética, porque a apreciação se fundamenta na espera sempre aleatória de um futuro que retribuirá a cada um, segundo seus méritos.

As valorizações inerentes às diversas perspectivas ainda não são mais que pretensões. Sua legitimidade é afirmada mas não provada. E pedem, por si mesmas, para serem validadas e desempatadas, pela decisão de um árbitro. No plano da história contada, que é o da linguagem dos "fatos", esta arbitragem toma a forma de um ordálio: o sucesso e a derrota são os signos apreciativos do mérito e do demérito. Mostrando que a "razão do mais forte é sempre a melhor", a fábula ratifica a perspectiva do agressor e desqualifica a da vítima. Ela verifica no tempo a ordem intemporal que postula solidariamente o mérito a partir da recompensa e a recompensa a partir do mérito.

A moral da história supõe o reino do destino. Roland Barthes destaca que "a força da atividade narrativa é a confusão mesma da consecução e da consequência, o que vem *após*, sendo lido na narração como *causado por*; a narrativa seria, neste caso, uma aplicação sistemática do erro lógico denunciado pela escolástica sob a fórmula *post hoc, ergo propter hoc*, que bem poderia ser a divisa

do destino, cuja narrativa é, em suma, a língua".³ Entretanto, o destino reduzido a si mesmo não tem "moralidade" definida. Suas vicissitudes tangíveis somente através da improbabilidade de certas coincidências (como em um *fait-divers*), ou na verificação das profecias (como no conto), são puros caprichos. Desafiando qualquer generalização e qualquer previsão, comportam somente uma moral indireta e por assim dizer negativa: a vaidade de todo esforço para escapar ao destino. Lições de uma certa generalidade não aparecem na narrativa senão quando o destino está sujeito a seguir regras fixas. Estas podem então servir para definir o mérito e o demérito a partir da sanção que as espera. A moral da história se exprime numa regra que permite, com uma taxa de probabilidade bastante elevada, prever as consequências de um ato ou de uma situação.

O destino transforma-se então em providência. Esta transformação não traduz apenas um interesse aumentado pelos problemas éticos ou a crença numa justiça sobrenatural. De preferência, ela acompanha um reforço, ao mesmo tempo lógico e estético, da coerência da intriga. Toda narrativa repousa na alternância de boas ou más sortes. Mas o encadeamento de ponta a ponta destas fases contrárias só recebe um começo de ordem na medida em que, em vez de se suceder numa contingência que não significa nada, nem mesmo seu próprio absurdo, elas se implicam e se explicam uma pela outra. A passagem do *post hoc* ao *propter hoc* supõe, então, que um processo, favorável ou desfavorável, é desencadeado, atingindo no seu término um processo inverso que, se for até seu término, anulará o primeiro. Esta anulação é uma sanção: uma degradação que resulta de um melhoramento, ou um melhoramento que resulta de uma degradação, não se explica logicamente, só se justifica eticamente como castigo no primeiro caso, e recompensa no outro. O meritório (ou o demeritório), o imerecido (ou o desmerecido), tornam-se assim, na seqüência dos acontecimentos da narrativa, os pontos de partida de uma pe-

³ *Communications* 8, p. 10.

ripécia nova, retribuidora da precedente, equivalente e de sentido inverso. O advento de um estado merecido coincide com o restabelecimento do equilíbrio inicialmente rompido por um capricho do destino. E' um ponto de suspensão possível da narrativa. O narrador não pode ir além, senão recorrendo a um novo capricho do destino.*

A atividade retribuidora pode ser delegada a uma das personagens da narrativa que desempenhe o papel de *justiceiro*. Mas este justiceiro é falível: ele pode se enganar ou fracassar. Longe de inutilizar a intervenção da providência, ele reclama para sancionar por um sucesso o caráter meritório de sua ação. Inversamente, a providência não se poderia encarnar, descer na imanência da história, sem decair na sua infalibilidade e no seu papel de árbitro. Empenhando-se numa tarefa suscetível de ter sucesso ou não, ela teria necessidade de uma segunda providência para reger seu destino temporal e ratificar suas pretensões. Ela não se pode manifestar na narrativa por uma ação contínua, narrável em detalhe, mas pelo relacionamento dois-a-dois dos acontecimentos contrários, separados por um intervalo mais ou menos longo, e suscetíveis de aparecer, devido a sua similitude inversa, o primeiro como ponto de partida, o segundo como o ponto de chegada de uma seqüência retribuidora. Dos três termos da seqüência, Boa (ou Má) Ação a retribuir → processo retribuidor → Boa (ou Má) Ação retribuída, a narrativa explicita neste caso somente os extremos. A função mediana, o processo retribuidor que assegura a transição do meritório

* Aplicando ao conto popular um esquema tomado de empréstimo à cibernética, Francis Edeline chega à mesma conclusão: "Chega-se assim a uma estrutura binária — fato em si mesmo do mais alto interesse — constituída de uma operação direta e de uma operação inversa. Dito de outro modo: a narrativa parte de um ponto neutro e para aí retorna: as operações que compõem a narrativa apenas criam ou anulam os desvios em relação a este ponto neutro (...). No conto russo (...) este eixo é um eixo ético, é o eixo dos valores morais, em que tensões estão engendradas por afastamentos positivos (proezas do herói) ou negativos (injustiças sofridas por um inocente). E' lá que se situa o alcance dramático, o que suscita e mantém em vigor o interesse do público. Vemos aparecer de uma só vez uma ética do neutro, do normal, da ausência de tensão, reveladora daquilo que o público procura no conto" (*Campo analógico e estrutura narrativa de um poema francês*, 1965, mimeografado).

ao merecido, é necessariamente postulada, mas se efetua num além subtraído às probabilidades do tempo narrativo.

Este ocultamento das intervenções do destino leva a duas conseqüências inversas: de um lado, a arbitragem da providência é a instância suprema no plano da história contada; de outro lado, esta arbitragem pode ser situada não importa onde: não se concretizando em nenhuma operação determinada, deve ser postulada após cada peripécia. Resulta disso que os esquemas retributivos que se propõem ao narrador como capazes de exprimir a "moralidade" da história são virtualmente múltiplos e contraditórios. Há plethora de destinos. No conto do *Chat botté*, por exemplo, o texto tenta restabelecer a fortuna do marquês de Carabas por diversos expedientes que testemunham tanto devotamento quanto ingenuidade mas que, de um outro ponto de vista, são puras perversidades. Qual é a "lição" da história? O sucesso do gato pode ser compreendido como a recompensa de seu devotamento, ou como a de sua astúcia (o mundo pertence aos espertos) ou como a impunidade de sua indelicadeza (não há oportunidades senão para o canalha). Três "moralidades" entram aqui em concorrência, das quais duas pelo menos não são conciliáveis. Árbitro soberano mas equívoco, a providência tem necessidade de um intérprete.

Este não pode pertencer ao plano da história contada, mas apenas àquele do discurso narrativo. Entre as vicissitudes contraditórias do destino, todas virtualmente presentes na estrutura da história, a palavra do narrador retém apenas aquelas que lhe convêm. As outras, recalçadas para o limbo do formulado e do preconceitual, serão a fonte de múltiplos sentidos latentes parasitários. Quanto aos sentidos eleitos tornam-se manifestação da moral apenas à custa de uma dupla operação de abstração e de generalização, na qual repousa o que se poderia chamar o fundamento da indução narrativa. Quanto ao exemplo que mistura a moral à anedota, é necessário, de início, precisar o nível de abstração requerido para

extrair a primeira. Moralidades tais como “o crime não compensa”, “uma boa ação nunca é em vão”, “todo adulator vive às custas daquele que o escuta”, se situam no mais alto grau de abstração concebível. Assim sendo, sua extensão é também universal. São esquemas retributivos correspondentes a papéis puros (o Benfeitor e o Agradecido, o Culpado e o Justiceiro, o Enganador e o Ingênuo). Já não acontece o mesmo com uma moralidade do tipo “temos necessidade freqüentemente de alguém mais humilde do que nós”; neste exemplo, o esquema da boa ação recompensada se especifica: a oposição dos papéis Benfeitor/Agradecido é modelada por uma outra (Grande/Pequeno) levando-se em conta atributos das personagens. Ao menos estes atributos têm ainda uma influência universal. Considerando-se estatutos sócio-historicamente determinados (ex.: o astrólogo que se deixa cair num poço), a influência da lição se restringe mais; pode mesmo perder toda extensão, como no conto de Alphonse Allais, em que um jovem empregado, tendo um encontro com uma senhorita chamada Prudência, é retido por seu patrão o Sr. Amor, justificando assim a moralidade: “Amor, quando você nos ocupa, bem se pode dizer: adeus, Prudência!”.

O discurso narrativo que extrai e interpreta a moral imanente à história contada julga da mesma maneira esta moral. Assim, como T. Todorov o acentua, a imagem do narrador (e ao mesmo tempo, do destinatário da mensagem narrativa) se manifesta principalmente através dos sinais avaliadores da conduta da personagem.⁷ Ela aparece da mesma maneira nas reações às “lições” da história que ela ratifica ou recusa com *nuances* diversos. Ela, pode protestar, por exemplo, contra a ordem do mundo que quer que o lobo tenha razão contra o carneiro, e este protesto se revestirá, conforme o caso, de uma tonalidade pessimista ou otimista, traduzirá a resignação ou a revolta, etc. A palavra do narrador se coloca aqui como tribunal da consciência, julgando em grau de apelação as vicissitudes do destino.

⁷ *Communications* 8, p. 147.

A noção muito vaga de “tom” de narração apenas resume o conjunto dos métodos pelos quais o par narrador/receptor toma distância em face à história contada. O *cômico* e o *sério*, por exemplo, que desempenham um papel essencial na ponderação dos valores morais da narrativa, não são propriedades intrínsecas da história, mesmo se certos assuntos requerem ou excluem, no código de um grupo dado, um tratamento cômico ou sério. Não há histórias engraçadas, mas apenas histórias prazerosamente contadas. Em princípios, os signos do cômico põem em suspense o alcance ético da mensagem (como em “você é um monstro”, proferido de modo brincalhão) e os signos do sério o confirmam. Mas esta neutralização pode por sua vez ser neutralizada: na ironia, na sátira, no humor negro, os signos do cômico entram em combinação com os sinais do sério para restabelecer, num segundo grau, o ético da mensagem.

ÉTICA DA NARRATIVA REPRESENTADA

Onde e como se manifestam os sinais apreciativos pelos quais o narrador toma posição quanto à história contada? A resposta será diferente segundo os modos de expressão dos quais dispõe. A este respeito, distinguir-se-ão, primeiro, dois modos principais de narrativa a que chamaremos, com T. Todorov⁸, a *narração* (“narration”) (derivada da crônica) e a *representação* (derivada do drama). No primeiro caso, os signos apreciativos tomam a forma de uma comunicação direta do narrador ao receptor, por assim dizer, acima da cabeça das personagens colocados em cena: como a lição dada no início ou no fim de uma fábula; os comentários formulados durante a narrativa; os retratos morais, os epítetos que qualificam as ações e os autores. No segundo, este poder de apreciação direta se restringe ou desaparece, seja sob o efeito de constrangimentos técnicos (como no teatro ou no cinema), seja em consequência de uma escolha esté-

⁸ *Communications* 8, p. 144.

tica (como os romances escritos na primeira pessoa). O valor meritório ou demeritório das condutas, o caráter merecido ou imerecido dos estados, podem então ser apresentados de duas maneiras: seja por sua atribuição a personagens que um jogo de índices codificados designa como simpáticos ou antipáticos (o mesmo ato de represália é de alta justiça ou de baixa vingança ao ser ele levado a cabo por este ou aquele), seja pelos julgamentos de valor que emana das próprias personagens quando comentam por palavras, gestos, atos, acontecimentos, sua própria conduta ou a de seus parceiros, ficando entendido que um jogo de índices codificados é novamente necessário para garantir a franqueza e a lucidez destas apreciações. Certos papéis são assim dotados do privilégio constante de serem os porta-vozes do narrador (ex.: o emprego do “Sábio” no teatro clássico); os outros tem, quase sempre, pelo menos um “minuto de verdade”, o instante nitidamente isolado do contexto, onde sua fala deixando de estar envolvida de modo *performativo* no cálculo, o erro ou a má-fé se constitui de modo *constativo*, como testemunha desinteressada, imparcial e sincera de seu destino. Dito de outra maneira: quer as personagens falem muito (como no teatro), pouco (como no cinema falado), ou nada (no cinema mudo ou mímica), a apreciação do sentido moral de sua conduta está na dependência de um código de estereótipos que os designa como bons ou maus, lúcidos ou cegos, trapaceiros ou sinceros. Este código pode fundamentar-se em atributos tais como a idade, o sexo, dados biográficos, a condição social, a etnia, a aparência física; em expressões fisionômicas e gestuais (inocência, lealdade, penetração do olhar); em atos reveladores (por exemplo: uma conduta indiscutivelmente caridosa, generosa, corajosa garante a moralidade de uma conduta mais discutível, seguindo um movimento a princípio indutivo — é bom, porque age bem —, depois dedutivo — ele age bem, porque ele é bom).

PROBLEMAS ESPECIAIS DA NARRATIVA FILMADA

A narrativa em forma de espetáculo não suscita apenas problemas de moralidade, mas também de decência. Na narrativa contada uma certa forma de “espetacularização” aparece com o desenvolvimento das descrições: contam-se os acontecimentos e os atos (que podem ser morais ou imorais) mas descrevem-se além das paisagens e dos objetos, as atitudes, os gestos, os comportamentos (que podem ser decentes ou indecentes). Narração e descrição se desenvolvem assim ao longo do eixo da história, em duas cadeias paralelas que podem, ou se duplicar explicitamente (quando a narrativa dá ao mesmo tempo o sentido de um ato na seqüência dos acontecimentos e a pintura detalhada de sua execução); ou ser formuladas isoladamente (uma sugerindo outra, mostrando sua ausência como um vazio que cabe ao leitor ou ouvinte preencher colocando imagens sob o conceito no caso da narração “isolada”, um conceito sobre as imagens no caso da descrição “isolada”). Mas a descrição, na narrativa contada, cria somente um espetáculo mediato: ela é suscetível de uma indecência particular, a das palavras, que transpõe para seu registro próprio a indecência daquilo a que se refere. Ao contrário, na narrativa mímica ou filmada, a exibição direta dos comportamentos, das atitudes, dos gestos, coloca o problema da indecência imediata de certos espetáculos.

Reencontramos aqui o problema levantado por Roland Barthes em seus artigos sobre as “*unidades traumáticas*” no cinema⁹ e a mensagem fotográfica.¹⁰ A propriedade de ser uma “mensagem sem código” que define o paradoxo da imagem fotográfica fixa pode ser estendida à unidade fílmica mínima, o plano, com as mesmas reservas: hierarquia de conotações pelo enquadramento, os movimentos de aparelho, a iluminação; depois pelos contextos descritivos e narrativos; enfim pelo saber e as nor-

⁹ *Revue Internationale de filmologie*, julho-setembro de 1960, pp. 13-21.
¹⁰ *Communications* 1, pp. 127-138.

mas culturais pressupostos comuns ao realizador e a seu público. Sendo a função da conotação a de "integrar o homem, isto é, de confortá-lo", a indecência reside em princípio na resistência apresentada pela imagem ao "direito de repetição" da linguagem verbal e conceitual ou de todo código assimilado. O trauma "é o que interrompe a significação e bloqueia a linguagem".

Nem toda a indecência é traumática. Diversos compromissos se instituem, permitindo a recuperação de certas situações "através de um código retórico que as distancia, as sublima, as aplaca". O tratamento estético do nu, segundo os cânones e as normas de uma época, é um exemplo de uma recuperação "em direção ao alto"; mas uma recuperação "para baixo" é igualmente possível: cada grupo segrega, à margem do código oficial que regula a formulação alusiva, litótica, perifrástica das vizinhanças do tabu, um código do ousado, do licencioso, do erótico, do sádico, etc. O narrador, ou melhor, o locutor, tem, então, a possibilidade de escolher entre diversos códigos de decência e diversas retóricas do impudor: ele se mostra "discreto", ou, ao contrário, "cru", "realista", "benevolente". Considerados do ponto de vista de sua eventual função protetora dos indivíduos, estes códigos se equivalem. Sua posse pelo espectador suprime o trauma, seu desconhecimento restabelece o risco. Em troca, eles não gozam da mesma situação na escala dos valores sociais já que uns têm uma legitimidade reconhecida, enquanto que os outros são recalcados para a clandestinidade: os códigos de decência protegem as neuroses como "doenças da virtude"; os códigos do impudor fornecem para o "eros polimorfo" o modelo de suas perversidades. A elaboração destes códigos reveste-se no cinema de características específicas, resultantes da natureza particular da linguagem cinematográfica? Esta não conhece unidade léxica codificada abaixo do plano, mas funciona como uma língua pela montagem das seqüências e pela intervenção expressiva de diversos processos

técnicos.¹¹ A imoralidade ou a indecência de certas cenas pode então vir não dos objetos mostrados, mas de como são vistos pela câmara, como em certos enquadramentos, certos movimentos da aparelhagem, certas justaposições de imagens de um plano a outro? Os censores justificam freqüentemente seu cortes por considerações desta ordem. Caberá à semiologia do filme verificar o fundamento de seus cortes.

CLAUDE BREMOND
Ecole Pratique des Hautes Etudes,
Paris.

¹¹ Cf. Christian Metz, *le Cinéma, langue ou langage?* ("O cinema, língua ou linguagem?") (*Communications* 4, 1964, pp. 52-90).

