

10

De Sica
Ozualdo R. Candeias
Erotismo & Cinema Brasileiro
Jacques Tati
Enciclopédia: Diretores

FILME
CULTURA



FILME CULTURA

ANO II - N.º 10 - 20 de julho de 1968

FILME CULTURA é editada pelo INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA. Os artigos assinados representam exclusivamente o pensamento de seus autores. A transcrição de artigos, na íntegra ou em parte, só pode ser feita mediante autorização prévia, por escrito, da Direção da Revista.

Diretor Responsável: Durval Gomes Garcia
Diretor: Antonio Moniz Vianna
Editor Geral: Ely Azeredo
Editor-Adjunto: Carlos Fonseca
Arte e Coordenação Gráfica: Oswaldo Carneiro

Redação: Praça da República, 141-A, 2.º andar — ZC 14 — Rio de Janeiro, Guanabara — Brasil — Endereço Telegráfico: INCBRAS.

NCr\$ 2,00

ÍNDICE

	Pág
Editorial	1
De Sica, "Il Buono": "dossiê" completo	2
Candeias na Estrada do Cinema	20
Erotismo & Cinema Brasileiro	28
Jacques Tati: o mundo em "Playtime"	38
Movimento	42
Cinema Brasileiro: 5 Novos Filmes	50
Enciclopédia: Diretores — Letra "B"	55

inc



Norma Bengeli e Jardel Filho:
"Amor e Desamor", de Gerson Tavares



Leila
Diniz e
Leonardo
Villar:
"A Madona
de Cedro",
de Carlos
Coimbra

Brasil Cinema 1968

O Plano de Promoção Externa do Cinema Brasileiro, que foi assinado a 13 de janeiro deste ano, entre o Ministério da Educação e Cultura e o Ministério das Relações Exteriores, devendo ser implementado, no âmbito de cada um dos órgãos, respectivamente, pelo Instituto Nacional do Cinema e pela Secretaria Geral Adjunta para Assuntos Econômicos, está em pleno andamento.

Além da semana do cinema brasileiro, realizada em Moscou, no ano passado, com a colaboração da Embaixada brasileira na URSS, o INC articulou com o Itamarati as Semanas do Cinema Brasileiro na América Latina, tendo sido selecionados 14 filmes de longa metragem e 6 de curta, que circularão por todos os países do Continente.

Ao mesmo tempo, o INC acaba de editar — pioneiramente — o Catálogo *BRASIL CINEMA*, referente à produção cinematográfica brasileira do primeiro semestre de 1968. Com setenta e seis páginas, capa a cores, e em papel "couché", o Catálogo registra vinte e oito filmes nacionais de longa metragem, diversificados técnica e estilisticamente, num atestado evidente de uma indústria que acelera seu processo de desenvolvimento com rapidez.

BRASIL CINEMA 1968, com fichas técnicas, sinopses em português, inglês e francês, fotos de cada filme, além de um curto trecho introdutório sobre as atribuições do Instituto Nacional do Cinema, foi lançado no XVIII Festival Internacional do Filme, em Berlim, que se realizou de 21 de junho a 2 de julho do corrente ano. Através das Missões diplomáticas brasileiras, será distribuído nas principais praças cinematográficas mundiais, especialmente junto aos grupos internacionais de compradores de filmes.

A política promocional do Instituto Nacional do Cinema está sendo articulada com todo cuidado, recolhendo a experiência de países tradicionalmente presentes no mercado internacional do filme e, dentro em breve, poderemos vir a contar com uma eficiente estrutura de promoção e vendas capaz de colocar eficientemente o filme brasileiro no Exterior.



DE SICA IL BUONO

Texto de Arnaldo Arêas Coimbra para o Diafilme produzido pelo INC, Série "Grandes Cineastas", ainda inédito.

No "referendum" de Bruxelas, realizado em 1958, que consultou críticos de todo o mundo, o filme **Ladrões de Bicicletas** empatou com mais cinco no primeiro lugar para o título de "melhor filme de todos os tempos". Êste fato por si só justifica a inclusão de Vittorio de Sica entre os nomes mais importantes da cinematografia. É comum em qualquer lista de melhores filmes de todos os tempos, figurarem, além de **Ladrões de Bicicletas**, outros dois filmes de De Sica, **Milagre em Milão** e **Umberto D.**



Introdução a De Sica



CORRIAM os anos de pós-guerra (segunda) e o cinema italiano firmava-se perante o mundo com o neo-realismo. Filmes como *Roma Cidade Aberta*, de Rossellini, *Paisá*, do mesmo realizador, *Ossessione* e *La Terra Trema*, de Luchino Visconti, *Sciuscìa*, e *Ladrões de Bicicletas*, de De Sica, angariavam notoriedade para o novo cinema italiano. Em pouco menos de dois anos a Itália possuía uma posição invejável no contexto filmico mundial, ocupando um dos primeiros lugares no mercado internacional.

O fenómeno do neo-realismo italiano é explicado pelos historiadores como consequência de duas forças subjulgantes da liberdade em todos os seus sentidos: o fascismo (que dominou durante 20 anos) e a guerra. O cinema italiano, que conhecera poucos momentos de glória em sua história, ganhou nesta reação uma inesperada força. Abandonar os estúdios, escolher atores entre a gente do povo, descobrir a fotogenia da realidade, mas sobretudo penetrar nas massas e na alma do povo, estas em linhas gerais eram então as premissas da nova corrente. Esta explosão neo-realista morreria alguns anos depois, deixando marcas que se fazem sentir ainda hoje nos filmes do cinema peninsular.

ZAVATTINI

Ao analisar a carreira de Vittorio De Sica, faz-se necessário uma imediata alusão ao nome de Cesare Zavattini. Conhecido como o pai espiritual do neo-realismo, Zavattini está ligado àquele movimento e àquele realizador desde quando, em 1939, apresentou a De Sica (já seu amigo de alguns anos) um argumento seu "Diamo a tutti un cavallo a dondolo...".

Antes da queda do fascismo, em 25 de julho de 1943, Zavattini dava sinais do novo caminho, em *Quattro Passi fra la Nuvole*, de Alessandro Blasetti (1942), e em *I Bambino Ci Guardano*, do próprio De

Sica (1942/43), que, ao lado de *Ossessione*, de Visconti (também de 1942), são de certa forma os precursores do neo-realismo.

É difícil fazer uma separação do que é de um e do que é de outro. Como disse um estudioso da carreira de ambos, não se sabe se De Sica teria feito seus grandes filmes se não fôsse o argumento e o roteiro de Zavattini, como também não se sabe se teriam sido grandes filmes nas mãos de outro diretor, esses mesmos argumentos e roteiros de Zavattini. O fato é que De Sica-diretor soube transformar em imagens de grande sensibilidade tudo o que Zavattini-escritor lhe preparou.

