

# CINE



**JANE BAXTER**  
e  
**WILLY EICHBERGER**  
no filme Ingles  
"BLOSSOM TIME"  
de  
**PAUL STEIN**

REDAÇÃO  
E  
ADMINISTRAÇÃO

Rua Braamcamp, 96, 1.º - D.º

LISBOA  
Telefone N. 7807

24 páginas Avulso Esc. \$150

Editor  
Augusto Soares

# CINE

DIRECTOR

ANTÓNIO FAGIM

Secretário da Redacção

Mota da Costa

PROPRIEDADE DA

EDITORA CINEMATOGRAFICA  
(S. A. R. L.)

Officinas Gráficas

OCOGRAVURA, LTD., Rua D. Pedro V, 18

IMPRENSA BELEZA, Rua da Rosa, 99 a 107

Administrador

J. Vicente Sampaio

## OUVINDO

## Robert Montgomery

HÁ cinco anos, um jovem actor relativamente desconhecido, chamado Robert Montgomery, apareceu em certo teatro de Broadway, na peça intitulada *Possession*, que Edgar Selwyn apresentava. O jovem obteve um lisonjeiro êxito e, provavelmente, teria sido uma figura notável no teatro se o cinema não tivesse mudado por completo o curso da sua carreira. O caso foi que Selwyn veio a Hollywood a fim de dirigir filmes e recomendou Montgomery, que em menos de dois anos conquistou a consagração.

Numa entrevista, perguntaram a Robert Montgomery se estava satisfeito com o seu trabalho no cinema. O jovem artista disse lamentar a ideia formada por uma certa parte do público de que era um actor que só poderia representar personagens joviais e pândegas.

«A coisa mais fácil do mundo é que o público chegue a formar a ideia de que um actor só pode representar determinado tipo», disse êle, «e então o artista corre o risco de que limite o seu campo de acção, dando-lhe sempre êsses mesmos papéis».

«Gostei muito dos meus papéis em *The Big House* e *Another Language* por serem completamente diferentes das interpretações que tenho feito noutros filmes».

«Prefiro representar papéis antipáticos (e creio que assim pode ser classificada a minha personagem em *Another Language*) do que interpretar continuamente heróis e galãs».

Montgomery explicou que, segundo grande parte do público, os papéis de personagens antipáticas não devem ser agradáveis de representar. «Pois não é assim» — declarou. — «Os espectadores tornam-se dia a dia mais exigentes e sabem apreciar quando o artista interpreta bem o seu papel, quer seja de herói, quer seja de vilão».

Segundo Robert, filmar uma película é muito mais interessante do que representar no palco. É uma opinião a considerar, por ser pessoal e digna de estudo.

«Ambas as manifestações da arte são diferentes», disse Montgomery. «No teatro, a emoção renova-se todas as noites ao levantar-se o pano de boca e ao apresentar-se o artista diante do público».

«No cinema, pelo contrário, o interesse começa quando, terminada a película, se vai à sala de projecção para ver o resultado. É algo parecido à emoção que se sente na noite da estreia de uma peça».

«No palco podem cometer-se pequenos erros, porque só meia dúzia de pessoas se apercebem dêles. Na tela, principalmente nos primeiros planos, não pode falhar nem um só gesto: a câmara regista até o último pormenor».

RINA GALE

## O QUE É O CINEMA DE AMADORES?

*Em todos os seus números, Cine pugnará em defesa do cinema de amadores. Desta secção ficou encarregado o nosso colaborador Dr. Moxev, espírito culto e a quem a cinematografia portuguesa de amator muito deve. O Dr. Moxev responderá, gratuitamente, nas nossas colunas, a todas as perguntas que os amadores sôbre o assunto lhe queiram fazer por escrito.*

DE há um ano para cá fala-se muito, entre nós de Cinema de amadores e afinal há muita gente que lhe não conhece ainda a verdadeira significação.

Há até quem atribua ao qualificativo «amador» um sentido pejorativo e nós até lemos no artigo redactorial de fundo do primeiro número da CINE, que a indústria dos filmes em Portugal «está ainda no amadorismo»!

Ora devemos dizer que a par do cinema chamado profissional — que mais tarde, noutro artigo, provaremos ser mais uma indústria do que uma arte — existe um outro ramo de actividade cinematográfica, livre de preocupações profissionais e do condicionamento ao gosto do público, ao qual se entregam os indivíduos que possuem a câmara de filmar como outros possuem uma câmara fotográfica. Chamamos, assim, amador a todo aquele que faça cinema para se entreter e se distrair, sem ideia de lucros, quer use os chamados formatos reduzidos quer use o filme normal ou standard (35 m/m) utilizado pelos profissionais.

Em Portugal, o cinema de amadores tem-se desenvolvido principalmente de há um ano para cá com a propaganda feita pelos vendedores de material, com artigos em revistas nacionais e com a leitura e contemplação de revistas estrangeiras que chegam até nós e ainda com a exibição de filmes em sessões públicas ou por convites, de que já talaríamos de novo. O número de amadores portugueses que filmam pode avaliar-se em cerca de duas centenas, segundo o movimento que nos comunicam amigavelmente as casas manipuladoras do filme, o que ainda não é nada, diga-se, a par dos 300.000 amadores franceses e dos 500.000 amadores alemães.

Não nos detenhamos a enunciar o prazer especial que êste passa-tempo nos pode dar com o registro fiel do nosso dia a dia, o crescimento dos filhos, o envelhecer dos parentes e a vossa perpétua juventude, as recordações de passeios e de viagens, as actualidades como nós as vimos e do sítio em que as vimos e as companhias amáveis que levámos, etc. etc.

Uma ideia errada tem feito, por todo o mundo, com que o Cinema

de amadores se não tenha desenvolvido tão depressa quanto os seus encantos fariam esperar: a da carestia do material. Não falemos no custo da aparelhagem, que consta duma câmara de filmar e dum projector, dois aparelhos êsses que hoje já podemos obter pelo preço único dum simples, mas bom, aparelho fotográfico. O que assusta sempre o tímido entusiasmado é o custo do filme, que, em relação à película fotográfica, todos julgam excessivo. Afinal de contas, se empregarmos o filme de 95 m/m conhecido pelo nome de Pathé-Baby, veremos que uma bobina de 9 metros, que permite uma projecção de, pouco mais ou menos, minuto e meio de duração, custa, pronta a ser projectada, o mesmo que um ról de 8 películas, revelação, algumas provas para nós e para os amigos que nelas figuram, etc., e no fim é uma fotografia insípida, morta, sem a alegria e o movimento do filme e sem a possibilidade, que êste permite, de escolhermos, entre centenas delas, uma melhor expressão fisionómica, um movimento mais elegante, um enquadramento mais original e fazê-los reproduzir em papel para ter sôbre a secretária ou sôbre o tocador.

Fizemos esta comparação para o filme de 95 m/m. O amador tem, porén: à sua disposição o filme de 8 m/m, perfeíssimo e também muito económico — com um aparelho, o Ciné Kodak Eight, que é um mimo de portabilidade e de elegância — e o 16 m/m, o filme ideal do amador, bem como o 175 m/m apenas vulgarizado por uma firma em França.

Em geral, os amadores usam o filme de inversão, ou reversível, ou positivo directo, por economia e por ser superior nos resultados ao processo negativo-positivo.

O filme impressionado pela câmara é o que será projectado e portanto só se compra um filme e só se faz uma manipulação, tendo o inconveniente, é claro, de só ficarmos possuindo um exemplar, que se pode deteriorar, mas que é suficiente se o rodarmos dos cuidados que prolongam indefinidamente a sua duração.

O público português, pouco versado nestas questões tem ainda a pecha de considerar os cine-amadores como uns maduros que têm a mania de, com um brinquedo na mão, quererem «macaquear» os profissionais. Nós teremos o prazer de mostrar em artigos sucessivos que o Cinema de amadores vive por si e é tanto mais belo quanto mais as suas produções se individualizam e se afastam das regras e truques do cinema profissional. Temos visto filmes de amadores absolutamente caracterizados como tal e cuja fotografia, concepção artística e flagrante deixam a perder de vista os

## Bibliografia

- Robert Florey — Charlie Chaplin.  
Edouard Ramon — La passion de Charlie Chaplin.  
Kress — Conférences sur le cinématographe.  
Kress — Comment on installe et administre un cinéma.  
Kress — De l'utilité du cinéma dans l'enseignement.  
Tranchant — La cinematographie pour tous.  
Viès — La cinematographie astronomique.  
Lobel D. Bois — Manuel de Sensitométrie.  
Huguette (ex-Duflos) — Heures d'actrice.  
Jaques Ducom — Le cinématographe scientifique et industriel.  
Michel Coissac — Les coulisses du cinéma.  
Michel Coissac — Le cinématographe et l'enseignement.  
Michel Coissac — Les origines du cinéma.  
Abel Gance — Prisme.  
« » — Napoléon.  
« » — J'Accuse.  
Jean Epstein — Bonjour, cinéma!  
« » — La Lyrosophie.  
« » — La poesie d'Aujourd'hui.  
Hermanninger — Cinématographie sonore.  
Potonniee — Les origines du cinématographe.  
Trutat — La photographie animée.  
Lobel — La Technique cinématographique.  
E. Constet — Ses projections cinématographiques.  
Turpain — Le cinématographe.  
Robert Mallet — Stevens — Le Decor moderne au Cinéma.

profissionais, sobretudo na categoria dos documentários, das reportagens, das actualidades. Ainda há bem pouco verificámos isso nas filmagens obtidas por amadores e por profissionais no Cortejo histórico de Viaturas organizado pela Câmara Municipal de Lisboa.

Pensar que estes filmes são apenas familiares é um engano. A secção de Cinema do Grémio Português de Fotografia, que nos tem dado algumas sessões de Cinema de amadores, mostrou-nos já uma série de filmes que a assistência apreciou com vivo interesse e enlêvo. E ainda apenas abordámos um aspecto do assunto: que teríamos a dizer se fôsemos agora falar do Cinema de amadores, isto é, de formatos reduzidos, ao serviço da ciência e do ensino?

Dois ideias devem ficar desde hoje assentes: a primeira é a de que o Cinema de amadores é independente sob todos os pontos de vista e sobretudo sob o ponto de vista artístico; a segunda é a de que todos o podem fazer desde que tenham entusiasmo e se disponham ao espírito de economia e de reflexão, cuja ausência torna caríssimos todos os entretenimentos, até mesmo o da fotografia.

DR. MOVEX

# O QUE SE SABE

# PRODUÇÃO NACIONAL

# O QUE SE DIZ

O sr. Saldanha Carreira, conhecido professor e incansável propagandista do esperanto, vai organizar, muito brevemente, nas salas da Sociedade de Propaganda de Portugal, sessões cinematográficas para crianças, nas quais serão exibidos fonofilmes falados em língua esperantista.

Estão quasi terminados os trabalhos preparatórios do novo fonofilme português *Fim de Raça*, versão da conhecida peça de teatro *O Reposteiro Verde*, do dr. Júlio Dantas. Por todo este mês seguem para a Madeira os srs. Vieira, Bernau, o realizador e o super-visor da referida produção. As filmagens devem iniciar-se em princípios de Junho. Num dos grandes hotéis da Madeira serão filmadas algumas das principais cenas da película. Foram escolhidos para assistentes dos operadores de imagem os srs. Fernando Pinto e Julio Vicente Ribeiro e para assistente dos engenheiros de som o sr. Alfredo Gomes.

Ainda não está escolhido todo o elenco do *Fim de Raça*.

O sr. Jorge Brum do Canto está a concluir para a produção Arbués um filme sobre as estradas; e o sr. Lutero Aço vai dirigir, para o mesmo grupo, dois filmes de propaganda e para o sr. Aquilino Mendes um documentário que terá como operador o sr. Manuel Luiz Vieira.

Iniciaram-se já os estudos dum fonofilme português de grande metragem, inspirado num romance contemporâneo. As primeiras voltas de manivela deverão ser dadas em fins de Julho ou princípios de Agosto. Para protagonista do filme foi convidada uma das mais notáveis artistas do nosso teatro, a qual já trabalhou em filmes silenciosos. O autor do livro iniciou as suas «démarches» junto de altas individualidades, para obter facilidades. O realizador do filme dirigiu convite a um jornalista para colaborar na referida produção, estando a resposta deste último dependente da orientação que se der ao argumento.

Foi deferido, por despacho ministerial, e ao abrigo da lei do condicionamento de indústrias, o pedido feito pelo sr. Fernando Teixeira Pinto, ajudante do operador sr. Manuel Luiz Vieira, para produção de filmes de publicidade sonoros.



Um actor de cinema :  
- Quem vai a enterrar ?  
Pamplinas, com voz contritada :  
- O senhor que vai no primeiro carro.

QUANDO andávamos na organização da companhia proprietária desta revista, várias pessoas amigas, ou indiferentes, pretenderam dissuadir-nos do propósito que nos impuseram, alegando razões de vária ordem, entre as quais a de algumas empresas constituídas estarem na intenção de comprar aparelhagem de «tomada de sons», de várias procedências, com o objectivo de se dedicarem à pequena produção de filmes.

Insensíveis já às megalomanias dos cineastas de língua comprida e idéias curtas, prosseguimos com a indiferença dos que, com os olhos fitos num objectivo, se decidem a caminhar serenamente para a sua realização.

E andamos sempre, agradecendo a todos os avisos e as palavras de prudência que nos disseram, com sinceridade ou não, e subimos a primeira escarpa das muitas que temos de marinhar até alcançarmos quanto queremos.

Claro que não foi sem muitas dificuldades que abrimos caminho.

Esperamos, sem nos cansarmos de esperar, a nossa hora e revoltados, mas nunca desesperados, fomos reconstruindo o que os outros destroçavam a poder de ignorância, de maldade, de inércia ou de egoísmo.

Vieram estes comentários a propósito dos avisos que persistem em endereçar-nos, como se nós estivéssemos aqui para no mesmo egoísmo feroz asfixiarmos as pretensões legítimas dos outros, apagando seus passos ou prejudicando-lhes os interesses.

Desenganam-se os insistentes conselheiros. Nós aplaudimos e coadjuvamos todos os empreendimentos que visem o progresso e o desenvolvimento do cinema português.

Pelo facto de nos prepararmos para a pequena produção de fonofilmes não queremos ficar sòzinhos em campo. O sr. A foi comprar aparelhos como os que preferimos para nós — óptimo. O sr. B vai adquirir material julgado superior ao nosso — optimíssimo. Um e outro procuram, como nós, sair do marasmo em que temos vivido. Todos queremos progresso; todos ansiamos trabalhar, fazer o muitíssimo que ainda não está feito. Que sejam pois bemvindos e que dignifiquem a arte cinematográfica e promovam o crédito da indústria — são os nossos votos.

Estamos tão atrasados e há tanto para fazer que a nenhum faltará trabalho, nem coisas novas para realizar. Ele são os filmes sobre história, educação física, geografia, ciências biológicas, higiene, artes e officios — para educação de grandes e pequenos; os filmes de propaganda comercial, industrial e turística; o documentário e o jornal de actualidades; os filmes de arte e recreio — puro espectáculo — para novos e velhos — um tor de aspectos e especialidades que ocupam, em anos sucessivos, algumas dezenas de braços, interessando quantos vivem no quatro cantos da terra portuguesa. Que ninguém receie pelo futuro das empresas que se proponham realizar filmes de grande ou pequena metragem. Há lugar e campo de permanente actividade para todos. Só não deve haver lugar, daqui por diante, para os cinegrafistas estrangeiros se instalarem no nosso país, com sua aparelhagem, filmando livremente o que quiserem, com o falso pretexto de que se trata de propagandear o nosso país lá fora. Isto não se deve repetir, nem as entidades competentes podem consentir-lo, por dois motivos: primeiro, porque estamos a consentir que os operadores estrangeiros nos levem daqui documentários que os nossos podiam muitíssimo bem realizar e vender com benefício da indústria e da economia nacionais; segundo, porque não se exerce nenhuma espécie de fiscalização sobre o que os sujeitos filmaram dos usos e costumes portugueses, comentando-os à sua moda, e pode muito bem acontecer que em vez de nos prestigiar no estrangeiro, sirva até para nos deminuir.

Contra estes é que somos intransigentes e estamos na disposição, se eles voltarem, de obstar pelos meios ao nosso alcance a que trabalhem em Portugal.

Aos outros, portugueses como nós e como nós operários duma mesma obra, damos-lhe fraternal egostio samenteas mãos

ALGUNS intelectuais portugueses pensam em adaptar ao cinema uma obra de Leonardo Coimbra intitulada *Jesus*.

No entanto, ainda se não entrou em negociações com o autor, um dos nossos maiores filósofos, digno, na verdade de ser conhecido do público cinéfilo.

Informam que um representante da Tobis partiu para a Alemanha, a fim de adquirir, para aquela empresa, material que lhe permita dedicar-se à pequena produção de filmes.

Irving Thalberg realizará brevemente um filme extraído da conhecida obra de Michel Arlen, *The Green Hat*, com Constance Bennett no principal papel.

*Cem por cento pura* será a próxima película de Jean Harlow e que Sam Wood vai realizar dentro de pouco tempo.

Esta produção é baseada numa história original de Anita Loos e John Emerson.

Jean Harlow cem por cento pura? Nem mesmo em celuloide acredita-mos...

O realizador de *Rapustue e a Imperatriz* Richard Boleslavsky está a realizar actualmente *Alma d' Médico*, com Clark Gable, Myrna Loy e Elizabeth Allan nos principais papeis.

