

SARAU MUSICAL

ORGANIZADO PELO

CLUBE PORTUGUÊS DE CINEMATOGRAFIA

CINE-CLUBE DO PORTO

COM O CORAL DE CÂMARA

PEQUENAS CANTORAS DO POSTIGO DO SOL

Abre-se uma nova época do romantismo. A realidade vista através dum cérebro e dum coração entrará na nossa sensibilidade. O perfeito instrumento musical que é o filme sonoro, ensinar-nos-á mais sobre o mundo audível do que o filme mudo sobre o mundo visível.

WALTER RUTTMANN



C I N E M A

BATALHA

PORTO, 30 DE JUNHO DE 1949

CLUBE PORTUGUÊS DE CINEMATOGRAFIA

SUMÁRIO DA SUA ACTIVIDADE

Este Cine-Clube fundou-se a 13 de Abril de 1945, por iniciativa de um grupo de estudantes. Além da publicação do boletim «Projector» e do programa semanal de rádio «Vamos falar de cinema», a principal actividade do C. P. C. consistiu na organização de sessões de divulgação da arte cinematográfica. A primeira incluía o filme clássico de F. W. Murnau «Fausto», típico exemplo da escola alemã de cinema. Nas sessões seguintes foram exibidos, entre outros, os filmes «Espíões», de Fritz Lang; «Variedades», de E. A. Dupont; alguns «shorts» de Chaplin; «A Estrada que Conduz ao Céu», de Alf Sjöberg, em estreia em Portugal; fragmentos da «Lenda de Gösta Berling», de Mauritz Stiller e «Um Sonho de uma Noite de Verão», de Max Reinhardt e William Dieterle.

O C. P. C. apresentou a seguir, «Le jour se lève» (Foi uma mulher que o perdeu), iniciando o estudo da obra de Marcel Carné existente em Portugal. Este estudo prosseguiu com «Hotel do Norte», e «Trovadores Malditos».

No início de 1948, foi empreendido o estudo da obra de Orson Welles, com a exibição de «O Mundo a Seus Pés» e «O 4.º Mandamento». Entretanto, recomeçaram as sessões de cinema clássico, com a projecção de «O Gabinete do Dr. Caligari» e «Metrópolis», respectivamente, de Robert Wiene e Fritz Lang, e «A Roda», de Abel Gance.

Um novo ciclo — «Modernas Tendências do Cinema Europeu» — iniciou-se em 28 de Março de 1948 com «Roma, Cidade Aberta», de Rossellini, comentado por Júlio Gesta. Dentro dele, foram ainda exibidos «A Última Esperança», de Lindtberg, «Breve Encontro» de David Lean, «Henrique V» de Laurence Olivier e «Um Dia na Vida» de Blasetti. Ao mesmo tempo eram exibidos outros filmes considerados «clássicos» na história do cinema, como «Raparigas de Uniforme» de Léontine Sagan, «D. Quixote» de Pabst, «Matou» de Fritz Lang, «Carnet de Baile» de Julien Duvivier, «Semente do Ódio» de Jean Renoir, etc.

Em 7 de Novembro de 1948, Roberto Nobre inaugurou uma nova série de sessões que constituíram uma justa homenagem ao génio de Charles Chaplin. Assim, foram exibidos sucessivamente todos os filmes de Charlot existentes em Portugal nessa altura.

A necessidade de alargar a sua acção cultural a todo o país, ultrapassando os limites da massa associativa, divulgando palestras e estudos originais feitos propositalmente para as suas sessões, levou o Cine-Clube do Porto a dedicar-se a uma actividade editorial constante, com a publicação duma colecção de cadernos — «Projecção» — cujo primeiro volume saiu em 1949, sendo inteiramente dedicado às «Modernas Tendências do Cinema Europeu». O segundo volume, que está no prelo, intitula-se «Charles Chaplin» e tem a colaboração de vários críticos nacionais e estrangeiros.

Roberto Nobre, referindo-se ao primeiro número de «Projecção», escreve que esta iniciativa «vem completar, duma maneira utilíssima, a saliente actividade cultural daquele Cine-Clube». E acrescenta: «Até hoje não tivemos entre nós uma publicação com este sentido de cultura e estudo superior do cinema».

Em 1 de Julho de 1949, faz um ano que foram aprovados oficialmente os nossos Estatutos e concedido o Alvará n.º 113 ao CLUBE PORTUGUÊS DE CINEMATOGRAFIA, que passou, assim, a ter existência legal, depois de um longo período de organização.