ESTILO

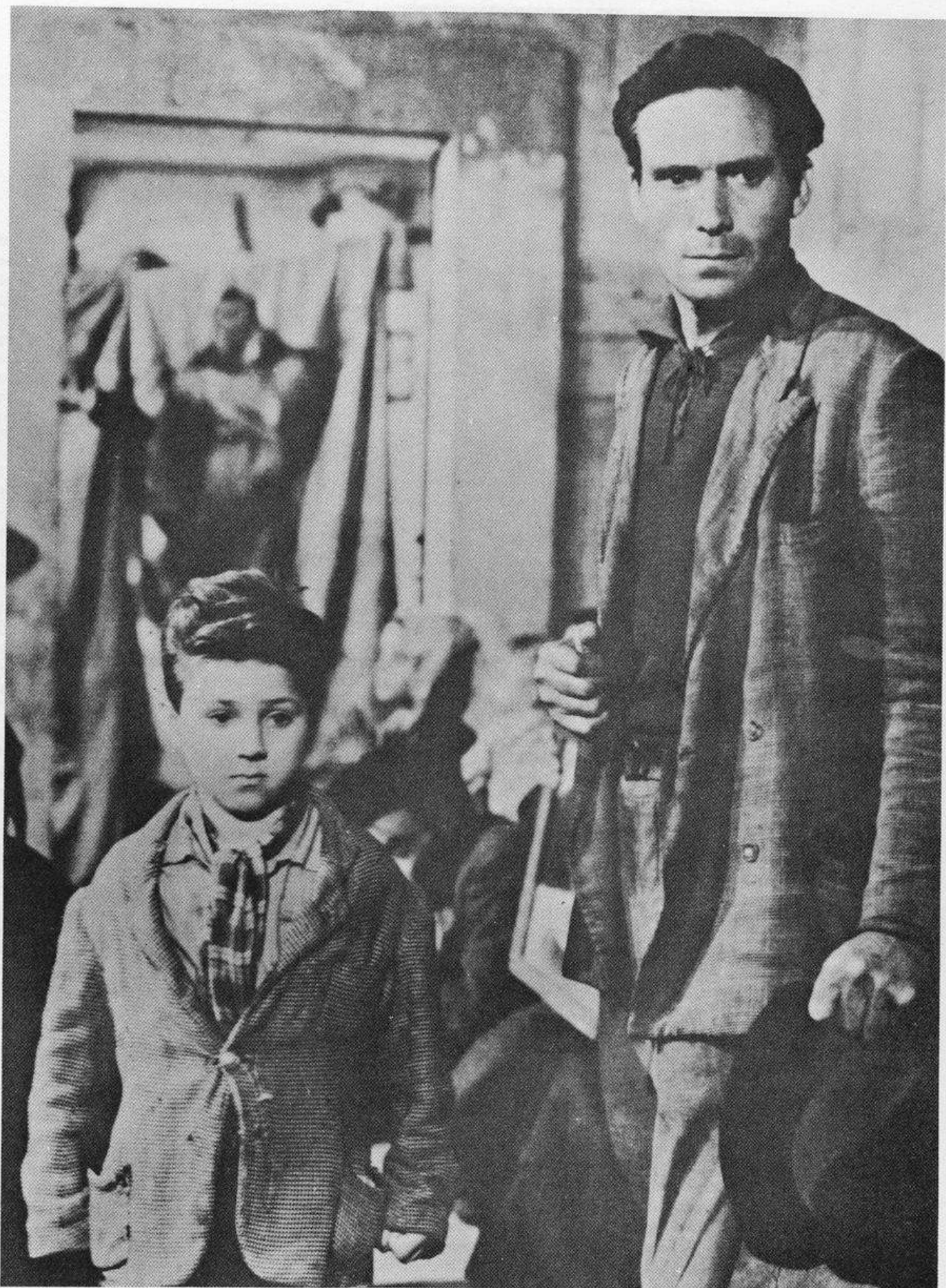
O estilo de De Sica em *Sciuscìa*, *Ladri di Biciclette*, *Miracolo a Milano*, *Umberto D.*, *Stazione Termini* e *Il Tetto*, reveste-se principalmente de uma profunda sensibilidade, uma perfeição rara da imagem e da linguagem cinematográfica, onde as tomadas, as seqüências, têm a enquadração exata, o tempo preciso, a emoção certa. De Sica, como alguém disse uma vez, é sobretudo um apaixonado pela humanidade. Seu amor pelas criaturas está presente nos menores detalhes. Muito embora tenha abordado temas tristes, trágicos, há sempre uma compreensão, uma redenção, uma mensagem de otimismo, em seus filmes. E quase sempre nenhum exagero. O realismo tal qual é: nem mais nem menos. De Sica se ajusta ao que uma vez disse Carl Theodor Dreyer, o grande realizador dinamarquês falecido: "o que importa num filme não é o drama das imagens mas o drama das almas". Se o ímpeto criador do artista arrefeceu nos últimos anos, estabelecendo o que se pode chamar de declínio, esta humanidade permaneceu, perceptível nos seus filmes mais fracos, até mesmo quando ele é apenas solicitado como ator. Uma bondade e uma simpatia irresistíveis, permanentes num homem bom. De Sica, o bom.

DADOS ESSENCIAIS

Vittorio De Sica nasceu em Sora (Frosinone), pequeno lugarejo entre Roma e Nápoles, no dia 7 de julho de 1901. Seus pais eram Umberto De Sica e Teresa Manfredi, êle napolitano, ela romana. Duas irmãs e um irmão completavam sua família. Família burguesa, modesta, mantida pelo trabalho de Umberto, funcionário do Banco da Itália. É em Nápoles que De Sica vive grande parte dos seus primeiros anos. Alguns anos mais tarde os De Sica mudaram para Florença e depois Roma. Já então Umberto não mais pertencia ao Banco da Itália e tentava outros meios de subsistência, inclusive o jornalismo, levando a família por diversas vezes a conhecer tôdas as dificuldades e privações comuns à gente de poucos recursos.

DE SICA-ATOR

Enquanto isso, o rapaz Vittorio estudava — dedicou-se à contabilidade. Com o diploma de "ragioniere", inscreveu-se numa faculdade de comércio, mas a situação familiar não lhe permitiu terminar o curso. Prestou o serviço militar no 1.º Regimento de Granadeiros. Um fato curioso assinala sua estréia na "mis-en-scène" teatral, quando é escalado para organizar um espetáculo em homenagem ao Príncipe Umberto de Savoia, seu companheiro de regimento. Antes disto, com 17 anos, estreou como ator num pequeno papel (Clémenceau, jovem), no filme *L'Affaire Clémenceau*, baseado em obra de Dumas Filho, dirigido por Bencivenga, estrelado pela grande Francesca Bertini e Gustavo Serena. Uma curta experiência teatral sucede estas inopinadas estréias. Convidado por um amigo, Gino Sabbatini, foi contratado como ator para a Companhia Teatral de Tatiana Pavlova. Faz seu "debut" numa peça de Koserotob, "Sonho de Amor", no papel de um doméstico, subindo de categoria na peça seguinte, "Ciúmes", no papel de um gigolô e, em "Achanta",



"Ladrões de Bicicletas": Enzo Staiola e Lamberto Maggiorani.



Cesare Zavattini.

drama russo, no papel de um jovem príncipe georgiano. Por sua figura, sua voz e porte, especializou-se em papéis românticos, obtendo algum sucesso.

Tatiana Pavlova, de acôrdo com suas palavras, foi a primeira mulher de importância em sua vida profissional. "Tinha por ela uma admiração e um entusiasmo sem limites." Foi Tatiana quem orientou seus passos e a ela deve em grande parte a sua carreira. Em outra companhia teatral, Itala Almirante-Rissone, dirigida por Serge Tofano, De Sica desenvolveu sua veia interpretativa em pequenos papéis cômicos e/ou românticos, e conheceu Giuditta Rissone, que também incentivou sua carreira e com quem se casaria mais tarde (1937). Com Giuditta formou sua própria companhia e um espetáculo de burlesco, "Za Bum", deulhes sucesso e popularidade. Já então (1930) tinha aparecido mais duas vezes no cinema: *La Bellezza del Mondo* (1926) e *La Compagnia dei Matti* (1928), ambos dirigidos por Mário Almirante. O cinema atraía o jovem ator que, com o advento do som, em 1932, interpretava quatro filmes: *La Vecchia Signora* e *La Segretaria per Tutti* (com Giuditta Rissone), ambos dirigidos por Amleto

Palermi; *Gli Uomini... Che Mascalzoni!*, de Mario Camerini, e *Due Cuori Felici*, de Baldassarre Negrone. O filme de Camerini é o mais importante (um clássico no gênero comédia musical italiana) e marca profundamente o ator De Sica na criação de um tipo que perduraria em sua vida: "o italiano exuberante, sedutor, gentil, amoroso, bem vestido, sentimental e fraternal". Já então galã. Foi o "herói" da época áurea do "telefoni bianchi" (telefone branco). Em 1933, mais quatro filmes; em 1934, um; em 1935, três filmes, e sua carreira de ator no cinema perdura até hoje, assinalando cerca de 130 filmes. Um recorde, sem dúvida. Nos últimos anos interpretou uma média de seis filmes por ano — "uma longa, interminável coleção de papéis, de todos os feitios e em todos os gêneros, sem importar o nível de produção ou a categoria do diretor" (Moniz Vianna). Nesta época e por uma década intercalou suas atividades cinematográficas com o teatro. Com Giuditta Rissone e Serge Tofano (êste mais tarde substituído por Umberto Melnati) formou uma companhia teatral dedicada a peças ligeiras, cômicas em sua maioria. Alguns êxitos — como "Gli occhi azzurri dell'Imperatore" de Molnar; "Alla

Prova", de Lousdale; "Soldato 900", de Falconi e Biancoli; "Liola", de Pirandello; "L'ex alunno", de Mosca — consolidaram seu prestígio junto ao público.

Em 1935, conheceu Cesare Zavattini, jovem escritor e jornalista que se iniciava no cinema como um dos cenaristas de *Darò un Milione*, de Mario Camerini, com De Sica no principal papel. Como De Sica, Zavattini era um rapaz de origem modesta (nasceu em Suzzara, na província de Mantone, ao sul do Pó, em 1902), e os dois fizeram uma boa camaradagem, uma amizade e um entendimento raros, dando origem a uma das duplas cinematográficas mais importantes, tanto ou mais na história do cinema, que a de Marcel Carné/Jacques Prévert ou a de Billy Wilder/Charles Bracket.