Diana Wynyard, a formosa intérprete de *Cavalgada e Rasputine*, foi contratada para trabalhos em dois filmes: *Soviet* e *Vanessa*.

Elissa Landi, Joseph Schildkraut e Frank Morgan actuarão conjuntamente em *Sister Under The Skin*.

Frederic March e Ana Sten vão actuar, sob a direcção de Mamoulian, no filme *Ressurreição*, inspirado no célebre romance de Tolstói.

Lilian Gish, a inesquecível artista do cinema silencioso, vai estrear-se no fonocinema. A sua primeira película intitula-se: *A sua dupla vida*.



Os mesmos (noutro sitio):  
O actor :  
- E de que morreu ele ?  
Pamplinas :  
- Não sei. Nem sei sequer de quem é ele vivia.

Este número foi visado pela Comissão de Censura



CINE  
21

Dolores  
Rio

IM

"CARIOCA,  
FLÔR DOS  
TROPICOS..



CINE

A MAIS POPULAR DAS MARCAS DE SARDINHA



FABRICO  
ESMERADO

PREÇO DE  
CONCORRÊNCIA

À VENDA EM TODA A PARTE  
MARCA DE EXPORTAÇÃO DOS FABRICANTES  
**ALGARVE EXPORTADOR L<sup>DA</sup>**  
PEDIDOS AO DEPOSITARIO: P. MARTINS, R. S. JULIÃO, 29  
**LISBOA**

LAZARO

MISTERIOSO

OPERFUME QUE SEDUZ



MME CAMPOS L<sup>DA</sup>

ACADEMIA SCIENTIFICA DE BELLEZA

## BRUNILDE

## JÚDICE

**Vai regressar á  
actividade cine-  
matográfica ?**

**V**OLTA a falar-se de Brunilde Judice e do seu regresso à arte cinematográfica

Para o leitor algo esquecido ou pouco conhecedor da história do cinema português, diremos ter Brunilde Judice já experimentado a carreira cinematográfica, nos velhos tempos do Silencioso, e, devemos dizer-lo, com êxito. Apesar-das deficiências do nosso método de trabalho em cinema, Brunilde Judice revelou esplêndidas qualidades. Pertenceu, largo tempo, à Invicta-Film. Vimo-la em «Mulheres da Beira», de Rino Lupo, ao lado de Brunilde Carvson, Celeste Ruth, António Pinheiro e Rafael Alves; «Amor de Perdição», com Irene Grave, Alfredo Ruas, Pato Moniz, António Pinheiro e Samwell Diniz; e «Tempestades da Vida», realizado por Augusto de Lacerda e interpretado por Brunilde, Fernando Vieira, Aldina de Souza e Duarte Silva.

Brunilde têm sido esquecida pelos nossos realizadores desde que surgiu o sonoro, isto é, desde o momento em que a artista mais poderia interessar a arte cinematográfica. Porque, Brunilde possui todos os requisitos necessários para poder dedicar-se ao cinema. Têm personalidade, figura distinta, olhar profundo, incisivo, inteligente. Não possui a frieza de Greta Garbo, nem a falsa atitude de sedução de Mirna Loy; mas parece mergulhada em torpôr constante e dá-nos a sensação nítida duma verdadeira «vamp», sem artificialismo nem vulgaridade.

Fala-se, actualmente, em Brunilde para interpretar uma personagem de «Fim de Raça». Oxalá a vejamos bem cedo num fonofilm, para podermos admirar, na tela, uma mulher elegante e artista de peregrino talento que à cena portuguesa têm dado o melhor do seu esforço e do seu saber.

(Foto Silva Nogueira)



# A VERDADE HISTÓRICA NO CINEMA

# 0 SIMBOLISMO DOS NOMES

**A** PESAR-DE-TUDO, o cinema permanece uma arte indefesa. Os seus próprios servidores são, muitas vezes, os primeiros a sacrificarem-no. E' tempo de se opor um dique à torrente de lava destruidora.

Os últimos filmes históricos exibidos em nossas telas provam quanto os produtores, os argumentistas e os realizadores, por negligência ou zombaria, gostam de falsear a verdade histórica, iludindo o público e defrontando com impudor, a crítica mais severa. As películas a que nos referimos já se não encontram no cartaz; esiamos pois descansados contra as possíveis reclamações de certos espiritos timoratos e que passam a vida a pedir mercês ou a suplicar o silêncio dos outros. Chegamos, no entanto, em seu devido tempo.

O público não deve ser burlado tão indecorosamente. Se se afirma que o cinema é precioso elemento de ensino, por que motivo nas películas históricas só pode induzir em erro o espectador pouco lido ou muito crédulo?

Mas vamos por partes. Começamos pelo exame da *Vida Privada*



de *Henrique VIII*. Sem dúvida nenhuma, a este filme de Alexandre Korda não se pode exigir o máximo de verdade histórica, porque é apenas uma «vista parcial» da vida do famoso rei Barba-Azul, a parte anedótica daquele reinado. Mas quem desconheça a verdadeira biografia do sanguinário Henrique ficará com uma noção errada a seu respeito. Que nos apresenta o filme? Um homem que se apaixonava facilmente, uma criatura bonônica e cruel. Nada mais. Alexandre Korda falseou a verdade. Henrique VIII, homem inconstante em suas afeições e sofrendo duma tara possivelmente hereditária, não teve deferenças apenas com cortesãs e princesas: Tomaz Mooros conheceu-lhe a amizade e o ódio e acabou os seus dias esquarterado e pendurado às portas da cidade de Londres.

A questão, interessantíssima, do casamento de Henrique com Ana Bolena não é sequer narrada; o próprio Thomas Cromwell, personagem preponderante, que de lavadeiro ascendeu a conselheiro, e veio a acabar às mãos dos carrascos de el-rei, passa no filme, como figura secundária. Mas ainda este filme não é dos mais arbitrários e mentirosos. O próprio título justifica todas as falhas do argumento: trata-se da vida privada do homem que ordenou setenta e duas mil execuções e casou com seis mulheres, três das quais Catarina.

Pior é o caso de *Catarina da Rússia*, o magnífico filme de Czinner, (magnífico sob o ponto de vista cinematográfico e artístico), onde a verdade histórica se reduz a pouco.

Elizabeth Bergner, bonita e artista, está muito distante da formosa Sofia de Anhalt-Zerbst (Catarina Alexiévna) apresentada por Rekotof ou To-



relli. O filme toca, ao de leve, a verdade histórica: os sete anos de castidade da mulher do grão-duque de Holstein, a loucura crescente deste, a sua morte (que é contada com relativa fidelidade), mas não apresenta Catarina II como ela foi e ficou na História de todo o mundo: como mulher e como estadista. Em redor do príncipe Potemkin e do conde Orloff poder-se-ia ter construído um argumento exacto, mais arredado da fantasia e da imaginação, e que prendesse o público afeito às histórias maliciosas ou passionais. Catarina foi uma mulher extravagante, decidida, cheia de vícios e defeitos, mas hábil financeira e admirável estadista. O filme inglês, embora muito belo, nada nos diz desta mulher extraordinária, continuadora da obra de Pedro o Grande.

Temos ainda outro filme—*Raspoutine*, onde a verdade histórica anda tão arredada que a princesa Yussouf nem precisava de processar a M. G. M.

O *Raspoutine*-Lionel Barrymore não tem do outro *Raspoutine* senão o nome. Se a composição da figura é, cinematograficamente, magistral, a verdade é que aquele não é exacto. Boleaslavsky apresenta-nos



um pope hipnotizador de crianças e de virgens. Ora, é do domínio de todos, *Raspoutine*, o mujik o «santo», como lhe chamavam, não tratou o herdeiro do trono pelos métodos hipnóticos ministrava-lhe um tóxico e, quando lhe convinha, um antídoto. Parece que o veneno e o contraveneno lhe foram fornecidos por determinado e misterioso curandeiro da corte de Nicolau II. *Raspoutine*, o homem que sofria do complexo do poder, o Sansão que fez desabar o templo do tzarismo, o espíao pago e comprado pela Alemanha, o homem que atraçava a sua própria pátria, é, no filme, uma sombra imprecisa e sempre em desacordo com os documentos existentes a seu respeito. Mais uma vez, um fil-

me histórico não condizia com a História.

Vem, por último, um filme de Mamoulian: *Rainha Cristina*. E', sob o ponto de vista de que vimos tratando, o pior de todos e o único que não pode merecer os nossos emboras.

Principia por não se saber — e este é pormenor mais importante do que poderá supor-se à primeira vista — se a rainha, ainda infante, se vestia de homem por vontade própria ou por imposição alheia. Ficaria assim explicada uma parte do mistério da sua vida. Diremos: Cristina usava trajos masculinos e recebia a educação própria dos rapazes por vontade de seu pai, Gustavo Adolfo. Cristina nem era bonita, nem era feminina: tinha modos de homem, voz forte, não queria mulheres ao seu serviço e resistia ao frio, à fome e ao cansaço. Lem-



bra-nos o que madame de Motteville e mademoiselle de Montpensier contam de Cristina durante a estadia desta última em Paris. O seu amor às letras e às artes, as suas conversas com Descartes, o abandono em que tinha as finanças do país, a sua aversão ao casamento confessada no Senado e a sua predileção por reítnir em volta muitos admiradores e favoritos teriam dado matéria muito mais honesta para se fazer um filme do que a historietta banal do embaixador espanhol...

O cinema perde-se. O cinema não cumpre a sua verdadeira missão. E' uma arte pronta a expandir-se, mas que decai constantemente. Como dizia Schiller, quando a arte decai é por culpa dos artistas. Neste caso, os profissionais de cinema são os únicos culpados.

MOTA DA COSTA

## Um selo com a efigie de Greta Garbo

**A** administração dos correios suecos está preparando a emissão dum selo com a efigie da célebre «estrêla» Greta Garbo, que ainda há poucos dias admirámos no esplêndido filme *A rainha Cristina*.

A emissão dum selo com a efigie duma grande artista de cinema é um facto sintomático da época presente: com efeito, a nossa geração pode desconhecer, muitas vezes, certos factos históricos, o nome do primeiro presidente dos Estados Unidos da América, por exemplo, mas sabe, sem hesitação, que Charles Chaplin é um grande génio do cinema americano.

**O** ser humano é o único cujo nome próprio raramente tem qualquer significado particular, a não ser se os pais e os padrinhos adoptam nomes de santos ou heróis. Tudo quanto nos cerca na vida — terras, lugares, objectos e até animais de estimação — merece sempre o simbolismo de um nome.

Os astros de Hollywood, seguindo esse principio, vão naturalmente emprestando muita propriedade às coisas que os cercam na vida quotidiana.

Jean Harlow, por exemplo, mora numa casa inteiramente branca, branca de neve. Ela crismou-a simbolicamente de *Ermínia*. Nas manhãs de sol, no alto da pitoresca colina em que se encontra, cercada de flores de inúmeros matizes, a residência da loura platinada constitue uma das mais características do local.

Diana Wynyard é a artista que talvez mais tenha cruzado o Oceano Atlântico. Para ela não existem distâncias. Ora se encontra na América, ora está na Europa. Nada mais natural do que ter dado à sua elegante «vila» em Beverly Hills o nome de *Transatlântica*.

Alice Brady tem na sua residência nada menos de quatro irrequietos cachorrinhos, que passam o dia a correr pelo relvado que circunda os canteiros do jardim. Nenhum nome se apropriaria mais à sua residência senão o que foi dado pelos vizinhos: *Casa dos Cachorros*.

Wallace Beery é um intrépido piloto aviador. Em matéria de aviação só lhe falta talvez tentar o vôo nocturno e a mala postal aérea. Não sendo supersticioso, mas tendo no intimo essa precaução que caracteriza todos os aviadores, Wallace Beery deu ao seu rancho o nome de *Feliz Aterragem*, pois é aí que êle tem o seu hangar.

Robert Tone revela extraordinário humor. O seu nome «Tone», por si só, já lhe empresta um «tom» característico. Por isso, mandou preparar, no alto da entrada da sua casa, uma placa de bronze com a inscrição — *High Tone* (Tom Elevado).

Clark Gable, devido à sua paixão por corridas de cavalos, pretendia dar à sua residência o nome de *The Track* (A Pista). Sua esposa, porém, foi-lhe na pista e não permitiu que mandasse preparar a placa com aquela inscrição. Em consequência disso, o solar dos Gables ficou desprovido de nome oficial. Não obstante quem passar por lá e der uma olhadela pelas janelas abertas há-de notar várias estatuetas e quadros pendentes das paredes: todos referentes a cavalos ou a cenas de «turf».

Greta Garbo sempre evitou qualquer alusão ao nome que melhor iria com a sua casa. No entanto, o público já lhe consagrou a residência com este epíteto: *Casa do Mistério*.

Os chineses têm uma filosofia muito diferente da nossa. Diz-se que na China é costume pagar o médico quando se está bom, a fim de poder contar-se com êle quando a doença nos ataca. Não admira, pois, que um chinês, em Hollywood, dono de uma lavanderia, tivesse escolhido o seguinte nome para a sua saudável residência, num dos contrafortes da colina: *Casa de Saúde*.

## BOM HUMOR

Na projecção especial da *Casela das Berlenças*. Jornalistas, artistas e técnicos de cinema. Antes da exibição, o realizador elucida um jornalista:

— Como o senhor vai ver, nas cenas de aviação há aviões autênticos, filmados directamente, e outros que foram fotografados com trucagem, na tranquilidade do laboratório.

E explicou a maneira como procedera, e a forma como o jornalista, durante a projecção, poderia distinguir os aviões filmados com trucagem e sem trucagem.

Durante a exibição, o jornalista, virando-se para um amigo que estava ao lado, quis manifestar os seus conhecimentos em matéria de técnica cinematográfica.

— Ora repare, disse ele, este avião (e indicava um aparelho filmado em pleno voo) é este avião, que julga você? É um efeito de trucagem... Filmado em pleno laboratório!.. E aqueles (e chamava-lhe a atenção para alguns aviões que não eram mais do que um só avião multiplicado umas tantas vezes, por trucagem, para dar a ilusão duma esquadilha autêntica), e aqueles, como se reconhece à primeira vista, foram filmados no espaço, graças ao concurso da nossa aviação marítima...

Um artista português já desapercebido do número dos vivos falara, uma vez, das suas criações em cinema, da sua actividade e da sua competência. A meio da conversa, recordaram-se os tempos primitivos do cinema nacional. O artista contou episódios e reviu, durante meia hora, o passado longínquo.

A certa altura, visivelmente contrariado, teve êste entreparêntesis na conversa:

— Calculem! Naquela cena (e descreveu-a com grande cópia de pormenores) tive expressões magníficas.

Pois o realizador, por maroteira (e aqui a sua voz trovejou), virou a película só para eu aparecer de costas!



No intervalo da filmagem, no restaurante do estúdio

O Bucha:

— Sabes, Laurel, que em Julho seguimos para um "rancho" da Califórnia e vamos apanhar lá 35 graus à sombra?

O Estica:

— Meu caro Hardy: e quem te diz a ti que eu sou obrigado a ficar à sombra?

## Cinema russo

## As características da sua produção sonora

O interesse despertado entre nós pelos filmes russos que nas telas portuguesas se exibiram foi tal que, ainda hoje, não é difícil encontrar quem pergunte: — Que há quanto a cinema sonoro produzido na Rússia? A resposta é difícil porque escasseiam os elementos de informação. Em todo o caso, embora não se possa informar devidamente o público sobre o que os soviéticos têm feito, é possível estabelecer a característica do cinema sonoro da Rússia.

Dois filmes — entre outros — nos servem de padrão: *O Caminho da Vida*, não há muito tempo exibido em Paris, e o *Komsomol*, que nos parece não ter sido exibido, por enquanto, fora da Rússia.

*O Caminho da Vida* é o primeiro filme sonoro que a U. R. S. S. produziu. Não deve surpreender-nos o atraso da sua exibição, visto que os filmes soviéticos chegam tarde à Europa e até porque foi demorada a adaptação dos estúdios cinematográficos soviéticos à produção sonora.

*O Caminho da Vida*, realizado por Nicolau EKK, — servimo-nos só de referências estranhas — não utiliza, nos domínios da expressão cinematográfica, elementos novos. Serve-se, porém, com cuidado, com inteligência, com emoção, dos efeitos resultantes dum assunto cheio de interesse. O filme tem por eixo as crianças que enxameiam Moscovo — viciosas até ao crime — e o seu internamento numa colónia, onde, por meio do trabalho, se vai tentar a sua regeneração. A actividade, útil na verdade, transforma-as, mas os maus instintos reaparecem com o degelo — época em que se recomeça o trabalho. Daqui por diante, aquela película mostra a luta entre os maus e os bons instintos, acabando por triunfar os últimos. Embora o assunto dêste trabalho cinematográfico tenha o seu quê de convencional, queremos acreditar que, nas cenas do seu desenvolvimento, haja outros elementos de análise e de compreensão que no-lo tornem mais humano e racional. De facto, um objectivo ressaltado do filme, apesar dos escassos elementos de verificação que deixamos sintetizados: — o indivíduo anula-se perante o interesse colectivo. Esta ideia é dada no *Caminho da Vida* — ao que se se diz — em admiráveis imagens, quando se vai construir a via férrea que ligará à estação mais próxima. Prova-o até o facto de, naquela altura, cessarem as tendências naturais dos rapazes — naturais porque eram as que mais insistentemente neles se manifestavam — dando lugar aos bons instintos — convencionalismo quanto a nós que o filme não consegue esconder.