*Fichas Técnicas
de Alguns Filmes*

ABISMOS DE PASIÓN (Escravos do Rancor)

Producciones Tepeyac, México, 1953. Distribuição: Columbia Pictures.
Direção: Luis Buñuel. Roteiro e adaptação: Luis Buñuel, Arduino Maiuri e Julio Alejandro de Castro, do romance "Wuthering Heights", de Emily Bronte. Fotografia: Agustín Jiménez. Montagem: Carlos Savage. Música: Raúl Lavista. Cenografia: Edward Fitzgerald. Som: Eduardo Arjona. Maquiagem: Felisa Ladrón de Guevara. Assistente de direção: Ignacio Villarreal. Elenco: Irasema Dillian, Jorge Mistral, Lilia Prado, Ernesto Alonso, Luis Aceves Castañeda, Francisco Reiguera.

Nota: Refilmagem de *Wuthering Heights* (O Morro dos Ventos Uivantes), de William Wyler, com Laurence Olivier, Merle Oberon, David Niven e outros, feito nos Estados Unidos em 1938.

• *Les Hauts de Hurlevent.*

ADIEU, PHILIPPINE

Rome-Paris Films/Alpha/Unitec (França) e Euro Internacional (Itália), 1960.

Direção: Jacques Rozier. Produção: Georges de Beauregard e Carlo Ponti. Roteiro, adaptação e diálogos: Jacques Rozier. História: Michèle O'Glor e Jacques Rozier. Fotografia: René Mathelin e Raymond Caucheter. Música: Jacques Tenjean, Paul Mattei e Maxime Saury. Elenco: Yveline Cary, Stéfania Sabatini, Jean-Claude Aimini, Vittorio Caprioli, Davide Tonelli, Nadine Staquet, Miltzi Hahn.

L'AGE D'OR

Pierre Braunberger, França, 1930.
Direção: Luis Buñuel. Produção: Visconde de Noailles. Roteiro e história: Luis Buñuel e Salvador Dalí. Fotografia: Albert Dubergén (Duverger). Montagem: Luis Buñuel. Música: Georges Van Parys com fragmentos de Beethoven e Wagner, dirigida por Armand Bernard. Cenografia: Jean Castaldi e Schilhtknecht. Elenco: Gaston Modot, Lya Lys, Caridad de Labades-

que, Max Ernst, Lionel Salem, Madame Noizart, André Hugo, Duchange, Pepito Artigas, Ibañez, Clement Duhour.

Nota: Exibido na versão original em Cinematecas.

L'AINÉ DES FERCHAUX; ex-UN JEUNE HOMME HONORABLE

Lumbroso (França) e Ultra Film (Itália), 1962.
Direção: Jean-Pierre Melville. Roteiro, adaptação e diálogos: Jean-Pierre Melville, baseado no romance "L'Ainé des Ferchaux", de Georges Simenon. Fotografia (Eastmancolor): Henri Decae. Montagem: Monique Bonnot. Música: Georges Delerue. Cenografia: Daniel Guérez. Elenco: Jean-Paul Belmondo, Charles Vanel, Michèle Mercier, André, Stefanie Sandrelli, Malvina, Eddie Sommers, André Certes, Ginger Hall, Todd Martin, Medard, Jerry Mengo.

ALEKSANDR NEVSKIJ (Cavaleiros de Ferro)

Mossfilm (Rússia), 1938.
Direção: Sergei M. Eisenstein, com ajuda de Dmitri Vassiliev. Roteiro e história: Sergei M. Eisenstein e Piotr A. Pavlenko. Fotografia: Eduard Tissé. Câmera: S. Uralov, A. Astafiev e N. Bolshakov. Montagem: E. Tobak. Música: Sergei Prokofiev. Canções: Vladimir Lugovsky. Cenografia/Costumes: Isaac Shpínel, Nikolai Soloviev e K. Yeliseyev. Desenhos: Sergei M. Eisenstein. Som: V. Boldankevitch. Maquiagem: L. Porozov. Assistentes: B. Ivanov, Nikolai Maslov e V. Kouznetsov (direção), A. Astafiev e N. Bolchakov (fotografia), Boris Volsky e V. Popov (som). Elenco: Nikolai Tcherkasov, Nikolai Okhlopov, Valentina Ivashova, Aleksandr Abrikosov, Dmitri Orlov, Vasili Nassalitinova, Vera Ivashova, Anna Danilova, Vladimir Erchov, Sergei Blinikov, Ivan Lagutin, Lev Fenin, Naum Rogozjine, Nikolai Vassili, N. Arski, U. Novikov, N. A. Rogozhin.

LES AMANTS DE TERUEL

Société Monarch, França, 1961.
Direção: Raymond Rouleau. Produção: Paul Temps. Roteiro e adaptação: Raymond Rouleau. Diálogos: Lays Masson e Louis Lafforgue. Fotografia (TotalScope/Eastmancolor): Claude Renoir. Música: Theodorakis. Cenografia: Jacques Dupont e Paul Bertrand. Montagem:? Elenco: Ludmilla Tcherina, René Louis Lafforgue, 200 figurantes e atores.

EL ANGEL EXTERMINADOR (O Anjo Exterminador)

Gustavo Alatriste, México, 1962. Distribuição: Pelmex.
Direção: Luis Buñuel. Produção: Gustavo Alatriste. Roteiro: Luis Buñuel e Luis Alcoriza, inspirado em "Los Naufragos de la Calle de la Providencia", de José Bergami. Adaptação: Luis Buñuel. Fotografia: Gabriel Figueroa. Montagem: Carlos Sa-

vage. Música: Raúl Lavista. Cenografia: Jesús Bracho. Som: José B. Carlés. Elenco: Silvia Pinal, Enrique Rambal, Lucy Gallardo, Tito Junco, Augusto Benedicto, Claudio Brook, Patricia Morán, José Baviera, Antonio Bravo, Ofelia Montesco, Cesar Del Campo, Nadia Haro Oliva, Bertha Moss, Ofelia Guilmain, Jacqueline Andere, Rosa Elena Durgel, Patricia Morelos, Luis Beristain, Javier Loyá, Enrique Garcia Alvarez, Chel Lopez.

• *L'Ange Exterminateur*

L'ANNÉE DERNIÈRE A MARIENBAD (O Ano Passado em Marienbad)

Cinetel/Silver (França) e Cineriz (Itália), 1960. Distribuição: Paris Filmes/Cia. Cinematográfica Franco-Brasileira.
Direção: Alain Resnais. Produção: Pierre Couran e Raymond Froment. Roteiro e diálogos: Alain Robbe-Grillet. Fotografia (Dyal-Scope): Sacha Vioray. Montagem: Henri Colpi. Música: Francis Seyrig. Cenografia: Jacques Saulnier. Elenco: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoeff, Gilles Quéant, Pierre Barbaud, Françoise Spira, Jean Lanier, Helena Kornel, Gabriel Werner, Wilhelm von Deek, Luce Garcia-Ville, Françoise Bertin.

ANNIBALE (Aníbal, o Conquistador)

Liber Film, Itália, 1959. Distribuição: Warner Bros.
Direção: Carlo Ludovico Bragaglia e Edgar G. Uimer. Produção: Ottavio Poggi. Roteiro: Mortimer Braus, baseado num argumento de Ottavio Poggi. Adaptação: Alessandro Continenza. Fotografia (Supercinescope/Eastmancolor): Marcello Masciocchi. Montagem: Renato Cinquini. Música: Carlo Rustichelli. Cenografia: C. Gentil. Elenco: Victor Mature (Aníbal), Rita Gam, Gabrielle Ferzetti, Milly Vitale, Rik Battaglia, Franco Silva, Mario Girotti, Mirko Ellis, Andrea Aureli.

• *Annibal*

APPASSIONATA

Svensk Film, Suécia, 1944.
Direção: Olof Molander. Roteiro e argumento: Olof Molander e George Martens. Fotografia: Karl Erik Alberts. Música: Gunnar Johansson e Stig Hansson. Cenografia: Bertil Duroj. Elenco: Viveca Lindfors, Georg Rydeberg, Christian Kelleen, Georg Funkquist, Hilda Borgstrom, Hans Straag.

ARRIVANO I TITANI/Les Titans (Os Filhos do Trovão)

Vides (Itália) e Les Films Ariane/Filmsonor (França), 1962.
Direção: Duccio Tessari. Produção: Franco Cristaldi. Produtor executivo: Alexander Mnouchkine. Produtor associado:

Georges Dancinger. Roteiro e argumento: Ennio De Concini e Duccio Tessari. Fotografia (Technicolor): Alfio Contini. Efeitos especiais: Joseph Natanson e Galiano Ricci. Montagem: Renzo e Maurizio Lucidi. Música: Carlo Rustichelli, dirigida por Franco Ferrara. Cenografia: Ottavio Scotti. Som: Adriano Taloni. Costumes: Vittorio Rosse. Assistente de direção: Nino Zanchin. Elenco: Antonella Luaidi, Pedro Armendariz, Jacqueline Sassard, Giuliano Gemma, Gérard Sèty, Serge Nubret, Tania Lopert, Ingrid Schoeller, Franco Lantieri, Monica Berger, Luisa Rispoli, Isarco Raivaoli.

L'ASSASSIN CONNAIT LA MUSIQUE

Hoche/Général, França, 1963.
Direção: Pierre Chenal. Produção: Ray Ventura. Roteiro: Pierre Chenal e Fred Kassak, extraído do romance "Une Chaumière et Une Meurtre", de Fred Kassak. Fotografia: Marc Fossard. Montagem: Música: Michel Legrand. Cenografia: Jacques Paris. Elenco: Maria Schell, Paul Meurisse, Sylvie Breal, Noël Roquevert, Jacques Dufilho, Crista Lang, Marcel Perez, Fernand Griot, Pierre Sergeol.

A L'AUBE DU TROISIÈME JOUR

Les Films Lodicé (França) e Carayannis Films (Grécia), 1962.
Direção: Claude Bernard-Aubert. Produção: Costas Carayannis. Roteiro e argumento: Claude Accursi e Claude Bernard-Aubert. Diálogos: Claude Accursi. Adaptação grega: Costas Carayannis. Fotografia: Jean Collomb e Dinos Katsouridis. Montagem: Gabriel Rongier. Cenografia: T. Zographos. Música: Joseph Kosma e Basile Tsitsanis. Elenco: Titos Vandis, Frixos, Aleka Paizi, Thanos Canellis, Marianna Kouracou, Georges Foundas.

LE BACCANTI/Les Baccantes

Vic Film (Itália) e Lyre Film (França), 1960.
Direção: Giorgio Ferroni. Roteiro: Giorgio Ferroni e Stegani. História: Stegani. Fotografia (Techniscope/Eastmancolor): Pierludovico Pavoni. Música: Mario Nascimbene. Cenografia: Arrigo Equini. Coreografia: Herbert Ross. Costumes: Nadia Vitali. Elenco: Taina Eig, Pierre Brice, Alberto Lupo, Alessandro Panaro, Erno Crisa, Miranda Campa, Gérard Landry, Nerio Bernardi, Nino Marchesi.

THE BALCONY (O Balcão)

City Films Corp., Estados Unidos, 1963.
Direção: Joseph Strick. Produção: Joseph Strick e Ben Maddow. Roteiro: Ben Maddow, baseado na peça "Le Balcon", de Jean Genet. Fotografia: George Folsey. Montagem: Chester W. Schaeffer. Música: Igor Stravinsky. Cenografia: John Nicholson, Jean Owens e Gabriel Scognimillo. Som: Verna Fields. Elenco:

Shelley Winters, Peter Falk, Lee Grant, Peter Brocco, Kent Smith, Jeff Corey, Ruby Dee, Joyce Jameson, Arnette Jens.

* *Le Balcon.*

BARABBA (Barrabás)

Dino De Laurentiis, Itália, 1961. Distribuição: Columbia. Direção: Richard Fleischer. Produtor associado: Luigi Luraschi. Roteiro: Christopher Fry e Diego Fabri, baseado na novela "Barabbas", de Par Lagerkvist. Fotografia (Technirama/Technicolor): Aldo Tonti. Música: Mario Nascimbene. Costumes: Maria DeMatteis. Elenco: Anthony Quinn (Barrabás), Silvana Mangano, Arthur Kennedy, Katy Jurado, Ernest Borgnine, Vittorio Gassmann, Jack Palance, Harry Andrews, Norman Wooland, Valentina Cortese, Michael Gwynn, Roy Mangano (Jesus Cristo), Robert Hall, Douglas Fowley, Lawrence Payne, Arnold Foà, Ivan Triesault.

BATTLE AT BLOODY BEACH (Sangue na Praia)

20th Century-Fox, Estados Unidos, 1961.
Direção: Herbert Coleman. Produção: Richard Maibaum. Roteiro: Richard Maibaum e Willard Willingham, baseado numa história de Richard Maibaum. Fotografia (CinemaScope): Kenneth Peach. Música: Henry Vars. Elenco: Audie Murphy, Gary Crosby, Dolores Michaels, Alejandro Rey, Marjorie Stapp, Barry Atwater, E. S. Andre, Dale Ishimoto, Miriam Colon, Pilar Seurat, Ivan Dixon, Sara Anderson, Lillian Bronson.

* *La Bataille de Bloody Beach.*

THE BEAT GENERATION (A Noite dos Malditos)

Metro-Goldwyn-Mayer, Estados Unidos, 1959.
Direção: Charles Haas. Produção: Albert Zugsmith. Roteiro original: Richard Matheson e Lewis Meltzer. Fotografia (CinemaScope): Walter H. Castle. Montagem: Ben Lewis. Música: Albert Glasser. Som: Franklin Milton. Cenografia: William A. Horning, Addison Hehr, Harry Grace e Jack Mills. Elenco: Steve Cochran, Mamie Van Doren, Ray Danton, Fay Spain, Maggie Hayes, Jackie Coogan, Louis Armstrong, Billy Daniels, Cathy Crosby, Vampira, Charles Chaplin Jr., Maxie Rosenbloom.

* *Les Beatniks.*

BECKET (Becket, o Favorito do Rei)

Hal B. Wallis, Estados Unidos, 1964. Distribuição: Paramount. Direção: Peter Glenville. Roteiro: Edward Anhalt, baseado na peça de Jean Anouilh. Fotografia (Panavision/Technicolor):

Geoffrey Unsworth. Montagem: Ann Coates. Música: Laurence Rosenthal. Cenografia: Patrick McLaughlin e Robert Cartwright. Figurinos: Margaret Furse. Elenco: Richard Burton (Becket), Peter O'Toole, Donald Wolfitt, John Gielgud, Martita Hunt, Pamela Brown, Sian Phillips, Paolo Stoppa, Gino Cervi, David Weston, Felix Aylmer, Nial McGinnis, Veronique Vendell, Linda Malow, Percy Herbert.

LA BELLE EQUIPE (Camaradas)

Pathé/Cine Arys (França), 1936.
Direção: Julien Duvivier. Produção: Arys Nisotti e Hoffberg. Roteiro e história: Julien Duvivier e Charles Spaak. Fotografia: Jules Kruger e Marc Fossard. Montagem: Marthe Poucin. Música: Maurice Yvain, dirigida por Maurice Jaubert. Cenografia: Jacques Krauss. Assistente de direção: Robert Vernay. Elenco: Jean Gabin, Vivianne Romance, Charles Vanel, R. Aimos, Raymond Cordy, Robert Lynes, Charles Granval, Robert Le Vigan, Marcelle Geniat, Gaston Modot, Genevieve Sorya, Charles Dorat.

DER BESUCH DER ALTEN DAME / La Rancune / La Vendetta della Signora / The Visit (A Visita)

Deutsch Fox (Alemanha), Les Films du Siècle (França), Dear Film (Itália) e 20th Century-Fox (Estados Unidos), 1964.
Direção: Bernhard Wicki. Produção: Julien Deroode e Anthony Quinn. Roteiro: Ben Barzman, da peça de Friedrich Duerenmatt. Fotografia (CinemaScope): Armando Nannuzzi. Câmera: Claudio Cirillo. Montagem: Samuel E. Beetley e Françoise Diot. Música e direção: Hans Martin Majewski e Richard Arnell. Cenografia: Léon Barsacq, Robert Christides. Som: Jacques Maumont. Costumes: René Hubert e Nina Ricci. Assistentes de direção: Wieland Liebske e Ottavio Oppo. Elenco: Ingrid Bergman, Anthony Quinn, Claude Dauphi, Paolo Stoppa, Hans Christian Blech, Jacques Dufilho, Irina Demick, Romulo Valli, Valentine Cortese, Fausto Tozzi, Dante Maggio, Richard Munch, Eduardo Cianelli, Marco Guglielmi, Tiberio Mitri, Renzo Palmer, Lelio Luttazzio, Leonard Steckel.

BIRDMAN OF ALCATRAZ (O Homem de Alcatraz)

Norma/Harold Hecht, Estados Unidos, 1962. Distribuição: United Artists.
Direção: John Frankenheimer. Produção: Guy Trosper e Stuart Millar. Roteiro: Guy Trosper, baseado no romance de Thomas E. Gaddis. Fotografia: Burnett Guffey. Montagem: Edward Mann. Música: Elmer Bernstein. Cenografia: Freddie Carrere. Elenco: Burt Lancaster, Karl Malden, Thelma Ritter, Betty Field, Neville Brand, Edmond O'Brien, Hugh Marlowe, Leo Penn, Robert Burton, Telly Savalas, Whit Bissell.

* *Le Prisonnier d'Alcatraz.*

DER BLAUE ANGEL (O Anjo Azul)

Ufa, Alemanha, 1930. Distribuição: Programa Urania.
Direção: Josef von Sternberg. Produção: Erich Pommer. Roteiro: Robert Liebmann, Karl Zuckmayer e Karl Vollmoeller, extraído da novela de Heinrich Mann. Adaptação: Robert Liebmann. Fotografia: Gunther Rittau e Hans Schneeberger. Música: Friedrich Hollander. Cenografia: Otto Hunte e Emil Hasler. Elenco: Emil Jannings, Marlene Dietrich, Kurt Gerron, Rosa Valetti, Hans Albers, Eduard von Winterstein, Reinhold Bernt, Hans Roth, Rolant Varno, Karl Balhaus, Robert Klein-Loerk, Karl Huszar-Puffy, Ilse Furstenberg.