No desejo de comemorar a passagem desta data, pensou a Direcção levar a efeito uma série de sessões que servissem, ao mesmo tempo, para estreitar o convívio entre todos os associados. Pelo facto de nesta altura o pessoal dos cinemas se encontrar em férias, ficamos impedidos de realizar totalmente o plano previsto de início — pois não se poderá fazer a exibição de filmes. Promovemos, porém, este Sarau Musical um pouco fora dos nossos hábitos, mas que de certo modo não se afasta dos nossos fins culturais.



PEQUENAS CANTORAS DO POSTIGO DO SOL

Este Coro, constituído por educandas do Recolhimento do Postigo do Sol, desta cidade, foi organizado na Primavera de 1941 pelo Maestro Vergílio Pereira, seu director musical.

Cada coralista possui conhecimentos de solfejo e teoria da música, tem prática de exercícios de canto e serve-se da voz, no trabalho de conjunto, como qualquer artista se utiliza do seu instrumento numa falange orquestral. A designação de *Coral de Câmara* que adopta, não é, por consequência, título agenciado para efeitos publicitários, mas o que de direito lhe corresponde em vista da sua metódica e persistente preparação técnica.

Mercê das suas possibilidades artísticas, encontram-se as «Pequenas Cantoras» aptas a executar tanto as obras dos nossos cancioneiros como as de polifonia ou de autores clássicos, românticos e modernos. Mais de cinquenta números, com textos em seis idiomas diferentes, formam actualmente o seu repertório.

Nestes oito anos de actividade, os seus recitais contam-se por dezenas, de Norte a Sul do País. Colaboradoras da Emissora Nacional, tem sido ouvidas em Portugal e no estrangeiro. Não admira, pois, o convite que lhes veio da América do Sul para irem realizar ali uma série de concertos na presente temporada.

No *curriculum vitae* deste Coral de Câmara importa salientar, não só os concertos nas cidades de Santarém e Aveiro, que foram patrocinados pelo Círculo de Cultura Musical, mas também duas audições de especial significação: — a primeira no encerramento do penúltimo «Maio Florido», no Coliseu do Porto, e a segunda, em Lisboa, no Palácio Foz, no concerto de homenagem a Sua Excelência o Ministro das Obras Públicas de Espanha, ambas a convite do Secretariado Nacional de Informação. Guardam elas, desta última, no seu *Album de Impressões*, palavras desvanecedoras de Frederico de Freitas, Ruy Coelho, Mário de Sampayo Ribeiro, J. de Freitas Branco e outros Artistas e Intelectuais que as ouviram. Foi nessa ocasião que, a convite da Lisboa Filme, trabalharam nos Estúdios do Lumiar, com vista a um documentário.

PIERINO GAMBA, tendo ouvido as «Pequenas Cantoras» numa audição de carácter íntimo quis manifestar-lhes publicamente a sua admiração e apreço, colaborando num dos seus concertos como pianista. Cabe, assim, a honra às PEQUENAS CANTORAS DO POSTIGO DO SOL de terem, pela vez primeira, apresentado o prodigioso Maestro numa nova modalidade da sua formosa e marcante personalidade Artística.

Fernando Lopes Graça, num artigo publicado na revista «Vértice», de Maio último, salienta a importância deste Coral de Câmara num meio musical restrito como o nosso, onde representa, sem dúvida, uma excepção, dizendo: «O coral das Pequenas Cantoras do Postigo do Sol, sob a direcção de um artista e de um pedagogo de mérito, e que é ao mesmo tempo um homem de bem, o Prof. Vergílio Pereira, constitui um caso único em Portugal, algo que, no género, pode por-se ao lado, por exemplo, da célebre *manécanterie* dos *Petits Chanteurs à La Croix de Bois*».