Porém, no que o *Caminho da Vida* é superior é nas imagens, no encadeamento das cenas. Os sons ruidos, diálogos e música — são, a acreditar no que

lemos, admiráveis. Um crítico francês afirmou que algumas das imagens têm uma rara grandeza e acentua que poucas vezes tem visto em cinema qualquer coisa tão fortemente poética como o nascer do dia que há no filme e em que se conjugam o coarçar das rãs, o cant' das aves e dos galos com a beleza sem igual das imagens visuais. As cenas que se seguem a êste nascer do dia, mostrando a partida de Mustafa para a estação onde deve tomar conta do seu lugar de maquinista, são, também, surpreendentes de beleza e emoção.

O outro filme que citámos — *Komsomol* — revela a vida nos altos fornos em construção, sendo estes o elemento de interesse e de acção. Nesta película é apresentada a evolução dum jovem camponês que deixa a sua aldeia para vir para aquele centro industrial, tornando-se, do «Kolkho-lamit» que foi, no operário especializado e dum semi-analfabeto numa parcela do todo, que desconhece o indivíduo para só viver as realidades do meio, a elas se submetendo inteiramente. Quanto à parte artística há, neste trabalho, sons de muita felicidade, embora alguns tenham sido sincronizados nos estúdios. Por exemplo, diz-se que algumas das canções tártaras, outras proletárias e revolucionárias — pela primeira vez registadas no cinema — são dum efeito felicíssimo. Sobretudo em alguns passos do filme, quando se conjugam com a música dos altos fornos os ruidos do trabalho e as canções, ora magoadas ora ardentes dos trabalhadores, num ritmo de loucura, mas de extraordinária beleza.

Os filmes a que nos estamos referindo podem não atingir a perfeição técnica dos que são produzidos na América do Norte. São, porém, caracterizados por dois factores curiosos.

Faltando aos russos os elementos de trabalho que lhes permitiriam atingir aquela perfeição, eles impõem-se, afirmam-no aqueles que já viram os filmes sonoros dos soviéticos, pela parte artística. Aqui, as possibilidades reveladas pelos filmes citados são imensas, por si só recomendando o cinema sonoro da U. R. S. S.

O outro factor pertence aos domínios do pensamento.

Não deixaremos, também, de acentuar a diferença dos filmes sonoros russos dos filmes silenciosos com que, neste campo, se impuseram ao mundo. Estes filmes eram caracterizados pela crítica a costumes desaparecidos ou em decomposição. Eram filhos da revolução em marcha. Os filmes sonoros versam assuntos da adaptação do indivíduo ao meio, integrando-o nele até completo desaparecimento da personalidade.

E êste contraste não pode ser nos indiferente por em muito concorrer para a compreensão do cinema russo.

## JA SABIAM?...

■ Quando ainda era criança, Mae Clarke, nadadora emérita, ganhou várias medalhas em competições desportivas.

■ Aos quinze anos, Marie Dressler interpretou o papel de «Katisha», na célebre opereta *O Mikado*.

■ Myrna Loy estreou-se no cinema em 1925, no filme *Qual o preço da beleza*, tendo Nita Naldi por vedeta.

■ May Robson não é só uma actriz de fama, mas também escritora dramática, sendo co-autor, com C. T. Dazoy, da peça *A Nighth Out*.

■ Maureen O'Sullivan, cujo pai era oficial da marinha irlandesa, é aparentado com o célebre patriota irlandês Daniel O'Connell.

■ Ramon Novarro deu, durante dois anos, lições de piano, quando ainda trabalhava no cinema como figurante.

■ Lupe Velez comprou recentemente uma magnífica propriedade em «Mexico City» e ofereceu-a a sua mãe.

■ Ted Healy foi o primeiro cómico de music-hall que trabalhou em cena com um urso.

■ Greta Garbo é certamente a actriz de cinema que se caracteriza menos: contenta-se em aplicar no rosto uma ligeira camada de batom geral e, em seguida, um pouco de pó de arroz.

■ Otto Kruger trabalhou durante bastantes meses numa companhia de telefones que o tinha ocupado em reparar os cabos avariados.

■ Frances Drake tem um medo terrível dos fantasmas porque julgou ver um (ela assegura que o viu, efectivamente) quando estudava num colégio de Inglaterra.

■ Helen Mack, uma das recentes aquisições da Paramount, estreou-se no teatro aos 9 anos de idade.

■ Adolphe Menjou era o homem mais elegante de Hollywood, muito antes de ter representado o papel que o tornou célebre na *Opinião Pública*, a grande alta-comédia dirigida por Charlie Chaplin.

■ O único ensaiador de bailados que teve George Raft foi a sua própria mãe. Raft é hoje um bailarino famoso na Cinelândia.

■ Larry «Buster» Crable, campeão de natação dos jogos olímpicos de Los Angeles, dedicou-se a êste desporto sem auxílio de instrutor. Aos quinze anos, seu pai preparou-o para o seu primeiro triunfo.

■ Jean Parker é uma excelente bailarina de sapateado.

■ Marion Davies é uma das melhores jogadoras de tennis da colónia cinematográfica de Hollywood.

■ Maurice Chevalier deu o dinheiro necessário para se fundar, em França, um instituto para asilo de velhos e actores inválidos.

■ Ramon Novarro recebeu, uma vez, entre a sua numerosa correspondência, uma nota de 10 dólares que um admirador lhe remetia para que lhe enviasse um retrato.

■ Maureen O'Sullivan vivia na cidade de Dublin quando se deram desordens políticas e viu demolidos o teto e as paredes da sua casa pela artelheria revoltosa.

■ Lanny Ross, o popular tenor dos programas de rádio, que se estreou na tela com o filme *Melodia da Primavera*, ganhou a corrida de 300 jardas numa competição universitária.

■ Chamar os seus amigos pelo telefone à meia noite é um dos passatempos predilectos do travesso Jack Oakie.



DICKIE MOORE

o pequenino  
artista que  
se notabilizou na interpretação de «Stand Up and Cheer»

(Foto Fox-Film)

**O** caso de crianças que assombam pela sua precocidade e, na maioria, não passam de autênticas vulgaridades, é frequente e conhecido de todas as pessoas. Têm aparecido crianças que, desde muito cedo, se revelam músicos extraordinários, desenhadores raros, actores de invulgares qualidades. No cinema, e até no teatro, como é sabido, abundam as crianças prodígios. Citaremos alguns exemplos marcantes e dignos de registro. Mae West, hoje uma das artistas mais estimadas do todo o mundo, principiou a sua carreira, aos cinco anos de idade, num teatro de Brooklyn, em Nova York. Mae West—reparem na precocidade—parodiava os mais famosos actores dessa época. Mais tarde, desempenhou vários papéis infantis em Nova York e noutras cidades norte-americanas. Já mulher feita, demonstrou no tablado que o correr dos anos apenas favorecera o desenvolvimento do seu talento. Por último, ingressou na carreira cinematográfica.

Outro exemplo:

Helen Mack principiou a trabalhar no teatro aos sete anos de idade. A critica elogiou-a. As suas qualidades de artista não se desvaneceram com o decorrer dos tempos; pelo contrário, ganharam vulto. No entanto a consagração de Helen Mack só se verificou no dia em que trabalhou para o cinema, ao lado de Frederic March, Miriam Hopkins e George Raft. Note-se, porém, um pormenor: Helen trabalhou, ainda em criança, ao lado de Glória Swanson, no filme *Zazá*, que foi, no nosso teatro, um dos grandes êxitos de Angela Pinto.

Jackie Coogan, o famoso «garoto de Charlott»; Jackie Cooper, o célebre Skippy, o parceiro de Wallace Beery no *Campeão* e *O Terror dos Cabarets*; Mitzi Green, uma loirinha de palmo e meio, pertencem também à falange dos artistas precoces, casos esporádicos e peregrinos que são obra da natureza.

Mas não fica por aqui a relação dos mais famosos meninos artistas de cinema.

Eddie Cantor principiou a trabalhar na arte dramática ainda muito novo. George Jessel, idem. Outro tanto aconteceu a Lila Lee, a Charlotte Henry e Ida Lupino, que, aos doze anos, interpretava com arte alguns papéis das heroínas de Shakespeare.

Na Europa, são numerosos os artistas precoces. Recentemente, é conhecido o caso de Robert Lynen, o interprete de *Poil de Carotte* e *Le Petit Roi*.

Na actualidade, um dos meninos prodígios que está merecendo a simpatia do público, é Baby Le Roy, que nós conhecemos em *Beijos para Todas*. Baby Leroy vai aparecer, num importante papel, no filme *Miss Fare's Baby is Stolen*. Convém não esquecer que o célebre actorzinho se estreou no cinema aos nove meses de idade.

Mary Kormman, a travessa garota da «Pandilha», é outra pequena grande estrêla, uma estrêla fulgurante e graciosa.

E, para completar esta pálida resenha de crianças prodigiosas, vejamos a foto que a acompanha. Sabem quem é? Dickie Moore. Um lindo sorriso, não lhes parece?

Aos nossos leitores de palmo e meio aconselhamos a repararem bem em Dickie Moore. Não se esqueçam de que, brevemente, vão entrar nos filmes que a «Editora Cinematográfica» prepara e estão destinados a provocar interesse e sensação. Não copiem o modelo apresentado por nós nesta página, mas queiram, pelo menos, pensar um bocadinho que podem, um dia próximo, ser artistas de cinema como ele. Claro que, damos desde já, aos nossos leitores pequeninos, um consêlho muito aproveitável: os artistas de cinema têm de ser sempre muito obedientes e não fazer diabruras. Se querem entrar em filmes, nada de maldades, porque depois os papás não os deixam vir entregar os seus retratos à «Editora Cinematográfica», e o senhor realizador das fitas não gosta de meninos traquinas e desobedientes.

Podem tirar os seus retratos e envia-los para a redacção de «Cine». A seu tempo daremos pormenores que constituirão surpresa e motivo de agrado.

E, sabido isto, podem sonhar com Dickie Moore e com as vossas futuras criações no cinema.

# "GIRLS" NO CINEMA

**D**UAS palavras sôbre as «girls», essas raparigas anônimas e que são, quantas vezes, a razão do êxito dos filmes! De Mack Sennett até nossos dias, quanto grande é a evolução feita por elas através-dos-tempos e dos filmes! Lembram-se dos antigos grupos coreográficos das nossas revistas de teatro? Lembram-se das primitivas «girls» apresentadas nas telas dos cinemas? O teatro e o cinema evoluíram. A «girl» devemos magníficos conjuntos, interessantíssimos planos de grande beleza plástica. E, no entanto, êsses breves momentos de graça e de encanto são conseguidos à custa de muito trabalho, de muita perseverança e boa vontade! Vestidas de pedraria falsa, de plumagens artificiais, de trajos invulgares, criações de artistas famosos, elas exibem os seus corpos de escultura, os seus corpos moldados e corrigidos pela ginástica, e animam, com o seu sorriso aliciante onde há mocidade e frescura, as grandes revistas e os grandes filmes. A «girl» é, quer na arte do tablado, quer na arte das imagens, um dos mais formidáveis motivos de agrado. Uma por todas, e todas por uma — eis a divisa. Só o encenador, implacável e imperioso, parece não apiedar-se dessas garotas adoráveis, quando procura, exactamente, criar frizos de beleza: — «Ready? Let's go! One, two! One, two!» Foi, sob esta ordem implacável, e sempre com o eterno sorriso dos dezessete ou dos vinte anos, que triunfaram grupos como o das encantadoras Hofman Girls, as Jackson Girls, as Mangan Tiller Girls, as célebres Ziegfield Follies, entre as quais se encontram as raparigas da mais perfeita plástica e do mais formoso sorriso. Lembram-se? Os filmes musicais revelaram-nos as mais lindas mulheres do mundo. Viram «42nd» exibido no cinema Odeon, «Toureiro à fôrça», «Broadway Melody»? etc., etc. Dizer-se «girl» é dizer-se

discipli-  
naeper-  
severança.  
Quantos fil-  
mes maus as  
«girls» têm sal-  
vo com a sua pre-  
sença, os seus bai-  
lados, os seus sorris-  
os? «Girls!» «Girl»  
foi Marion Davies, a fa-  
mosa vedeta; «girls» foram  
Carole Lombard, Janet Gay-  
nor, Mae Murray, Glória  
Swanson! As «Bathing-beau-  
ties», as «girls» de hoje, são, sem  
dúvida, o complemento de muitos  
filmes e de muitas peças de teatro.  
«Girls!» confiai sempre na vossa es-  
trêla! Podeis ser ainda, como Gaynor e  
Meg Lemonnier, as futuras estrêlas da  
arte do tablado ou da arte das imagens!  
E' preciso ser perseverante. As «girls» sabem  
sorrir. Sorriem sempre. No seu sorriso há a  
frescura dos vinte anos. O seu maior encanto  
reside, precisamente, nessa juventude exuberante  
e magnífica. Não admira, pois, que o cinema viva,  
muita vez, das «girls», da sua plástica e do seu sorrir.  
Mas dizer cinema não será o mesmo que dizer mocidade?



## Hollywood invadida pela nobreza do velho mundo

As alterações profundas operadas no mundo moderno pela grande guerra levaram muitos representantes de famílias nobres da Europa a emigrar para Hollywood, procurando fugir à situação aflitiva originada por essa convulsão social.

Muitos deles, vencidos pelas novas condições da vida post-guerra, devem ter naufragado anonimamente nessa tentativa desesperada.

Outros ainda sujeitaram-se a exercer profissões modestíssimas.

Alguns, como o célebre Marquês de la Falaise, douraram novamente os seus braços com os dólares das grandes «estrêlas» americanas.

Um recente inquérito procurou traçar o perfil de algumas dessas figuras perdidas no meio cosmopolista de Hollywood.

Um dos representantes do velho sangue azul francês, o conde Pedro de Romey, depois de ter tentado debalde tornar-se um grande actor, resignou-se a desempenhar papéis insignificantes, como simples figurante.

O general russo Theodor Lodjenski é proprietário do restaurante da Água Russa, onde emprega alguns dos seus compatriotas, como, por exemplo, o coronel de cossacos George Shoniui, em cujas veias, segundo consta, corre ainda o sangue real dos Romanoff e que desempenha o cargo de cozinheiro com soberana e calma filosofia.

O barão Emil Forstvon Forsteneck, um rico diplomata e oficial superior da marinha de guerra austríaca, é agora um simples tradutor nos estúdios americanos.

A princesa Maria de Bourbon é a encarregada da secção de correspondência numa revista cinematográfica!

O príncipe Galitzine exerce a medicina no subúrbio de Pasadena, ao passo que as suas filhas, as princesas Olga e Natália, depois de terem tentado a fortuna nos estúdios de Hollywood, casaram-se, respectivamente, com o grande industrial inglês Vickers e com o Gran Duque Vasiliu.

Georg von Richlavia, capitão de lanceiros e um dos mais hábeis cavaleiros do exército austríaco, é agora um simples técnico nos filmes sobre a Europa e, em especial, nos assuntos hípicas.

Outro nobre austríaco, o barão von Reichenberg, conhecido mundialmente pelas suas obras sobre questões económicas, escreve agora argumentos de filmes.

Um amigo do barão von Forsteneck, o conde von Hartburg, trabalha, e nem sempre, como simples «extra» nos estúdios de Hollywood; outro «extra», o barão prussiano von Brincken, era secretário do consulado alemão em São Francisco quando rebentou a guerra.

A princesa Xénia Shakowskoya, que pertence a uma das famílias mais ilustres da antiga Rússia, é simples «caixa» no restaurante da Água Russa.

Damos apenas alguns exemplos, que provam suficientemente como a luta pela vida, o célebre «struggle for life», na sociedade moderna, nivelou todos os preconceitos de casta, que se encontram agora subordinados às duras exigências da vida material.

## Apontamentos para os futuros artistas de cinema

PROMETEMOS falar de vocação.

Ter vocação para alguma coisa é encontrar nessa coisa o maior prazer do espírito — a única satisfação completa — já dedicando-lhe inteiramente a vida, já guardando todos os instantes que sobram dos afazeres cotidianos para os aplicar, ou melhor, consagrar ao profundo desenvolvimento daquela tendência, onde se trabalha com o deleite que diminui tanto o tempo que nem se dá por que passa.

A vocação existe nos próprios instintos, vive no âmago, está no essencial e anima um impulso interior que a razão aceita e apoia.

Não se dá nem se recebe; vem do primitivo; acompanha do berço. É a profunda inclinação para um fim.

Pertencem-lhe os predestinados, os que, apesar e contra tudo, na primeira oportunidade que se lhes depara, se escapam do círculo que os aperta. Para se lançarem no caminho do ideal que lhes ilumina a existência.

Intuição é diferente de vocação. Exige um apuramento de inteligência de que a vocação prescinde.

Intuição é uma habilidade da razão e está-lhe adstricta. Tem limites que a vocação não suporta.

Ora, para se ser artista de cinema — artista com A maiúsculo — é necessário ter a primeira daquelas qualidades. Não basta ser-se distinto, elegante, fotogénico ou fonogénico. Tudo isto, sem alma de comediante, não é suficiente e pode ocasionar dissabores ou desenganos.