* 1ª versão. Ver: *The Blue Angel* (O Anjo Azul).

THE BLUE ANGEL (O Anjo Azul)

20th Century-Fox, Estados Unidos, 1959. Distribuição: Idem.
Direção: Edward Dmytryk. Produção: Jack Cummings. Argumento: Nigel Balchin, baseado no roteiro de Karl Zuckmayer, Karl Vollmoeller e Robert Liebmann, extraído do romance de Heinrich Mann. Fotografia (CinemaScope/De Luxe Color): Leon Shamroy. Música: Hugo Friedhofer. Canções: Frederick Hollander (Falling in Love Again) e Jay Livingston & Ray Evans (Lola-Lola). Elenco: Curd Jurgens, May Britt, Theodore Bikel, John Banner, Fabrizio Mioni, Ludwig Stossell, Wolfe Barzell, Ina Anders, Richard Tyler, Ken Walken, Del Erikson.

* 2ª versão. Ver: *Der Blaue Angel* (O Anjo Azul).

LE BONHEUR (As Duas Faces da Felicidade)

Parc Film, França, 1964.
Direção: Agnès Varda. Produção: Mag Bodard. Roteiro, argumento e diálogos: Agnès Varda. Fotografia (Eastmancolor): Jean Rabier e Claude Beaussoleil. Música: W. A. Mozart. Cenografia: Hubert Monloup. Elenco: Jean-Claude Dronot, Claire Dronot, Sandrine Dronot, Olivier Dronot, Marie-France Boyer.

LA BONNE SOUPE / La Pappa Reale (Amor à Francesa)

Les Films du Siècle/Belstar (França) e Dear Film (Itália), 1963.
Direção: Robert Thomas. Produção: André Hakin. Roteiro, adaptação e diálogos: Robert Thomas, extraído do conto de Felicien Marceau. Fotografia: Roger Hubert. Câmera: André Dumaitre. Música: Raymond Le Sénéchal. Cenografia: Jacques Saulnier. Montagem: Henri Taverna. Costumes: Maurice Aubray. Som: Jean Rieul. Assistente de direção: Jacques Rouffio. Elenco: Annie Girardot, Marie Bell, Franchot Tone, Bernard Blier, Claude Dauphin, Jean-Claude Brialy, Sacha Distel, Christian Marquand, Raymond Pellegrin, Gérard Blain, Blanche Brunoy, Daniel Gelin, Denise Gray, Jane Marken, Felix Marten, Jean Tissier, Alain Quercy, Jacqueline Jefford.

A BOUT DE SOUFFLE (Acossado)

S.N.C., França, 1959. Distribuição: França Filmes.
Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Georges de Beauregard.
Roteiro: François Truffaut. História: Claude Francolin. Adaptação e diálogos: Jean-Luc Godard. Fotografia: Raoul Coutard.
Montagem: Cécile Ducugis. Música: Martial Solal. Colaboração artística: Claude Chabrol. Som: Jacques Maumont. Assistentes de direção: Pierre Rissient e Suzanne Faye. Elenco: Jean Seberg, Jean-Paul Belmondo, Henri-Jacques Huet, Claude Mansard, Van Doude, Daniel Boulanger, Michel Fabre, Richard Balducci, Roger Hanin, Michel Moulert, Guido Orlando, Loul-guy, Jean Domarchi, Jean-Pierre Melville, André S. Lambert, Philippe De Broca, Jean-Luc Godard.

BOYS NIGHT OUT (Uma Vez por Semana)

Metro-Goldwyn-Mayer, Estados Unidos, 1962.
Direção: Michael Gordon. Produção: Martin Ransohoff. Roteiro: Ira Wallach, baseado na novela de Marvin Worth e Arne Sultan. Adaptação: Marion Hargroe. Fotografia: Arthur E. Arling. Montagem: Tom McAdoo. Música: James Van Heusen. Cenografia: George W. Davis, Hans Peters, Henry Grace e Jerry Wunderlich. Elenco: Kim Novak, James Garner, Tony Randall, Howard Duff, Janet Blair, Patti Page, Jessie Royce Landis, Oscar Homolka, Zsa Zsa Gabor, Fred Clark, Jim Backus.

* *Garçonnière Pour Quatre.*

THE BRAMBLE BUSH (Espinhos da Carne)

United States, EUA, 1959. Distribuição: Warner Bros.
Direção: Daniel Petrie. Produção: Milton Sperling. Roteiro: Milton Sperling e Philip Yordan, baseado no romance de Charles Mergrandahl. Fotografia (Technicolor): Lucien Ballard. Montagem: Folmar Blangsted. Música: Leonard Rosenman. Elenco: Richard Burton, Barbara Rush, Jack Carson, Angie Dickinson, James Dunn, Henry James, Tom Drake, Frank Conroy, Carl Benton Reid, Russ Conway.

* *Le Buisson Ardent.*

LA CADUTA DEGLI DEI / Götterdämmerung (Os Deuses Malditos)

Pegaso Film/Praesidens Film (Itália) e Eicheberg Film (Alemanha), 1969.
Direção: Luchino Visconti. Produção: Ever Haggag e Alfredo Levy. Produtor executivo: Pietro Notarianni. Roteiro: Nicola Badalucco, Luchino Visconti e Enrico Medioli. História: Nicola Badalucco. Fotografia (Eastmancolor): Armando Nannuzzi. Montagem: Ruggero Mastroianni. Música: Maurice Jarre. Cenografia: Pasquale Romano e Enzo Del Prato. Som: Vittorio Trentino. Assistente de direção: Albino Cocco. Elenco: Dirk Bogarde, Ingrid Thulin, Helmuth Griem, Charlotte Rampling, Helmut Berger, Florinda Bolkan, Renaud Verley, Umberto Orsini, Albrecht Schoenhals, René Koldenhoff, Nora Ricci, Rei-

nard Koldenhoff, Irene Vanka, Bill Vanders, Peter Dane, Mark Savage, Claus Hohné, Karl Otto Alberty, John Frederick, Wolfgang Ehrlich, Antonietta Florita, Jessica Dublirt.

LE CAPTIF

Les Productions Emile Darbel, França, 1957.
Direção: Maurice Labro. Produção: Emile Darbel. Roteiro original: Georges Godefroy. Adaptação e diálogos: Guy Lionel e Jean Meckert. Fotografia: Pierre Dolley. Montagem: Henri Taverna. Música: Daniel White e Paul Durand. Cenografia: Jean-Paul Coutant Laboureur. Elenco: Barbara Laage, Jean Chevrier, André Versini, Fivos Razi, Gib Grossac, Truong Dung Chuang.

LES CARABINIERS (Tempo de Guerra)

Les Films Marceau, França, 1963.
Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Georges de Beauregard e Carlo Ponti. Roteiro: Jean-Luc Godard, Alberto Rossellini e Jean Gruault, extraído da peça de Benjamino Joppolo. Fotografia: Raoul Coutard. Montagem: Agnès Guillemot. Música: Philippe Arthuys. Cenografia: Jacques Fabre. Elenco: Marino Mase, Albert Juros, Geneviève Galéa, Catherine Ribeiro, Gérard Poirot, Jean Brassat.

LA CASTA SUSANA / La Chaste Suzanne (A Casta Susana)

Espanha/França, 1963.
Direção: Luis César Amadori. Produção: Benito Perojo e Cesareo Gonzales. Roteiro e argumento: M. Arozamena e Gabriel Peña, baseado na opereta de Georg Okomkowsky. Fotografia (DyalScope/Eastmancolor): Antonio L. Ballesteros. Música: Jean Gilbert. Cenografia: Enrique Alarcón. Elenco: Maruja Diaz, Manuel Gil, Noel Roquevert, Armand Mestral, Isabel Garcés, Carlos Estrada, Rafael Alonso, Duvallès.

* Existem outras versões sobre o assunto.

IL CAVALIERE DI MAISON ROUGE / Le Prince au Masque Rouge / Le Chevalier de la Maison Rouge (O Príncipe da Máscara Vermelha)

Venturini Film (Itália) e Rialto Film (França), 1953.
Direção: Vittorio Cottafavi. Produção: René Chemborg. Diretor de produção: Ermano Pavarini. Roteiro: Giuseppe Mangione e Alessandro Ferrau, do romance "Le Chevalier de la Maison Rouge", de Alexandre Dumas. Fotografia: Arturo Galles. Câmera: Massimo Dallamano. Música: Ezio Carabella, com a colaboração de Enzo Masetti. Montagem: Loris Belleri. Cenografia: Euclide Santolli e Giancarlo Bartolini Salimbeni. Elenco: Armando Francioli, René Saint-Cyr, Yvette Lebon,

Vittorio Sanipoli, Alfred Adam, Franca Marzi, Olga Solbelli, Luigi Tosi, Marcel Perez, Claude Perón, Giancarlo Regis, Giuseppe Chinnici.

CELA S'APPELLE L'AUORE / Amante di Domani

Les Films Marceau (França) e Laetitia Films (Itália), 1956.
Direção: Luis Buñuel. Roteiro e adaptação: Luis Buñuel e Jean Ferry, do romance de Emmanuel Robles. Diálogos: Jean Ferry. Fotografia: Robert Lefebvre. Câmera: Roger Delpuech. Montagem: Marguerite Renoir. Música: Joseph Kosma. Cenografia: Max Douy. Som: Antoine Petitjean. Elenco: Georges Marchal, Lucia Bosè, Gianni Esposito, Nelly Borgeaud, Julien Bertheau, Jean-Jacques Delbo, Henri Nassiet, Brigitte Elloy, Robert Le Fort, Simone Paris, Gaston Modot, Pascal Mazotti.

CHALEURS D'ÉTÉ

K.L.F., França, 1959.
Direção: Louis Félix. Roteiro e adaptação: Paule Del Sol e Gilles Siry. Fotografia: Marcel Combes e Arthur Raimondo. Montagem: Linette Nicolas. Música: Fernand Clare. Som: René Renault. Produtor: Elenco: Michel Bardinet, Yane Barry, Claude Sainlouis, Patricia Karim, Janine Massa.

LE CHEMIN DE LA MAUVAISE ROUTE

Société Franco-Africaine de Cinéma (França), 1963.
Direção, produção, roteiro e argumento: Jean Herman. Fotografia: Denis Clerval. Montagem: Nadine Trintignant.

Nota: Documentário de média metragem.

CHRONIK DER ANNA-MAGDALENA BACH

Alemanha, 1967.
Direção: Jean-Marie Straub. Roteiro e diálogos: Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Fotografia: Ugo Piccone, Saverio Diamanti, Giovanni Canferelli, Hans Kracht, Uwe Radon e Thomas Hartwig. Montagem: Danièle Huillet. Música: extratos de Bach. Som: Louis Hochet e Lucien Moreau. Elenco: Gustav Leonhardt (Bach), Christiane Lang (Anna-Magdalena Bach), Paolo Carlini, Ernst Castell, Hans Peter Boye, Joachim Wolf, Rainer Kirchner, Eckart Bruntjen, Walter Peters, Anja Fahrman, Katia Drewanz, Andreas Pangritz, Wolfgang Schone, Christa Degler.

CISTOYE NEBO (Céu Limpo)

Mosfilm, Rússia, 1961.
Direção: Grigori Tchoukhrai. Roteiro: Daniel Khrabrovitzky.

Fotografia (Sovcolor): Sergei Polnanov. Montagem: V. Glas-kov. Música: Mikhail Ziv. Cenografia: B. Nemeček. Som: L. Bulgakov. Elenco: Nina Drobysheva, Evgueny Urbansky, N. Kuzimina, V. Konyev, G. Kulikov, L. Kniazev, G. Georghiu, O. Tabakov, Vitalik Bondarev, V. Anisko, A. Dubov.

* *Ciel Pur.*

CITIZEN KANE (Cidadão Kane)

Mercury, Estados Unidos, 1941. Distribuição: RKO-Radio Pictures.
Direção, produção, argumento e diálogos: Orson Welles. Diálogos adicionais: William Alland. Roteiro: Orson Welles, Herman J. Manckiewicz. Fotografia: Gregg Tolland. Efeitos especiais: Vernon L. Walker. Montagem: Mark Robson e Robert Wise. Música: Bernard Herrmann. Cenografia: Van Nest Polglase e Perry Ferguson. Decorados: Darrell Silvera. Costumes: Edward Stevenson. Som: James G. Stewart e Bailey Fesler. Elenco: Orson Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Everett Sloane, Ray Collins, George Colouris, Agnes Moorehead, Ruth Warrick, Sonny Bupp, Harry Shannon, Jean Wiley, Philip Van Zandt, Fortunio Bonanova, Edmund Cobb, Gino Corrado, Alan Ladd, Arthur O'Connell, Frances Neal, Buddy Swan, Georgia Backus, Paul Stewart, Erskine Sanford, Gus Schilling.

LA CITTA PRIGIONIERA (Os Heróis Também Matam)

Galatea/Lux Film/Maxima (Itália), 1960.
Direção: Joseph Anthony. Diretor de produção: Renato Jaboni e Fede Arnaud. Roteiro: Guy Elmes, Marc Brandel e Eric Bercovici, inspirado no livro "Captive City", de John Appley. Fotografia: Leonida Barboni. Câmera: Arturo Zavattini. Montagem: Mario Benotti, Raymond Poulton e Michael Billingsley. Música: Piero Piccioni. Cenografia: Mario Chiari. Assistente de direção: Bruni Tolusso. Som: Vittorio Trentino e Bruno Moreal. Elenco: David Niven, Ben Gazzara, Daniele Rocca, Lea Masari, Martin Balsam, Michael Craig, Clelia Matania, Giulio Bosetti, Ivo Garrani, Percy Herbert, Roberto Risso, Venantino Venantine, Lamberto Autinori.

* *L'Arsenal de la Peur.*

THE COURTSHIP OF EDDIE'S FATHER (Papai Precisa Casar)

Metro-Goldwyn-Mayer, Estados Unidos, 1963.
Direção: Vincente Minnelli. Produção: Joe Pasternak. Roteiro: John Gay, baseado numa novela de Mark Toby. Fotografia (Panavision/Metrocolor): Milton Krasner. Música: George Stoll. Elenco: Glenn Ford, Shirley Jones, Stella Stevens, Dina Merrill, Roberta Sherwood, Rony Howard, Jerry Van Dyke.

* *Il Faut Marier Papa.*

LE COUTEAU DANS LA PLAIE / La Troisième Dimension / Il Coltello nella Piaga / Five Miles to Midnight (Uma Sombra em Nossas Vidas)

Filmsonor (França), Dear Film (Itália) e Mercury (EUA), 1962.
Direção e produção: Anatole Litvak. Produtor associado: André Smaghe. Roteiro: Peter Viertel, Hugh Wheeler, Maurice Druon, Anatole Litvak e Ennio De Concini. História: André Versini. Diálogos: Maurice Druon. Adaptação: Peter Viertel. Fotografia: Henri Alekan. Câmera: André Domage. Montagem: Bert Bates e Ginou Dodart. Música: Mikis Theodorakis, dirigida por Jacques Metehen. Cenografia: Alexandre Trauner e Auguste Capellier. Som: Jacques Carrère. Costumes: Guy Laroche. Assistente de direção: Paul Feyder. Elenco: Sophia Loren, Anthony Perkins, Gig Young, Jean-Pierre Aumont, Elina Labourdetke, Pascale Roberts, Jacqueline Porel, Jacques Marin, Yolande Turner, Tommy Norden, Yves Brainville, William Kearns, Albert Rémy, Régine, Marc Doenitz, Guy Laroche, Mathilde Casadesus, Barbara Nicot.

A COUTEAUX TIRÉS

Filmatec, França, 1963.
Direção: Charles Gerard. Produção: François Sweets. Roteiro original: Charles Gerard. Adaptação: Michel e François Sweerts. Diálogos: Pascal Jardin. Fotografia: Claude Robin. Música: Petula Clark. Cenografia: Jacques Mawart. Elenco: François Arnoul, Pierre Mondy, Petula Clark, Daniel Invernèl, Marcel Dalio, Gérard Buhr, Ricky Cooper, René Havard, Mercedes.

LE CRI DE LA CHAIR; ex-L'Eternité pour Nous

Films Univers, França, 1962.
Direção: José Bénazéraf. Roteiro e adaptação: G. M. Dabat e Yves-Claude Denaux, extraído do romance de G. J. Arnaud. Fotografia (CinemaScope): Marcel Combes. Montagem: George Marchalk. Música: Pergolèse. Cenografia: Claude Bouxin. Elenco: Michel Lemoine, Monique Just, Sylvia Sorrente, Gisèle Gallors.

IL DESERTO ROSSO / Le Désert Rouge (Dilema de Uma Vida)

Film Duemila (Itália) e Francoriz (França), 1964. Distribuição: Rank Filmes.
Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Antonio Cervi. Roteiro e argumento: Michelangelo Antonioni e Tonino Guerra. Fotografia (Technicolor): Carlo Di Palma. Música: Giovanni Fusco. Elenco: Monica Vitti, Richard Harris, Carlo Chionetti, Valerio Bartoleschi, Xenia Valderi, Aldo Grotti, Rita Renoir.

* Prêmio "Leão de Ouro" no Festival de Veneza de 1964.

DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE (Duas ou Três Coisas que Sei Dela)

Anouchka Films/Argos Films/Parc Film (França), 1966.
Direção e roteiro: Jean-Luc Godard. Produção: Philippe Senne. História: Catherine Vimonet. Fotografia (TechniScope/Eastman-color): Raoul Coutard. Câmera: Georges Liron. Montagem: François Collin. Som: René Levert. Costumes: Gitt Magrini. Assistentes de direção: Charles L. Ritsch, Isabelle Pons e Robert Chevassu. Elenco: Marina Vlady, Anny Duperey, Roger Montsoret, Jean Narboni, Christophe Bourseller, Marie Bourseller, Joseph Gerard, Raoul Levy, Helena Blelicic, Robert Chevassu, Yves Beneyton, Jean-Pierre Laverne, Blandine Jeanson, Juliette Berto, Helen Scott, Anna Manga, Benjamin Rosette.