PROGRAMA

I

MÚSICA E CINEMA

Conferência pelo crítico musical REBELO BONITO

II

PEQUENAS CANTORAS DO POSTIGO DO SOL

Coral de Câmara dirigido pelo Maestro VERGÍLIO PEREIRA

- | | | |
|--|---|----------------------|
| 1. DESFOLHADA — Fantasia | } | VERGÍLIO PEREIRA |
| 2. LUISINHA — Moda popular, harmonizada | | |
| 3. CÂNTICO DO NATAL — Moda da Natividade, harmonizada | | F. LOPES GRAÇA |
| 4. MISERICÓRDIA, SENHOR! — do Cancioneiro Minhoto | | GONÇALO SAMPAIO |
| 5. OJUELOS GRACIOSOS — Madrigal quinhentista do Cancioneiro de | | MANUEL JOAQUIM |
| 6. Três trechos de polifonia clássica: | | |
| I — INTELLIGE — Transcrição de Manuel Joaquim | | ESTÉVÃO LOPES MORAGO |
| II — O VOS OMNES | | VICTORIA |
| III — CONFIRMA HOC, DEUS | | JACOBUS GALLUS |

III

- | | | |
|---|---|--------------------------------|
| 7. JÉSUS, Ô MAÎTRE! — da «Paixão segundo S. Mateus» | | BACH |
| 8. VOICI LE SOIR | | MOZART |
| 9. SALVE REGINA CAELITUM | | P. ^o LUÍS RODRIGUES |
| 10. AVE MARIA | } | BERTA ALVES DE SOUSA |
| 11. BURLESCA | | |
| 12. BARCA | | VERGÍLIO PEREIRA |
| 13. TOUTINEGRA | | GOUNOD |
| 14. STÄNDCHEN (Serenata) | | SCHUBERT |

NOTAS EXPLICATIVAS

O programa do presente recital obedece a uma lógica didática que abona as qualidades pedagógicas de quem o concebeu. «Desfolhada» — uma curiosa fantasia sobre temas de sabor popular; «Luisinha» — melodia folclórica tratada eruditamente; «Cântico do Natal» — versão, em linguagem muito moderna, dos sentimentos da religiosidade que animam os humildes em face das palhinhas onde repousa o Menino Deus — eis três trechos que precedem a execução do belo coro «Misericórdia, Senhor!» colhido na tradição popular do Minho pelo Prof. Gonçalo Sampaio e pelo qual nos sentimos transportados a um passado de características medievais. O povo, que repartia a sua existência pelos deveres domésticos e as obrigações da Igreja implorava em «canto de órgão», como era de uso compor ainda no século XVII, a compaixão do Criador para os males da colectividade. De compositor eminente, se bem que desconhecido, é a sua autoria. Da interpretação que lhe dão as «Pequenas Cantoras» torna-se evidente a preocupação da fidelidade do Maestro Vergílio Pereira ao pensamento estético que teria condicionado a sua elaboração.

Criada a sugestão do ambiente medieval o madrigal «Ojuelos Graciosos» transporta-nos, por sua vez, aos Paços dos Reis e dos Nobres, da época de D. Manuel I e D. João III. As donas, dirigidas por músico da Corte, cantam suavemente males de amor, saudades, sofrimentos. No tecido musical perpassam discretamente badaladas por alguém que vai morrer.

Sabendo-se como cantava o Povo sofredor e a Nobreza apaixonada, dizem-nos os três trechos de polifonia clássica, que se seguem, como cantava o Clero. «Intellige», «O vos Omnes» e «Confirma hoc, Deus» são do melhor que se produziu no género, no decorrer dos séculos XVI-XVII. Em cerca de meia hora de música — que tanto durará a primeira parte do concerto — assim nos dão as «Pequenas Cantoras» uma lição magnífica do canto artístico de outrora. Os amigos do cinema poderão visionar o ambiente histórico desse tempo lembrando-se de «Ana de Bolena», de Lubitsch e «Kermesse Heróica», de Feyder.

*

A Igreja Reformada, renunciando à liturgia romana, eliminou do culto o canto gregoriano e substituiu as formas polifónicas pelos corais de índole popular, de padrão estabelecido pelo próprio Martinho Lutero. Tão importante acontecimento coincidiu com a generalização da escrita musical em estilo harmónico, isto é, de escrita concebida em sentido vertical, por encadeamento de acordes, em oposição ao estilo imitativo concebido em sentido horizontal, por sobreposição de melodias. Bach, na primeira metade do século XVIII, leva o coral protestante a um alto grau de perfeição, procurando aproximar-se do ideal de beleza dos Mestres polifonistas.

Na segunda metade desse século, Bach fica muito para trás, repudiado nos caminhos da Arte pelos seus próprios filhos. À harmonia de colorido polifónico sucede a harmonia dita do «baixo cifrado» na qual só tem personalidade a linha melódica. Mozart, Schubert, Gounod e Vergílio Pereira, cultivam a melodia expressiva, e disso dão provas em «Voici le soir», «Ständchen», «Toutinegra» e «Barca».