Creemos mesmo que não há carreira mais ingrata e mais difícil que a do Cinema, mercê de quanto exige em aptidões, por via da sua complexidade. É, sem dúvida, mais exigente — muitíssimo mais — que o Teatro, onde há possibilidades de suprindências que a apresentação no «écran» avoluma, e nhora haja muitos que, durante a exibição dum filme, ao observarem o trabalho dos actores, pensam que a coisa é fácil e sentem-se capazes de fazer outro tanto — quando não chegam ao arrêdo de presumir que ainda fariam melhor. Duas circunstâncias concorrem, em geral, para estes juízos *a priori*: dum lado a inciência do espectador; do outro o talento que actores e realizadores põem no seu trabalho, de tal modo real, a tal ponto humano, que a aturada preparação duns e doutros se não apercebe, enganando facilmente os que não adivinham que atrás daquela naturalidade estão horas seguidas de tortura — a tortura da forma.

Há cenas que são repetidas por um mesmo artista vinte, trinta, cinquenta e até oitenta vezes! E são actores consagrados, que passam por esta tortura extenuante, que não acaba muitas vezes nem mesmo com a intervenção dos médicos do estúdio que ocorreu apenas para dar injeções que permitam a continuação do suplicio!

É conveniente dizer isto aos que pretendem seguir a vida artística no cinema, distanciados, como certamente andam, da verdade da vida interna dos estúdios.

Observamos num estúdio dos arredores de Paris cenas como esta: uma artista, depois dum noite inteira de trabalho, saiu exausta do estúdio. No dia seguinte, duas horas antes da que lhe fôra marcada para se apresentar sobre o «plateau», a artista, que ficara em casa doente, telefonou para o estúdio a dizer do seu estado de saúde. Imediatamente, o médico privativo da empresa foi observá-la. A febre ascendia a 39 graus. O abateamento geral era profundo. Exigia repouso. Mas as ordens eram terminantes. O trabalho em que a artista intervinha tinha de executar-se naquela mesma noite. E executou-se. Três vezes desmaiou em cena; três vezes o médico a reanimou para prosseguir no trabalho, que teve de executar até ao fim.

Meditem nisto os que querem abraçar a carreira!

A naturalidade, o *à-vontade* não se conseguem senão depois de muito trabalho do artista e do realizador. A perfeição atinge-se, mas, para se alcançar, é preciso estudar, aprender muito. Este estudo está ao alcance de todos e pôde fazer-se pouco a pouco.

Antes, porém, de se lhe dedicarem seria útil que cada um fizesse consciencioso exame do próprio desejo de ser artista de cinema e verificasse se a mola real desse desejo é bastante forte; se não é ditado por ambição ou tóla vaidade; se a ideia de dedicação à vida artística do cinema parte do desinteressado material; se não existe a ânsia da fama publicitária, tentação permanente dos espíritos fúteis.

que nenhum destes motivos são suficientes para agüentar até ao fim o trabalho que é necessário efectuar para se atingir o almejado fim. Prontamente, o primeiro e-fôrço desvanecer-se-á e a cegueira da vaidade fará com que cada qual se satisfaça com o vácuo, desprezando o conhecimento das realidades.

Em regra, todos querem saber. Os espírito sentem-se levados para horizontes mais largos; apenas a grande maioria quer receber sem dar; pretendem saber sem estudar, numa cobardia desoladora. Os que pensam assim devem desistir do primitivo propósito e dedicar-se a actividades que não demandem os esforços que a arte cinematográfica exige dos que se lhe consagram.

Posto isto, vejamos que outras qualidades se requerem para o exercício da profissão,

Em primeiro lugar é necessário esclarecer que o cinema ocupa, no seu seio, indivíduos de todas as idades. Actuam no desempenho dos vários papeis crianças de tenra idade e velhos de compridas barbas.

Exigem-se, porém, certos dotes físicos, especialmente para os galãs, que devem ter à roda de um metro e setenta de altura, não serem gordos nem exageradamente magros, possuir ditação perfeita, feições regulares e equilibradas e apresentar compleição sã eável.

E' difícil encontrar reunidos num indivíduo estes requisitos e conjuntamente uma alma de artista.

## Os filmes submarinos

TRÊS novos filmes, cuja acção se passa, quasi exclusivamente, nas profundezas misteriosas do oceano, estão sendo actualmente projectados nos cinemas americanos e europeus: *Segredos do Mar*, com Fay Wray e Ralph Bellamy, *Não mais mulheres*, com Victor MacLaglen e Edmund Lowe, e, por último, *A dezasseis braças de profundidade*, com Sally O'Neill e Creighton Chaney.

Este género de filmes possui sempre um atractivo especial: as lutas entre os monstros submarinos, que impressionam a plateia pelo seu ineditismo e pelo terror instintivo que desperta em nós a visão de tais horrores.

Um dos métodos empregues para filmar cenas submarinas consiste em descer num sino de mergulhador. Levando consigo a câmara, o operador vai filmando através dum janela de vidro as cenas mais impressionantes da vida submarina.

Outro método, empregue por Harry Fishback na película *Não mais mulheres*, utiliza uma câmara de filmar da delicada construção e que permite tirar as vistas directamente com o aparelho dentro de água. Este método é arriscado para o operador, que, apesar de envergarem um escafandro, não tem a protecção das paredes de aço do sino de mergulhador, podendo, portanto, ser vítima do excesso de pressão ou de algum encontro inesperado com um dos ferozes habitantes das profundezas oceânicas.

J. E. Williamson, o realizador do interessante documentário *With Williamson beneath the Sea*, inventou um aparelho, que está sendo utilizado com êxito.

A invenção de Williamson consiste numa grande esfera de aço guardada de janelas de vidro especialmente resistente. Este aparelho pôde ser dirigido por um navio, do qual está suspenso por um tubo de aço, que lhe fornece o ar e que regula as mudanças de profundidade.

Os actores são usualmente substituídos por «dúplos», pessoas treinadas e habituadas ao perigo.

Fay Wray, a intérprete do filme *Segredos do Mar*, é a única excepção a esta regra entre todas as actrizes de Hollywood.

Antes de começar a filmagem Fay Wray treinou-se escrupulosamente com um hábil mergulhador da costa do Pacífico.

Em 1914, uma habilíssima nadadora, Annette Kellerman, desceira também abaixo da superfície do mar como «estrêla» de duas produções, *A Filha de Neptuno* e *Uma filha dos deuses*.

Conclui-se deste ligeiro estudo que o principal mérito nestes filmes submarinos pertence, quasi por completo, ao operador, ao *cameraman*, que arrisca muitas vezes a sua vida para trazer até nós, cineófilos do mundo inteiro, visões inéditas do império de Neptuno.

### Escola para artistas de cinema

COM o fito de contribuir para o desenvolvimento do talento dramático dos seus novos actores, a Paramount fundou uma companhia que dará representações semanais no pequeno teatro dos seus estúdios de Hollywood.

# A ÚLTIMA CENA

por ROBERT DREW

MIRIAM não se deteve a procurar qualquer informação da porteira: entiou pela escada como se alguém a perseguisse; mas, chegada ao patim, parou para retomar o fôlego perdido. Sentia o coração bater impetuosamente, mais pela ânsia de levar a cabo a imprevidente resolução que tomara do que pelo cansaço. Para não tornar vão aquele momento de repouso, tirou da mala o espelinho e o lápis vermelho e retocou os lábios; ajustou os bucles louros do cabelo e continuou a subir, lentamente, contando os degraus um a um.

William tinha o seu «atelier» no último andar: aposento vasto, com uma clarabóia que o iluminava do alto como a luz ambiente dum pavilhão de filmagem. Poucos móveis, um ou outro quadro e, atrás dum grande biombo, o leito.

Qual fôsse a profissão de William era difícil saber-se. Talvez não tivesse profissão definida, mas agradou ao seu estro desordenado aquela disposição artística.

Quando Miriam bateu, a porta do quarto abriu-se automaticamente e, como ela hesitasse em entrar, a voz de William fê-la criar ânimo.

Dados os primeiros passos, viu a cara dêle aparecer ainda cheia de sono, sôbre o biombo de laca.

— Senta-te, Miriam. Sê bem-vinda. Eu já aí vou.

E desapareceu, continuando porém a falar.

— Desculpa-me: não julgava que vieses. Tinhas-mo prometido tantas vezes e faltavas sempre!

A jovem nada dizia: o seu olhar, vagueando das paredes aos móveis, procurava qualquer coisa que não via: uma segurança à sua tranquilidade. Não a encontrando, a desconfiança manifestou-se-lhe no martelar nervoso dos saltos dos sapatos.

William saíu do refúgio com o seu modo de ser habitual. Tinha trinta anos: mas notava-se-lhe o rosto fatigado pelas vigílias e os olhos sempre cheios de melancolia.

Tomou-lhe as mãos, que beijou, e manteve-se silencioso.

— Então? disse Miriam, reunindo nesta breve pergunta a soma de todas as perguntas que lhe brotavam do coração.

— Então, quê?— respondeu William com outra pergunta.— Vieste; foste muito boa vindo: eis tudo! E fitou-a, hesitante; depois, desviando a conversa, ajudou-a a despir o abafio e chapéu.

— Tinhas-me prometido... — O teu retrato? Assim é. Faça-te em poucas palavras. És bela como a luz. Hoje mais que nunca!

— Não foi um retrato feito de palavras que me prometeste...

— Bem sei; mas perdoa-me a mentira. Três meses desejei ter-te junto de mim, só comigo, por uma hora: exauri todas as súplicas verdadeiras; todas as invocações sinceras, que saíam do coração, sem comover-te e sem con-

vencer-te. Perdi todas as esperanças. Quis seguir então outro caminho: o da mentira. Uma vileza, bem o sei. E, no entanto, tu, que nunca acreditaste no meu amor, aceitaste o artificio da imaginação. Peço-me perdões; e ficco-te muito grato por teres vindo.

— A mesma mentira que me trouxe aqui aconselha-me agora a sair já.

Miriam levantou-se, pegando no abafio. William deteve-a e tomou-lhe as mãos.

— Espera. Duas palavras só. Depois farás o que entenderes. Quero afastar do teu ânimo todas as dúvidas e todas as apreensões e quero que me acredites. Depois, sairás livre e senhora da tua vontade. Três meses se passaram e nesse espaço de tempo nunca me preguntaste quem eu era, de onde vinhas, o que fazia e que pretendia fazer de ti. Acreditaste no meu amor, ou melhor, nas minhas palavras de amor, sem procurar saber onde te poderia conduzir esta aventura sentimental. Esperavas todas as noites e todas as noites, nos nossos passeios, te repetias mesmas palavras e te dava iguais beijos. Se fôsse tão indigno, como tu suspeitavas, sob a aparência humilde dos meus gestos e dos meus hábitos, não teria esperado tanto para levar a cabo a insídia.

Eu quero-te bem. De ti sei tudo, tu de mim apenas sabes o pouco que te tenho dito. Não conheces a minha solidão, solidão física e solidão de afectos. Esta casa é imensa para mim: é um deserto. Tudo quanto me cerca está distante, como que nos confins da terra. Se olho à minha volta, vejo, desta janela, os telhados que sufocam os homens. Não te digo que me exiliei para ter a ilusão de estar mais alto que eles: tal vez não mereça caminhar a seu lado e, todavia, sofro as suas mesmas penas e as suas mesmas necessidades, sem ter uma criatura amiga que me ajude a suportá-las. Tu não sabes o que significa estar só... — e estendeu os braços desconsoladamente.

— Não significa—prossegiu— estar privado do convívio humano: significa não conseguir suscitar, fora de nós mesmos, um elo de simpatia pelas palavras tristes ou generosas do próprio coração. Devoro, apenas nascem, os meus sentimentos antes que irrompam para a vida comum dos homens: como no mito de Saturno.

Miriam fitava os olhos no manecbo: nunca o ouvira falar assim e receava uma insídia mais verdadeira e mais terrível. Tornou a sentar-se e ouvia-o sem ousar interrompê-lo.

E que poderia dizer-lhe? Que também se sentia só e que nele, sem procurar saber nada como até agora tinha feito, buscava o outro, o próximo, a sua esperança, a solidariedade, mil anélticos con-



(Desenho de RUDY)

fusos, como o náufrago que se agarra à primeira tábuca que voga à tona da água, sem investigar se ela resistirá ao embate das ondas até o momento da salvação ou se, pelo contrário, o afundará no abismo!

— Miriam, repara: mal entraste há pouco aqui e já a casa revive, renasce: o próprio ar refresca com a tua respiração, onde há mocidade. Tudo parece renovado: julgo ver, só hoje, os goivos em flor no parapeito da platibanda. Se em teus olhos não notasse uma sombra de desapontamento e nos teus lábios não lesse uma demonstração de desengano poderia agradecer à mentira de ontem o ter-me dado esta tréguia de felicidade.

— Até quando? — interrompeu Miriam, levantando-se.

— Até quando tu quiseres. Falei-te, precipitadamente, de mim. Abri-te a minha alma para te fazer perdoar-me a mentira com que te atraí. Quero-te muito! Agora, sabes tudo. A minha casa é tua, hoje ou quando queiras. Miriam encaminhou-se para a porta. William seguiu-a com os olhos cheios de tristeza. Viu-a sair sem se voltar e fechar a porta atrás de si.

Só, deixou-se cair numa cadeira, ocultando o rosto com as mãos.

Os goivos em flor não tiveram tempo de murchar no parapeito da platibanda. Miriam, inadvertidamente, tinha reaparecido no vão da porta. Nos bicos dos pés aproximou-se dêle, afundou-lhe a boca nos cabelos e, entre soluços, murmurou, tremendo, cheia de

ternura, os primeiros versos da sua sincera confissão de amor.

Frank Borzage fez um sinal. O assistente correu a colocar-se em face das câmaras de filmagem, disse um nome e um número: «Borzage, 706» bateu a matraca e, acto contínuo, ouviu-se no estúdio um suspiro de alívio, um suspiro colectivo, as máquinas pararam e a luz dos projectores extinguiu-se como por encanto.

Foi assim que eu assisti, discretamente, num estúdio de Hollywood, à filmagem da última cena duma película com miss Gaynor e o seu habitual parceiro, Mr. Farrell.

## LIVROS E REVISTAS

NO final do presente mês deve aparecer um magazine mensal intitulado «Hoje» dirigido pelo nosso camarada de redacção dr. Bastos Guerra e colaborado pelos melhores escritores modernos.

Apareceu nas montras das livrarias um livro de versos duma estreante.

Heloisa Cid, filha e irmã dos dos distintos advogados Matos Cid, revela-se uma poetisa de talento no livro, agora posto à venda, intitulado *Sinfonia Incompleta*.

# Os ingleses conseguiram, a poder de dinheiro e tenacidade, fazer da cidade de ELSTREE a Hollywood europeia



Os portugueses, que desde a exibição dos dois grandes filmes de Alexandre Korda: «Catarina da Rússia» e «Vida privada de Henrique VIII», assistem, admirados, ao renascimento brilhante e imprevisto do cinema inglês, ignoram certamente que Londres foi o berço da indústria cinematográfica.

Em 1898, Léon Gaumont, investigador francês que se dedicava ao estudo da fotografia e suas aplicações, erguia as bases dessa indústria, abrindo um laboratório num pequeno pátio de Charing Cross— Cecil Court— perto do antigo Lago de Garrick.

O póvo inglês ocupa uma posição muito particular no campo das ideias: as suas características psicológicas permitem-lhe determinar, imediatamente, entre muitas ideias novas, aquelas que têm, realmente, aplicação prática, industrial e lucrativa.

Foi o que sucedeu com o cinema: pouco tempo depois da inauguração do primeiro estúdio Gaumont, em 1902, outros centros de produção cinematográfica surgiram em muitos pontos da Inglaterra, iniciando, febrilmente, a sua actividade.

Um dos primeiros estúdios ingleses foi construído pela Kepworth Manufacturing C.º Ltd., em Walton-on-Thames, onde trabalharam, durante mais de dez anos, Alma Taylor (a Greta Garbo desses dias) e Chrissie White.

Pouco depois abria, em Twickenham, um estúdio construído num campo de patinagem, tendo como principais intérpretes dos seus filmes, os actores Frank Stammers, Mary Brough, Laughtorne Burton, George Bellamy, Gerald Ames e Henry Ainley.

Em 1906, produz-se o primeiro recio desastroso da indústria cinematográfica inglesa: só a Gaumont conseguiu escapar á tormenta, e, no ano

imediatamente, instalou o seu estúdio na rua Sherwood.

Em 1910, dá-se um acontecimento importante: a constituição da «Gaumont-British», hoje uma das prósperas empresas produtoras de filmes.

No ano imediato, em Brighton, num estúdio construído num jardim, pela Brighton Film C.º, produz-se o primeiro filme de grande metragem *The Strangers of Paris* (Os estranguladores de Paris), em 5 partes,

Nessa época, existiam já os estúdios Esher, onde Ronald Colman, hoje célebre, fez a sua estréia, ganhando uma libra por dia!

Outro centro de produção, na costa de Sussex, particularmente próspero nesses tempos, trabalhava numa pequena casa envidraçada, onde a Williamson Filme C.º, fazia uma pequena fortuna com os filmes *Raised from the Ranks* e *Still Northy of the Name*; o principal intérprete destas duas películas, um instructor de ginástica do exército, de nome Chart, teve êxito nessa época.

Neste período inicial da indústria inglesa do filme, distinguiu-se também o estúdio Barlker, em Taling Green, que nesse tempo era considerado como a última palavra no género, e é actualmente a «Associated Talking Pictures» (A. T. P.), que construiu, nesse mesmo local, um estúdio modeladamente equipado com o material mais moderno e perfeito.

Em 1912, a cinematografia britânica oferecia aspecto próspero: as empresas americanas, que se interessavam muito particularmente pela nova indústria, multiplicavam as suas encomendas de material técnico e de filmes.