LE DIABLE ET LES DIX COMMANDEMENTS (O Diabo e os Dez Mandamentos)

Filmsonor (França) e Incei Film (Itália), 1962. Distribuição: Art Filmes.
Direção: Julien Duvivier. Argumento e roteiro: Julien Duvivier. Diálogos: Michel Audiard, René Barjavel e Henri Jeanson. Fotografia (Franscope): Roger Fellous. Montagem: Paul Cayatte. Música: Georges Garvarentz. Cenografia: François De Lamothe. Elenco: Fernandel, Germaine Karjean, Gaston Modot, Claudine Maugey, Josette Vardier, Michel Simon, Lucien Baroux, Claude Nollier, Alain Delon, Danielle Darrieux, Madeleine Robinson, Georges Wilson, Armontel, Charles Aznavour, Lino Ventura, Maurice Biraud, Henri Vilbert, Maurice Teynac, Henri Tisot, Roger Nicolas, Jean-Claude Brialy, Louis De Funès, Armand Navarre, Noel Roquevert, Mel Ferrer, Françoise Arnoul, Claude Dauphin.

DIARY OF A MADMAN (Diário de Um Louco)

Robert Kent Productions, Estados Unidos, 1963. Distr.: United Artists.
Direção: Reginald Le Borg. Produção: Robert E. Kent. Roteiro: Robert E. Kent, extraído de um romance de Guy de Maupassant. Fotografia (Technicolor): Ellis W. Carter. Montagem: Grant Whytock. Música: Richard La Salle. Elenco: Vincent Price, Nancy Kovack, Chris Warfield, Blaine Devry, Stephen Roberts, Lewis Martin, Edward Colmans, Mary Adams, Harvey Stephens, Joseph Ruskin.

* *L'Etrange Histoire du Juge Cordier.*

DIECI DU TEXAS

Itália, 1962.
Direção: Ignazio Ferronetti. Produção: Gino Santi. Montagem: Lydia Mariani e Eliane Bendorp. Música: Daniel J. White. Elenco: Tom Mix, Fred Scott, Jack Randall, Ralph Bellamy, George O'Brien, William Boyd, John Wayne, Gary Cooper, Hall Price, Al Saint John, Lily Damita, Marsha Hunt, Fuzzy Knight, Evelyn Venable, Dorothy Wilson.

* Antologia do "western" norte-americano, montado com diversos filmes sobre o género.

* *Dix du Texas.*

LA DIFFICULTÉ D'ÊTRE INFIDÈLE

Films de la Pleiade (França) e Mercurfin (Itália), 1963.
Direção: Bernard T. Michel. Produção: Pierre Braunberger.
Roteiro: Bernard T. Michel e Fanny Wickham, de uma ideia de Marc Camoletti. Diálogos: René De Obaldia. Fotografia: Raoul Cotard. Música: Armand Seggiani. Cenografia: Eric Simon. Elenco: Michèle Grellier, Bernard Tiphaine, Gisèle Hauchecorne, Pierre Vernier, Donatella Turri, Danny Boy.

LES DIMANCHES DE VILLE-D'AVRAY (Sempre aos Domingos)

Fides/Terra Film/Orsay Film, França, 1962.
Direção: Serge Bourguignon. Produção: Raymond Froment.
Roteiro e adaptação: Serge Bourguignon e Antoine Tudal, do romance de B. Eschasseriaux. Diálogos: Serge Bourguignon. Fotografia: Henri Decae. Música: Maurice Jarre. Cenografia: Bernard Evein. Elenco: Hardy Kruger, Nicole Courcel, Patricia Gozzi, Daniel Ivernel, Michel de Re, André Oumansky.

IL DISORDINE / La Désordre (A Desordem)

Titanus (Itália) e SNC Pathé Cinéma (França), 1962.
Direção: Franco Brusati. Produção: Goffredo Lombardo. Roteiro: Franco Brusati e Francesco Guedini. História: Franco Brusati. Diálogos: Féliçien Marceau. Fotografia: Leonida Barboni. Câmera: Cesare Allioni e Arturo Zavattini. Montagem: Ruggero Mastroianni. Música: Mario Nascimbene, dirigida por Carlo Savina. Cenografia: Mario Carbuglia. Assistente de direção: Romolo Girolami. Elenco: Samy Frey, Louis Jourdan, Antonella Lualdi, Tomás Millian, Renato Salvatori, Jean Sorel, Usan Strasberg, Alida Valli, Curd Jurgens, Georges Wilson, Adriana Asti, Luciana Angiolillo, Marisa Belli, Emma Baren, Nino Nini, Renato Terra, Jole Mauro.

DIVORZIO ALLA ITALIANA (Divórcio à Italiana)

Lux Film/Vides Film/Galatea, Itália, 1961. Distribuição: Livio Bruni.
Direção: Pietro Germi. Produção: Franco Cristaldi. Roteiro: Pietro Germi, Ennio De Concini e Alfredo Giannetti. Fotografia: Leonida Barboni. Música: Carlo Rustichelli. Elenco: Marcello Mastroianni, Daniella Rocca, Stefania Sandrelli, Leopoldo Trieste, Edoardo Gattolero, Angela Cardile, Margherita Girelli, Lando Buzzanca, Pietro Tordi, Laura Tomiselli, Ugo Torrente, Antonio Acqua.

LA DONNA SCIMMIA / Le Mari de la Femme à Barbe

Champion (Itália) e Marceau Cocinor (França), 1963.
Direção: Marco Ferreri. Roteiro, argumento e adaptação: Marco Ferreri e Rafael Azcona. Fotografia: Aldo Tonti. Montagem: Mario Serandrei. Música: Teo Usuelli. Cenografia: Mario Carbuglia. Elenco: Annie Girardot, Ugo Tognazzi, Achille Majeroni, Felippo Pompa, Elvira Paoloni, Linda Del Felice, Marcello.

DR. NO (O Satânico Dr. No)

Eon, Inglaterra, 1962. Distribuição: United Artists.
Direção: Terence Young. Produção: Harry Saltzman e Albert R. Broccoli. Roteiro: Richard Maibaum e Johanna Harwood, baseado na novela de Ian Fleming. Fotografia (Technicolor): Ted Moore. Montagem: Peter Hunt. Música: Monty Norman. Cenografia: Syd Cain e Ken Adam. Elenco: Sean Connery (James Bond), Ursula Andress, Joseph Wiseman (Dr. No), Jack Lord, Anthony Dawson, John Kitzmiller, Zena Marshall, Bernard Lee, Lois Maxwell, Eunice Gayson, Margaret LeWars, Reggie Carter, Michele Mok.

Nota: Primeiro filme da série.

L'ÉDUCATION SENTIMENTALE 61

S.F.C./Ufa-Comico (França) e P.A.I. (Itália), 1961.
Direção: Alexandre Astruc. Produção: Roger Ribadeau-Dumas. Roteiro, adaptação e diálogos: Roger Niméer e Roland Laudembach. Fotografia: Jean Badal. Música: Richard Cornu. Cenografia: Jacques Saulnier. Elenco: Jean-Claude Brialy, Marie José Nat, Dawn Addams, Michel Auclair, Carla Marlier, Pierre Dudan, Nicolau Vogel.

EN PLEIN CIRAGE

Astoria/Delbar Productions, França, 1961.
Direção e diálogos: Georges Lautner. Produção: Maurice Juven e René Delbos. Roteiro e adaptação: Georges Lautner e Pierre Laroche, do romance "Le Sang des Mattioli", de M. G. Braun. Fotografia: Maurice Fellows. Música: George Delerue. Cenografia: Louis de Barbençon. Elenco: Martine Carol, Félix Marten, Francis Blanche, Gaia Germani, Lionello Albert, Pierre Barrouh, Nico Pepe, Raymond Meunier, Henri Cogan.

LES ENNEMIS (O Agente de Moscú)

Sirius/Belles Rives/Vega (França), 1961.
Direção: Edouard Molinaro. Produção: Michel Ardan. Roteiro e adaptação: André Tabet e Edouard Molinaro, extraído do

romance "Un Certain Code", de Fred Noro. Fotografia: Louis Mialle. Montagem: Gilbert Natot. Música: Martial Solal. Elenco: Pascal Audret, Dany Carrel, Jeanne Aubert, Nicole Mirel, Roger Hanin, Claude Brasseur, Michel Vitold, Michel Ardan, Michel Jourdan, Charles Millot.

L'ESPIONNE SERA A NOUMÉA

G.R.K. Films/Ocean Films, França, 1960.
Direção: Georges Pecllet. Roteiro, adaptação e diálogos: Georges Pecllet e Jane Edith Saintenoy. Fotografia: Arthur Raimondo e Robert Schneider. Música: Jean Yatove. Cenografia: "decors" naturais. Elenco: Balpétré, Anouk Ferjac, Pierre Fromont, Annie Andrel, Cécile Eddy, Jean Berton.

EXODUS (Exodus)

Carlyle/Alpina, Estados Unidos, 1960. Distribuição: United Artists.
Direção e produção: Otto Preminger. Roteiro: Dalton Trumbo, baseado na novela "Exodus", de Leon Uris. Fotografia (Super-Panavision/Technicolor): Sam Leavitt. Montagem: Louis R. Loeffler. Música: Ernest Gold. Cenografia: Richard Day e Bill Hutclim. Elenco: Paul Newman, Eva Marie Saint, Ralph Richardson, Peter Lawford, Lee J. Cobb, Sal Mineo, John Derek, Hugh Griffith, Gregory Ratoff, Felix Aylmer, David Opatoshu, George Maharis, Jill Haworth, Michael Wagner.

EXPERIMENT IN TERROR (Escravas do Medo)

Columbia Pictures, Estados Unidos, 1962.
Direção e produção: Blake Edwards. Produtor associado: Don Peters. Roteiro: Mildred Gordon e Gordon Gordon, extraído da novela "Operation Terror", de autoria dos mesmos. Fotografia: Philip Lathrop. Montagem: Patrick McCormack. Música: Henry Mancini. Elenco: Glenn Ford, Lee Remick, Stefanie Powers, Roy Poole, Ned Glass, Anita Loo, Patricia Huston, Ross Martin, Gilbert Green, Clifton James, William Bryant, Mari Lynn, Sidney Miller.

* *Allo, Brigade Spéciale.*

I FIDANZATI

Titanus/S.E.C.I., Itália, 1962.
Direção e roteiro: Ermano Olmi. Fotografia: Lamberto Calmi. Elenco: Carlo Cibrini, Anna Canzi.

* *Les Fiancés.*

LA FILLE AUX YEUX D'OR (A Garota dos Olhos de Ouro)

Madeleine Film, França, 1960. Distribuição: França Filmes.
Direção: Jean-Gabriel Albicocco. Produção: Gilbert de Goldschmidt. Roteiro: Jean-Gabriel Albicocco e Pierre Pélegri, de um romance de Honoré de Balzac. Diálogos: Pierre Pélegri e Philippe Dumarcay. Fotografia: Quinto Albicocco. Música: Narciso Yepes. Montagem: George Klotz. Elenco: Marie Laforêt, Paul Guers, François Prévost, Françoise Dorléac, Jacques Verlier, Alice Sapritch, Carla Marlier, Frédéric de Pasquale, Guy Martin, Andrés Soler.

THE FLESH AND THE FIENDS

Triad, Inglaterra, 1959. Distribuição: Universal.
Direção e adaptação: John Gilling. Produção: Robert S. Baker e Monty Berman. Roteiro original: John Gilling e Leon Griffith. Fotografia: Monty Berman. Montagem: Jack Flade. Música: Stanley Black. Elenco: Peter Cushing, June Laverick, Donald Pleasence, Renée Houston, George Rose, June Powell, Melvyn Hayes.

* *L'Impasse des Violences.*

FRANCESCO, GIULLARE DI DIO (Francisco, Arauto de Deus)

Giuseppe Amato/Rizzoli Film, Itália, 1950. Distribuição: Art Filmes.
Direção e argumento: Roberto Rossellini. Produção: Giuseppe Amato. Roteiro: Roberto Rossellini, Federico Fellini, Frei Antonio Lisandrini e Frei Felix Morlion, inspirado nos "Fioretti", de São Francisco de Assis. Fotografia: Otello Martelli. Câmera: Roberto Gerardi, Luciano Trasati e Enrico Betti. Montagem: Yolanda Benvenuti. Música: Renzo Rossellini. Cantos religiosos: Frei Enrico Buondono. Cenografia/Costumes: Virgilio Marchi. Decorações: Giuseppe Rossoni. Assistente de direção: Luigi Giacosi. Elenco: Frei Nazario Gerardi (São Francisco de Assis), Aldo Fabrizi, Arabella Lemaitre, os Frades da Congregação de São Francisco de Assis e atores não-profissionais.

FRAU CHENEY'S ENDE / La Mystérieuse Madame Cheney

Roxy Film (Alemanha) e Les Films Jacques Leitienne (França), 1961.
Direção e roteiro: Franz Josef Wild. Extraído da peça de Frédéric Lonsdale. Fotografia: Gunther Anders. Montagem: Cenografia: Wolfgang Englert. Elenco: Lilli Palmer (Mrs. Cheney), Françoise Rosay, Carlos Thompson, Martin Held, Ann Smyrney, Andreas Blum, Willy Birgel, Maria Sebaldt.

FROM RUSSIA WITH LOVE (Moscou contra 007)

Eon, Inglaterra, 1963. Distribuição: United Artists. Direção: Terence Young. Produção: Harry Saltzman e Albert R. Broccoli. Roteiro: Richard Maibaum e Johanna Harwood, baseado na novela de Ian Fleming. Fotografia (Technicolor): Ted Moore e Robert Kindred. Montagem: Peter Hunt. Música: John Barry. Cenografia: Syd Cain. Elenco: Sean Connery (James Bond), Daniela Bianchi, Pedro Armendáriz, Lotte Lenya, Robert Shaw, Bernard Lee, Eunice Gayson, Walter Gotell, Francis De Wolff, George Pastell, Nadja Regin, Lois Maxwell, Aliza Gur, Peter Bayliss.

Nota: Segundo filme da série.

GARDEN OF EDEN (Paraíso dos Nudistas)

Excelsior Pictures, Estados Unidos, 1957. Distribuição: Franco-Brasileira. Direção: Max Nosseck. Produção: Walter Bibo. Roteiro: Nat Tanchuck e Max Nosseck. Fotografia (Technicolor): Boris Kaufman. Montagem: Paul Falkenberg. Música: Robert Mc Bride. Elenco: Jamie O'Hara, Mickey Knox, Karen Sue Trent, R. G. Armstrong, Jane Rose, Paula Morris, Stephen Gray, Arch W. Johnson, Norval E. Packwood, Jane Sterling, John Royal.

GERONIMO (Sangue de Apache)

Laven/Gardner/Levy, Estados Unidos, 1962. Distribuição: United Artists. Direção e produção: Arnold Laven. Produtores executivos: Jules Levy e Arthur Gardner. Roteiro: Pat Fielder, baseado na história de Pat Fielder e Arnold Laven. Fotografia (Panavision/Technicolor): Alex Phillips. Música: Hugo Friedhofer, dirigida por Herschel Burke Gilbert. Elenco: Chuck Connors (Gerônimo), Kamala Devi, Ross Martin, Pat Conway, Adam West, Enid Jaynes, Larry Dobkin, Denver Pyle, Armando Silvestre, John Anderson, Mario Navarro, Eduardo Noriega, Amanda Ames.

GIUSEPPE VENDUTO DAI FRATELLI (José Vendido no Egito)

Jolly Films, Itália, 1960. Direção: Luciano Ricci. Um filme de Irving Rapper. Produção: Ermanno Donati e Luigi Carpentieri. Roteiro: Guglielmo Santangelo, Oreste Biancoli, Ennio De Concini e Elmes. Argumento: Guglielmo Santangelo, baseado na Bíblia. Fotografia (TotalScope/Eastmancolor): Riccardo Pallottini. Música: Mario Nascimbene. Elenco: Geoffrey Home (José), Belinda Lee, Robert Morley, Vira Silenti, Carlo Giustini, Mario Girotti, Arturo Dominici, Finlay Curie, Robert Rietty, Marco Guglielmi, Dante Di Paolo, Mimo Billi, Helmuth Schneider.

* *L'Esclave du Pharaon.*

GOLDFINGER (007 Contra Goldfinger)

Eon, Inglaterra, 1964. Distribuição: United Artists. Direção: Guy Hamilton. Produção: Harry Saltzman e Albert R. Broccoli. Roteiro: Richard Maibaum e Paul Dehn, extraído de uma história de Ian Fleming. Fotografia (Technicolor): Ted Moore. Montagem: Peter Hunt. Música: John Barry. Cenografia: Peter Murdon. Som: Dudley Messenger e Gordon McCullum. Elenco: Sean Connery (James Bond), Gert Frobe (Goldfinger), Shirley Eaton, Honor Blackman, Tania Mallett, Harold Sakata, Bernard Lee, Martin Benson, Cec Linder, Lois Maxwell, Nadja Regin, Austin Willis, Bill Nagy, Alf Joint, Varley Thomas.

Nota: Terceiro filme da série.

GOLIA E IL CAVALIERE MASCHERATO (Golias e o Cavaleiro Mascarado)

Romana Films, Itália, 1963. Direção: Piero Pierotti. Produção: Fortunato Misiano. Roteiro e argumento: Piero Pierotti e Luciano Martino. Fotografia (TotalScope/Eastmancolor): Augusto Tozzi. Montagem: Yolanda Benvenuti. Música: A. Francesco Lavagnino. Cenografia: Salvatore Giancotti. Elenco: Mimmo Palmara, Alan Steel (Golias), Pilar Cansino, José Greci, Ettore Manni, Arturo Dominici, Piero Leri, Dina de Santis, Fidel Gonzales.