O P.^o Luís Rodrigues e Berta Alves de Sousa realizam-se brilhantemente em estilo contrapontado. Renunciando a analisar as suas composições, não nos dispensamos de chamar a atenção para a atmosfera inefável de «Salvé Regina Caelitum», onde volitam os anjos, para a virtuosidade técnica de «Burlesca» e para o misticismo da «Ave Maria» que contém uma passagem de rara beleza musical sobre as palavras «da nossa morte», duas vezes repetidas.

REBELO BONITO

FUNÇÃO ESTÉTICA DA MÚSICA NO FILME

Stravinsky, numa entrevista concedida a Ingolf Dahl, declarou: «... não existem problemas musicais na criação cinematográfica. É a música, para o cinema, tem uma só função: a de permitir ao compositor captar a vida».

Honegger, por sua vez, já nos primeiros anos do filme sonoro, previa a possibilidade de atingir «uma unidade harmoniosa e depois uma verdadeira obra de arte com a música, as imagens e os diálogos». Não se limitava só a estas afirmações mas tratava amplamente este assunto num cuidadoso estudo aparecido em França e noutros países, com o título «Du Cinéma Sonore à la Musique Réelle» (1931). Posições ideológicas — como se vê — claramente opostas.

A diversidade das opiniões neste sector da estética cinematográfica não se limita às observações destes dois compositores. Na vida prática, de facto, ao lado de músicos ilustres que emprestaram a sua musa à nova arte, aparecem outros que decididamente se recusam a fazê-lo, julgando aviltar a dignidade da própria profissão, ou que — por circunstâncias particulares — são levados a isso, por terem considerado como produção *diletantística* ou... de emergência, o próprio trabalho.

LIMITES DA FUNÇÃO ESTÉTICA DA MÚSICA NO FILME

— Se a música não é elemento estético essencial do cinema, todavia pode colaborar para a sua arte. E, desta maneira, parece que isto pode suceder de três modos: como simples elemento narrativo, como elemento narrativo expressivo, como elemento de potenciamento psicológico. O leitor vai perdoar se, pela vastidão do assunto e pelo desejo de clareza, formos demasiado esquemático.

1) **A música simples elemento narrativo.** Como simples elemento narrativo, a música tem a própria função das palavras e dos ruídos. Entra quando é exigida pela acção: toca uma orquestra, canta um actor, etc. Neste papel, portanto, a música segue as normas estéticas comuns ao sonoro em geral. A norma primeira e mais importante é a lei do ritmo. A essência do cinema é o movimento, e visto que todos os movimentos não podem ter unidade e harmonia senão através do ritmo (que liga exactamente segundo uma ideia unitária as sequências sucessivas do movimento), o ritmo é uma lei fundamental.

No cinema, há uma sucessão (tempo)

de imagens (espaço) e uma sucessão (tempo) de sons (espaço, se assim se pode dizer para os sons). Há, portanto, um «ritmo» (combinação dos espaços no tempo) para o visual e um «ritmo» para o sonoro. Dois ritmos. Na verdade, para que seja arte, é necessário que estes dois ritmos se coordenem e se unifiquem: só na unidade a arte pode subsistir. Como se consegue esta unificação? Não é possível estabelecê-la com uma lei única. Para isso, há vários modos de compor os dois ritmos: sincronismo objectivo e subjectivo, assincronismo objectivo e subjectivo.

O *sincronismo é objectivo total* quando sobre a imagem e na coluna sonora vem reproduzidas as acções com os seus sons concomitantes; por exemplo, se se vê um carro que passa, o carreteiro que move a boca e se ouve o barulho do veículo sobre as pedras e o canto do carreteiro. É *objectivo parcial ou relativo* quando a coluna sonora reproduz o som duma acção que se supõe fora do campo: por exemplo, se se vê alguém que chega junto da câmara e se ouve o som dos sinos da torre vizinha ou barulho da rua, em fundo.

É *subjectivo* quando o som reproduz uma acção que só idealmente é simultânea com a acção da imagem: por exemplo, se se vê um indivíduo que lê uma carta da mãe, e se ouve as palavras da própria mãe que nesse momento está longe e talvez fazendo uma coisa muito diferente de pensar na carta que escreveu; ou então um condenado à morte pensa nas festas passadas: vê-se o condenado na prisão e ouvem-se as alegres canções desse tempo.