Este período foi favorável á «Gaumont-British», que se viu obrigada a transportar os seus estúdios para a Shepherd's Bush, para um novo edificio mais vasto e que só ficou terminado em 1914.

Os anos trágicos da guerra foram funestos para a nova indústria: os estúdios ingleses fecharam a pouco e pouco, á medida que os homens válidos iam para os campos de batalha. Ao terminar essa grande convulsão social, vamos encontra-los completamente paralizados.

A depressão económica, característica da época post-guerra, não foi favorável ao cinema inglês, que continuou em plena decadência.

A crise cinematográfica obrigou o governo britânico a decretar o célebre *quota act*, equivalente aos nossos 100 metros da lei.

Em 1926, o advento do filme sonoro vibrou um novo e rude golpe no cinema inglês. Na noite de 7 de Agosto de 1926, os irmãos Warner apresentaram, na sua sala de Nova York, o primeiro filme sonoro: *Don Juan*, (com John Barrymore, seguido do *Cantor de Jazz*, com Al Jolson.

A evolução do filme sonoro, acentuando-se duma forma decisiva, nos anos de 1927 e 1928, foi encontrar os estúdios ingleses completamente inaptos a uma rápida adaptação às características desta nova fase da indústria cinematográfica.

Em 1929, a Inglaterra voltou á actividade: duas grandes firmas, a «British a Dominions» e a «British International» realizaram quatro bons filmes sonoros: *Rookery Nook* e *Splinters*; *Bladi-mail* e *Atlantic*. Estas produções são seguidas pelas comédias de Sydney Howard e pelas farças de Aldwych e, mais tarde, pelos filmes de John Budianau, Anna Neagle, Elsie Randolph e Ninifred Shotton.

1933, é o ano decisivo da indústria britânica do filme, que entra rapidamente numa fase brilhante, marcando na história do cinema mundial, com *Good Nigt Vienna*, *Butter Scout*, *Private Life of Henry VIII*, *Iwas a Spy*, *Rome Express* e *Catherine the Great*.

Na nova posição do cinema inglês, a «London Films» representa um papel primordial. *Henrique VIII* e *Catarina da Rússia* constituíram dois êxitos.

Com o renascimento da indústria do filme, a actividade dos estúdios ingleses recrudescceu. Para a manutenção e desenvolvimento da indústria cinematográfica britânica foi reservada uma quantia que talvez pareça exagerada para os cineastas portugueses, mas que, apesar-de-tudo, constitui uma autêntica fortuna. Sabem os leitores quanto? Duzentos e vinte mil contos.

A. CHAVES CRUZ



MARIAN MARSH

vedeta americana  
actualmente em  
Londres e que  
trabalhou em  
«Over the Garden  
Walls».

(Foto B. I. P.)

PAUL GRAETZ  
JANE BAXTER  
WILLY EICHBERGER

numa cena do filme  
«Blossom Time»  
inspirado na vida  
de Schubert. A rea-  
lização foi confiada  
a Paul Stein.

(Foto B. I. P.)

WENDY BARRIE  
CLIFFORD MOLLISON

interpretando um epi-  
sódio da filmagem de  
«Give me a Ring»,  
produção dirigida por  
Artur Woods.

(Foto B. I. P.)

ZELMA O'NEAL

a conquista da  
cinematografia bri-  
tânica, intérprete de  
«Freedom of the  
Seas», película de  
Marcel Varnel.

(Foto B. I. P.)



# TEATRO RADIOFÓNICO

# IDADE DE OURO DO CINEMA

Os irmãos Lumière, ao inventarem o Cinematógrafo, ou seja, ao criarem o registo da imagem, trouxeram a primeiro plano a arte mimica, elemento fundamental da arte do teatro.

Marconi, com o aperfeiçoamento e utilização prática da descoberta de Hertz, ao captar o som, valorizou a arte de dizer, elemento tão fundamental como o primeiro da velha arte teatral.

O progresso da indústria cinematográfica até o advento do sonoro deu-nos, de vez em quando, a certeza de que podia existir um Teatro Cinematográfico, isto é, emoção criada pela acção, servida pela arte mimica em conjugação com a imagem, sem outro auxílio que o da própria essência destas.

Estabeleceram-se leis, princípios, regras, mas o filme, produto industrial por excelência, julgou quasi sempre o fim em vista, pela intervenção constante, e por vezes enervante, da legenda.

Em vez de se criar uma estética teatral condicionada aos elementos de que se dispunha, — imagem — arte mimica, procurou-se a muleta da palavra escrita (literatura), como solução fácil e aceitável, emprestando àqueles elementos uma insuficiência eterna para a sua função de criadores de beleza e emoção.

Assim, o que podia ser arte não foi além da craveira de indústria, que o tempo e o progresso transformaram a ponto de não restar hoje mais do que uma lembrança vaga e imprecisa do pequeno alvor que elas fizeram antever.

E no entanto não consta que os progressos trazidos, pelo desenrolar dos séculos, à invenção de Gutenberg tivessem morto ainda o poder emocional da palavra escrita, ou modificá-lo sequer.

E no entanto não consta que o aperfeiçoamento dos materiais tenham roubado a característica de eternidade à pintura, à escultura, à arquitectura e à música.

A dança e o teatro, porventura as artes mais intuitivas, apesar de tudo e a despeito de tudo, não perderam, nem nunca perderão, a condição de eternidade dada a sua origem essencialmente humana e sempre viva.

O desenvolvimento e progresso da T. S. F. criaram novo modelo de espectador: o rádio-ouvinte, e nova forma de espectáculo: a rádio-audição.

Desde anos que fazemos convergir sobre esta modalidade do espectáculo as nossas atenções, e o estudo das suas características trouxe-nos a convicção de que os elementos som e arte de dizer bastam por eles sós para gerarem o advento de uma arte forte e original.

Hoje, que, no nosso país, a T. S. F. já não é bem uma expressão sem significado prático, já pelo grande número de postos emissores que possuímos, já pelo engrossamento constante da falange dos senfilistas, afigura-se-nos interessante focar o problema do teatro radiofónico como ponto basilar do espectáculo invisível.

Há longos anos que o estrangeiro dedica a sua atenção ao

novo Teatro a criar, mas, a despeito de algumas realizações coroadas do melhor êxito, a marcha evolutiva do teatro radiofónico ainda se caracteriza pela descontinuidade.

Por um lado, os autores não encontram incentivo para se dedicarem ao estudo das condições em que êle deve ser criado e os actores não vêm, na nova arte, a compensação material do estudo e esforço a que teriam de votar-se para a impor.

Por outro, o meio económico em que a vida das emissoras se desenvolve, não lhes permitindo grandes dispêndios por impossibilidade e insuficiência de receitas obrigatórias, galvaniza toda a iniciativa tendente à criação de companhias de teatro radiofónico.

Estas, são quanto a nós, as razões que obstam a que a modalidade do espectáculo a que nos referimos impere como elemento de valor real nos programas das emissoras de todo o mundo.

A ser possível manter-se um estado de coisas desta natureza, poder-se-ia concluir que a T. S. F. não trouxera à humanidade mais do que as vantagens materiais da rapidez nas comunicações e meios de propaganda.

Para um invento que faz errar pelo espaço a palavra oral ou sinalizada e o som à mercê da vontade do Homem, é pouco, é mesmo muito pouco.

Carece por isso que se lhe imprima uma directriz espiritual, dando-lhe uma função tão largamente social como a da Imprensa.

Os programas musicais que os difusores oferecem à atenção do rádio-ouvinte, para seu deleite, já êle os tinha desde a descoberta da música registada. A grafonola eléctrica e o disco resolviam-lhe o problema quasi com tanta comodidade como a T. S. F. e melhor escolha a seu conteúdo.

A conferência transitou apenas do âmbito das salas especializadas, onde a escutavam algumas pessoas, para a amplidão do éter, onde a podem ouvir milhares.

A publicidade oral deixou a praça pública, onde a voz se perdia no «brouhaha» da vida, para surpreender o ouvido do rádio-ouvinte atento a qualquer rádio-audição.

Nada de novo, portanto, no campo das conquistas de carácter espiritual.

Que espantoso sintoma de insuficiência para um século criado, como aquele em que vivemos!

É evidente que a fórmula do teatro tradicional se não pode adaptar de modo algum à condição de ser apenas ouvido.

Em nossa opinião, tem sido este o grande erro da maioria das emissões de teatro a que temos assistido. Como solução fácil, entregou-se ao locutor a tarefa de determinar a acção. A sua intervenção passou a desempenhar a função da legenda no cinema silencioso.

E se, como provamos, ela deu um golpe de morte na evolução do teatro cinematográfico, a intervenção constante do locutor não poderá trazer outro resultado ao futuro do teatro radiofónico.

Há anos, fomos surpreendidos

*William K. Howard, o director de «The Thundering Herd» e «Thomas Garner», terminou recentemente a realização do filme musical de Ramon Novarro e de Jeanette Mac Donald, «The Cat and the Fiddle», baseado na peça de Jerome Kern e Otto Harbach.*

*«Cine» arquiva nas suas colunas as interessantes opiniões sobre cinema do célebre realizador norte-americano.*

*São afirmações pessoalíssimas, por vezes ousadas, mas sempre curiosas.*

*A responsabilidade pertence, como é fácil prever, ao seu autor; nós limitamo-nos a verter em português as discutíveis teorias de William K. Howard.*

O cinema atinge, actualmente, alto grau de perfeição e popularidade sem rival.

Exceptuando o descobrimento de novas personalidades interessantes para o «écran», o que se dará certamente, não haverá aperfeiçoamento importante na técnica do cinema por estes tempos mais próximos.

Sem dúvida, é muito usado da minha parte afirmar que não se introduzirão novos aperfeiçoamentos na técnica do cinema. Qualquer engenheiro pode, em qualquer momento, apresentar novas invenções mecânicas que revolucionarão o cinema tão completamente como a do aparecimento do som há alguns anos.

Mas não vejo qual poderia ser essa invenção e, francamente, não creio que ela possa existir.

O cinema transformou-se no divertimento mais popular. Jamais houve melhores artistas na tela e a interpretação destes atingiu, nos últimos anos, uma perfeição tal que será difícil transpor.

A encenação tornou-se, também, numa ciência exacta e alguns escritores de nome traduzem para o cinema um perfeito conhecimento do que

o público prefere, isto é: obras inteligentes e sinceras.

Mas é provavelmente na apresentação dos temas que o cinema fez, recentemente, os maiores progressos. Desde os primeiros esforços incertos até os meios combinados da fotografia e do som, que permitem apresentar um enredo plausível, sob todos os pontos de vista, os argumentistas atingiram um grau de perfeição bastante elevado.

Para mais, os assuntos tratados hoje na tela são, na sua maior parte, interessantes e instrutivos.

Em minha opinião, o cinema é, nestes últimos anos, o género de divertimento mais completo.

Quais são, portanto, os aperfeiçoamentos que se lhe poderiam introduzir? Francamente, não tenho sobre isso a menor ideia. O cinema continuará a recrutar excelentes intérpretes e técnicos cada vez melhores.

Alguns destes aplicarão, provavelmente, métodos ligeiramente diferentes.

No entanto, existem poucas probabilidades de encontrar técnica que revolucione completamente os processos actuais.

Nós ensaiamos a apresentação da historieta sob novas fórmulas. Apresentamos estas histórias por meio de símbolos e alegorias.

Evidentemente, os melhores filmes são aqueles apresentados o mais simplesmente possível, aqueles que não recorrem às novidades fotográficas ou quaisquer outras.

Eis porque digo que o cinema atingiu presentemente a sua idade de ouro.

O público não verá filmes mais perfeitos do que aqueles que aplaude actualmente.

WILLIAM K. HOWARD

pela emissão de «Marianela» num posto emissor da vizinha Espanha. Artistas de valor viviam as últimas cenas da peça célebre.

Era o momento de emoção em que o cego recupera a vista e enjeita Marianela pela sua fealdade.

Pois bem; o diálogo era cortado a cada passo pela voz do locutor, segredando-nos os movimentos das personagens e, quanto o sentimento que êle imprimia às comunicações estivesse absolutamente integrado no espírito da acção, a emotivi-

dade do drama perdia-se por vezes no ridículo de uma situação ilógica.

O rádio-ouvinte, em presença de um espectáculo tão fora do real, desinteressa-se por completo, enfastia-se e o deleite espiritual que procurava no grande progresso humano da T. S. F. restringe-se à curiosidade da criança que ante um brinquedo novo o coloca em todas as posições para ver o efeito.

PATRICIO ÁLVARES

# CINEMA ALEMÃO

## FILMES INTERDITOS E CENAS QUE O PUBLICO NÃO VÊ

O parágrafo 118 da Constituição do Reich, relativo à liberdade da palavra e das obras de espirito, estipula que nenhuma censura será exercida em todo o território da república «salvo no que diz respeito a filmes, para os quais, eventualmente, poderiam ser tomadas disposições contrárias».



Estas «disposições contrárias» são plenamente aplicadas, desde o mês de Maio de 1920, em todo o Reich, a tudo o que diz respeito a coisas de cinema; com efeito, desde esta época, nem um filme pôde ser projectado, nem um foto, ou cartaz puderam ser publicados sem ter a chancela da *Films Prüfstelle* ou Comissão de Censura de Filmes. É esta comissão que decide a importação de películas estrangeiras ou a projecção de filmes nacionais e as suas decisões são incontestáveis.

Por acaso, foi-me dado folhear uma colecção, muito rara, de fotos de filmes interditos desde a instituição da censura na Alemanha; cada foto ou grupo de fotos cortado pela censura tem apenas uma nota do censor, justificando a interdição. Estas menções são eloquentes porque revelam as diversas preocupações dos componentes da *Films Prüfstelle* e mostram quanto as companhias cinematográficas de além Reno desempenham uma missão difícil sempre que escolhem o assunto dos seus filmes; elas estão constantemente expostas ao veto da censura quando se trata de obras que exigiram grandes dispêndios de capital, energia e boa vontade.

A censura alemã combate com veemência o eterno e o mais popular assunto dos filmes: o Amor. Tudo o que pode ser considerado um pouco indecente ou apenas ousado é banido, naturalmente, da tela; mas até as cenas absolutamente convenientes e necessárias são retiradas dos filmes quando se desenrolam em ambientes considerados suspeitos.

Todos se lembram do famoso processo que intentou, há anos, o célebre escritor americano Theodor Dreiser à Companhia Paramount, por esta última ter, segundo elle, desfigurado o espirito da sua obra, — *Uma tragédia americana*, no filme extraído do citado livro. Este processo tinha o seu precedente na Alemanha, onde o escritor Sudermann, morto em 1930, pediu, cinco anos antes, ao tribunal que ordenasse a destruição da película extraída do

seu romance *Der Katzensteg*, sob pretexto de, no filme, as personagens estarem colocadas num meio diferente daquele indicado no romance. O tribunal, ou melhor, a censura, deu versão ao escritor e o filme foi destruído: mas a companhia estabeleceu um acôrdo com o autor para extrair novo filme do mesmo romance.

O exemplo de Sudermann foi, bem depressa, seguido pelos franceses que tinham interesses na Alemanha; quando uma grande companhia de além-Reno quis projectar um filme tirado do romance de Júlio Verne, *A volta ao mundo em oitenta dias*, sem, para isso, pedir autorização dos herdeiros do autor, estes dirigiram-se à *Films-Prüfstelle* e solicitaram a destruição da película. O realizador Richard Oswald e o primeiro actor Conrad Veidt tiveram de assistir ao auto de fé da sua obra.

Um dos primeiros filmes interditos, espontaneamente, pela censura, conforme as disposições previstas na Constituição do Reich, foi um que se intitulava: *Von Morgens bis Mitternacht* (*Da manhã à noite*). Era uma película expressionista e simbolista, única no seu género, filmada em 1920, isto é, na época em que o «filme moderno», do tipo Caligari, estava na moda. Em *Von Morgens bis Mitternacht* (realização de Karheinz Martin e interpretação de Frieda Richard e Marguerit Kupfer) tudo era expressionista e simbolista, desde a toalha bizarra até as notas de música desprendidas do piano, desde as paredes obliquas até a maquiagem fantasista das personagens. Esta grande originalidade do filme foi também o seu prejuizo; a nota da censura diz, textualmente, o seguinte: «Não há o direito de supor que o público goste de ver semelhantes fantasmagorias!»

A censura alemã ouve todas as queixas e recriminações vindas das diversas camadas da população e dizendo respeito a filmes que já sofreram o «controle»; isto é, imita o exemplo americano, onde as associações feministas puderam, por exemplo, quebrar da carreira um astro tão célebre, como era o cómico Fatty.

Um filme procurava excessivamente o sensacional quando apresentava um duelo entre dois adversários violentos que acabaram por se matar; via-se, sob uma luz crua, todas as fases do combate entre dois estudantes, depois, finalmente, as espadas banhadas de sangue.

As organizações académicas

indignaram-se, protestaram e obtiveram a interdição do filme criminado. Também a censura exigiu que, no célebre filme de Fritz Lang, *Os Nibelungos*, na cena em que Haguen assassina Siegfried, se não visse aquele trespassar a vítima, como estava na versão original do filme; era, pois, preciso, retirar a cena em questão e os espectadores passaram só a ver uma lança a erguer-se no ar e Siegfried cair morto.

«A crueldade é de mau gosto na tela» — declarou o censor, para justificar a sua intervenção.