Em 1939, Zavattini mostrou a De Sica um roteiro e argumento seu, o qual êle desejava fôsse dirigido por De Sica: "Diamo a tutti un cavallo a dondolo...". A princípio, por questões políticas, depois, por questões de financiamento, e por causa da guerra, o argumento nunca foi filmado. Mais tarde Zavattini transformou-o em livro, "Toto, il Buono", que originou o filme *Milagre em Milão*, que ambos fizeram dez anos depois.

Os filmes do diretor De Sica



● Em 1939, De Sica estreou na direção, em *Due Dozzine di Rose Scarlatte*, comédia de Aldo Benedetti e, logo a seguir, *Maddalena Zero in Condotta/Madalena, Zero em Comportamento*, baseado numa comédia teatral de Laszlo Kadar. Em ambos o diretor era também o ator principal. Os historiadores registram a pouca importância desta estréia, salientando que em última análise os filmes não passavam de simples veículos para a arte interpretativa do diretor. *Teresa Venerdi*, baseado num romance de Rudolf Torok, é o seu filme seguinte (1941). Também sem importância e com De Sica no papel principal. Neste mesmo ano fez *Un Garibaldino al Convento/Recordações de um Amor*, que desperta alguma atenção, pelo tratamento sincero, quase apaixonado, dispensado às relações de amizade entre dois adolescentes.

● Finalmente, em 1942, *I Bambini ci Guardano/A Culpa dos Pais* — entre os cenaristas, Cesare Zavattini. O tema, um adultério analisado através dos olhos de uma criança. Os críticos notaram uma velada crítica ao fascismo, nas anotações de uma família fascista típica. De certa forma um prenúncio — já se nota na segurança com que dirige o pequeno Luciano De Ambrosis a sensibilidade que mais tarde seria demonstrada e aplaudida na direção de atores infantis em *Sciucià* e *Ladri di Biciclette*. Mas a história melodramática, apesar de certa discreção e de tato no seu tratamento, não evita o drama-lhão.

● Dois anos depois (1944), *La Porta del Cielo/A Porta do Céu*. Zavattini é o cenarista — alguns episódios desenrolados num trem em peregrinação a Lourdes, esboçam algumas vezes uma observação mais profunda, uma tentativa de penetração nos problemas de gente miserável e doente. O resultado é porém considerado de-

sastroso. Uma série de incidentes na filmagem. De qualquer maneira um filme sem significação. Lançado em 1946.

● Rossellini já abrira as portas do mundo para o cinema italiano com *Roma Cidade Aberta*, quando De Sica/Zavattini realizaram, em 1945/46, *Sciucià/Vitimas da Tormenta*. O título tem origem na pronúncia de "shoe shine" pelos garotos engraxates italianos no tempo da libertação. Um produto típico do surto cinematográfico que envolveu a Itália no pós-guerra, *Sciucià*, acima de tudo, é um documento humano, despojado de qualquer recurso de composição cinematográfica. Uma espontaneidade exemplar, uma facilidade extraordinária no manejo do material humano, composto principalmente com garotos amadores. Seu pessimismo retratando os momentos difíceis do pós-guerra, sua poesia que emana de situações da própria vida, chamaram a atenção dos críticos, alguns exaltando ao exagêro, "uma nova linguagem".

Inesquecíveis os desempenhos dos garotos Rinaldo Smordoni e Franco Interlenghi. Conforme foi observado por Monique Fong (I.D.H.E.C., ficha filmográfica n.º 12): "no mundo de Pasquale e Giuseppe, os sentimentos, os atos, os sentidos são absolutos. Honra, Justiça, Amizade, são palavras de um só sentido. Ao contrário, no mundo dos adultos tais palavras têm sentidos múltiplos. Não há justiça, mas muitas justças definidas por contratos, por códigos, por leis, por regras administrativas. Da mesma forma há muitas amizades, de maneiras diferentes desde a mais pura, a mais sórdida".

● De uma idéia de Zavattini, tirada de um romance de Luigi Bartolini, nasceu *Ladri di Biciclette/Ladões de Bicicletas*, realizada em 1948. Por incrível que pareça, o romance de

Bartolini era humorístico, e originou nas mãos de Zavattini/De Sica uma verdadeira tragédia. Entre as anotações para a sua realização consta o problema dos nomes para o elenco. Bafejados pelo sucesso, a dupla foi sondada por um produtor americano, interessado em produzir o filme, que queria Cary Grant no papel principal. O próprio De Sica pensara em Henry Fonda e em Jean Gabin. Mas a idéia de se fazer um filme sem concessões (e por razões econômicas) levaram-nos a confiar os papéis a não-profissionais. Para o papel de Antônio foi escolhido um operário, Lamberto Maggiorani; para o papel de seu filho, o garoto Enzo Staiola, encontrado num campo de pessoas desaparecidas, perto de Roma.

Manejando uma história simplíssima, De Sica e Zavattini deram o que de melhor tinham a *Ladri di Biciclette*. "Um romano desempregado, pai de dois filhos, arranja um emprego de colador de cartazes. Para executar sua função, sua mulher empenha os lençóis a fim de que ele possa resgatar a sua bicicleta empenhada. Logo no primeiro dia de trabalho, quando colocava cartazes de Rita Hayworth, sua bicicleta é roubada. A polícia, preocupada com os comícios e com as greves, não tem tempo para ajudá-lo. Com alguns amigos e o filho mais novo, sai à procura do ladrão. Essa procura se transforma numa odisséia impressionante, cheia de agonia, em que o trabalhador perambula pelas ruas, pelos bairros miseráveis de Roma, pelos mercados clandestinos, em toda a parte deparando com gente esfaimada, desempregada, traumatizada.

Finalmente, quando encontra o ladrão, Antônio descobre um miserável maior do que ele (e ainda por cima, doente), e, escorraçado pelos vizinhos do ladrão, não tem outra alternativa que a de fugir. O desfecho é de grande crueldade. Ao tentar, ele próprio, roubar uma bicicleta, Antônio é descoberto e pôsto a correr, a tudo assistindo o seu fi-

lho. Na cena final, ao procurar com sua mão a mão de seu pai, o menino transmite que a vida o fizera adulto antes do tempo”.

Muito embora sua importância no panorama do ressurgimento do cinema italiano possa ser colocada abaixo de um *Roma Cidade Aberta*, de Rossellini, *Ladrões de Bicicletas* transcende os limites daquele movimento e se coloca ao lado dos grandes filmes da história do cinema.

● Em 1950: *Miracolo a Milano/Milagre em Milão*. Com a colaboração de Suso Cecchi D'Amico, Mario Chiari e Adolfo Franci, De Sica e Zavattini trabalharam uma história do último, “Toto, il Buono”, e assim teve origem *Milagre em Milão*, o terceiro grande filme da dupla. “Uma fábula neo-realista” que conta as histórias de pequenos e grandes personagens, “uma espécie de conto de fadas do século XX”, onde os sentimentos mais autênticos de cada um, as coisas boas de todos, é o que importa. Os sentimentos de amor ao próximo, de solidariedade aos outros, são a tônica das aventuras de Totó, o bom.

“No filme, não há a exaltação da miséria, nem a condenação do rico. É um conto, um pouco triste, mas otimista, poético. Onde homens e anjos se dão com naturalidade”. Diz De Sica: “Eu tentei abordar, em linguagem moderna e utilizando o mais moderno dos meios de expressão — o cinema —, a eterna e romântica história do rico e do pobre, que sempre se conta aos homens e que serve de lição aos pequenos e de aviso aos grandes. Pobres certamente! Mas não revoltados! Eles não entram em luta contra o que se chama sociedade civil, mas, ao contrário, vivem audaciosamente à margem, pelo desejo voluntário de simplificar seu modo de existência e de voltar, por assim dizer, ao estado primitivo. Eles aceitam o milagre com naturalidade, eles crêem nele imediatamente, como a solução lógica para os seus problemas. A única política de meu filme é que a palavra “bom dia” significa verdadeiramente “bom dia”.

As trucagens, às vezes quase infantis, a materialização do milagre, com anjos ou a água que se “revela” petróleo (“ela é motivo de alegria porque se transforma em fogo que ilumina e aquece suas noites tenebrosas”), e mais um sentimento de bondade infinita, tudo isto é ma-

nejado com extrema maestria pelo escritor Zavattini e pelo diretor De Sica.