O *assincronismo é objectivo* quando o sonoro duma acção distante no tempo e no espaço da que se vê no écran, é evocado por analogia ou por contraste da coluna sonora. Pode ser *objectivo directo*, se a narração do episódio é feita na imagem e a acção evocada e representada no sonoro (o filho está para morrer na presença da mãe e ouve-se uma música carnavalesca que sai da taberna de baixo, ou então pode ser *objectivo indirecto*, se a narração é feita na coluna sonora e a acção é evocada no plano (uma massa de revoltosos está assaltando as prisões políticas: ouvem-se os gritos dos revoltosos e vê-se uma avalanche de neve ou um temporal que se desencadeia e leva tudo diante de si).

É *subjectivo* quando o som relativo à acção que se vê no plano é dissociado da coluna sonora com o fim de pôr em evidência algumas particularidades que inte-

ressam esteticamente ou psicologicamente: uma mãe que assiste impotente ao linchamento do próprio filho, em vez de ouvir os gritos da multidão, ouve o murmúrio suplicante do filho.

É de notar que Pudóvkine propugna esforçadamente pelo assincronismo (entendendo sob este termo o que nós chamamos sincronismo subjectivo). Fã-lo com óptimas razões; todavia, seria errado concluir que só o assincronismo pode criar a necessária unidade estética.

Repete-se no cinema o que sucede no mundo musical, quando se trata de saber qual o modo de mover no tempo muitos sons simultâneos. Há quem se coloque ao lado do contraponto e quem seja pela harmonia; quem cuide mais da simultaneidade dos sons (composição vertical: harmonia) e quem cuide mais da sua sucessão no tempo (composição horizontal: contraponto). Mas ninguém poderia negar que tanto a harmonia como o contraponto têm dado autênticas obras-primas.

O compor sincronisticamente ou assincronisticamente é questão puramente estilística. Todos os estilos tem o seu modo concreto de compor os dois ritmos em questão. Devemos ainda acrescentar que romperia a unidade estilística do filme — e por isso comprometeria a consistência estética — o realizador que, num mesmo filme, usasse indiferentemente os vários tipos de sincronismo e de assincronismo.

2) **A música elemento narrativo expressivo.** Pudóvkine enunciou uma grande lei que — depois da do ritmo (montagem) — regula o uso do sonoro no filme: «Aumentar com o som a capacidade expressiva do filme». Para bem entender e aplicar esta lei, torna-se necessário primeiramente dizer que uma coisa é a emoção estética e outra a emoção humana ou de sentimento ou comoção. Falando em estética, afirma-se que a obra de arte — como tal — não deve «exprimir» mas «realizar». Por outras palavras, a obra de arte não deve dizer qualquer coisa que esteja para além de si mesma (o que faz, p. ex., a palavra e a fotografia), mas deve só realizar na sua intrínseca harmonia, na sua arquitectura estilística, a ideia do artista; deve existir na sua objectiva realidade, exprimindo-se só a si mesma, isto é, a sua harmonia e a sua arquitectura.

Mas o cinema — tudo, menos um certo cinema — realiza a sua harmonia e a sua arquitectura mediante o uso de elementos que, por natureza, têm um valor semântico: as imagens e os sons. Daqui resulta que o cinema, além da sua beleza estética, intrínseca, pode criar uma outra beleza — que chamaremos beleza expressiva — a

qual nasce do facto de se construir uma harmonia e uma arquitectura servindo-se também do «conteúdo» das imagens e dos sons.

Por exemplo, em *Boudu Sauvé des Eaux de Renoir*, durante o abraço grotesco da patroa com o vagabundo, errompem do quadrinho do trombetaire sons de fanfarra. Na camionete, os amorzinhos acenam com a mão. Na estrada passa uma banda musical. A sequencia tem um duplo valor: o do ritmo cinematográfico tão doseado, interessante e veemente, e o do conteúdo do som posto em relação com o conteúdo da imagem. Se em lugar dos sons de fanfarra se ouvisse um patético *adagio* para arcos, ou se os sons, em lugar de erromperem do trombetaire da pintura, aparecessem de súbito com a fanfarra da estrada, a sequencia — ainda que ritmicamente bem composta — não teria tido aquele finíssimo sabor que tem de facto. Aqui, portanto, o aproveitamento do conteúdo potenciou a esteticidade do ritmo. Pense-se ainda no efeito de contraste obtido no *14 de Julho* de Clair com o desenvolvimento improvisado do órgão automático durante o assalto nocturno ao café.