A mesma menção, ou outra quasi idéntica, se encontra por baixo das fotografias de filmes pollicios interditos; no filme intitulado *Tom Clerk*, o censor cortou, por exemplo, a cena em que o actor Alwia Nens procurava estrangular a sua parceira Hani Weisse, agitando-se em convulsões de paixão e de ódio. Esta cena, que nunca foi vista pelo público, teria sido verdadeiramente necessária para provocar emoção.

Por outro lado, não compreendemos porque foi interdito outro filme assaz inofensivo, onde um senhor barbudo está caído no solo, assassinado por uma associação de malfetores, cujos membros passeiam, mascarados e de smoking, junto do cadáver da vítima...

No esplêndido filme sobre Pedro «O Grande», com Emil Jannings no principal papel, há uma cena cujo horror poderia ser perdoado por causa da beleza fotográfica do conjunto: é a que mostra as forcas onde baloçam as vítimas do tzar terrível. Esta cena foi permitida pela censura, razão, por que figura na nossa colecção.

«Brutalidade! Interdito!» diz a menção em numerosos casos. *Pedro, o Corsário*, nunca foi apresentado ao público alemão, ou, pelo menos, as suas atitudes mais vergonhosas foram escondidas a este último e particularmente a cena em que o capitão tirânico chicoteia uma mulher, arrasta outra ao cepo, enquanto elle próprio mata uma terceira mulher, rebelde e recalcitrante, cravando-lhe o punhal no coração.

Também é muito brutal a cena doutro filme onde Harry Porten procura estrangular a sua parceira, Eugène Klopfer, bem como estoura em que o pobre Louis Ralph está prestes a ser assassinado pelo actor Carl Essert, que foi mais tarde gerente dum dos maiores teatros berlinenses.

A interdição de filmes por po-

líticos ou religiosos é também frequentíssima na Alemanha. Toda a gente se lembra dos protestos e das lutas veementes a que deu lugar, há alguns anos, a projecção, na Alemanha, do filme *A Oeste nada de Novo*, extraído do livro de Erich Maria Remarque. Primeiro autorizado, depois proibido, em seguida novamente



autorizado sob certas condições, este filme apaixonou a tal ponto os alemães que, muitos deles foram de comboio a Estraburgo, onde puderam vê-lo, sem serem expostos a incidentes.

Quanto aos assuntos religiosos, toda e qualquer cena onde apareçam padres a representar é rigorosamente cortada pela censura.

A história mais interessante é, todavia, a dum filme que foi interdito antes de ter sido realizado. Trata-se dum «filme-panfleto», de Ferdinand Bonn, encenador e jornalista, que foi, durante a guerra, um dos maiores admiradores do Kaiser, mas que, desiludido do seu ídolo, preparou, em 1920, uma grande produção em que procurava ridicularizar o imperador e o seu séquito. Para assegurar o êxito deste filme, Bonn encarregou-se do papel do Kaiser.

Este último soube o que se passava e, ferido no seu amor próprio, escreveu à censura, pedindo a interdição da película. Esta não tinha ainda sido começada; apenas se haviam tirado fotografias de máscaras e fatos; todas elas foram inutilizadas exceptuando uma, encontrada num cesto de papéis e que figura hoje na nossa colecção.

Pró ou contra a censura do filme: problema difícil e cujos variados aspectos podem ser absolutamente defendidos. Como no domínio da literatura, a melhor das censuras é, sem dúvida alguma, o tacto e o bom gosto das companhias produtoras. Estas não devem esquecer que, para elas, o filme de êxito será sempre aquele que saiba unir as tendências da actividade com as qualidades artísticas e o dever de educação das massas populares pelo cinema.

ARMAND DUVIVIER

(Proibida a reprodução).

# Isto é descer, "Bouboule"?

de "Rei dos Negros"  
à "Lorde Obligado"



**T**ODOS o conhecem: é *Bouboule I*, rei negro, que já foi *Rei dos Borlistas*, *Rei da Graxa*, *Rei do Beijo*, *Rei do Nudismo*, reinando sempre nas fitas em que trabalha este «rei da fantasia», que faz do cinema seu trono...

Georges Milton, que o público de Lisboa se lembra ainda de vê-lo, em carne e ôsso, quando há anos o pateou no Teatro da Trindade, não era então o «Rei...» que veio a ser, mais tarde, no cinema; era apenas cançonetista e gostava de brincar com o público, à bôca de cena...

Milton, hoje, é ídolo dos franceses; canta, ri, faz palhaçadas, veste casaca ou fato de ganga, pratica todos os desportos e... no fim, temos um filme cómico mais ou menos apresentavel, consoante a anedocta ou o talento do realizador.

Actualmente, Milton trabalha num filme onde desceu de rei a conde: o *Comte Obligado*, versão cinematográfica da célebre opereta de Moretti, que Milton já tinha interpretado no teatro «Nouveautés».

«Bouboule», como os franceses chamam a Milton, é um dos mais populares artistas de cinema. Ei-lo no filme *Bouboule I*, *Rei negro*, que nós, possivelmente, só veremos na próxima época, num dos principais cinemas de Lisboa.

(Fotos G. F. F. A.)

# PERNAS! PERNAS! DE QUEM SÃO ESTAS PERNAS?

**Um concurso original  
que começa no próxi-  
mo número de "Cine"**

*Prometemos, no passado número, iniciar um concurso em que poríamos à prova a sagacidade dos nossos leitores.*

*Trata-se de adivinhar o nome das 25 vedetas do cinema internacional de que publicaremos as pernas nos vários números que se seguirão a este. O concurso divide-se em duas partes: Primeiramente publicamos, apenas, uma série de pernas separadas corpos e numerados, de 1 a 25; depois, publicamos os corpos, sem números e que os leitores ajustarão, para fácil reconhecimento das artistas. No primeiro caso, os concorrentes, depois de publicadas as pernas das 25 vedetas, enviam-nos em simples folha de papel, com todas as indicações de identificação, o número da gravura e o nome da artista a que se presume que as pernas pertencem. É a primeira parte do concurso.*

*E se não fôr possível aos concorrentes acertar completamente com os nomes das vedetas, os prêmios serão distribuídos por aqueles que houverem encontrado maior número de identificações.*

*Encerrado o prazo de entrega, das respostas do primeiro concurso, inauguramos a segunda parte. Então, os concorrentes enviam-nos, também, numa folha de papel, o número das pernas e o nome da vedeta a quem pertencem, agora mais facilmente reconhecível pela publicação dos bustos.*

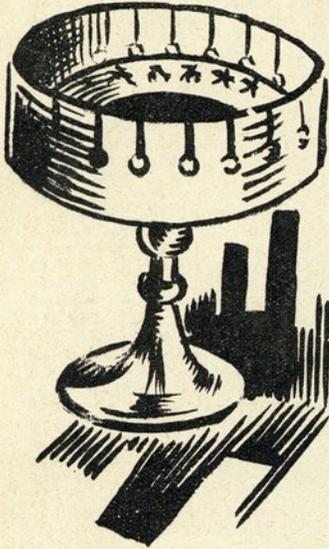
*Depois... os que acertarem receberão os prêmios que lhes competirem e que não são para desprezar...*



# TÉCNICA GERAL DO CINEMA

## GÊNESIS DA ARTE DAS IMAGENS

A persistência retiniana é um fenómeno conhecido desde a antiguidade. Lucrécio explicou-o na sua obra intitulada *De Rerum Naturam*. Mas, conforme está demonstrado, o fenómeno da persistência retiniana verifica-se em consequência dum erro de visão. Num filme, por exemplo, entre duas imagens, há sempre um intervalo negro: a nossa vista não se apercebe do facto. As imagens formam-se no nosso globo ocular como numa câmara escura, que quer dizer: invertidas. Todavia, a retina transmite-as,



Zoótrópio

pelos nervos ópticos, ao nosso cérebro e este corrige-as, invertendo-as de novo, restituindo-as à posição normal. Como a transmissão se realiza em determinado espaço de tempo, o cérebro, para nos evitar a sensação desagradável dos movimentos bruscos e irregulares, retém a imagem durante 2/43 de segundo, permitindo assim que outra se lhe sobreponha e dê a ilusão de continuidade. Este fenómeno, conhecido pelo nome de persistência retiniana e descoberto, há cento e dez anos, pelo físico inglês dr. Roget, foi o ponto de partida, a base científica da cinematografia.

Desde a antiguidade, também, o homem preocupava-se com as sombras e as imagens animadas. Nos túmulos dos faraós há historietas gravadas em pedra e que lembram, pela decomposição dos movimentos, autênticos desenhos animados. O homem primitivo conhecia o desenho, a gravura em pedra ou metal e as sombras, donde provêm as modernas silhuetas. Os chineses, todos o sabem, foram os primeiros a criar as sombras, mas só há dois séculos elas se popularizaram na Europa. As sombras e a própria lanterna mágica eram conhecidas dos egípcios. Maigne, no seu *Dicionário das Invenções*, fala da descoberta duma lanterna de projecção, nas ruínas de Heraculanum; no século XIII, Roger Bacon anunciava o princípio da-

quela; as sibilas e pitonisas utilizaram-na; e foi uma lanterna mágica que interrompeu o festim de Baltazar, projectando nas paredes as célebres palavras: *Manne, Thecel, Phares*. No século XVI, Kircher descrevia o rudimentar aparelho no seu trabalho: *Ars magna lucis et umbrae in mundo*. Cagliostro e Robertson empregaram constantemente a lanterna mágica, um para as suas charlatanices, outro para as «fantasmagorias». Em 1772, as sombras animadas principiaram a conquistar o público parisiense. Seraphin projectou-as em Versalhes e Paris, recorrendo-as em cartões; mais tarde, Caran d' Ache e Henri Rivière ganharam a vida a exhibir sombras. Entretanto, os sábios, desejosos de aumentarem os seus conhecimentos, iniciaram o estudo do fenómeno da persistência retiniana.

Depois do dr. Roget, o astrónomo inglês Henschell quis comprovar a teoria daquela e construiu um aparelho a que deu o nome de «taumatrópio». Consistia num cartão suspenso da extremidade dum cordão; na face daquela estava desenhado um cão, no reverso o seu nicho. Fazendo girar rapidamente o cartão sobre si próprio, tinha-se a impressão de ver o animal sair do nicho. Este brinquedo, ainda hoje à venda, demonstrou perfeitamente o erro da visão e confirmou a teoria da percepção duma imagem animada.

Depois de Henschell, outros inventores apareceram. O doutor Horner, por exemplo, construiu o «zoótrópio» ou «dédalo», mais tarde conhecido pelo nome de «roda de vida». Consta apenas dum cilindro montado numa plataforma que girava livremente num eixo vertical.

Na parte superior e interna do cilindro havia uma tira de papel, na qual se encontravam reproduzidos vários desenhos decompondo movimentos simples, como o salto dum gato, ou o trote dum cavalo.

Depois de sucessivas modificações introduzidas no aparelho, uma houve que o alterou profundamente: a de Henry Heil, que substituiu o rôlo dos desenhos por uma série de fotografias dum só assunto em várias posições. O «zoótrópio» passou a denominar-se «fasmatrópio».

Não pretendemos dar, neste escôrcio, a lista completa dos aparelhos inventados de 1870 até 1890, ou seja desde Heil a Lumière, mas não podemos deixar de referir o «praxinoscópio» ou «teatro óptico», de Reynaud.

Pela primeira vez, o público, colocado em face de tela branca

via desfilar um cortejo de sombras animadas, como se elas surgissem duma fantasmagoria ou do próprio espaço.

E, no entanto, era tão simples o sistema descoberto por Reynaud! Uma vulgar lanterna mágica projectava no «écran» uma paisagem imóvel. Sobre a lanterna havia um espelho que recebia a luz e a imagem emitida dum projector e a reflectia para o pano branco. Esta projecção fazia-se por transferência. O projector levava até o espelho as imagens que lhe passavam próximo, impressas em bobina transparente, e onde só havia seiscentos desenhos. Esta bobina era sem fim e a projecção terminava quando o público se declarava satisfeito. Na génese do cinema passam outras figuras veneráveis: o belga Plateau, o californiano Muybridge, que se notabilizou na cronofotografia, e outras não menos célebres.

Em 1871 o astrónomo Jansen inventou um «revólver fotográfico», com o qual registou a passagem do planeta Venus diante do Sol. Marey utilizou o princípio de Jansen e construiu a sua tão conhecida «espingarda fotográfica». Mais tarde, inventou outro aparelho que pode ser con-

da camada de emulsão. Inicialmente, Eastman só fabricava bobinas de cinquenta ou sessenta centímetros. Depois passou a lançar no mercado bobinas de cento e vinte metros.

Devido ao invento de Eastman, a cinematografia pôde, finalmente, criar-se. Apareceu Edison com o «Kinetógrafo», ou máquina de filmar, e o «Kinetoscópio», ou máquina de visão directa que só podia ser utilizada, de cada vez, por uma pessoa.

Nesta mesma época, dois fran-

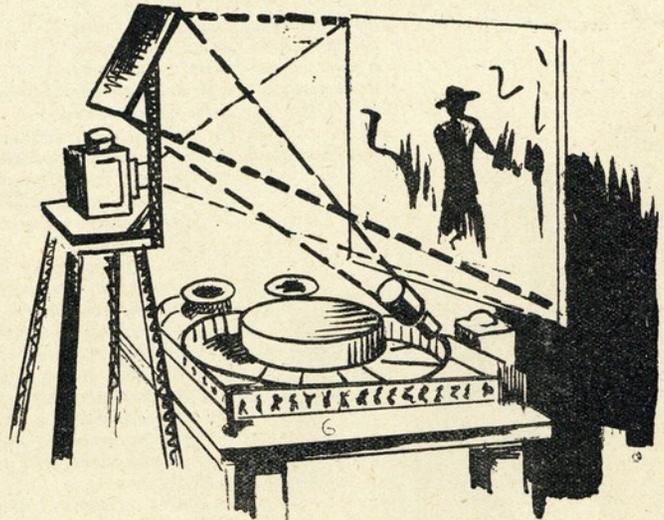


A espingarda fotográfica de Marey

ceses, os irmãos Lumière, apresentaram o primeiro aparelho de filmagem e projecção: o «Cinematógrafo».

Foi a 22 de Março de 1895 que, nas caves do Grand Café, do «boulevard» dos Capuchinhos, em Paris, se exibiu o primeiro filme: a saída do operário das fábricas Lumière. A 10 de Junho exhibiam-se, em Lyon, oito pequenas películas, no Congresso da União Nacional das Sociedades Fotográficas da França.

Tinha nascido, com o invento Lumière, a arte procurada, pelos homens, desde a antiguidade, e tão rapidamente desenvolvida, em cerca de quarenta anos, para recreio e cultura das multidões; o cinema.



O teatro óptico de Reynaud

siderado como o prototipo das câmaras de filmagem. Este invento sofreu muitas modificações impostas por estranhos, principalmente Sirbet, Anschütz e George Démeny. Mas até essa época não se empregava a celuloide: só se conheciam as chapas fotográficas. Então utilizou-se a gelatina e, depois da gelatina, dois ingleses, Morgan e Kidd, lembraram-se de empregar papel transparente coberto de emulsão gelatinosa.

Nem assim deu o resultado ambicionado. Só muito mais tarde Eastman logrou preparar bobinas de celuloide cobertas por delga-

Num próximo artigo, que, como este, será de simples vulgarização, daremos conta doutro problema bastante curioso e basilar para o estudo da técnica cinematográfica: o filme. Apesar do pouco espaço disponível e da natureza destes artigos, prometemos aos nossos leitores elucidá-los e fornecer-lhes elementos que, embora singelos, lhes possam ainda ser úteis.

Porque este trabalho não se destina apenas aos estudiosos; êle também pode interessar os curiosos.

## Recordações dum trágico

Por Mounet-Sully

### A minha entrada na Comédie

Por acharmos curioso, transcrevemos das memórias do grande actor Mounet-Sully o trecho em que se refere à sua entrada para a Comédie. Isto passou-se há 62 anos l...

UM cartez da Comédie chamou-me a atenção. Representava-se *Misanthrope* com Bressant.

— Vou lá esta noite, disse para comigo, e aproveito a ocasião para visitar Bressant, que foi meu professor no Conservatório.

E foi este cartez, para o qual tinha olhado maquinalmente, que devia determinar uma nova fase na minha vida.

Assisti à representação de *Misanthrope*. Depois do espectáculo fui visitar Bressant. Bati à porta do camarim.

— Quem é? perguntou Bressant. Entre!

De pé, diante da sua mesa de maquiagem, preparava-se para barbear o lábio superior, no qual ainda estavam colados uns pêlos do bigode de *Alceste*. Voltou-se.

— Ah! Por aqui? Ainda bem. Procurava-o há dias. Demais, não tenho a sua morada e não sabia onde encontrá-lo. Que faz neste momento?

— Vou para minha casa. Parto amanhã. Resolvi renunciar ao teatro.

— E que vai fazer para sua casa? perguntou-me Bressant.

— Ainda não resolvi. Talvez viticultor... ajudante de notário... — Vamos... Vamos...

Enfiou a cabeleira e acabou de se vestir.

— Venha comigo, disse-me. Descemos três andares.

Pelo caminho, explicou-me:

— Perrin quer fazer representar tragédia. De todos os lados nos pedem que façamos tragédia. Perrin perguntou-me se eu não tinha alguém que lhe recomendasse para este género. Respondi-lhe que tinha tido, em tempos, na minha classe do Conservatório, um aluno terrível, que queria representar tragédia... e que, cada vez que subia ao estrado, me espantava com os furiosos de Oreste... «Apresenta-mo» respondeu Perrin. — É uma figura bela? — Muito interessante. — «Esplêndido, esplêndido» — exclamou ele. Portanto, venha comigo. Vou apresentá-lo a Perrin.