A história narra as aventuras de Totó. “Totó foi encontrado um dia num canteiro de couve por Mme. Lolotta. Cresceu num subúrbio milanês e, com 10 anos, seguiu o carro mortuário que levava ao cemitério sua benfeitora. Ele o seguiu só e, por um breve instante, com uma única companhia, um ladrão que fugia da polícia e que fingia grande dor. Aos 18 anos, saindo do orfanato, Totó não era mais que bondade e felicidade. Bom dia! Ele dizia: bom dia! A todo mundo. Se alguém tentasse roubá-lo ele dava o objeto cobiçado ao ladrão. Repartia seu casebre entre todos os mendigos da favela milanês onde morava. Com a chegada de Totó, o bom, tudo mudou na favela. Em pouco tempo havia ali uma verdadeira comunidade.

Um dia o proprietário do terreno resolve vendê-lo a um capitalista. Ainda que angustiado, Totó faz festas aos dois homens. Um dos favelados faz um discurso lembrando a igualdade entre os cidadãos. Na festa, quando vão colocar o mastro no meio da praça, jorra petróleo. O terreno é comprado e é necessário evacuá-lo. A polícia cerca a comunidade. Neste instante uma pomba branca, mandada por Mme. Lolotta, vinda do céu, cercada de dois anjos, aparece e dá a vitória a Totó, fazendo também nascer o sol em homenagem a Edwige, que Totó ama. No final, o milagre se completa: montados em vassouras por sobre Nápoles, voam os mendigos com Totó e Edwige, libertos, em direção ao país maravilhoso, onde “bom dia” quer realmente dizer “bom dia”.

● “90 minutos na vida de um homem que nada significava...” Assim pode ser definido *Umberto D./Umberto D*, filme seguinte (1951), da dupla Zavattini/De Sica. Uma obra sólida, rigidamente construída, elaborada, onde a sensibilidade e a mecânica cinematográfica se conjugam perfeitamente. É por muitos considerado o melhor filme de De Sica, por ele próprio considerado o mais querido. “Uma justaposição de instante”, como alguém disse, o filme narra alguns momentos da vida de Umberto Domenico Ferrari, velho funcionário público aposentado. Sôzinho na

vida, lutando para receber o dinheiro de sua aposentadoria, Umberto vê-se de repente numa situação calamitosa, obrigado a deixar o quarto onde morava já que sua senhoria prefere os hóspedes de “cinco minutos”.

Com um único companheiro, o cãozinho Flik, o velho homem perambula pelas ruas e pelos parques da cidade, totalmente perturbado com a situação. Tenta matar o cão, não tem coragem. Tenta ele próprio o suicídio. Em meio a tudo isto, é feito todo o retrato de um homem, de seus momentos, do seu cotidiano. O vazio de sua vida é total. Não culpa ninguém, a sociedade boa ou má, que ele mesmo ajudara a construir, nada pode fazer por ele. “Um velho egoísta, que não desperta simpatia, que não desperta nada: indiferente. Tão indiferente aos outros como os outros lhe são indiferente.”

O filme é feito de pequenos grandes momentos, quase sempre realizados com extrema sensibilidade. Assim são as seqüências do velho em seu quarto, preparando-se para dormir; as cenas da empregadinha que dormia na cozinha e ao acordar observa os movimentos de uma môsca no teto, uma fileira de formigas na pia; ou as cenas quando Umberto vai tomar o café da manhã e sente-se o deslocamento da empregadinha frente a sociedade, o que estabelece um elo de união existencial entre os dois; as seqüências também no quarto, onde da janela Umberto vê passar o bonde, monotonamente, na hora certa; as seqüências do gato silencioso que cruza a clarabóia; as cenas que o velho, ao estender a mão para pedir esmola, recua em sua intenção e faz um gesto de quem quer ver se está chovendo.

Para o papel de Umberto, mais um ator não-profissional, Carlo Battisti, velho professor universitário, que se desincumbe admiravelmente. No papel da empregadinha, Maria Pia Casilio. Nas bilheterias, *Umberto D.* foi um tremendo fracasso. É o que se pode chamar de “filme maldito”. Conforme assinalou Ely Azeredo, “De Sica não esperava que com um orçamento de 140 milhões de liras (relativamente modesto) pudesse dar prejuízo ao seu amigo Rizzoli (produtor). Não podia prever que *Umberto D.*, extremada experiência neo-realista, e, portanto, de inspiração popular, fôsse o filme mais impopular de sua carreira e uma das piores bilheterias do cinema italiano de todos os tempos”.



"I Bambini di Guardano"



"Sciuselà"

● Injustiçado pela maioria da crítica, *Stazione Termini/Quando a Mulher Erra* (1953), parece-nos um dos melhores filmes de De Sica. Naquilo que muitos vêem “concessão ao cinema comercial de Hollywood” (o filme foi considerado “nem um bom Hollywood nem um bom De Sica”, suscitando dúvidas para sua nacionalidade; apesar de ter sido rodado na Itália) ou ainda um “sub-*Desencanto/Brief Encounter*” (de David Lean), vemos uma obra-prima do comportamento humano e dos seus sentimentos frente a uma situação desesperadora, porque sem solução. Uma história de amor admirável (por isso comparada por Michel Dorsday ao tema de Tristão e Isolda), vivida com intensidade rara por Montgomery Clift e Jennifer Jones. A história, trágica, de uma americana, Mary Forbes, que se enamora perdidamente por um rapaz, italiano, Giovanni. Com o marido e o filho na América, ela tem que decidir, em horas, na Stazione Termini (Estação Terminal) de Roma, entre o sentimento e o dever. “Cabe perguntar”, diz Henri Agel (um dos poucos que gostaram do filme) “se o tema verdadeiro de *Stazione Termini* não é o drama, ou por melhor dizer, a tragédia de nossos tempos?” Como diz Agel, o drama de Mary e Giovanni “é uma metáfora, o desenvolvimento imaginário de uma realidade espiritual. Um tempo lírico livre do tempo real como se De Sica quisesse impregnar o trágico momento presente de um hálito de felicidade”. Como diz o próprio realizador, “tudo se passa numa estação e não há mais que um só acidente, a vida; e uma só vítima, o amor”. A estação simboliza a humanidade e De Sica se detém a todo o momento na fauna humana que por ela transita naquelas horas: o cego, os padres, os pequenos surdo-mudos, os soldados, os recém-casados, o comissário de polícia, a comitiva de recepção presidencial, enfim, todos os personagens de uma grande estação de qualquer parte do mundo. Como disse Agel, “o drama pessoal dos dois amantes se eleva sem dificuldade a uma espécie de tensão metafísica e pouco a pouco se impõe a luta contra o impossível”. No tempo exato de saturação para cada emoção e no tempo exato de duração real da história, como em *High Noon/Matar ou Morrer*, ou em *The Set Up/Punhos de Campeão*.

O produtor David O'Selznick é acusado de haver mutilado a obra, dando-lhe nova montagem, impondo-

lhe os diálogos de Truman Capote, impondo os astros americanos. Os mais exacerbados entre os admiradores de *Ladri di Biciclette* reagiram violentamente contra *Stazione Termini*, acusando seus realizadores de “sentimentais e entreguistas ao cinema glamourizado e enganador de Hollywood”. Entre os historiadores de De Sica que consultamos, Henri Agel defende o filme e entre os críticos brasileiros que descobriram a beleza do filme somente Ely Azeredo.

● Seis episódios tirados de um livro de Giuseppe Marotta, adaptados por Cesare Zavattini, compõem o décimo segundo filme de De Sica, *L'Oro di Napoli/O Ouro de Nápoles* (1954). Todos tratam da vida, das paixões, da inquietude do povo de Nápoles. Histórias simples, humanas, alegres e tristes, ao mesmo tempo, quase sempre sob o signo principal da preocupação napolitana com a morte. A versão exibida no Brasil (e ao que parece em quase toda a parte, menos a Itália) foi mutilada em dois episódios: *Il Professore* e *Il Funerilino*. O primeiro com Eduardo De Filippo na pele de Don Ersilio Miccio, o homem que “vendia sabedoria”, o segundo com atores não-profissionais (a não ser Teresa De Vita) narrando o enterro festivo de uma criança. Aliás, este último é o favorito do diretor.

Sob certo prisma o filme se afasta totalmente do estilo neo-realista desenvolvido por De Sica, até então. Os “astros” e as “estrelas” de *Ouro de Nápoles* não são a causa deste afastamento, ainda mais porque, como acentuou André Bazin, “tudo sucede como se De Sica tivesse o poder de dotar os atores não-profissionais da ciência dos atores consagrados, e as “vedettes” experientes da espontaneidade do homem da rua”. Silvana Mangano está eloquente em suas linhas simples e Sophia Loren parece realmente uma “pizzaiola” de Sant'Agostino degli Scalzi que mais cedo ou mais tarde venderia “pizza” a um neo-realista à cata de tipos.