Neste e em muitos outros casos que se poderiam citar ou construir, é evidente o encontro de duas fontes diversas de beleza: a primeira — substancial — é a estética da montagem, a segunda é a expressiva, obtida da montagem mediante o aproveitamento oportuno do conteúdo das imagens e dos sons.

3) **A música elemento de potenciamento psicológico.** A Música (sobretudo sem palavras) que não seja imitativa tem um aspecto de indeterminação e de sugestão tal que qualquer parte pode aproveitar da sugestão individual que melhor convenha ao seu momentâneo estado de alma. O cinema pode esgotar este potencial sugestivo, tornando-o concreto e definido com a imagem visual; e por isso a sugestão do episódio da imagem é multiplicada com o acompanhamento musical.

Simula neste caso, mas estamos no campo da sugestão psicológica. Pense-se todavia que a emoção estética é um facto humano e que é tanto mais profunda quanto mais profunda for a participação de todo o homem na «compreensão» da obra de arte. Concluir-se-á então que a música — também pelo seu poder de sugestão — pode enriquecer o potencial estético do filme.

Intentemos falar da música não mais como elemento narrativo, mas como fundo sonoro. Isto pode fazer-se de duas maneiras: a música acompanha o filme de-

envolvendo-se com temas sempre novos, ou — como leit-motiv — não põe em evidência as várias fases de desenvolvimento.

a) O acompanhamento musical de cada cena pode ser feito por sintonia ou por assintonia. Se a um alegre jogo de crianças se faz corresponder uma música alegre e descuidada, o acompanhamento é sintonístico; se, pelo contrário, a música é pesada e pausada, símbolo p. ex. do destino que pesa sobre as crianças, o acompanhamento é assintonístico.

Alguns autores acompanham com música todo o filme, em fundo, desde o princípio; outros só as cenas mudas; outros só as cenas mais salientes.

Pensamos que o acompanhamento só das cenas importantes interrompe mais do que ajuda a unidade estética do filme, excepto no caso de ser feito com muita propriedade (como em *Le Diable au Corps* de Autant-Lara). Introduzir uma música *ex-abrupto*, sem nenhuma justificação, dá muitas vezes a impressão de ingenuidade e de procura de efeito. A mesma impressão é também fácil de se dar quando o acompanhamento se limita às cenas mudas.

Por outro lado, se parece que a música pode ter uma verdadeira importância estética, é no acompanhamento de todo o filme. É aqui que o compositor pode exprimir em sons o que o realizador exprimiu em imagens e, por isso, música e imagens podem fundir-se em sólida e eficaz unidade. Neste género de acompanhamento, a fór-

mula do silêncio repentino (a sublinhar por ex. uma catástrofe) — fórmula usada em demasia — pode assumir um incomparável valor expressivo, pelo que o silêncio não é só interrupção da música, mas a própria e efficacíssima música.

b) Um filme que seja pensado como uma construção a erguer, como uma tese a demonstrar, como uma sinfonia de imagens, tem na origem um fio condutor que o torna de vez em quando, rico de novos desenvolvimentos e que conduz à solução final. Este reaparecer do fio condutor pode ser sublinhado por um motivo musical que se repete. Tal uso da música pode ser muito interessante, e, se bem usado, pode contribuir notavelmente para uma realização esteticamente concreta e unitária. Evidentemente, introduzindo a música como elemento de potenciamento psicológico, o realizador assume fortes responsabilidades. Pondo de parte a dificuldade em montar com oportunidade película e pista sonora, ele caminha sobre a lâmina duma navalha, tendo à direita o perigo de intensificar excessivamente um dado efeito psicológico, à esquerda o de prejudicar com uma música ineficaz, comprometendo num e noutro caso o equilíbrio estético do filme.

NAZARENO TADDEI S. J.

(In *Bianco e Nero* — Janeiro de 1949).

A próxima sessão terá lugar no dia 3 de Julho, pelas 10,15 da manhã, no CINEMA TRINDADE, exibindo-se o filme O CAMINHO DO PARAIZO, de Wilhelm Thiele.