* *Goliath et le Cavalier Masqué.*

HALLUCINATIONS DU BARON DE MUNCHHAUSEN

Star Film, França, 1911. Direção e roteiro: Georges Méliès. Baseado na história de Gottfried Burger.

HECHO VIOLENTO

Nervión Films, Espanha, 1958. Direção: José María Forqué. Roteiro: Alfonso Sastre e José María Forqué, extraído de uma história de Paul Burton-Mercur. Fotografia: Antonio Ballesteros. Montagem: José Antonio Rojo. Música: Miguel Asins-Arbó. Elenco: Richard Morse, Mabel Karr, Adolfo Marsillach, Rafael Luis Calvo, Antonio Jimenez, Fred Goddard, Anastasio Alemán.

* *Le Camp de la Violence.*

HELL IS A CITY (A Mancha Verde)

Hammer Film, Inglaterra, 1960. Direção: Val Guest. Roteiro: Val Guest, baseado no romance de Maurice Proctor. Fotografia (MegaScope): Arthur

Grant. Montagem: John Ounsford. Música: Stanley Black. Cenografia: Robert Jones. Som: Leslie Hammond e Len Shilton. Elenco: Stanley Baker, John Crawford, Donald Pleasence, Maxine Audrey, Billy Whitelaw, Joseph Tomelty, George A. Cooper, Warren Mitchell.

• *Un Homme Pour le Baigne*.

OS HERDEIROS (Os Herdeiros)

J. B. Produções Cinematográficas/Novocine/Condor Filmes, Brasil, 1969. Distribuição: Ipanema Filmes. Direção, argumento e roteiro: Carlos Diegues. Produção: Jarbas Barbosa. Produtor associado: Luis Carlos Barreto. Gerente de produção: José Ollosi. Fotografia (Eastmancolor): Dib Lutfi. Montagem: Eduardo Escorel. Música: Heitor Villalobos. Som: Carlos della Riva e Walter Goulart. Cenografia: Luis Carlos Ripper. Costumes: Luis Carlos Ripper e Fernando Bedé. Assistente de direção: Sérgio Santeiro. Elenco: Sérgio Cardoso, Odete Lara, Mário Lago, André Gouveia, Isabel Ribeiro, Jean-Pierre Léaud, Paulo Porto, Grande Otelo, Hugo Carvana, Laura Galano, Afonso Stuart, Ancy Rocha, Oswaldo Loureiro Pai, Oswaldo Loureiro Filho, José Ollosi, Armando Nascimento, Carlos Gil, Nara Leão, Bob Nelson, Caetano Veloso, Daniel Filho, Wiza Carla, Olga Nobre, as vozes de Carmen Miranda, César Ladeira, Dick Farney, Francisco Alves, Orlando Silva, Silas de Oliveira, Bing Crosby, Gregório Barrios.

THE HILL (A Colina dos Homens Perdidos)

Seven Arts, Inglaterra, 1965. Direção: Sidney Lumet. Produção: Kenneth Hyman. Roteiro: Ray Rigby, baseado numa peça de Ray Rigby e R. S. Allen. Fotografia: Oswald Morris. Montagem: Thelma Connell. Cenografia: Herbert Smith. Elenco: Sean Connery, Harry Andrews, Ian Bannen, Alfred Lynch, Ossie Davis, Roy Kinnear, Jack Watson, Ian Hendry, Michael Redgrave, Norman Bird, Neil McCarthy.

IERI, OGGI, DOMANI / Hier, Aujourd'Hui et Demain (Ontem, Hoje e Amanhã)

Champion Film (Itália) e Films Concordia (França), 1963. Direção: Vittorio De Sica. Produção: Carlo Ponti. Roteiro e argumento: Cesare Zavattini, Eduardo De Filippo, Alberto Moravia e Zanuso. Fotografia (Technicolor): Giuseppe Rotunno. Música: Armando Trovajoli. Elenco: Sophia Loren, Marcello Mastroianni, Tina Pica, Gianni Ridolfi, Aido Giuffrè, Tecla Scarano, Agostinho Salvietti.

L'IMMORTELLE

Tamara Films/Como Films (França) e Dino De Laurentiis (Itália), 1962.

Direção: Alain Robbe-Grillet. Produção: Michel Fano e Samy Halfon. Diretor de produção: Emile Breyse. Roteiro, história e adaptação: Alain Robbe-Grillet. Fotografia: Maurice Barry. Montagem: Bob Wade. Música: Georges Delerue. Som: Michel Fano. Elenco: François Brion, Jacques Doniol-Valcroze, Guido Celano.

LE ITALIANE E L'AMORE / Les Femmes Accusent

Magic Film (Itália) e Pathé (França), 1961. Direção: Giulio Macchi, Lorenzo Mazzetti, Francesco Maselli, Gian Vittorio Baldi, Nelo Risi, Giulio Questi, Carlo Musso, Marco Ferreri e Florestano Vancini. Produção: Maleno Malenotti. Diretor de produção: Luigi Cecarelli. Roteiro: Luigi Cavicchioli, G. Macchi, L. Mazzetti, F. Maselli, Sergio Perrucchi, Ottavio Jemma, Gaio Fratini, N. Risi, Giulio Questi, Alberto Bevilacqua, M. Ferreri, Elio Bartolini e F. Vancini. Fotografia: Marcello Gatti, Vittorio Contino, Sandro Deva, Leonida Barboni, Carlo Nebioli. Música: Gianni Ferrio. Elenco: Elisabeth Velinski, Laura Forrest, Tania Raggi, Fernanda Ricciardi, Inger Nystrom, Andrea Giordana, Mariella Zanetti, Michèle Francis, Gaddo Treves, Lucia Gabrioli, Mario Colli, Antonietta Galazzo, Roberto Miali, José Greci, Silvio Lillo, Riccardo Fellini, Graziella Galvani, Giuseppe Fina.

Nota: Filme em 12 episódios.

IVAN GROZNIJ (Ivan, o Terrível)

Mosfilm (Rússia), 1944-1946.

- 1ª época: "O Tzar Luta em Duas Frentes".
- 2ª época: "O Complô dos Bolardos".

Direção, roteiro e história: Sergel M. Eisenstein. Fotografia: Edouard Tissé (exteriores) e Andrei Moskvine. Câmera: V. Dombrovsky. Montagem: E. Tobak. Música: Sergel Prokofiev. Canções: Vladimir Lugovsky. Orquestração: A. Stasevitch. Cenografia: Isaac Shpinel. Costumes: Leonid Naumov, V. Goryunov. Som: V. Boldankevitch. Maquagem: V. Gorlonov. Diretor de produção: E. Eidous. Assistentes de direção: B. Svechnikov, L. Indenbon, I. Bir, V. Kouznetsov e B. Bouneiev. Elenco: Nikolai Cherkasov, Ludmila Tselikovskaia, Serafima Birman, Pavel Kadochnikov, Andrei Abrikossov, Ambrosi Buchma, Vsevolod Pudovkin, Mikhail Zharov, Ephrosinia Tzelikovskaia, Piotr Kadochnikov, A. Mgebrov, Mikhail Nazvanov, Alexei Bouchma, Mikhail Kouznetsov, Maxim Mikhailov, Nikolai Nazvanov.

LA JETÉE

Argos Films (França), 1963.

Direção e roteiro: Chris Marker. Fotografia: Jean Chisbaud. Música: Trever Duncan. Comentário: Chris Marker. Elenco: Héléne Chatelain, Davos Hanich, Jacques Ledoux, André Heinrich, Jacques Branchu.

Nota: Curta metragem.

LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE (O Diário de Uma Camareira)

Speve Films/Cine Alliance/Filmsonor (França) e Dear Film (Itália), 1963.

Direção: Luis Buñuel. Produção: Serge Silberman e Michel Safra. Roteiro, adaptação e diálogos: Luis Buñuel e J. C. Carrière, baseado numa história de Octave Mirabeau. Fotografia: Roger Fellous. Montagem: Louise Hautecœur. Cenografia e figurinos: George Wakhevitch. Elenco: Jeanne Moreau, Michel Piccoli, Georges Geret, Daniel Ivernel, Françoise Lugagne, Jean Ozenne, Gilberte Geniat, Dominique Sauvage Dandieux, Marguerite Bour, Bernard Musson.

JUNGLE STREET (A Lei dos Corruptos)

Inglaterra, 1961.

Direção: Charles Saunders. Produção: Guido Cohen. Música: Harold Geller. Elenco: David McCallum, Jill Ireland, Kenneth Cope, Wanda Hudson, Joy Webster, Brian Waske, Edna Dore.

* *Criminal Sexy.*

THE KEELER AFFAIR / The Christine Keeler Story (A Vida Peadora de Christine Keeler)

Topaz Film (Dinamarca), 1962. Distribuição: Allied Artists. Direção: Robert Spafford. Produção: John Nasht. Roteiro e adaptação: Matt White, Ronald Maxwell e Robert Spafford, baseado na autobiografia de Christine Keeler e Stephen Ward. Fotografia: Michel Rocca. Montagem: James Connock. Música: Roger Bourdin. Cenografia: Arthur Lawson. Som: T. B. Markwardt. Elenco: Yvonne Buckingham (Christine Keeler), John Drew Barrymore, Mel Welles, Peter Prowse, Mimi Heinrich, Alicia Bradet, Jimmy Moore, Christine Keeler.

* *Le Scandale Christine Keeler.*

KILLERS OF KILIMANJARO (A Morte Vem do Kilimanjaro)

Warwick, Inglaterra, 1959. Distribuição: Columbia. Direção: Richard Thorpe. Produção: John R. Sloan. Roteiro: Richard Maibaum e Cyril Hume, baseado na novela "African Bush Adventures", de J. A. Hunter e Dan P. Mannix. Adaptação: John Gilling. Fotografia (CinemaScope/Technicolor): Ted Moore. Montagem: Geoffrey Foot. Música: William Alwyn, regida por Muir Mathieson. Cenografia: Ray Simm. Som: Bert Ross. Elenco: Robert Taylor, Anthony Newley, Anne Aubrey, Gregorie Aslan, Allan Cuthbertson, Orlando Martins, John Dimech, Martin Benson, Earl Cameron, Harry Baird.

* *Les Aventuriers du Kilimanjaro.*

KRISS ROMANI

Les Films du Fleuve (França), 1962.

Direção: Jean Schmidt. Produção: Sacha Gordine. Diretor de produção: Bernard Deflandre. Roteiro, História e diálogos: Jean Schmidt. Fotografia: Jean Badal. Música: André Hajdu. Montagem: Armand Psenny. Cenografia: Roger Briancourt. Elenco: Catherine Rouvel, Germaine Kerjean, Lila Kedrova, Gregori Chmara, François Darbon, Charles Moulin, Gérard Darrieu, Puce & Ballo.

LABBRA ROSSE / Fausses Ingénues (Lábios Vermelhos)

Rotor Film (Itália) e Orsay Films (França), 1960.

Direção: Giuseppe Bennati. Roteiro e argumento: Giuseppe Bennati e Federico Zardi. Fotografia: Tino Santoni. Elenco: Gabrielle Ferzetti, Jeanne Valérie, Christine Kauffmann, Giorgio Albertazzi, Jacqueline Julien.

LADRI DI BICICLETTA (Ladrões de Bicicletas)

P.D.S., Itália, 1948. Distribuição: M.G.M.

Direção e produção: Vittorio De Sica. Roteiro: Cesare Zavattini. História: Luigi Bartolini. Adaptação: Suso Cecchi d'Amico, Oreste Biancoli, Vittorio De Sica, Cesare Zavattini, Adolfo Franci, Gerardo Guerrieri, Gherardo Gherardi. Fotografia: Carlo Montuori e Mauro Montuori. Montagem: Eraldo Da Roma. Música: Alessandro Cicognini, dirigida por Willy Ferrero. Cenografia: Antonio Travesso. Assistentes de direção: Luisa Alessandri e Gherardo Gherardi. Elenco: Lamberto Maggiorani, Lianella Carell, Vittorio Antonucci, Giulio Chiari, Michele Sakara, Carlo Jachino, Enzo Staiola, Elena Altieri, Fausto Guerzoni, Gino Saltamerenda, Massimo Randisi, Peppino Spadaro, Ida Bracci Dorati, Memmo Carotenuto, Giovanni Corporale, Emilio Druetti.

LAWRENCE OF ARABIA (Lawrence da Arábia)

Horizon Pictures, Inglaterra, 1962. Distribuição: Columbia. Direção: David Lean. Produção: Sam Spiegel e David Lean. Roteiro: Robert Bolt. Fotografia (Super Panavision 70/Technicolor): Fred A. Young. Montagem: Anne Coates. Música: Maurice Jarre. Cenografia: Dario Simoni. Elenco: Peter O'Toole, Alec Guinness, Anthony Quinn, Jack Hawkins, José Ferrer, Anthony Quayle, Arthur Kennedy, Omar Shariff, Claude Rains, Michel Rey, Donald Wolfitt, Zia Mohyeddin, Fernando Sancho.

THE LEAGUE OF GENTLEMEN (Os Sete Cavaleiros do Diabo)

Rank Productions, Inglaterra, 1960.

Direção: Basil Dearden. Produção: Michael Relph e Basil Dearden. Roteiro: Bryan Forbes, extraído do romance de John

Boland. Fotografia: Arthur Ibbetson. Montagem: John Guthridge. Música: Philip Green. Cenografia: Peter Proud. Som: Harry Miller. Elenco: Jack Hawkins, Nigel Patrick, Roger Livesey, Richard Attenborough, Bryan Forbes, Kieron Moore, Terence Alexander, Robert Coote, Nanette Newman, Patrick Wymark.

• *Hold-up a Londres.*

LES LIAISONS DANGEREUSES (Ligações Amorosas)

Les Films Marceau/Cocinor, França, 1959. Distribuição: Condor Filmes.
Direção: Roger Vadim. Roteiro: Roger Vadim, Claude Brulé e Roger Vailland, baseado no romance "Les Liaisons Dangereuses", de Choderlos de Laclos. Fotografia: Marcel Grignon. Montagem: Victoria Mercanton. Música: Thelonious Monk. Elenco: Jeanne Moreau, Gérard Philippe, Annette Vadim, Simone Renant, Jean-Louis Trintignant, Jeanne Valérie, Nicolas Vogel, Madeleine Lambert, Gillian Hills, Boris Vian.

LES LONGUES ANNÉES

Les Films Copernic, França, 1964.
Direção: André Trauché. Roteiro: Dominique Pouchardier e Maurice Kaouza. Montagem: André Trauché e Cohen Rubin. Música: Alain Courage. Comentário escrito e narrado por: Pierre Desgraupes, Pierre Dumayet e Maurice Seveno.

• Documentário de longa metragem sobre a Guerra de 1939-1945.

MACISTE CONTRO IL VAMPIRO (Maciste Contra o Vampiro)

Ambrosiana Cinematográfica, Itália, 1961. Distribuição: Condor Filmes.
Direção: Giacomo Gentilomo e Sergio Corbucci. Produção: Paolo Moffa. Roteiro: Sergio Corbucci e Tessari. Fotografia (TotalScope/Eastmancolor): Alvaro Mancori. Música: A. Francesco Lavagnino. Elenco: Gordon Scott, Gianna Maria Canale, Jacques Sernas, Leonora Ruffo, Mario Feliciani, Annabella Incontrera, Van Aikens, Rocco Vitolazzi.

• *Maciste Contre le Fantome.*

MADE IN U.S.A. (Made in U.S.A.)

Roma Paris Films/Anouchka Films/Felix Films (França) e Sepic (Itália), 1966.
Direção e roteiro: Jean-Luc Godard. Produção: Georges de Beauregard. História: Richard Stark, "The Juggler". Fotografia (TechniScope/Technicolor): Raoul Coutard. Montagem:

Agnès de Guillemot. Câmera: Georges Liron, Jean Garcenat. Música: Temas de Schumann e Beethoven. Elenco: Anna Karina, Lazo Szabo, Yves Afonso, Jean-Pierre Léaud, Ernest Menzer, Jean-Claude Bouillon, Kyoko Kosaka, Remo Forlani, Phillippe Labro, Sylvain Godet, Jean-Pierre Biese, Mariane Fathfull, Claude Bakka, Rita Malden.

MAN OF THE WEST (Homem do Oeste)

Ashton, Estados Unidos, 1958. Distribuição: United Artists.
Direção: Anthony Mann. Produção: Walter Mirisch. Roteiro: Reginald Rose. História: William C. Brown. Fotografia (CinemaScope/De Luxe Color): Ernest Haller. Montagem: Richard Heermance. Música: Leigh Harline. Cenografia: Hillyard Brown. Som: Robert Reich. Elenco: Gary Cooper, Julie London, Lee J. Cobb, Arthur O'Connell, Jack Lord, Royal Dano, Robert Wilke, Jack Williams, John Dehner, Guy Wilkerson, Frank Ferguson, Emory Parnell, Joe Dominguez.

MÉFIEZ-VOUS MESDAMES!

P.A.C./S.N.E.G. (França) e Zebra Films (Itália), 1963.
Direção: André Hunebelle. Produção: Paul Cadeac e Alain Poiré. Roteiro e adaptação: Jean Halain e Pierre Poucard, do romance "Calez Volaille", de Ange Bastiani. Diálogos: Jean Halain. Fotografia: Raymond Lemoigne. Música: Michel Magne. Cenografia: René Moulact. Elenco: Paul Meurisse, Danièle Darrieux, Michèle Morgan, Gaby Sylvia, Sandra Milo.