Este episódio de Sophia (*Pizza a Crédito/Pizzas a Crédito*) parece-nos o melhor, mas de um modo geral, todos são bons — os outros: *Il Guappo/O Alcaide*, com Totó, *I Giocato/Os Palhaços*, com o próprio De Sica, *Teresa/Teresa*, com a Mangano. Em todos, podemos encontrar o “ouro” de Nápoles: “em toda a par-

te, nas ruas estreitas onde o isolamento é impossível, no humor dos transeuntes, nos pregoeiros, na paciência ante as dificuldades da vida, e até no sabor especial da “pizza” que se come hoje para pagar daqui a oito dias”.

● Em *Il Tetto/O Teto* (1956) a dupla De Sica/Zavattini retoma o filão do neo-realismo em seu estado mais perfeito, muito embora a típica problemática social neo-realista venha envolvida numa “alegre realidade, numa mensagem otimista e positiva”. Mas, se a problemática parece diluída, sua forma estilística é a mesma, como acentuou Henri Agel, mostrando a vida tal qual é, sem os artifícios ou os arquétipos de *Ouro de Nápoles*, envolvendo-se na realidade nua dos problemas contemporâneos. A história de Natale e Luisa não se individualiza — é de todos. Natale e Luisa, éle obreiro, ela doméstica, se amam e se casam. A princípio tentam morar com as próprias famílias, mas a convivência não é fácil e saem à procura de um teto.

Com a mulher esperando criança, o casal chega a alugar um quarto numa casa de cômodos condenada e dorme na cama de um companheiro de Natale, na obra onde éle trabalhava. A exemplo de outros desabrigados, Natale decide construir sua moradia num terreno baldio da cidade. A “exigência” é uma só: que tenha as paredes, as portas, janelas e teto prontos antes da chegada da polícia. Com a ajuda dos companheiros de trabalho Natale consegue levantar numa noite as paredes e, contando com a solidariedade da polícia, que se comove com os problemas do casal, garante a sua condição de favelado. As conotações sociais, presentes na crise habitacional da Itália de pós-guerra, sublinham a comovente “corrida” para a construção do teto de Natale e Luisa.

Il Teto não teve a repercussão merecida, talvez por surgir um pouco fora de sua época. Ganhou o Prêmio O.C.I.C. no IX Festival de Cannes, realizado em 1956 (consta que De Sica modificou a montagem do filme após sua exibição em Cannes). As observações humanas, pontilhadas em todo o desenrolar do filme, revestem-se do melhor que o realizador deu aos seus melhores trabalhos, realizando uma obra emocionante de verdade e de sentimento. E dois atores não-profissionais, Gabriella Pal-

lotta e Giorgio Listuzzi, nos papéis de Luisa e Natale, correspondem plenamente às intenções do diretor em desempenhos de grande força e comunicação.

● Cinco anos separam *Il Teto* do filme seguinte dirigido por De Sica, *La Ciociara/Duas Mulheres*, realizado em 1961. Um longo período dedicado ao De Sica-ator, popular em todo o mundo numa atividade ininterrupta (fazendo cerca de 7 filmes por ano), com a intenção, talvez, de resarcir os prejuízos financeiros sofridos por De Sica-diretor. Nesses anos, muita meditação, muitos acertos de conta com a própria consciência, com certeza muita vontade de adaptar-se às novas contingências do cinema que então tinha o neo-realismo na conta de "coisa do passado". A volta de De Sica à direção veio titubeante, "nem lá, nem cá", na escolha de um tema desenrolado durante a guerra, com vistas à (pelo menos) atmosfera dos seus tempos de afirmação.

La Ciociara, produzido por Carlo Ponti, era baseado num conto de Alberto Moravia, adaptado e roteirizado por Zavattini e De Sica. A crítica foi impiedosa, acusando os seus realizadores de conformistas e o filme dá a Sophia Loren um Oscar merecido por sua comovente interpretação. A história revestia-se dos lugares-comuns ao gênero de filmes de guerra e das "chantagens" sentimentais cinematográficas dos filmes comerciais. Ainda assim, um filme de todo comovente, correto, bem realizado, principalmente em algumas seqüências (a da violação pelos soldados negros contra mãe e filha) e no tratamento dispensado ao estudo psicológico dos sentimentos traumatizados da mãe e da filha, gradativamente executado, meticulosamente, após o choque sofrido pela última contra a sua pureza. E o filme, antes de tudo, é uma evocação dolorosa dos horrores da guerra.

● Realizado praticamente na mesma ocasião, *Il Giudizio Universale/O Juízo Universal* (1962) foi uma decepção total, ainda mais porque a dupla Zavattini/De Sica declarou sua intenção de fazer "um conto fantástico, um filme de múltiplos aspectos: divertido, satírico, agradável,



"Umberto D.": Carlo Battisti

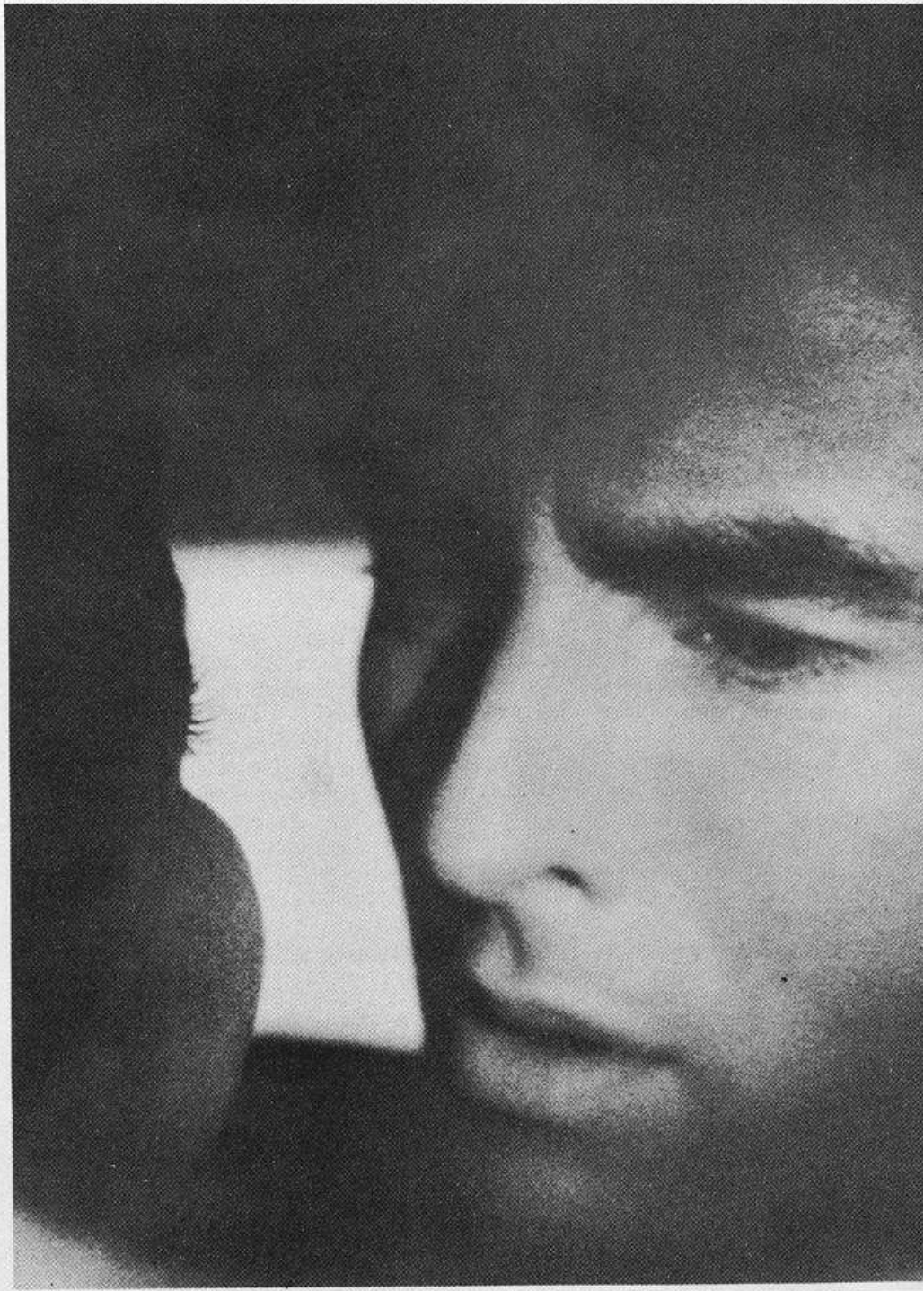
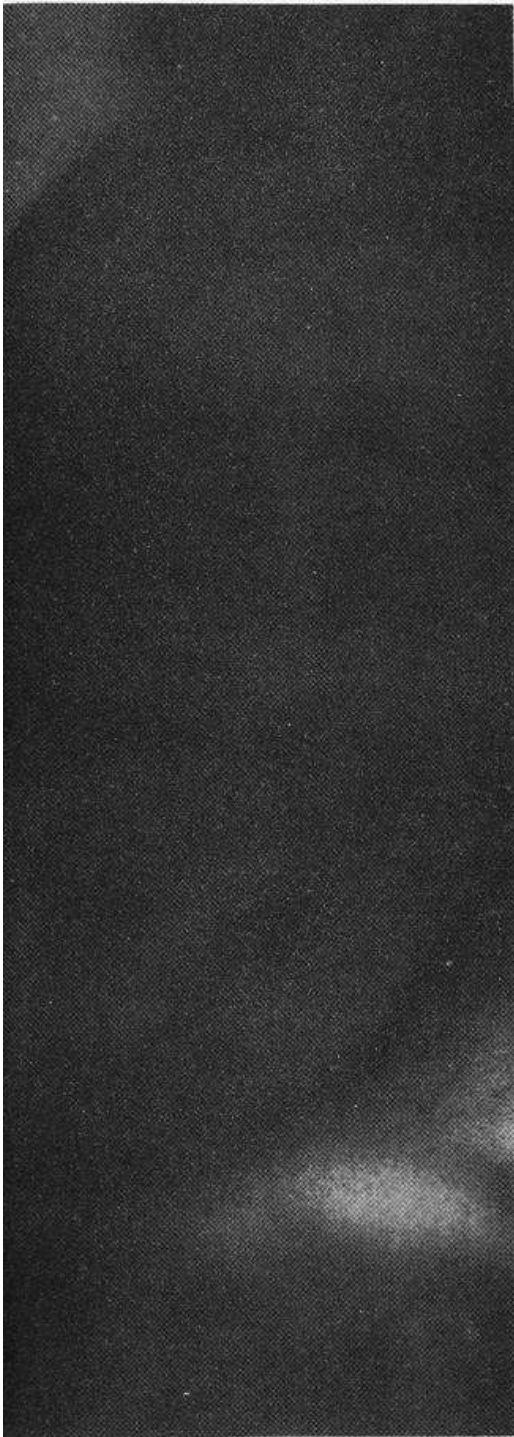