Sufocado, atordado, disse a Bressant:

— Mas eu não estou vestido decentemente... nem penteado... Os meus cabelos estão em desalinho...

— Mas Bressant não ligou importância aos meus lamentos e continuou descendo, perguntando-me:

— Quando parte para Beerger?

— Amanhã, disse-lhe eu.

— Tenha a impressão de que o meu amigo não partirá...

Tínhamos acabado de descer. Seguíamos o pequeno corredor que conduz ao palco.

# DE TEATRO

## O TEATRO E O CINEMA

Vistos por Carlos Leal

EU já contava que chegaria a minha vez, — embora noutra sector rotográfico, e, por sinal, brilhante, — muito brilhante mesmo, porque o esplêndido «Cine», exuberantemente jovem e precioso, alcançou êxito.

Pois aqui vai a minha opinião — e não digo modesta porque, numa feira de tão balofo vaidades, quem se apresentar com o luxo de modesto, — ou parece que é parvo, ou mete os pés para dentro! Este novo estribilho é meu. A minha opinião sobre o cinema em Portugal, sua industrialização, etc., está de há muito formada pela sistemática recusa que tenho feito aos vários convites, — e alguns de vulto, — para filmar.

De resto a minha opinião, — e para melhor a categorizar, — é um pouco a dos outros. A do simpático e despojeado espírito *ancien-régime* de Tomaz Ribeiro Colaço, — que proclama desejar *antes mau teatro do que bom cinema*. Ou então, como conceituosamente dissertou o eminente Dr. Júlio Dantas, quando diz: — «O cinema arrasta-se há algumas dezenas de anos e, apesar dos progressos admiráveis da sonorização, sente-se a sua decadência como modalidade de expressão dramática. Porquê? Porque o cinema não é uma forma de arte viva, mas uma forma de arte mecanizada, produzida em série e exportada em latas».

Ora como para isto é que talvez não me chegasse, já não digo a língua, mas o engenho... sirvo-me das belas palavras destes heráldicos senhores, — que são precisamente o reflexo do meu sentir, — prestando

aliás o culto da minha admiração ao maravilhoso invento, — afastando-o porém do meu profissionalismo, por um princípio de consciência. É que de mim ninguém retira a convicção de que o cinema é um formidável — admirável inimigo do Teatro, que de há muito lhe vem sofrendo as consequências quasi trágicas da concorrência. E, entretanto, como diz por fim o illustre acadêmico: — «por mais que industrialmente se aperfeiçõe o cinema, processo de emoção indirecta, mediata e mecanizada, não pode substituir o teatro, processo de emoção directa, imediata e viva».

Apre, que isto, — e porque assim é que é, — até alivia todas as encefalites com ou sem letargias, que por aí andam atacando os dessorados da grei!

Mas aceite, e até com intensa satisfação, todos os anseios para o desenvolvimento industrial do filme no nosso país, — é claro desde que não se ponham de parte as inteligências que à técnica já deram o melhor do seu aplicado esforço; — pois parece-me que as provas dadas no filme «Severa», único e sólido arranco até hoje conseguido, revelam que de facto algo de simpático, pelo menos, se pode realizar em Portugal. De resto e consoante o plano já formado por um dos nossos mais atilados homens de teatro, — campeão experimentado no *jogo do xadrez teatral*, — a crise que nestas duas modalidades industriais de Arte vem fazendo domínio para os dois lados com pedras impar... será delibada desde que todos estejam atentos e de acordo para seguir a sugestão já posta em prática com

êxito na Itália, Alemanha, na Áustria e em outros centros de civilização onde os respectivos governos têm prestado atenção e auxílio ao grande exército obreiro da Arte Dramática, expoente máximo de todas as artes.

E enquanto não se dá o tal aterrador «krack» cine-americano, ou aparece o filme colorido e o estereoscópico, — vamos amainando o assunto cá por casa... Mas não creio que seja com Hollywood em crise que nós, portugueses, embora valentes, nos possamos propor a insistir no gatinhar o disparate, reatando aquilo para que nos falta escola e dinheiro. O nosso Hollywood nunca passaria do eterno e mal pavimentado *Pátio das Ostras!* Com ponderação e uma boa dose de Bom Senso, sim, poderemos atingir o possível das nossas possibilidades. Confio no porvir, nas mutações que se vão dar... porquanto ainda há pouco me disse um afável empresário, — pessoa de muito boas maneiras, — que, se o palco do seu elegante cine estivesse em condições, já este verão realizaria um espectáculo revisteiro de classe. Fê-lo-a porém mais tarde. Tudo questão de tempo, e no nosso país tudo leva muito tempo, e senão observemos os exemplos do Parque Eduardo VII, a hedionda, mas apoteótica estátua do Marquês e o Eden Teatro de Santa Engrácia Júnior!

O São Luiz Teatro e o Tivoli Teatro? ..

Mas absolutamente; — confio nos seus illustres empresários-proprietários

E mais não disse o mocho.

Perrin aproximou-se de nós. Bressant foi ao seu encontro e falou-lhe. Perrin olhava-me por cima dos ombros de Bressant. Depois fez sinal para eu me aproximar.

— Pois, muito bem, disse Perrin. Já deu alguma audição?

— Não, senhor, respondi.

— Bela voz, disse Perrin. Pois é preciso dar uma audição.

— Peço-lhe que não insista, disse-lhe eu. Ficarei horrivelmente embaraçado e não poderei realizar coisa alguma pela qual me possa julgar. Mende-me ensaio e depois me apreciará durante os ensaios.

— Não! A audição é do regulamento. Tenho necessidade de um Oreste. Vou pôr em cena *Andromaque*... Você dará uma audição. Não é coisa para o assustar. Assistirá o Sr. Bressant, que foi seu professor... Conhece também o Sr. Delaunay?

— Admiro-o bastante, disse eu.

— Bressant, Delaunay e eu formaremos o júri. Assistirá também o Sr. Got, que é um homem inteligente. Como vê, será uma maioria suficiente para que eu o possa contratar. Quando quiserá dar esta audição?

— Amanhã, antes do meio dia, por que parto de tarde.

Então Perrin, sorrindo, disse-me:

— Desconfio que não parte amanhã.

E continuou:

— Com quem deseja contracenar?

— Joumard, com o qual já trabalhei... Mas se eu estiver muito embaraçado decerto não poderá julgar as minhas possibilidades...

— Não se importe... Fê-lo-ei perder o embaraço obrigando-o a pouco e pouco, numa escala ascendente, a atingir o brilhantismo da interpretação.

A audição realizou-se no dia seguinte.

Interpretei Oreste. O meu primeiro sobressalto de esperança foi-me dado pelo chefe da figuração, o Sr. Masquillier, que já conhecia. Aproximou-se de mim durante um descanso e disse-me:

— O senhor tem qualidades... Ao terminar, Perrin chamou-me e disse-me:

— Queira vir comigo.

Acompanhei-o ao seu gabinete.

— Pode considerar-se como contratado desde já, disse-me Perrin.

Fiquei estupefacto.

— Penso que será uma boa aquisição para o teatro, continuou ele. Eu não tenho o direito de o contratar por mais de um ano. Mas creio prestar um bom serviço ao teatro francês procurando contratá-lo por três anos. Mas, para isso, é necessária uma segunda audição diante do júri.

Esta segunda audição realizou-se no dia seguinte.

Assistiu o velho Davenne, que era o contra-regra e que tinha trabalhado ao lado de Talma.

Depois da audição, Perrin, com um sorriso franco, convidou-me de novo a descer ao seu gabinete.

Eu tinha a voz entaramelada e caminhava com os olhos humedecidos pelas lágrimas da emoção.

Uma vez no gabinete, disse-me:

— Contrato-o por três anos. Estreare-se-á no Oreste: 4 000 francos o primeiro ano, 5 000 o segundo e 6 000 o último. Agradá-lhe?

— Oh! Sr. Perrin!... exclamei.

— Não posso fazer mais, disse-me ele sempre sorridente. Mas fique tranqüilo... A casa é boa.

Isto passou-se no mês de Maio de 1872.



# CHARLES LAUGHTON

**N**ASCEU em Scarborough, na Inglaterra, no dia 1 de Julho, aproximadamente há 36 anos. Pesa noventa e seis quilos e tem um metro e oitenta de altura. Se lhes interessam mais pormenores, diremos: os seus olhos são claros, e os cabelos castanhos. A sua diversão favorita é a caça.

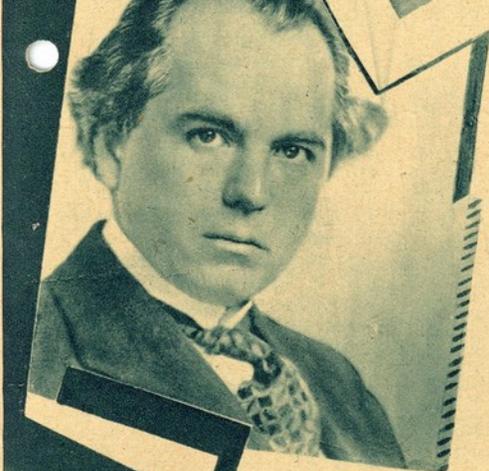
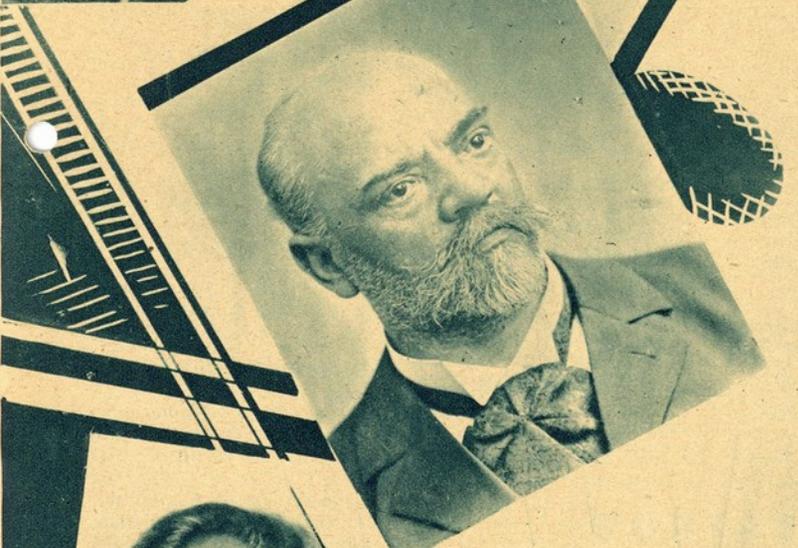
Charles Laughton atribui os seus triunfos na cena inglesa à circunstância de ter trabalhado durante algum tempo num hotel; graças a isto, pôde observar de perto os homens e documentar-se, como convinha, para dar realidade aos personagens que interpretava no teatro. Se tivesse seguido os desejos de sua família, Laughton, hoje aplaudido no palco pelo público de língua inglesa, e na tela pelo de todo o mundo, seria oficial da armada. Mas nele pôde mais a vocação que, desde muito novo, o impelia para a carreira de actor.

Um ano antes de estalar a guerra mundial, começou a trabalhar no hotel Claridge, de Londres, e, mais tarde era ajudante de caixeiro, cujo lugar abandonou para pegar em armas ao serviço da Inglaterra. Assinado o armistício, dedicou-se à arte dramática. Em 1926, apresentou-se pela primeira vez em cena. Não tardou muito que ocupasse um posto saliente entre os actores de Londres. Depois de representar cerca de vinte peças, a sua admirável criação em «Justiça Divina» atraiu sobre ele a atenção dos editores de filmes de Hollywood.

Charles Laughton estreou-se como actor de cinema em «Entre a Espada e a Parede». E, como lógica consequência da popularidade que conquistou, uma empresa americana apresenta-o em «Se eu Tivesse um Milhão» e «O Sinal da Cruz». Depois, foi o protagonista de «A Mulher Branca» e da «Ilha das Almas Perdidas». Ultimamente, vimo-lo na «Vida Privada de Henrique VIII». Vê-lo-emos, brevemente, no filme «Entre Duas Águas».

(Foto M. G. M.)

# A evolução da música TCHECA



É um magistral estudo o do notável prof. dr. Vl. Herfert sobre «A Evolução da Música Tcheca». Concentrado, quasi esquemático, mas claro e vivo, constitui uma síntese, mais admirável ainda pelo difícil.

Todos sabem que a Tchechoslováquia é, por excelência, o país da música. Corre mundo o ditado: «um tcheco, um músico», e também na Boémia é de uso colocar sob o bérço de cada recém-nascido um violino... Para os «seus queridos pragueuses» escreveu Mozart o seu «D. João», que ainda há pouco, numa palestra deliciosa e rica de pensamento (como todas as suas), na Sociedade Nacional de Belas Artes, o dr. Fidelino de Figueiredo lembrava ter sido a primeira interpretação romântica do mito donjuanesco. Também Berlioz esteve em Praga, e as cartas que, encantado, de lá escreveu, foram publicadas na revista «L'Europe Centrale». E muitos outros grandes compositores encontraram na Tchechoslováquia, para as suas obras, a ampla compreensão, o fino gosto, o profundo sentimento musical, que já nos fins do século XVIII o famoso musicógrafo inglês Ch. Burney notava. Compreensão, gosto e sentimento que dão à Boémia, e especialmente a Praga, esse ambiente musical que, em terra de tantas seduçções, mais que todas prendeu e entusiasmou Orazio Pedrazzi, antigo embaixador da Itália na Tchechoslováquia, que no seu excelente livro «Praga» escreveu: «Somente aqui (em Praga) a música é como um património pessoal de todos os habitantes, um dom de Deus que cada um encontra no seu bérço e ao qual é preciso render um culto que é de todos os instantes e de todos os meios, uma espécie de herança privada, uma investidura moral que acompanha o homem durante a vida, e o atormenta e o consola».

Ora, é a história da tradição musical tcheca que o dr. Herfert nos traça, sóbria e brilhantemente.

Na idade-média, as duas formas, eclesiástica e secular, do canto monófono, encontram-se na Tchechoslováquia, — desde antes do século XI a primeira, que alcança o apogeu com os hussitas no século XIV, e de que sai o canto popular religioso tcheco, que é um dos mais notáveis e originais fenómenos da criação musical boémia; e desde o século XIII o canto secular, de que nasce a canção popular profana, o «lejšch», que na XIV centúria, nos reinados de João do Luxemburgo e Carlos IV, recebe o influxo francês e italiano da «ars nova» da Renascença. Mas com a violenta interferência do movimento religioso hussita (a Reforma tcheca), a música sacra e profana sofre um desvio, que leva ao «canto religioso hussita», de tão profunda influência, não só na Boémia, mas também no canto luterano alemão, e que subsiste até o século XVIII, — com o inconveniente, porém, de parar o natural desenvolvimento da «ars nova», de maneira que a polifonia neerlandesa, filha dessa «ars», só aparece no fim de 400, princípios do 500. Mas o apogeu da polifonia na Europa, no fim do século XVI, concorda já com o seu apogeu na Tchechoslováquia, que recuperara o atrazo. E por 1600 penetra e floresce o novo estilo italiano do madrigal e da monodia.

Com a perda da independência, em 1620, sofre um colapso de 5 décadas a evolução musical tcheca, que perde contacto com essa nova arte bárbara, sobre que se construiria a ópera. Só no fim do século XVII começa a renovar-se a cultura musical boémia, sobretudo nas igrejas, que constituem, na situação política desse tempo, o principal asilo da música. E aí se prepara o terreno para a eclosão duma escola musical tcheca original no início do século XVIII, tão viva e tão rica que se prolonga até segunda metade do século XIX, em que aparece nas igrejas boémiãs um novo estilo: o neerlandês e o de Palestrina. E foi também esse progresso da música sonora tcheca que mais contribuiu para criar uma boa escola para a música instrumental, a tal ponto que nos últimos quartéis de 700 a Boémia é conhecida pelo «Conservatório da Europa». Assim, o classicismo musical, que traz um novo estilo instrumental, desenvolve-se particularmente na Boémia. Ao mesmo tempo, grandes compositores e executantes tchecos que emigram, honram no estrangeiro a sua pátria, já como precursôres, já depois como discípulos do classicismo de Mozart.

É desta tradição da música tcheca, bárbara e principalmente clássica, tradição orgânica fecundada por novas influências (sobretudo o romantismo e o neo-romantismo), que nasce mais tarde a escola tcheca nacional, fundada por Smetana e Dvorák, — a grande escola musical tcheca do século XIX, conhecida e admirada em todo o mundo.

Lisboa, Maio, 1934.

GUSTAVO DE FREITAS

(De cima para baixo: Smetana, célebre compositor da ópera «A Noiva Vendida»; Dvorák, famoso compositor boémio; Kubelík, grande violinista tcheco).

# Noticiário do estrangeiro

## França

Vanda Gréville, após o nascimento de sua filhinha Glória, acaba de ser contratada para um papel importante em *O mundo onde a gente se aborrece*, que brevemente se realizará em França.

■ Raymond Bernard terminou os interiores de *Tartarin de Tarascon*, a conhecida obra de Daudet.

■ Brevemente veremos Courteline mais uma vez adaptado ao cinema. *Le Comissaire est bon enfant*, com os irmãos Prevert, está sendo realizado actualmente em França.