MEIN KAMPF II

Minerva Film, Suécia, 1961.
Direção, produção e roteiro: Tore Sjöberg. Montagem: Eric Houm e Ingmar Ejeve. Comentário escrito por: Maurice Croizat. Narração (em francês): Jean-Claude Michel e Louis Arbessier.
• Documentário de longa metragem.

MÉLODIE EN SOUS-SOL (Gangsters de Casaca)

Cipra (França) e C.C.M. (Itália), 1962.
Direção: Henri Verneuil. Produção: Jacques Bar. Roteiro e adaptação: Albert Simonin, Michel Audiard e Henri Verneuil, baseado na novela de John Tinian. Diálogos: Michel Audiard. Fotografia (Dyalscope): Louis Page. Música: Michel Magne. Cenografia: Robert Clavel. Elenco: Jean Gabin, Alain Delon, Viviane Romance, Maurice Braud, Carla Marlier, Jean Carmet, Rita Cadillac, Dominique Davray.

MIRACOLO A MILANO (Milagre em Milão)

P.D.S./ENIC, Itália, 1951. Distribuição: Universal.
Direção: Vittorio de Sica. Produção: Nino Misiano. Roteiro:

Vittorio de Sica, Suso Cecchi d'Amico, Mario Chiari e Adolfo Franci, baseado na história "Totò il Buono", de Cesare Zavattini. Fotografia: G. R. Aldo. Câmera: Gianni di Venanzo, Vaclav Vichi, Enzo Borboni e Ned Mann. Montagem: Eraldo Da Roma. Música: Alessandro Cicognini. Som: Bruno Brunacci. Cenografia: Guido Fiorini. Elenco: Emma Gramatica, Brunella Bovo, Francesco Golisano, Branduanni Gianni, Guglielmo Barnabò, Paolo Stoppa, Alba Arnova, Anna Carena, Flora Cambi, Virgilio Riento, Arturo Bragaglia, Ermino Spalla, Angelo Prioli, Riccardo Bertazzolo.

MOTHER INDIA (Honrarás Tua Mãe)

Mehboob Productions (Índia), 1957.
Direção e produção: Mehboob Khan. Roteiro e diálogos: Vejahat Mirza e S. Ali Raza. Fotografia (Technicolor): Faradoon A. Irani. Montagem: Shamsudin Kadri. Música: Mahomed Ibrahim e Naushad. Coreografia: Chimam Seth. Cenografia: V. H. Planitkar. Som: Kaushik. Elenco: Nargis, Sunil Dutt, Rajendra Kumar, Raaj Kumar, Jiloo Maa, Master Sajit, Muqri, Sheela Nayak, Siddiqui, Geeta, Master Surendra.

* *Bracelets d'Or.*

MURDER AT THE GALLOP (Sherlock de Saias)

M.G.M. British (Inglaterra), 1963.
Direção: George Pollock. Produção: George H. Brown. Produtor executivo: Sidney Strick. Roteiro: James P. Cavanagh, David Pursal e Jack Seddon, extraído do romance "After the Funeral", de Agatha Christie. Fotografia: Arthur Ibbetson. Efeitos especiais: Tom Howard. Montagem: Bert Rull. Música: Ron Goodwin. Cenografia: Frank White. Som: David Bowen e A. W. Watkins. Assistente de direção: Basil Rayburn. Elenco: Margaret Rutherford, Robert Morley, Flora Robson, Charles Tingwell, Duncan Lamont, Katya Douglas, Gordon Harris, Stringer Davis, James Villiers, Robert Urquhart, Noel Howlett, Finlay Currie, Kevin Stoney.

LES MYSTÈRES DE PARIS / I Misteri di Parigi

P.A.C. (França) e DA.MA Cinematografica (Itália), 1962.
Direção: André Hunebelle. Produção: Paul Cadeac. Roteiro e adaptação: Jean Halain, Pierre Poucaud e Diégo Fabbri, do romance de Eugène Sue. Diálogos: Jean Halain. Fotografia (Eastmancolor): Marcel Grignon. Música: Jean Marion. Cenografia: Georges Lévy. Elenco: Jean Marais, Jill Haworth, Dany Robin, Raymond Pellegrin, Pierre Mondy, Noel Roquevert, Georges Chamard, Paulette Dubost, Paul Cambó, Jean Le Poulain, Renée Gardes.

* Existem várias versões sobre o mesmo romance.

NA CEMI BETPAX

Estúdios Maximo Gorki, Rússia, 1961.
Direção: Stanilas Rostotsky. Roteiro original: Alexandre Ga-

litch. Fotografia: Viatcheslav Choumsky. Música: K. Moltchanov. Cenografia: S. Serebrennikov. Elenco: Larissa Loujina, Viatcheslav Tikhonov, Leonide Bikov, Clara Loutchko.

* *Contre Vents et Marées.*

NANOOK OF THE NORTH (Nanuk do Norte / Nanuk, o Esquimó)

Reveillon Frères, Canadá, 1922. Distribuição: Pathé/United Artists.

Direção: Robert J. Flaherty. Produção: Herbert Edwards. Roteiro e fotografia: Robert J. Flaherty. Música (versão sonorizada): Rudolph Schran. Som: Edward Crayg. Narração: Ralph Schoolman. Elenco: Nanook, Myla e nativos.

NEFERTITE, REGINA DEL NILO (Nefertite, a Rainha do Nilo)

Max Production, Itália, 1961.

Direção: Fernando Cerchio. Produção: Ottavio Poggi. Roteiro/Argumento: Ottavio Poggi, Papp e Byrnes. Fotografia (SupertotalScope/Eastmancolor): Massimo Dalamano. Música: Carlo Rustichelli. Elenco: Jeanne Crain (Nefertite), Edmund Purdom, Liana Orfei, Amedeo Nazzari, Vincent Price, Carlo d'Angelo, A. Farnese, C. Matanie, P. Palermi, G. Marchetti, U. Raho.

* *Néfertiti, Reine du Nil.*

NELLA CITTA L'INFERNO / L'Enfer dans la Ville (Inferno na Cidade)

Riama Film (Itália) e Francinex (França), 1958. Distribuição: Art Filmes.

Direção: Renato Castellani. Produção: Giuseppe Amato. Roteiro: Renato Castellani e Suso Cecchi d'Amico, baseado no romance "Roma, Via delle Mantellate", de Isa Mari. Fotografia (Supercinescope): Leonida Bardoni. Montagem: Yolanda Benvenuti. Música: Roman Vlad. Cenografia: Ottavio Scotti. Som: Eurico Palmieri. Elenco: Anna Magnani, Giulietta Masina, Myriam Bru, Cristina Gajoni, Renato Salvatori, Angela Portaluri, Milly Monti, Virginia Benati, Saro Urzi, Alberto Sordi, Marcela Rovena.

NICHT VERSOHN — ES HELFT MIR GEWALT (Os Não Reconciliados)

Alemanha, 1965.

Direção: Jean-Marie Straub. Produção: Danielle Huillet. Roteiro: Jean-Marie Straub e Danielle Huillet. História: Heinrich Bolt, "Billard Um Halb Zehn". Fotografia: Gehrard Ries e Jean-Marie Straub. Música: François Louis, Bella Bartok

e Bach. Elenco: Ernst Kutzinski, Daniele Straub, George Zand, Gunter Gobel, Klaus Weyer, Michael Kruger, Ralf Kurth, Wolfgang Kuch, Piero Poli, Anita Bell, Paul Esser, Joachim Weider, Hiltraud Wegener, Ise Maasen, Gunther Becker, Heiner Brau, Karsten Peters.

NO MAN IS AN ISLAND (A Beira do Inferno)

Universal, Estados Unidos, 1962.
Direção, produção, roteiro e argumento: John Monks Jr. e Richard Goldstone. Fotografia (Eastmancolor): Carl Kayser. Montagem: Basil Wrangell. Música: Restle Umali. Cenografia: Benjamin Resella. Som: Joseph Keener e Harry Leonard. Elenco: Jeffrey Hunter, Marshall Thompson, Barbara Perez, Ronald Remy, Paul Edward Jr., Rolf Bayer, Bert Avellana, Eddie Infante, Rosa Mla, Mario Barri.

* *L'Aigle de Guam.*

L'OISEAU DE PARADIS

Ciné Alliance/Spava Films, França, 1962.
Direção: Marcel Camus. Produção: Michel Safra e Serge Silberman. Roteiro: Jacques Viot. Adaptação: Jacques Viot e Marcel Camus. Fotografia (Eastmancolor): Raymond Lemoigne. Cenografia: "decors" naturais. Elenco: Nari Han, Meas Sam El.

ONE FOOT IN HELL (A Senda do Ódio)

20th Century-Fox, EUA, 1960.
Direção: James B. Clark. Produção: Sydney Boehm. Roteiro: Aaron Spelling e Sydney Boehm, baseado numa história de Aaron Spelling. Fotografia (CinemaScope/De Luxe Color): William C. Mellor. Montagem: Eda Warren. Música: Dominic Frontiere. Cenografia: Walter M. Scott, Gustav Bernstein e Bill Calvert. Elenco: Alan Ladd, Don Murray, Dan O'Herlihy, Dolores Michaels, Barry Coe, Larry Gates, Karl Svenson, Harry Carter, Ann Morris.

* *Les Hors la Loi.*

OTTO E MEZZO (Oito e Meio)

Cineriz, Itália, 1962. Distribuição: Columbia.
Direção: Federico Fellini. Produção: Angelo Rizzoli. Roteiro: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano e Brunello Rondi, baseado numa história de Federico Fellini e Ennio Flaiano. Fotografia: Gianni Di Venanzo. Montagem: Leo Cattozzo. Música: Nino Rota. Cenografia e figurinos: Piero Gherardi. Elenco: Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Anouk Aimé, Sandra Milo, Rosela Falk, Barbara Steele, Mario

Pisù, Guido Alberti, Madeleine Le Beau, Annibale Ninchi, Giuditta Rissone, Jean Rougel, Jean Dailas.

O PAGADOR DE PROMESSAS (O Pagador de Promessas)

Cinedistri, Brasil, 1962.
Direção: Anselmo Duarte. Produção: Oswaldo Massaini. Roteiro: Anselmo Duarte, baseado na peça teatral de Dias Gomes. Fotografia: Chick Fowle. Montagem: Carlos Coimbra. Música: Gabriel Migliori. Som: Carlos Foscolo. Elenco: Leonardo Vilar, Glória Menezes, Dionísio Azevedo, Geraldo D'El Rey, Roberto Ferreira "Zé Coló", Othon Bastos, Gilberto Marques, Carlos Torres, Antônio Luiz Sampaio "Pitanga", Milton Gaúcho, João Desordi, Irênio Simões, Enoch Torres, Maria Conceição, Walter da Silveira, Jurema Penna, Norma Bengell.

* *La Parole Donnée.*

PANIC IN YEAR ZERO (Pânico no Ano Zero)

American International Pictures, Estados Unidos, 1962.
Direção: Ray Milland. Produção: Lou Russof e Arnold Houglind. Roteiro: Jay Simms, baseado numa história de sua autoria. Adaptação: John Morton. Fotografia: Gil Warrenton. Montagem: William Austin. Música: Les Baxter. Cenografia: Daniel Haller. Elenco: Ray Milland, Jean Hagen, Frankie Avalon, Mary Mitchell, Jean Freeman, Richard Barland, Rex Holman, Willys Bouche, Richard Bakalyan, Hugh Sanders, Byron Morrow.

* *Panique, Année Zéro.*

PEAU DE BANANE

Capitole Films/Sud Pacifique Films (França) e C.C.M. (Itália), 1963.
Direção: Marcel Ophuls. Produção: Paul Edmond Decharme. Roteiro: Marcel Ophuls e Claude Sautet, baseado no romance de Charles Williams. Diálogos: Daniel Boulanger. Fotografia (FranScope): Jean Rabier. Música: Ward Swingle. Canções: Cyrus Bassiak. Cenografia: Georges Wakhevitch. Elenco: Jeanne Moreau, Jean-Paul Belmondo, Claude Brasseur, Alain Cuny, Gert Proh, Jean-Pierre Marielle.

LA PEAU DOUCE (Um Só Pecado)

Les Films du Carrosse/SEDIF, França, 1963. Distribuição: Cinetel.
Direção: François Truffaut. Roteiro original: François Truffaut e Jean-Louis Richard. Diálogos: François Truffaut. Fotografia: Raul Coutard. Montagem: Claudine Bouché. Música: Georges Deterue. Elenco: Jean Desailly, Françoise Dorléac, Nelly

Benedetti, Daniel Ceccaldi, Paule Emanuele, Jean Lanier, Laurence Badie, Sabine Haudepin, Philippe Dumat, Maurice Garrel, Pierre Rich, Dominique Lacroix.

LE PETIT SOLDAT (O Pequeno Soldado)

S.N.C., França, 1960. Distribuição: Franco-Brasileira. Direção e roteiro: Jean-Luc Godard. Produção: Georges de Beauregard. Assistente de direção: Francis Cognani. Fotografia: Raoul Coutard. Montagem: Agnès Guillemot e Nadine Marquand. Música: Maurice Leroux. Elenco: Michel Subor, Anna Karina, Henri Jacques Huet, Paul Beauvais, Laszlo Szabo.

PIERROT LE FOU / Il Bandito delle 11 Ore (O Demônio das Onze Horas)

Rome Paris Films/Felix Films (França) e Dino de Laurentiis (Itália), 1965. Direção, roteiro e diálogos: Jean-Luc Godard. Produção: Georges de Beauregard. História: Lionel White, "Obsession". Fotografia (Technicolor): Raoul Coutard. Montagem: François Colin. Música: Antoine Duhamel. Decorações: Pierre Goufroy. Assistentes de direção: Jean-Pierre Léaud e Philippe Fourastié. Câmera: Georges Liron e Jean Garcenot. Elenco: Jean-Paul Belmondo, Anna Karina, Dirk Sanders, Raymond Devos, Graziella Galvani, Roger Dutoit, Jimmy Karoubi, Christa Nell, Pascal Aubier, Pierre Hanin, Jean-Pierre Léaud, Hans Meyer, Laszlo Szabo, D. Erna.

THE PIRATES OF BLOOD RIVER (Os Piratas do Rio Sangrento)

Hammer Film, Inglaterra, 1962. Distribuição: Columbia. Direção: John Gilling. Produção: Anthony Nelson-Keys. Roteiro: John Gilling e John Hunter, extraído de uma história de Jimmy Sangster. Fotografia (MegaScope/Eastmancolor): Arthur Grant. Montagem: Eric Boyd Perkins. Música: Gary Hughes. Cenografia: Don Mingaye. Som: Jack May. Elenco: Kervin Mathews, Christopher Lee, Glenn Corbett, Maria Landi, Andrew Keir, Peter Arne, Jack Stewart, Denis Shaw.

* *L'Attaque de San Cristobal.*

LA POINTE COURTE

Tamaris Film, França, 1955. Direção, roteiro e argumento: Agnès Varda. Fotografia: Louis Stein. Montagem: Alain Resnais. Música: Pierre Barbaud. Elenco: Silvia Monfort, Philippe Noiret, os Habitantes de Pointe Courte.

POKOLENIE

W.F.F. Wrochaw, Polônia, 1955. Direção: Andrzej Wajda. Roteiro: Bogdan Czesko, extraído de um romance de sua autoria. Fotografia: Jerzy Lipman. Música: Andrzej Markowski. Cenografia: Roman Mann. Direção artística: Aleksander Ford. Elenco: Urzula Modrzyńska, Tadeusz Lomnicki, Dadeusz Janczar, Januz Paluszewicz, Roman Polanski, Zbigniew Cybulski, R. Kotas.

* *Une Fille a Parlé.*

A PRIZE OF ARMS

Inter-State, Inglaterra, 1962. Direção: Cliff Owen. Produção: George Maynard. Roteiro: Paul Ryder. História: Nicholas Roeg e Kevin Cavanagh. Fotografia: Gilbert Taylor e Gerald Gibbs. Montagem: John Jympson. Música: Robert Sharples. Cenografia: Jim Morahan, Bernard Sarron e Fred Carter. Som: Jeremy Saunders. Elenco: Stanley Baker, Tom Bell, Helmuth Schmid, Joan Westbrook, John Phillips, Jack May, John Rees, Michael Ripper.

* *Les Clés de la Citadelle.*

LE PROCÈS / Der Prozess (O Processo)

Paris-Europa (França), Hisa Film (Alemanha) e Ficit (Itália), 1962. Direção: Orson Welles. Produção: Robert Florat. Roteiro e diálogos: Orson Welles e Antoine Tudal, extraído do livro de Franz Kafka. Fotografia: Edmond Richard. Montagem: Yvonne Martin. Música: Jean Ledrut. Cenografia: Jean Mandaroux. Elenco: Anthony Perkins, Orson Welles, Jeanne Moreau, Elsa Martinelli, Suzanne Flon, Akim Tamiroff, Arnaldo Foà, Romy Schneider, Max Haufler, Michel Lonsdale, Katina Paxinou, Madeleine Robinson.

THE PUMPKIN EATER (Crescei e Multiplicai-vos)

Romulus, Inglaterra, 1964. Distribuição: Columbia. Direção: Jack Clayton. Produção: Jack Clayton e James Wolf. Roteiro: Harold Pinter, de uma novela de Penelope Mortimer. Fotografia: Oswald Morris. Música: Georges Delerue. Cenografia: Edward Marshall. Elenco: Anne Bancroft, Peter Finch, James Mason, Sir Cedric Hardwicke, Richard Johnson, Eric Porter, Maggie Smith, Janine Gray, Alan Webb.

* *La Mangeur de Citrouille.*

LA PUNITION

Films de la Pléiade, França, 1963. Direção e argumento: Jean Rouch. Fotografia: M. Brault,

J. Morillère e M. Dufault. Montagem: Annie Tresgot. Música: Bach. Elenco: Nadine Ballot, Jean-Claude Darnal, Jean-Marie Simon, Landry.