cru e crítico". A contratação de astros e estrelas de cinema de várias nacionalidades, a pretensão de criar uma obra apocalíptica, transcendental, ruiu por terra com o lançamento do filme. É assinalado nessa ocasião um possível declínio. Essa frustração artística e o fracasso nas bilheterias de *Il Giudizio Universale* marca de certa maneira uma transformação radical no caminho dos dois cineastas. Ambos, desde então, realizariam seus filmes sob a égide do sucesso comercial, embora nem todos tenham correspondido a essa expectativa. Não mais a necessidade de criar, mas sim a premissa de fazer o que os produto-

res queriam de acordo com o gosto do momento. É necessário acentuar que o declínio de De Sica neste particular seria menor que o de Zavattini. O diretor nunca perderia o seu artesanato, sua segurança narrativa, seu controle absoluto sobre os atores, seu humanismo. O escritor se acomodaria de vez, sem qualquer rasgo de maior inspiração.

"Às seis horas começa o Juízo Universal", repete uma voz monotonamente no céu em um dia qualquer. E o espectador, aguardando a realização de "milagres", fica mesmo com o "non-sense" despertado por "sketches" sem muita inspiração. Alguns

episódios — o de Silvana Mangano e Jack Palance, personagens da alta burguesia, descontrolados na bancura enervante do seu apartamento de alto luxo; o balé dos criados no corredor do hotel; as tomadas de rua movimentadas melancolicamente ante a aproximação do "dilúvio" e algumas mais — despertam certo interesse, mas não chegam a emocionar como deveriam. Em outros episódios o desastre é total, como o de Melina Mercouri correndo de Dom Jayme de Mora y Aragón (em "travesti") pelos corredores do hotel. Em todo o filme uma algidez inquietante, incomodativa.



“Stazione Termini”: Jennifer Jones e Montgomery Clift

● A seguir, um episódio (*Le Riffa/A Rifa*) de *Boccaccio 70*, realizado no mesmo ano (1962). Tendo como companheiros os nomes respeitáveis de Federico Fellini, Luchino Visconti e Mario Monicelli, De Sica destacou-se pela vulgaridade do seu episódio — a que se poderia acrescentar —, salvo pelo charme napolitano e contagiante de Sophia Loren. Enquanto Fellini e Visconti, principalmente este último (o episódio de Monicelli não foi exibido no Brasil) desenvolviam temas dignos de sua reputação, De Sica/Zavattini vulgarizavam o seu propósito de “dar aos espectadores do mundo inteiro uma

visão do amor na Itália de nossos dias”. Desastre quase total.

● Maior ainda em *I Sequestrati di Altona/O Condenado de Altona*, também realizado no mesmo ano. Bastante fiel à sua origem, a peça homônima de Jean-Paul Sartre, adaptada e roteirizada por Zavattini (e Abby Mann), o filme é de uma implausibilidade que chega a poucos passos do ridículo. Como disse Pierre Leprohon (seu último e bom historiador — Vittorio De Sica — *Coleção Cinema D’Aujourd’hui*) “o que nos confunde, como em *Boccaccio*

70... é que o filme parece ter sido feito com todos os defeitos, todas as facilidades, de todos os efeitos espetaculares e dramáticos que De Sica por bem sempre evitou, e o faz com um ardor, uma insistência, que o conduz seguidamente ao grotesco”. Os atores, quase todos excelentes, Fredric March, Sophia Loren, Maximilian Schell, deixam-se levar pelo “expressionismo germânico” estilizado por De Sica.

● Sobre *Il Boom*, filme inédito em todos os países a não ser na Itália, há uma incógnita. Não conseguimos mui-

tas referências. “Narra a história de um homem que vende seus olhos para escapar à falência e continuar a levar vida fácil e próspera”. De qualquer maneira esta sátira (escrita por Zavattini), como disse Leprohon, “cuja eficácia parece duvidosa, não acrescenta nada à glória dos dois autores”. Alberto Sordi é o intérprete principal.

● *Ieri, Oggi, Domani/Ontem, Hoje e Amanhã*, realizado em 1963, é um filme de episódios (três), todos com Sophia Loren e Marcello Mastroianni, vivendo tipos diferentes em cada um. Repousando no “brio comovente” dos dois grandes intérpretes, Zavattini/De Sica limitaram-se a dar uma certa movimentação, uma certa graça à narrativa que não evita todavia que a vulgaridade, o equívoco, o mau gosto, predomine em muitos momentos. A exceção do episódio inspirado num “recit” de Alberto Moravia, onde se pretendeu desenvolver um estudo de caracteres, os outros episódios deixam muito a desejar pela falta de imaginação e de criatividade cinematográfica. De Sica descansou no “argumento”, viciado pela moda (filme de episódios), desenvolvido em tom de brincadeira por quatro grandes — Eduardo De Filippo, Zanuso e Alberto Moravia, além de Zavattini — e deu rédeas aos seus dois maravilhosos atores. Não fôssem eles, graças ao talento e ao charme de Sophia e Marcello, pouca coisa restaria.

● *Matrimonio All'Italiana*, inédito no Brasil, é de 1964. O argumento ambicioso é baseado na peça de Eduardo De Filippo, “Filumena Marturano”, precursora do gênero no cinema e no teatro italianos. O próprio De Filippo dirigiu e interpretou, em 1951, uma versão cinematográfica de sua peça, com Titina De Filippo, Tamara Lees, Tina Pica. Nas mesmas pegadas do filme anterior, *Matrimonio* apóia-se nos seus dois intérpretes, Sophia Loren e Marcello Mastroianni, mas segundo os críticos consultados o resultado foi inferior, mais vulgar, menos interessante. O que não o impediu de ganhar o Oscar de melhor filme estrangeiro de 1964. Zavattini não participava do roteiro. Juntamente com *Ontem, Hoje e Amanhã*, *Matrimonio* foi um dos maiores sucessos de bilheteria na Itália.