■ Emile Zola tornou-se num actor cinematográfico em moda. Depois de *Nana* dois produtores franceses interessam-se activamente pela *Bête Humaine*. Ainda há um ano, Zola era ignorado nos meios cinematográficos.

■ O presidente Roosevelt é um grande animador de cinema. Ele considera o cinema como uma verídica reportagem da vida americana e cheio de ensinamentos preciosos...

■ Jo Swerling, autor americano está escrevendo uma adaptação de *Madame Bovary*. Os franceses esperam que não seja mais uma americana...

■ Faleceu em Inglaterra o realizador belga Jean Daumery, que trabalhou em Hollywood e Londres.

Jean Daumery era, entre outros, o realizador das primeiras versões francesas feitas em Hollywood. Era filho do célebre violinista Isaye.

## Alemanha

Johannes Riemann, Lil Dagover e Paul Horbiger são os intérpretes de *J'épouse ma femme*.

■ Heinrich George será a vedeta de *Tiefland*, filme que Lein Riefensthal realizará.

■ Filma-se actualmente *Os Milagres da Aviação*, com o célebre aviador Udet.

■ Cicero-Film está produzindo *L'invitation à la danse*.

■ Camilla Horn está convallescente numa operação que fez há pouco tempo.

■ A censura hitleriana interdito o filme *Uma Rapariga de Viena*.

■ Antigos prisioneiros de guerra vão interpretar um filme sobre a vida de cativo: *A luta sem armas*.

# CARTAZ DE "CINE"

(DE 24 A 31 DE MAIO)

## CINEMAS

### São Luíz

*Uma loira para três*, com Mae West e Cavalheiro de aluquer, com Herbert Marshall e Mary Roland.

### Tivoli

*A Casa Rothschild*, com George Arliss.

### Central

*Um par de intrujões*, com Robert Burines e Marguerite Moreno.

Segunda-feira, 28 — *Espia*, com Brigitte Helm.

### Condes

*Casanova*.

A seguir: *20.000 anos em Sing Sing*.

### Odéon e Palácio

*As surpresas do Wagon-Lits*, com Florelle e Le Gallo.

*Smoky, o cavalo destemido*.

### Olímpia

*O Expresso da Seda* (Estreia).  
Exibe-se durante toda a semana.

Reprises:

Quinta-feira — *Quando os estrangeiros se casam e Rua 42*.  
Sábado e Domingo — *O Rei dos Cavalos e O Expresso n.º 12*.

### Jardim Cinema

Quinta-feira, 24 — *Venus Loira e Que Rapaz Encantador*.

Sexta-feira, 25 — *Os Galhofeiros e Estrelas do Ocidente*.

Sábado, 26 — *O seu grande amor e Para ser amado*.

Domingo, 27 — *Toureiro à força, Marrocos e Valsas vienenses*.

Segunda-feira, 28 — *Cântico dos Cânticos*.

Terça-feira, 29 — *Cântico dos Cântico e Rainha de Copas*.

Quarta-feira, 30 — *Café de Felisberto e Expresso de Xangai*.

Quinta-feira, 31 — *Rua 42 e Quando os estrangeiros se casam*.

### Chiado Terrasse

*Fra-Diavolo*, com Laurel e Hardy e *Uma alma livre*, com Norma Shearer, Clark Gable e Lionel Barrymore.

### Eden

26 e 27 — *Tudo por amor e Parque Central*.

## Concêrtos

### Tivoli

Sábado, 26 de Maio: Concêrto de Abreu Mota.

## TEATROS

### Nacional

Companhia argentina de comédia «Rivera-De-Rosas».

*La Mala Reputacion*, comédia argentina de J. Castillo.

*El Hombre que volvió a la vida*, comédia de Luiz Chiarelli.

*Sombras Chinescas*, três actos de Geraldo Gherandi.

*Giacomo*, de Armando Discepolo.

*La Mascara el rostro* de Luiz Chiarelli.

*Mademoiselle* de J. Deval.

### Avenida

*Santo António*, revista.

### Trindade

Em ensaios a opereta russa *Katiuska*. Companhia Maria das Neves.

### Maria Vitória

*A Pérola da China*, revista fantasia em dois actos, pela Companhia Hortense Luz e Eva Stachino.

### Apolo

Em duas sessões, a *Maria Cachucha*.

### Variiedades

Em ensaios.

### Gimnásio

(encerrado)

### Çoliseu

*Luta* — Campeonato de luta greco-romana com os melhores lutadores do mundo.

**De futuro destinaremos uma página a várias manifestações da arte, quer seja teatro, cinema, recitais ou concêrtos. Dessa página far-se-á uma separata que será distribuída gratuitamente, e sem outros encargos para os anunciantes, por todos os hotéis, cafés e restaurantes de Lisboa**

# Noticiário do estrangeiro

## Inglaterra

Gordon Harker e Michaël Hogan estão filmando *My Old Dutch*, com Betty Balfour.

■ Basil Déan filma *Lorna Doone* e *Sing as we go* com Gracie Fields.

■ Os leitores da revista *Film Weekly* declararam que o melhor filme do ano era *I was a sissy*.

## Austria

Hermann Thimig e Liane Haid vão começar um novo filme.

■ *La Maternelle* teve um grande êxito em Viena.

■ Charles Lamac terminou a filmagem de *O Carnaval do amor*, argumento de Paul Frank e Peter Herz.

## Itália

Filma-se actualmente *Signora di tutti*.

■ Italia-Film está fazendo na Líbia um filme de aviação *Les Aigles à travers le Désert*.

## Estados Unidos

■ Acaba de ser apresentada em New-York um filme anti-hitleriano denominado *Hitler's Reign of Terror* (O Reino do Terror sob Hitler), em parte feito na Alemanha, sobre a actividade do partido nazi.

Os seus autores conseguiram iludir a censura alemã e atravessaram com êle a fronteira sem ser examinado.

O filme, segundo um jornalista americano, pouco vale como documento histórico, pois algumas cenas foram arranjadas num estúdio, como as entrevistas entre um dos autores da película e o Kompriz, o Kaiser e o próprio Chanceler.

Estas personagens não são mais do que figurantes habilmente caracterizados e na boca de quem se puseram as respostas que mais convinham para ridicularizar a política hitleriana.

*En tout cas...* algumas vistas interessantes da Austria, onde Dollfuss luta contra a influência nazi, são autênticas, bem como os aspectos conflagradores do famoso auto de fé onde se queimaram milhares de livros condenados pela propaganda de Hitler.

## DE CINEMA

**Tivoli** — *A Casa Rothschild* — Este filme de Alfred Werker merece exame muito especial e minucioso. Qual a intenção dos americanos ao produzirem *A Casa Rothschild*? No momento em que, na Alemanha, um homem expulsa esse povo sem pátria, a América, embora sem procurar encobrir certos pormenores, por vezes buscando o realismo violento e chocante, apresenta-nos uma história verdadeira, que é, ao mesmo tempo, vigorosa resposta aos esbirros hitlerianos. «O dinheiro é o instrumento do povo de Israel» eis o tema da película. Alfred Werker, numa realização sóbria mas pujante, seguríssima, perfeita, conta-nos os antecedentes dos célebres magnates. A acção decorre na época de Napoleão. A política europeia procura a política da alta finança. O ouro judeu vem auxiliar a manobra dos cristãos. Pede-se ouro para combater o Imperador; a casa Rothschild alimenta os aliados. Mas estes não glorificam os Rothschildes; mais tarde, os famosos banqueiros negam-se a servir interesses que consideram terríveis para o bem estar da Humanidade. Esta visão retrospectiva, este caso famoso do século XVIII, é narrado em esplêndidas imagens num filme excepcional que o público não parece ter admirado como devia. O principal papel coube a George Arliss, actor de invulgares recursos e que é o fulcro de toda a película.

Deve-se à segurança da principal personagem, ao seu talento e competência, o facto dos excessivos diálogos não enfadarem nem provocarem monotonia. Ao lado de Arliss vemos artistas de valor, que o secundam hábilmente, sem desizes nem artifício. Salientamos o trabalho de Boris Karloff, actor que, no entanto, se apresenta muito maquiado, fazendo-nos recordar, a cada passo, a sua personalidade em Frankenstein.

A par das qualidades acima indicadas, devemos referir outras não menos valiosas, como a nitidez fotográfica, a execução dos cenários e o cuidado que presidiu à reconstituição histórica.

Entre parêntesis: na noite da estreia, o público enchia, escassamente, três quartas partes do cinema. Cremos que, mais uma vez, a publicidade cinematográfica não foi devidamente orientada. *A Casa Rothschild* merecia melhores réclamos.

M.

**S. Luiz** — *Lady Lou e Falso Presidente*. — Anunciou-se um filme, o primeiro, de Mae West. *Ératque in terris maxima expectatio*, como diz a fábula. O facto de se apresentar nova estrela de cinema, dela ser formosa artista do tablado norte-americano, dum empresa cinematográfica a haver contratado por quatro anos, do famoso *Lady Lou* ter tido repercussão na Europa e sido projectado durante dez meses consecutivos num cinema de Paris, o que não constitue «record» naquela cidade, justificaram plenamente a expectativa. Mas o filme não correspondeu. Nem o argumento é digno de interesse, nem a interpretação de Mae West é de molde a impor-se ou, sequer, a salientar-se.

Lowell Sherman dirigiu sem elevação, mas também sem desizes ou desequilíbrios. No próprio argumento, ou melhor, no seu desenvolvimento, há, contudo, certo aban-

CRÍTICAS  
DE TEATRO

## Nacional

«**T**ODO UN HOMBRE», comédia extraída por Julio Hoyos da novela de D. Miguel de Unamuno. — Porquê «grande dramaturgo»? Nem tal dramaturgo. «Mau novelista, de muito talento» (a frase não é minha, mas com a devida vénia a perflho). Dramático, sim, trágico, esse castelhaníssimo (apesar de vasco) Unamuno, torturado de Absoluto. E é, outra vez, o absoluto que êle, com o «sentimento trágico da vida» de sempre, persegue em *Todo un hombre*, nova encarnação do mito donjuanesco, como apontava um crítico eminente, Fidelino de Figueiredo. Porque o mito de D. Juan tem modernamente um curioso destino: bifurca-se em dois ramos opostos. Dum lado, o D. Juan dessorado e impotente, que Junqueiro matou, Salaverría fixou e Marañon autopsiou, dando-o como o tipo sexual indiferenciado. Doutra parte, aquele tipo de varonilidade perfeita, capaz do mais completo e único amor, que o dr. Marañon se esforça (um pouco paradoxalmente) por representar em Amiel, e que Unamuno, com garra quasi genial, havia antes metido na pele deste Alejandro Gomez — «nada menos que todo um hombre». Um homem, com todo aquele individualismo duro, aquela personalidade profunda e recordada (e moralmente metafísica), aquela ânsia de domínio, imperialista, cerrada, — e contudo magnificamente humana —, do homem da meseta seiscentista.

Por nós concordamos com a interpretação humana de Enrique de Rosas. Porque Unamuno, ao criá-la assim tão brutal, não quis fazer dessa figura um Grandet, um egoísta deshumanizado pela hipertrofia dum sentimento, mas um ser de «carne y hueso», de férrea estrutura moral mas intensamente vivo, inflexível mas

dono ou alheamento por algumas personagens, que atravessam anodamente o filme para nos surgirem de repente em primeira plana.

Mae West é, no entanto, artista de recursos. Mas está viciadíssima pelo teatro. O seu andar quebraçado e a sua pseudo indolência deixam-na muito longe das artistas que talvez quisesse igualar. Exibiu-se o filme *Lady Lou ille murem peperit*.

Em complemento de programa, um mau filme com alguns gags, que deveriam ser bons, e um óptimo actor prejudicado pelo assunto e pela direcção — Jimmy Durante.

M.

**Central** — *Um par de intrujões*. — Existe uma comédia tipo «petit-bourgeois» que os franceses exploram muito para o seu público de «arrondissement». *Rien que des mensonges* ou, como em português lhe chamam, *Um par de intrujões*, está neste género de comédias que vive mais da «piada» um pouco teatral do que propriamente de ci-

todo vibrante no íntimo dum vida em verticalidade. Se houvesse de analisar, deploraria um tudo-nada de caricatura no 1.º acto, que parecia dar à interpretação outro sentido, que felizmente se não confirma. O pouco de burlesco que contém a personagem é somente exterior, nasce do choque da sua grande força íntima e da sinceridade da sua manifestação com a mediocridade e o convencionalismo do ambiente social. E o que mais louvamos na criação de Enrique de Rosas é o, tendo fugido a tempo do escolho da caricatura, manter no protagonista essa exteriorização naturalmente cômica (porque um tal homem não pode deixar de aparecer assim aos outros), mas exteriorização que mal oculta, como um fino véu, o âmago heróico do carácter. Esta coexistência permanente de *de fóra e o de dentro*, unida, sem artificioso desdobraimento de planos, só um grande actor a podia dar. E De Rosas mostrou-se, sobretudo nos 3 actos centrais, um grande actor. No último acto oscila na expressão simultânea desses dois contrários: orgulhosa energia dominadora e humaníssima dor, a força impetuosa da vida e a fatalidade inexorável da morte, — mas não se podem assacar-lhe culpas: é o próprio dramaturgo quem hesita, tergiversa.

O estilo de De Rosas é cingido, de plástica adstrão á substância, dum sobriedade quente — a sobriedade «escueta» do castelhanu tonalizado» pela calidez do italiano e a espessura da argentinidade.

Matilde Rivera, aqui actriz equilibrada e discreta, acompanha De Rosas com certa arritmia constante entre ela e a personagem em acção e um pouco deslocada da interpretação de De Rosas: só em certos momentos culminantes o ritmo se acertou...

(Conclue no próximo número)

G. de F.

nema. No entanto, o filme consegue agradar a todos, talvez porque o assunto, tratado com certa leveza não cai na monotonia aborrecida de idênticas produções francesas. Depois, Marguerite Moreno é uma grande artista de teatro que o sabe também ser de cinema.

A comicidade das situações consegue manter o espectador em constante bom humor.

Realização fácil e bem conduzida. A restante interpretação agradou-nos. Fracos complementos de programa e um bom documentário português completam as exhibições desta semana.

C. M.

**Olímpia** — *O Expresso da Seda* — O clássico filme americano de aventuras. A história dum combóio carregado de seda e as intrigas movidas por vários comerciantes: eis o caso explorado nesta produção americana, interpretada por Neil Hamilton. Filme corrente, sem originalidades mas hábilmente realizado.

C.

## DE MÚSICA

## Conservatório

**J**ANINE-Weill realizou no salão do Conservatório Nacional de Música, e sob o patrocínio do Instituto Francês em Portugal, dois interessantes recitais de música francesa, precedidos de uma conferência subordinada ao título, *De Couperin a Ravel. Panorama de la Musique française*. Na sua conferência, escrita num estilo particularmente brilhante, invulgar numa pianista, Janine-Weill começou por definir o espírito francês, citando, a propósito, dois versos da *Invitation au Voyage*, de Baudelaire:

«*Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
Luxe, calme et volupté.*»

Janine-Weill entrou, em seguida, o paralelo existente entre a poesia e a música francesas.

Descrevendo a evolução da música do seu país, admirável na sua continuidade histórica, se exceptuarmos o período romântico, a conferência demonstrou a filiação espiritual dos modernos compositores franceses. Cesar Frank, Debussy, Ravel, Albert Roussel, etc., na escola setecentista do cravo, representada por Couperin, Rameau e Daquin.

Nota-se, com efeito, sobretudo em Couperin, uma tendência acentuada para novas formas de expressão melódica, que adquiriram em Debussy e Ravel a sua maior pujança.

No seu primeiro recital, Janine-Weill executou, num estilo particularmente correcto, várias obras de Couperin, Rameau e Daquin; lamentamos, contudo, que essas obras não tivessem sido executadas no próprio cravo, instrumento de recursos muito mais limitados que o piano e, por isso mesmo, dotado de características bastante diferentes. Na 2ª parte, Janine-Weill executou-nos com a execução do *Sixième Nocturne* de Gabriel Fauré, compositor cuja inspiração o classifica como o mais independente dos músicos franceses.

A ilustre pianista executou, em seguida, obras de Maurice Ravel, Albert Roussel e Claude Debussy, e, em «bis», *La pille aux cheveux de lui, Jardins sous la pluie* e o *Deuxième Arabesque* deste último compositor.

O segundo recital principiou com o *Prélude, Choral e Fugue* de Cesar Frank, obra de difícil execução, depois com cinco das *Valses nobles et sentimentales* de Maurice Ravel. Apesar destas obras terem sido executadas com inspiração e certeza, foi na terceira parte que a artista nos conquistou completamente, deliciando-nos com a audição do *Prélude, Sarabande et toccata* de Debussy e de sete prelúdios deste mesmo autor.

É, com efeito, em Claude Debussy que a inspiração da executante se manifesta com maior perfeição e liberdade, interpretando as obras deste compositor com uma sensibilidade muito particular, onde transparece claramente a emoção criadora deste grande compositor francês. Agradou-nos em especial a execução de três prelúdios: *Danses de Delphes, La Cathédrale englondie* e *Minstrels*. Janine-Weill executou, em «bis», o *Menuet da Sonata* de Ravel, um *Preludio* de Albeniz, e *Jardins sous la pluie* de Debussy.

ANTÓNIO LIMA CRUZ



**ANNA STEN**  
**NO FILME "NANA"**  
(FOTO U. A.)