LE QUATRIÈME SEXE

Felix Films/Films Univers (França), 1961. Direção: Michel Wichard. Produção: José Benazerat. Roteiro: Alfonso Gimeno. Adaptação e diálogos: Jean Mitry. Fotografia: Marcel Combres. Montagem: Michel Marsac. Música: Louiguy. Som: Robert Teissere. Elenco: Brigitte Juslin, Richard Winkler, Philippe Le Roy, Nicole Arnaud, Jean-Pierre Posier, Myriam Michelsen, Nicole Burgot.

QUESTO AMORE AI CONFINI DEL MONDO / Casi al Fin del Mondo

Ital Caribe Cinematografia (Itália) e Cinematográfica Austral (Argentina), 1960. Direção: G. M. Scotese. Roteiro e argumento: Guida, Marrosu, Tozzi, G. M. Scotese e De Cané. Fotografia (TotalScope/Ferranacolor): Umberto Peruzzi. Música: Armando Trovajoli. Elenco: Antonio Cifariello, Fausto Tozzi, Dominique Wilms, Egie Martin, Nino Persello, Conrado Diana, Iris Portillo.

* *Les Amants de la Terre de Feu.*

QUESTO MONDO PROIBITO / Ce Monde Interdict

Globe Films (Itália) e Les Films Marceau-Cocinor (França), 1963. Direção: Fabrizio Gabella. Roteiro: Fabrizio Gabella, Bontemp, Minardi e De Agostini. História: Roger Vailland. Adaptação: Alba de Céspedes e Christiane Rochefort. Fotografia (Technicolor): Carlo Carlini. Música: Lallo Gori.

* Documentário de longa metragem.

IL RELITTO (Náufragos da Vida)

Lux Film/Tiberia (Itália), 1960. Distribuição: Paris Filmes. Direção: Michael Cacoyannis. Produção: Angelo Ferrara. Roteiro: Michael Cacoyannis e Frederic Wakeman, baseado na novela de Frederic Wakeman. Fotografia: Piero Portaluppi. Montagem: Alberto Gallitti. Música: Angelo Francesco Lavagnino. Cenografia: Arrigo Equini e Ferdinando Riso. Elenco: Van Heflin, Ellie Lambetti, Michael Stellan, Franco Fabrizi, Fosco Giachetti, Clelia Matania, Anna Maria Surdo, Aldo Pini, Paul Muellehr, Tiberio Mitri, Annie Gorassini.

* *L'Epave.*

ROCAMBOLE (Rocambole)

Les Films Modernes/CICC (França) e Explorer Film (Itália), 1962.

Direção: Bernard Bordérie. Roteiro original: Ugo Libertore, Fulvio Gicca e Gerald Devries, baseado em personagem criada por Ponson du Terrail. Fotografia (EuroScope/Eastman-color): Angelo Lottii. Elenco: Channing Pollock, Hedy Vessel, Lilla Brignone, Alberto Lupo, Guy Delorme, Giuseppe Porelli, Roberto Riso, Franco Volpi, Lucien Bennetti, Gianni Santuccio, Nadia Gray, Rik Battaglia.

* Existem outras versões sobre o mesmo personagem.

ROMA, CITTA APERTA (Roma, Cidade Aberta)

Minerva/Excelsa/Fono Roma, Itália, 1945. Distribuição: Republic Pictures.

Direção: Roberto Rossellini. Produção: Luigi Ricci. Roteiro: Federico Fellini, Sergio Amidei e Roberto Rossellini. História: Alberto Consiglio e Sergio Amidei. Adaptação: Paul Clement. Fotografia: Ubaldo Arata. Câmera: Gianni Di Venanzo. Montagem: Eraldo Da Roma. Música: Rezo Rossellini. Assistentes de direção: Federico Fellini e Sergio Amidei. Elenco: Anna Magnani, Aldo Fabrizi, Marcello Pagliero, Harry Feist, Giovanna Galletti, Francesco Grandjacquet, Maria Michi, Carla Rovera, Joop Van Haulsen, Akos Tolnay, Vito Annicchiarico, Nando Bruno, Edoardo Passarelli, Amalia Pellegrini, Alberto Tavazzi, Carlo Giudici, G. Sindici.

EL RUFIAN / Le Rufian

Argentina Sono Film (Argentina) e Madeleine Films (França), 1960.

Direção: Daniel Tinayre. Roteiro e argumento: Enrique Albrit. Fotografia: Antonio Merayo. Música: Lucio Milena. Cenografia: Gori Muñoz. Elenco: Carlos Estrada, Egle Martin, Ines Moreno, Oscar Rovito, Nathán Pinzón, Daniel de Alvarado, Fioren Delben, Aida Luz.

SALVATORE GIULIANO (O Bandido Giuliano)

Lux/Vides/Galatea, Itália, 1961. Distribuição: Livio Bruni/Fama Filmes.

Direção: Francesco Rosi. Produção: Franco Cristaldi e Enzo Provenzale. Roteiro/Argumento: Francesco Rosi, Suso Cecchi d'Amico, Enzo Provenzale, Franco Solinas. Fotografia: Gianni Di Venanzo. Música: Piero Piccioni. Montagem: Mario Serandrei. Cenografia: Sergio Canevari e Carlo Egidi. Costumes: Marilyn Cortany. Assistentes de direção: Roberto Penante e Nando Ciccio. Elenco: Salvo Randone, Frank Wolff, Cicero Fernando, Bruno Ukmar, Sennuccio Benelli, Max Cartier, Teti Giuseppe, Ugo Torrente.

SANTO MODICO (Santo Módico)

Films du Fleuve/Dispatfilm (França) e Tupan Filmes (Brasil), 1963. Distribuição: França Filmes.
Direção: Robert Mazoyer. Produção: Sacha Gordine e Jacques Gibault. Roteiro e diálogos: Jacques Viot. Argumento e adaptação: Jacques Viot e Robert Mazoyer. Fotografia (Technirama 70/Technicolor — para o Brasil cópias em CinemaScope/Eastmancolor): Andreas Winding. Montagem: Genevieve Winding. Música: Antonio Carlos Jobim, Luís Bonfá, Baden Powell, Moacyr Santos e Vinicius de Moraes. Cenografia: Carmélio Cruz. Elenco: Breno Mello, Leny Eversong, Léa Garcia, Gessy Jess, Zezé Macedo, Lídio Silva, Alder Nascimento da Silva, Dalmo Ferreira.

SEDOTTA E ABBANDONATA / Séduite et Abandonnée (Seduzida e Abandonada)

Lux/Vides/Ultra (Itália) e Lux/CCF (França), 1963. Distribuição: Art Filmes.
Direção: Pietro Germi. Produção: Franco Cristaldi. Roteiro: Pietro Germi, Luciano Vincenzoni, Age e Scarpelli, baseado numa história de Pietro Germi e Luciano Vincenzoni. Fotografia: Ajace Parolin. Montagem: Roberto Cinquini. Música: Carlo Rustichelli. Elenco: Stefania Sandrelli, Saro Urzi, Lando Buzzanca, Leopoldo Trieste, Aldo Puglisi, Umberto Spadaro, Rocco d'Assunta, Lola Braccini, Paola Biggio, Oreste Paletta, Gustavo d'Arpe, Vincenzo Licata, Lina La Galla.

SÉANCE DE PRESTIDIGITATION

Méliès, França, 1896.
Direção, produção e roteiro: Georges Méliès.

LES SEPT PÉCHÉS CAPITAUX / I Sette Peccati Capitali (Os Sete Pecados Capitais)

Franco London (França) e Film Costellazione (Itália), 1952.

* 1º episódio: *Avareza e Ira*

Direção: Eduardo de Filippo. Roteiro: Charles Spaak, baseado numa novela de Henri Bazin. Fotografia: Enzo Serafim. Cenografia: Ugo Bloetter. Elenco: Isa Miranda, Paolo Stoppa, Eduardo de Filippo.

* 2º episódio: *Luxúria*

Direção: Yves Allegret. Roteiro: Jean Aurenche, Pierre Bost e Charles Spaak, baseado na novela de Barbey d'Aureville. Fotografia: Roger Hubert. Cenografia: Alexandre Trauner. Música: Georges Auric. Elenco: Viviane Romance, Frank Villard, Francetto Vernillat.

* 3º episódio: *Inveja*

Direção: Roberto Rossellini. Roteiro: Diego Fabbri e Liana Ferri, baseado na novela "La Chatte", de Colette. Fotografia:

Enzo Serafim. Música: Yves Baudrier. Cenografia: Ugo Bloetter. Elenco: Orfeo Tamburi, Andrée Debar.

* 4º episódio: *Preguiça*

Direção: Jean Dréville. Roteiro e diálogos: Carlo Rim. Fotografia: André Thomas. Música: René Clörec. Cenografia: Georges Wakhevitch. Elenco: Noel-Noel, Jacqueline Plessis, Madeleine Barbulée, Jean Solar, Pierre Ferval, René Clermont, Santève, Jess Hahn, Louis De Funès.

* 5º episódio: *Orgulho*

Direção: Claude Autant-Lara. Roteiro e diálogos: Jean Aurenche, Pierre Bost e Claude Autant-Lara. Fotografia: André Bac. Música: René Clörec. Elenco: Michèle Morgan, Françoise Rosay, Louis Seigner, Jean Debucourt, Marcelle Praince, Yolanda Laffon, Marguerite Cassant.

* 6º episódio: *Gula*

Direção, argumento e diálogos: Carlo Rim. Fotografia: Robert Lefbvre. Música: Yves Baudier. Cenografia: Auguste Capelier. Elenco: Henri Vidal, Claudine Dupuis, Jean Richard.

* 7º episódio: *Pecado*

Direção: Georges Lacombe. Roteiro baseado em um texto de René Wheeler e Léo Joannon. Fotografia: Robert Lefbvre. Cenografia: Max Douy. Elenco: Gérard Philippe, Robert Baldan.

I SEQUESTRATI DI ALTONA / Les Séquestrés d'Altona (O Condenado de Altona)

Titonus (Itália) e S.G.C. (França), 1962. Distribuição: Fox.
Direção: Vittorio De Sica. Produção: Carlo Ponti. Roteiro: Abby Mann e Cesare Zavattini, baseado na peça de Jean-Paul Sartre, "Les Séquestrés d'Altona". Fotografia: Roberto Gerardi. Música: Dimitri Shostakovich, dirigida por Franco Ferrara. Elenco: Sophia Loren, Maximilian Schell, Fredric March, Robert Wagner, Françoise Prévost, Alfredo Franchi, Lucia Pelleri, Roberto Massa, Antonia Cianci, Carlo Antonini, Armando Sifo, Aldo Pecchioli.

LO SGARRO / Quand la Colère Éclate

Addressi (Itália) e C.F.F.P. (França), 1961.
Direção: Silvio Siano. Produção: Giovanni Addressi. Roteiro original: Silvio Siano e Cuffini e Di Nardo. Fotografia: Toni Secchi. Música: Gino Peguri. Elenco: Charles Vanel, Saro Urzi, Gérard Blain, Gordana Miletic, Luisa Conte, Piero Palermi, Ombretta Ostenda, Ubaldo Granata, Giacomo Furia.

SIMÓN DEL DESIERTO

Gustavo Alariste, México, 1965.
Direção e história: Luis Buñuel. Produção: Gustavo Alariste. Roteiro e diálogos: Luis Buñuel e Julio Alejandro. Fotografia: Gabriel Figueroa. Montagem: Carlos Savage. Música: Raúl

Lavista. Som: James L. Fields. Assistente de direção: Ignacio Villarreal. Elenco: Claudio Brook (Simão), Sílvia Pinal, Hortensia Santovena, Enrique Alvarez Felix, Enrique Del Castillo, Jesús Fernández, Francisco Reiguera, Luis Aceves Castañeda, Antonio Bravo, Enrique Garcia Alvarez, Eduardo McGregor.

Nota: Exibido na versão original durante o I Festival Internacional do Cinema, realizado no Rio de Janeiro, em 1965.

SOME CAME RUNNING (Deus Sabe Quanto Amei)

Metro-Goldwyn-Mayer, Estados Unidos, 1958.
Direção: Vincente Minnelli. Produção: Sol C. Siegel. Roteiro: John Patrick e Arthur Sheekman, baseado na novela de James Jones. Fotografia (CinemaScope/Metrocolor): William Daniels. Música: Elmer Bernstein. Montagem: Adrienne Fazan. Som: Franklin Milton. Elenco: Frank Sinatra, Dean Martin, Shirley McLaine, Martha Hyer, Arthur Kennedy, Nancy Gates, Leonora Dana, Betty Lou Keim, Larry Gates, Steven Peck, Connie Gilchrist, Ned Weaver.

* *Comme Un Torrent*

SPLENDOR IN THE GRASS (Clamor do Sexo)

Warner Bros, Estados Unidos, 1961.
Direção: Elia Kazan. Produção: William Inge e Charles M. Maguire. Roteiro: William Inge, baseado em argumento de sua autoria. Fotografia (Technicolor): Boris Kaufman. Música: David Amram. Coreografia: George Tappas. Elenco: Natalie Wood, Warren Beaty, Pat Hingle, Audrey Christie, Barbara Loden, Zohra Lampert, Fred Stewart, Jan Norris, Gary Lockwood, Sandy Dennis.

* *Fièvre dans le Sang*

LA STRADA PER FORT ALAMO / Arizona Bill

Piazzzi/Protor Film (Itália) e Comptoir Film (França), 1964.
Direção: John Old (Mario Bava). Produção: Achille Piazzzi. Roteiro: Lorenzo Gicca Palli, Franco Prosperi e Livio Contardi. História: Lorenzo Gicca Palli. Fotografia (Totalscope/Eastmancolor): Ubaldo Torjano. Montagem: Mario Serandrei. Música: Piero Umiliani. Cenografia: Demofilo Fidani. Costumes: Mila Vitelli. Elenco: Ken Clark, Jany Clair, Michel Lemoine, Andreina Paul, Kirk Bert, Antonio Gradoli, Dean Ardow.

LES STRIP-TEASEUSES

Sopadis, França, 1963.
Direção, produção e roteiro: Jean-Claude Roy. Fotografia: Jean-Jacques Tarbes. Música: François de Roubaix. Som: Jean

Potier. Elenco: Sabine Sun, Bernard Charlan, Bernard Ortiz, Jean Renant, Sophia Lauret, Loulou Guinness.

SUMMER AND SMOKE (O Anjo de Pedra)

Paramount, Estados Unidos, 1961.
Direção: Peter Glenville. Produção: Hal Wallis, Joseph H. Hazen. Roteiro: James Poe e Maede Roberts da peça de Tennessee Williams. Fotografia (Panavision/Technicolor): Charles Lang. Montagem: Warren Law. Música: Elmer Bernstein. Cenografia: Hal Pereira e Walter Tyler. Elenco: Laurence Harvey, Geraldine Page, Rita Moreno, John McIntire, Malcolm Atterbury, Earl Holliman, Pamela Tiffin, Una Merkel, Casey Adams, Thomaz Gomez.

* *Ètè et Fumèes*

SUNA NO ONNA (A Mulher da Areia)

Teshigahara, Japão, 1964. Distribuição: Condor Filmes.
Direção: Hiroshi Teshigahara. Produção: Kiichi Ichikawa e Takashi Ohono. Roteiro e argumento: Kobo Abe. Fotografia: Hiroshi Segawa. Montagem: F. Sussui. Música: Toru Take-mitsu. Cenografia: Totesu Hirakawa. Assistente de direção: Masuo Ogawa. Elenco: Eiji Okada, Kyoko Kishida, Keji Mitsui, Hiroko Ito, Tomatsu Tamura.

* *La Femme de Sable*

SYMPATHY FOR THE DEVIL / One Plus One (Devoção Pelo Demônio)

Cupid Productions (Inglaterra), 1968.
Direção, roteiro e história: Jean-Luc Godard. Produção: Michael Pearson e Iain Quarrier. Produtor executivo: Eleni Collard. Diretor de produção: Clive Freedman e Paul de Burgh. Fotografia (Eastmancolor): Tony Richmond. Montagem: Ken Rowles. Música: The Rolling Stones. Som: Arthur Bradburn. Comentário: Jean-Luc Godard. Narração: Sean Lynch. Elenco: The Rolling Stones (Mick Jagger, Keith Richard, Brian Jones, Charlie Watts e Billy Wyman), Anne Wiazemsky, Iain Quarrier, Frankie Dymon Jr., Danny Daniels, Linbert Spencer, Tommy Ansar, Michael McKay, Rudi Patterson, Mark Matthew, Karl Lewis, Bernard Boston, Françoise Pascal, Joanna David, Monica Walters, Jeanette Wild, Harry Douglas, Matthew Knox, Barbara Coleridge, Graham Peet, Colin Cunningham, Elizabeth Long, Glenna Forster-Jones, Nike Arrighi.

Nota: Exibido durante o II Festival Internacional do Filme, realizado no Rio de Janeiro, em 1969.

TABU (Tabu)

Murnau & Flaherty Production, Estados Unidos, 1931. Distribuição: Paramount.

Direção: F. W. Murnau. Colaboração na direção: Robert J. Flaherty. Produção: F. W. Murnau e Robert J. Flaherty. Co-produtor: David Flaherty. Roteiro e argumento: F. W. Murnau e Robert J. Flaherty, baseado numa idéia de Robert J. Flaherty. Fotografia: Floyd Crosby e Robert J. Flaherty. Montagem: Robert J. Flaherty. Música: Hugo Riesenfeld. Assistentes de direção: David Flaherty, Edgar G. Ullmer e Herman Bing. Elenco: Anna Chevalier (Réri), Matahi, Hitú, Jean, Kong Ah, Jules, Bill Bambridge.