● Uma história banal, abordando os problemas amorosos de dois jovens desajustados no mundo moderno, motivaram De Sica/Zavattini a tentar um reencontro com seu mundo perdido em *Un Mondo Nuovo/O Mundo Jovem* (1965). Para isto buscaram nomes pouco conhecidos para intérpretes (Nino Castelnuovo — que depois faria certo sucesso em *Os Guarda-Chuvas do Amor* — e Christine Delaroche), e filmaram nas ruas, nos locais onde se desenrolava a ação. Mais um fracasso. Um triste, desesperançoso fracasso. Estariam os realizadores esgotados? Na verdade um filme insignificante, incommunicável. Aqui e ali lampejos da antiga dignidade, o que acentuava mais a fragilidade do todo.

● A seguir, em 1966, outro desastre, *Caccia Alla Volpe*, ou *After the Fox/O Fino da Vigarice*, filme de encomenda — tentativa válida (até certo ponto) de aproximação de De Sica com um comediante do momento, Peter Sellers. Este sai-se bem na pele de um vigarista, um escroque italiano que se preocupava acima de tudo com a honra de sua família. “Quase o dilúvio”, como disse Moniz Vianna.

● Finalmente, *Woman Times Seven/Sete Vêzes Mulher* (1967), também de encomenda, também um fracasso, com Shirley MacLaine nos seus sete episódios. Uma certa graça não escondia a imobilidade do diretor, aqui inibido sete vêzes. Será o declínio final? Como acentuou Moniz Vianna, “mas aquela glória não será apagada; três títulos na história do cinema. E, além do mais, continua a legenda”.

● De Sica foi supervisor de alguns filmes assinados por diretores anônimos (ou misteriosos) como *Mamma Mia*, *Che Impressione!*, comédia assinada por um “tal” Savarese, com Alberto Sordi, produção de 1952; e *Anna di Brooklyn*, dirigida por Reginald Denham (?) e Carlo Lastricati (diretor sem expressão), com Gina Lollobrigida, de 1958. É notada também a sua influência nos quatro filmes da série *Pão, Amor e...*, e há quem diga que ele foi o grande responsável pelo êxito de *Il Generale della Rovere*, de Rossellini...





"Il Tetto"



"La Ciociara": Sophia Loren e Eleonora Brown

Filmografia: De Sica/Diretor



1939 — *Rose Scarlatte* * Produção: Era-Film, G. Amato * Roteiro e adaptação: Aldo de Benedetti, de sua peça "Due Dozzine de Rose Scarlatte" * Fotografia: T. Kemeneffi * Cenografia: Gastone Medin * Música: Renzo Rossellini * Elenco: Renée Saint-Cyr, Vittorio De Sica, Rubi D'Alma, Umberto Melnati, Vivi Gioi, Luisiella Beghi.

1940 — *Maddalena Zero in Condotta/Madalena, Zero em Comportamento* * Produção: Artisti Associati * Roteiro e adaptação: Ferruccio Biancini e Vittorio De Sica, baseado numa comédia de Laszlo Kadar * Fotografia: Mario Albertelli * Cenografia: G. Medin * Música: Nuccio Forda * Elenco: Vittorio De Sica, Vera Bergman, Carla del Poggio, Roberto Villa, Irasema Dilian, Amelia Chellini, Guglielmo Barnabo, Paola Veneroni, Arturo Bragaglia, Pina Renzi.

"Boccaccio 70": Sophia Loren

1941 — *Teresa Venerdi/Teresa Venerdi* * Produção: A. C. I. — Europa Film * Roteiro e adaptação: Gherardo Gherardi, Franco Riganti, Vittorio De Sica, Margherita Maglione, baseado num romance de Rudolf Torok * Fotografia: V. Seratrice * Cenografia: Scotti * Música: Renzo Rossellini * Elenco: Adriana Benedetti, Vittorio De Sica, Irasema Dilian, Ana Magnani, Giuditta Rissone, Nico Pepe, Guglielmo Barnabo, Annibale Betrone, Olga Vittoria Gentilli, Arturo Bragaglia, Virgilio Riento.

1941 — *Un Garidaldino Al Convento/Recordações de um Amor* * Produção: Incine, Cristallo * Argumento: Renato Angiolillo * Roteiro: Giuseppe Zucca, Vittorio De Sica, A. Franci, Margherita Maglione, A. Vecchietti * Fotografia: Alberto Fusi * Cenografia: V. Colasanti * Música: Renzo Rossellini * Elenco: Carla Del

Poggio, Maria Mercader, Leonardo Cortese, Fausto Guerzoni, Olga Vittoria Gentilli, Armando Migliari, Lamberto Picasso, Elvira Bertone, Vittorio De Sica.

1942 — *I Bambini Ci Guardano/A Culpa dos Pais* * Produção: Scalera, Invicta * Argumento e roteiro: Cesare Zavattini, Vittorio De Sica, Cesare Giulio Viola, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi, Margherita Maglione, baseado no romance de Cesare Giulio Viola, "Prico" * Fotografia: G. Caracciolo * Cenografia: V. Valentini * Música: Renzo Rossellini * Elenco: Isa Pola, Luciano De Ambrosis, Adriano Rimoldi, Emilio Cigoli, Ernesto Calindri, Tecla Scarano.

1944/46 — *La Porta Del Cielo/A Porta do Céu* * Produção: Orbis-Film * Argumento: Cesare Zavattini * Roteiro: Diego Fabbri, Adolfo Franci, Cesare Zavattini, Carlo Musso, Enri-



co Ribulsi, Vittorio De Sica * Fotografia: Aldo Tonti * Cenografia: Salvo D'Angelo * Música: Enzio Mascetti * Elenco: Marina Berti, Maria Mercader, Ronaldo Lupi, Massimo Girotti, Carlo Ninchi, Giovanni Grassano, Elli Parvo.

1945/46 — *Sciucià/Vítimas da Tormenta* * Produção: Alfa Cinematografia, W. Tamburella * Argumento: Cesare Zavattini * Roteiro: Sergio Amidei, Adolfo Franci, Cesare Giulio Viola, Cesare Zavattini, Vittorio De Sica * Fotografia: Anchise Brizzi * Cenografia: Ivo Batteli, O. Lombardozi * Música: Alessandro Cicognini * Elenco: Rinaldo Smor-doni, Franco Interlenghi, Aniello Mele, Bruno Ortensi, Claudio Ermelli, Emilio Cigoli, Maria Campi,

1948 — *Ladri di Biciclette/Ladrões de Bicicletas* * Produção: Vittorio De Sica * Argumento: Cesare Zavattini, baseado num romance de Luigi Bartolini * Roteiro: Cesare Zavattini, Vittorio de Sica, Oreste Biancoli, Suso Cecchi D'Amico, Adolfo Francis, Gherardo Gherardi, Gerardo Guerrieri * Fotografia: Carlos Montuori * Cenografia: A. Traverso * Música: Alessandro Cicognini * Elenco: Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Carell, Elena Altieri, Vittorio Antonucci, Giulio Chia-

ri, Michele Sakara, Carlo Jachino.

1950 — *Miracolo a Milano/Milagre em Milão* * Produção: Vittorio De Sica, E.N.I.S. * Argumento: Cesare Zavattini, baseado em sua novela "Toto il buono" * Roteiro: Cesare Zavattini, Vittorio De Sica, com a colaboração de Suso Cecchi D'Amico, Mario Chiari, Adolfo Franci * Fotografia: G. R. Aldo Graziati * Trucagens: Ned Mann * Cenografia: Guido Fiorini * Música: Alessandro Cicognini * Elenco: Francesco Gilosano, Brunella Bovò, Emma Grammatica, Paolo Stoppa, Guglielmo Barnabo, Virgilio Riento, Ermí-nio Spalla, Ana Carena, Alba Arnova, Arturo Bragaglia, Checco Rissone, Flora Cambi.

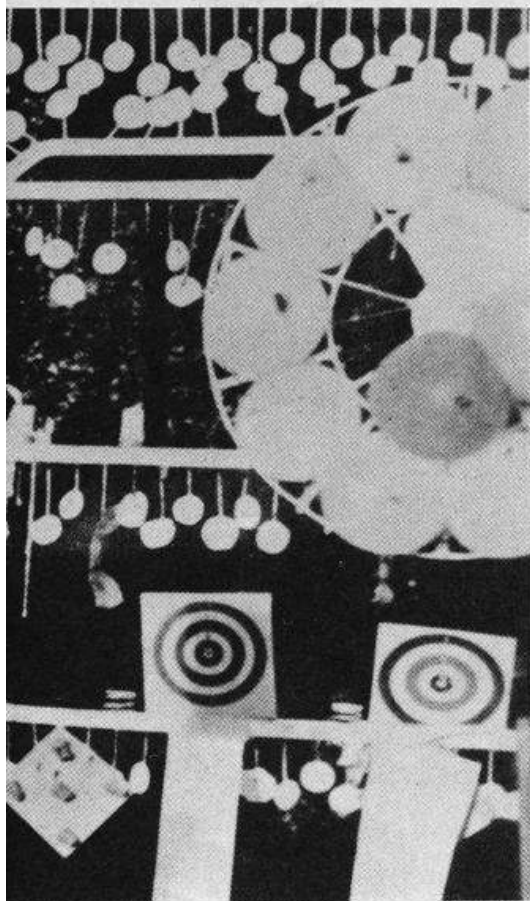
1951 — *Umberto D./Umberto D* * Produção: Rizzoli, Vittorio De Sica, Amato * Argumento: Cesare Zavattini * Roteiro: Cesare Zavattini, Vittorio De Sica * Fotografia: G. R. Aldo * Cenografia: Virgílio Marchi * Música: Alessandro Cicognini * Elenco: Carlo Battisti, Maria Pia Casilio, Lina Gennari e outros atô-res não-profissionais.