LA TERRA TREMA

Arteas, Itália, 1947.
Direção: Luchino Visconti. Produção: Anna Davini, Renato Silvestri e Salvo D'Angelo. Roteiro: Luchino Visconti, baseado na história "I Malavoglia", de Giovanni Verga. Fotografia: G. R. Aldo. Câmera: Gianni De Venanzo e Paul Ronald. Montagem: Mario Serandrei. Música: Luchino Visconti, Wally Ferrero, dirigida por Wally Ferrero. Som: Vittorio Trentino. Assistentes de direção: Francesco Rossi e Franco Zefirelli. Elenco: atores não profissionais, habitantes de Acitrezza, na Sicília.

IL TERRORE DELLA MASCHERA ROSSA (Zorro da Máscara Vermelha)

Jonja Film, Itália, 1959.
Direção: Luigi Capuano. Produção: De Paolis. Roteiro: Marcello Ciorciolini, Vittorio Metz e Roberto Gianviti. Argumento: Marcello Ciorciolini. Fotografia (TotalScope/Eastmancolor): Carlo Montuori. Montagem: Música: Elenco: Lex Barker, Chelo Alonso, Livio Lorenzon, Liana Orfei, Riccardo Billi, Marco Guglielmi.

• *La Terreur du Masque Rouge*

THÉRESE DESQUEYROUX

Filmal (França), 1962.
Direção: Georges Franju. Produção: Eugène Lepicier. Roteiro e adaptação: François Mauriac, Claude Mauriac e Georges Franju, de um romance de François Mauriac. Fotografia: Christian Matras. Música: Maurice Jarre. Cenografia: J. Chalvet. Elenco: Emmanuele Riva, Edith Scob, Philippe Noiret, Samy Frey, Jeanne Perez, Jacques Monod, Renée Devillers, Lucien Nat.

TIERRA SIN PAN

Ramón Acín, Espanha, 1932.
Direção: Luís Buñuel. Produção: Ramón Acín. Roteiro e argumento: Luís Buñuel e Pierre Unik. Fotografia: Elie Lotar. Música: Fragmentos da "Quarta Sinfonia", de Brahms. Co-

mentário: Pierre Unik. Assistentes de direção: Pierre Unik e Sanchez Ventura.

• Documentário de longa metragem.

• *Las Hurdes*

TIRO AL PICCIONE / Commando Traqué (Dilema de Um Bravo)

Ajace/Euro International (Itália) e Procinex (França), 1961.
Direção: Giuliano Montaldo. Roteiro: Ennio De Concini, Onofri e Martino, extraído de um romance de Giose Rimanelli. Fotografia: Carlo Di Palma. Música: Carlo Rustichelli. Elenco: Jacques Charrier, Eleonora Rossi Drago, Francisco Rabal, Sergio Fantoni, Carlo d'Angelo.

LES TONTONS FLINGUEURS (O Testamento de Um Gangster)

S.N.E. Gaumont (França), Ultra Films (Itália) e Corona (Alemanha), 1963.
Direção: Georges Lautner. Produção: Alain Poiré. Roteiro e adaptação: Georges Lautner e Albert Simonin, extraído da história de Albert Simonin, "Grisbi or not Grisbi". Diálogos: Michel Audiard. Fotografia: Maurice Fellows. Música: Georges Delerue. Cenografia: Jean Mandaroux. Elenco: Lino Ventura, Sabine Singer, Bernard Blier, Francis Blanche, Jean Lefebvre, Robert Dalban, Horst Frank, Charles Regnier, Mac Ronay.

TOUCH OF EVIL (A Marca da Maldade)

Universal, Estados Unidos, 1958.
Direção e roteiro: Orson Welles. Produção: Albert Zugsmith. História: Whit Masterson, "Badge of Evil". Fotografia: Russell Metty. Montagem: Virgil Vogel e Aaron Stell. Música: Henry Mancini, dirigida por Joseph Gershenson. Cenografia: Alexander Golitzen, Robert Clatworthy. Decorações: Russell A. Gausman e John P. Austin. Som: Lester I. Carey e Frank Wilkinson. Costumes: Bill Thomas. Elenco: Charlton Heston, Janet Leigh, Orson Welles, Akim Tamiroff, Joseph Calleia, Victor Milan, Joanna Moore, Marlene Dietrich, Zsa Zsa Gabor, Joseph Cotten, Keenan Wynn, Ray Collins, Dennis Weaver, Valentim de Vargas, Mort Mills, Lalo Rios, Michael Sargent, Mercedes McCambridge, Gus Schilling, Harry Shannon.

TRES HOMBRES BUENOS / I Tre Implacabili

Copercines (Espanha) e P.E.A. (Itália), 1963.
Direção: Joaquín Romero Marchent. Roteiro e argumento: José Mallorquí e Caiano. Fotografia (TotalScope/Eastmancolor): Rafael Pacheco. Música: Manuel Parada. Cenografia: Cubero y Galicia. Elenco: Geoffrey Horne, Robert Hundar,

Paul Piaget, Cristina Gaioni, Fernando Sancho, Turia Nelson, Charito del Río, Raf Baldassarre, Massimo Carocci, Antonio Gradoli.

• *Les Trois Cavaliers Noirs*

LES TROIS MOUSQUETAIRES / I Tre Moschettieri (Os Três Mosqueteiros)

Films Borderie/Films Modernes/Film d'Art (França) e Fono Roma (Itália), 1961.

• 1ª época: *Las Ferrets de la Reine* (As Jóias da Rainha).
• 2ª época: *La Vengeance de Milady* (A Vingança de Milady).
Direção/produção: Bernard Borderie. Roteiro/adaptação: Bernard Borderie e Jean-Bernard Luc, do romance de Alexandre Dumas. Fotografia (Franscope/Eastmancolor): Armand Thirard. Montagem: Christian Gaudin. Música: Paul Misraki. Cenografia: René Moulart. Som: René Sarazin. Elenco: Gérard Barray (D'Artagnan), Georges Descrières (Athos), Bernard Woringer (Porthos), Jacques Toja (Aramis), Mylène Demongeot (Milady de Winter), Daniel Sorano (Cardeal Richelieu), Perrette Pradier (Constance), Françoise Christophe (Rainha Ana), Guy Tréjean (Rei Luis XIII), Jean Carmet (Planchet), Guy Delorme (Rochefort).

• Existem várias outras versões do mesmo romance.

TWO FOR THE SEESAW (Dois na Gangorra)

Mirisch Pictures, Estados Unidos, 1962. Distribuição: United Artists.

Direção: Robert Wise. Produção: Walter Mirisch. Roteiro: Isobel Lennart, baseado na peça de William Gibson. Música: André Previn. Fotografia: Ted McCord. Montagem: Stuart Gilmore. Elenco: Robert Mitchum, Shirley MacLaine, Edmon Ryan, Elizabeth Frazer, Eddie Firestone, Billy Gray.

• *Deux sur Une Balançoire*

EL ÚLTIMO REBELDE

Hispano Continental Films (México), 1956.

Direção, roteiro e argumento: Miguel Contreras Torres. Adaptação: Miguel Contreras Torres e Manuel R. Ojeda. Fotografia: José Ortiz Ramos. Montagem: José Bustos. Música: Federico Ruiz. Cenografia: Ramón Rodríguez Granada. Som: Nicolás de la Rosa. Elenco: Carlos Thompson, Ariadne Welter, Rodolfo Acosta, Charles Fawcett, Lee Morgan, Eduardo Noriega, John Kelly, Rebeca Iturbide, Carlos Múzquiz, Eduardo González Pliego, Federico Curiel, Bertha Lehar, Leopoldo Ortín, Manuel Arvide, Tony Carbajal, Antonio Raxell, Claudio Brook.

• *Los Desperados de la Sierra*

UMBERTO D (Umberto D)

Labor Films/Rizzoli Films, Itália, 1951. Distribuição: Art Filmes.

Direção: Vittorio De Sica. Produção: Vittorio De Sica e Giuseppe Amato. Roteiro: Cesare Zavattini e Vittorio De Sica. História: Cesare Zavattini. Fotografia: G. R. Aldo. Câmera: A. Pennoni. Montagem: Eraldo Da Roma. Música: Alessandro Cicognini. Cenografia: Virgilio Marchi. Assistente de direção: Luisa Alessandri. Assistente de produção: Nino Misiano. Elenco: Carlo Battisti, Maria Pia Casilio, Lina Gennari, Lena Simosa, Elena Rea, Memmo Carotenuto, o cão "Flick" e atores não-profissionais.

UN CHIEN ANDALOU

Pierre Braunberger, França, 1928.

Direção e co-produtor: Luis Buñuel. Produção: Pierre Braunberger. Roteiro e história: Luis Buñuel e Salvador Dalí. Fotografia: Albert Dubergen (Duverger). Montagem: Luis Buñuel. Música: fragmentos de "Tristão e Isolda", de Richard Wagner. Decorações: Schildtknecht. Elenco: Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Grampolini, Jaime Miravilles, Luis Buñuel, Salvador Dalí.

Nota: Exibido na versão original em Cinematecas.

UN COUPLE

Balzac Films/Discifilm, França, 1960.

Direção e roteiro original: Jean-Pierre Mocky. Adaptação: Jean-Pierre Mocky e Raymond Queneau. Fotografia: Eugene Shuifan. Montagem: Boris Lewin. Música: Alain Romans. Cenografia: Maurice Petri. Elenco: Juliette Mayniel, Jean Kosta, Francis Blanche, Christian Duvaleix, Alice Tissot, Simone Cendra, Daniele Godet.

UN DRÔLE DE PAROISSIEN / Déo Gratias (O Piedoso Ladrão)

Le Film d'Art, França, 1963. Distribuição: 20th Century-Fox.

Direção: Jean-Pierre Mocky. Produção: Henri Diamant-Berger. Roteiro: Michel Servin. Adaptação: Jean-Pierre Mocky e Alain Moury. Diálogos: Alain Moury. Fotografia (parte colorida): L. H. Bured. Montagem: Marguerite Renoir. Cenografia: Tyberghen. Elenco: Bourvil, Francis Blanche, Jean Piret, Jean Yannel, Jean Tissier, Véronique Nordey, Solange Certain, Marcel Perez, Bernard Lavalette.

UNE FEMME MARIÉE (Uma Mulher Casada)

Anouschka Films/Orsay Films (França), 1964. Distribuição: Columbia.

Direção, roteiro, argumento e diálogos: Jean-Luc Godard.

Produção: Philippe Dussart. **Fotografia:** Raoul Coutard. **Câmera:** Georges Liron. **Montagem:** Agnès Guillemot e Françoise Collin. **Música:** extratos de Beethoven. **Música de jazz:** Claude Nougaro. **Cenografia:** Henri Nogaret. **Som:** Antoine Bonfanti, René Levert e Jacques Maumont. **Assistentes de direção:** Claude Othuin Girard, Jean-Pierre Léaud e Hélène Kallouguine. **Canção e intérprete:** Sylvie Vartan. **Elenco:** Macha Méril, Bernard Noël, Philippe Leroy, Roger Leenhardt, Rita Maiden, Margaret Le Van, Véronique Duval, Chris Tophe.

UNE PARTIE DE CARTES

Méliès, França, 1896.
Direção, produção e roteiro: Georges Méliès.

UNTIL THEY SAIL (Famintas de Amor)

Metro-Goldwyn-Mayer, Estados Unidos, 1957.
Direção: Robert Wise. Produção: Charles Schnee. Roteiro: Robert Anderson, extraído de um conto de James A. Michener. **Fotografia (CinemaScope):** Joseph Ruttenberg. **Montagem:** Harold F. Kress. **Música:** David Raskin. **Canção:** "Until They Sail", de Sammy Cahn, cantada por Edye Gorme. **Elenco:** Jean Simmons, Joan Fontaine, Piper Laurie, Sandra Dee, Paul Newman, Charles Drake, Wally Cassell, Adam Kennedy, Tige Andrews, John Wilder, Ralph Votrain, Alan Napier, Mickey Shaughnessy.

* *Femmes Coupables.*

LES VIERGES (As Virgens)

Boreal/Balzac Films (França) e Stella Films (Itália), 1962.
Direção: Jean-Pierre Mocky. Produção: Louis-Bernard Levy. Roteiro e diálogos: Jean-Pierre Mocky, Alain Moury, Catherine Claude, Geneviève Dormann e Monique Lange. **Fotografia:** Eugene Shuffan. **Música:** Paul Mauriat e Raymond Lefebvre. **Cenografia:** Pierre Tyberghena. **Elenco:** Charles Aznavour, Gérard Blain, Francis Blanche, Jean Poiret, Charles Belmont, Stefania Sandrelli, Catherine Dérjac, Jean-Pierre Honoré, Patrice Laffont, Anne-Marie Sautry, Pierre Palau, Jean Galland.

VIRIDIANA (Viridiana)

Madrid Film/Studio Lineal/Unici Films (Espanha) e Gustavo Alatrisme (México), 1959.
Direção: Luis Buñuel. Produção: Gustavo Alatrisme, Gustavo Quintano e Ricardo Muñoz Suay. Roteiro/Argumento: Luis Buñuel e Julio Alejandro. **Fotografia:** José F. Aguayo. **Montagem:** Pedro Del Rey. **Música:** Haendel, Mozart. **Direção musical:** Gustave Pitaluga. **Cenografia:** Francisco Canet. **Som:** Klangfilm. **Assistente de direção:** Juan Luis Buñuel. **Elenco:** Silvia Pinal, Francisco Rabal, Teresita Rabal, Fernando Rey, Margarita Lozano, Victoria Zinay, José Calvo, Lola Gaos,

Juan Garcia Tiendra, Maruja Isbert, Joaquín Mayol, Milagros Tomas Palmira Guerra, Joaquín Roa, Luis Heredia.

VIVRE SA VIE (Viver a Vida)

Les Films de la Pleiade, França, 1962.
Direção, roteiro, adaptação e diálogos: Jean-Luc Godard. **Produção:** Pierre Braunberger. **Fotografia:** Raul Coutard. **Montagem:** Michel Legrand. **Elenco:** Anna Karina, Saddy Rebot, Gilles Quéant.

LA VOIE LACTÉE

(O Estranho Caminho de São Tiago / Via Láctea)

Greenwick Films (França) e Medusa/Fraia Films (Itália), 1968.
Direção: Luis Buñuel. Produção: Serge Silberman. Roteiro, diálogos e adaptação: Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière. **Fotografia (Eastmancolor):** Christian Matras. **Montagem:** Louissette Hauteocour. **Música:** Luis Buñuel. **Cenografia:** Pierre Guffroy. **Som:** Jacques Gallois e Dominique Amy. **Costumes:** Jacqueline Guyot. **Maquilagem:** Jacqueline Pipard. **Assistente de direção:** Pierre Lary. **Diretor de produção:** Uly Pickard. **Elenco:** Paul Frankeur, Laurent Terzieff, Alain Cuny, Bernard Verley, Edith Scob, Jean-François Rosanis, Rita Maiden, Jean-Claude Carrière, François Maitre, Bernard Musson, Julien Bertheau, Ellen Bahl, Michel Dacquin, Bernard Cohn, Georges Marchal, Michel Piccoli, Marcel Perez, Jean Piat, Pierre Lary, Michel Etcheverry.

VÖRÖS TINTA

Hungaro Film, Hungria, 1960.
Direção e roteiro: Viktor Gertler. **Fotografia:** János Toth. **Elenco:** Eva Vas, Gyorgy Pálos, Nora Tabori, Myrtil Nádaai, József Timár, Hilda Gobbi.

* *L'Encre Rouge.*

VOULEZ-VOUS DANSER AVEC MOI? (Quer Dançar Comigo?)

Francois Film/Vides, França, 1959. Distribuição: Columbia.
Direção: Michel Boisrond. Produção: Francis Cosne. Roteiro: Annette Wademant, Gérard Oury, Jean-Charles Tachella e L. C. Thomas, extraído da novela "The Blonde Died Dancing" (A Loura Morreu Dançando), de Kelley Roos, **Fotografia (Eastmancolor):** Robert Lefebvre. **Montagem:** Jean André. **Música:** Henri Crolla. **Elenco:** Brigitte Bardot, Henri Vidal, Dawn Addams, Noël Roquevert, Dario Moreno, Paul Fran-

keur, Philippe Nicaud, Serge Gainsbourg, Pascal Mazotti,
François Chaumette, Maria Pacaume.

THE YELLOW CANARY (A Senha do Crime)

20th Century-Fox, Estados Unidos, 1963.
Direção: Buzz Kulik. Produção: Maury Dexter. Roteiro: Rod
Serling, baseado na novela "Evil Come, Evil Go", de Whit
Materson. Fotografia (CinemaScope): Floyd Crosby. Monta-
gem: Jodie Copelan. Música: Kenyon Hopkins. Cenografia:
Walter Simonds e Don Greenwood. Elenco: Pat Boone, Bar-
bara Eden, Steve Forrest, Jack Klugman, Jessie White, Steve
Harris, Milton Selzer, Jeff Corey, Charles Keane.

* *Le Canari Jaune.*



Rua Frei Luís, 100. Tel.: 42-5112
Caixa Postal 23. End. Telegr.: **Vozes**
25.600 Petrópolis, Estado do Rio
C.G.C. 31.127.301/001
Inscr. Est. 39.030.164

Filiais:

Rio de Janeiro: Rua Senador Dantas, 118-I
Tel.: 242-9571
São Paulo: Rua Senador Feijó, 168
Tel.: 33-3233
Belo Horizonte: Rua Tupis, 85
Loja 10 — Tel.: 22-4152
Porto Alegre: Rua Riachuelo, 1230
Tel.: 25-1172

Representantes:

Recife: Nordis-Nordeste Distribuição
de Editoras Ltda.
Rua da Conceição, 106. Tel.: 21-4306
Fortaleza: Ceará Ciência e Cultura Ltda.
Rua Edgar Borges, 89. Tel.: 26-7404