1953 — *Stazione Termini/Quando a Mulher Erra* * Produção: Ponti De Laurentis/David O. Selznick/Vittorio De Sica * Argumento e roteiro: Cesare Zavattini, com a colaboração

de Luigi Chiarini, Giorgio Prosperi e Truman Capote * Diálogos: Truman Capote * Fotografia: Aldo Graziati * Cenografia: Virgilio Marchi * Música: Alessandro Cicognini * Elenco: Jennifer Jones, Montgomery Clift, Gino Cervi, Paolo Stoppa, Dick Beymer, Nando Bruno, Clelia Matarina, Enrico Viarisis, Giuseppe Porelli, Enrico Glori, Maria Pia Casilio, Memmo Carotenuto, Liliana Gera-ce, Gigi Reder, Attilio Torelli, Pasquale De Filippo. Observação: O título americano desta produção: *Indiscretion of an American Wife*.

1954 — *L'Oro Di Napoli/O Ouro de Nápoles* * Produção: Carlo Ponti, Dino De Laurentiis * Argumento e Roteiro: Cesare Zavattini, Giuseppe Marotta, Vittorio De Sica, baseado numa novela de Giuseppe Marotta * Fotografia: Carlo Montuori * Cenografia: Gastone Medin * Música: Alessandri Cicognini * Elenco: Episódio I: *O Alcaide*: Totó, Lionella Carell, P. Cennamo. Episódio II: *Teresa*: Silvana Mangano, Erno Crisa, U. Maestri. Episódio III: *Os Palhaços*: Vittorio De Sica, Piero Bilan-cioni, Mario Passante. Episódio IV: *Pizzas a Crédito*: Sophia Loren, Cia-como Furia, Paolo Stoppa. No lançamento dois episódios foram suprimidos: *Uma Criança Morreu* e *O Professor*.

"Ontem, hoje e amanhã": Sophia Loren



1956 — *Il Tetto/O Teto* * Produção: Goffredo Lombardo, Titanus * Argumento e roteiro: Cesare Zavattini * Fotografia: Carlo Montuori * Cenografia: Gastone Medin * Música: Alessandro Cicognini * Elenco: Gabriella Pallota, Giorgio Listuzzi, Gastone Renzelli, Maria Di Rollo, Angelo Bigioni.

1961 — *La Ciociara/Duas Mulheres* * Produção: Carlo Ponti * Argumento e roteiro: Cesare Zavattini e Vittorio De Sica, baseado no romance homônimo de Alberto Moravia * Fotografia: Gabor Pagany * Música: Armando Trovajoli * Elenco: Sophia Loren, Eleonora Brown, Jean-Paul Belmondo, Raf Vallone, Renato Salvatori, Carlo Ninchi, A. Cecchi.

1962 — *Il Giudizio Universale/O Juízo Universal* * Produção: Dino De Laurentiis, Standard-Films * Argumento: Cesare Zavattini * Fotografia: Gabor Pogany * Cenografia: Pasquale Romano * Música: Alessandro Cicognini * Elenco: Anouk Aimée, Ernest Borgnine, Jimmy Durante, Fernandel, Peppino De Filippo, Vittorio Gassmann, Nino Manfredi, Silvana Mangano, Melina Mercouri, Marisa Merlini, Jaime Mora y Aragon, Jack Palance, Renato Rascel, Georges Rivière, Vittorio De Sica, Alberto Sordi, Nino Tarento, Lino Ventura.

1962 — *Boccaccio 70*, episódio *Le Riffa/A Rifa* * Produção: Concordia, Francinex-Gray Films * Argumento: Cesare Zavattini * Fotografia: Otello Martelli * Cenografia: Elio Costanzi * Música: Armando Trovajoli * Elenco: Sophia Loren, Luigi Giuliani, Alfio Vita.

1962 — *I Sequestrati di Altona/O Condenado de Altona* * Produção: Titanus, S.G.C. * Roteiro e adaptação: Abby Mann e Cesare Zavattini, baseado na peça homônima de Jean-Paul Sartre * Fotografia: Roberto Gerardi * Música: Dimitri Chostakovitch * Elenco: Sophia Loren, Maximilian Scheell, Frédéric March, Robert Wagner, Françoise Prévost.

1963 — *Il Boom* * Produção: Dino De Laurentiis * Argumento: Cesare Zavattini * Fotografia: Armando Nannuzzi * Música: Pièro Piccioni * Elenco: Alberto Sordi, Gianna Maria Canale, Silvio Battistini, Ettore Geri, Elena Nicolai.

1963 — *Ieri, Oggi, Domani/Ontem, Hoje e Amanhã* * Produção: Carlo Ponti/Champion/Concordia * Argu-

mento: Cesare Zavattini, Eduardo de Filippo, Zanuso, Alberto Moravia * Fotografia: Giuseppe Rotunno (Technicolor) * Música: A. Trovajoli * Elenco: Sophia Loren, Marcello Mastroianni, Tina Pica, G. Ridolfi, A. Giuffrè, Tecla Scarano, A. Salvietti.

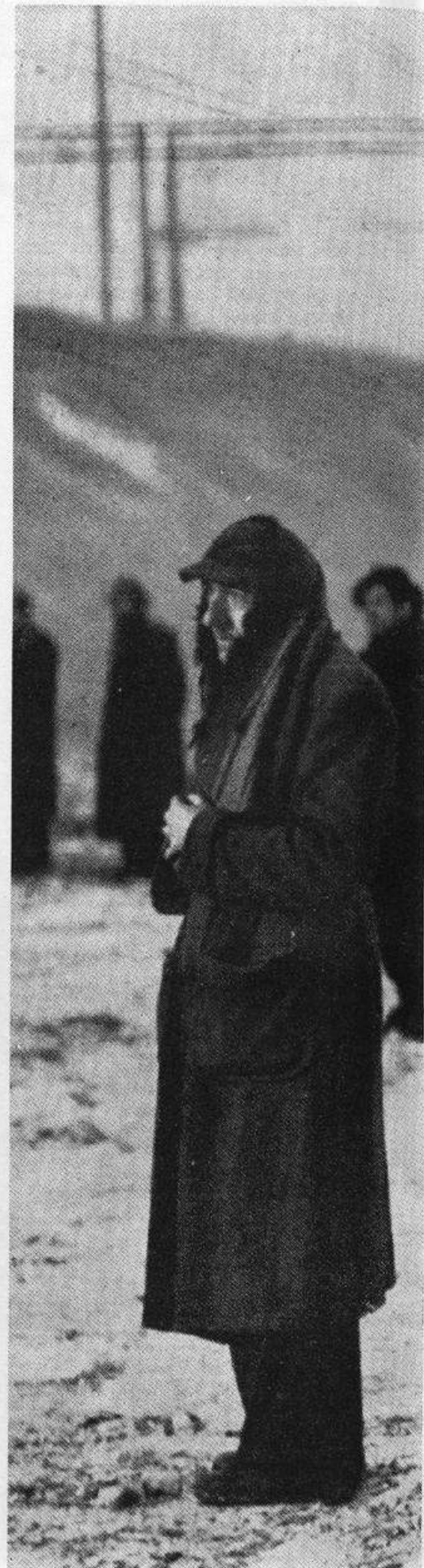
1964 — *Matrimonio All'Italiana* * Produção: Champion/Concordia * Argumento: Eduardo De Filippo, baseado na sua peça, "Filumena Marturano" * Fotografia: Roberto Gerardi (Eastmancolor) * Música: A. Trovajoli * Elenco: Sophia Loren, Marcello Mastroianni, Aldo Puglisi, Marilu Tolo, Tecla Scarano.

1965 — *Un Mondo Nuovo/O Mundo Jovem* * Produção: Terra Films/Artistes Associés/Sol Montoro * Argumento e diálogos: Cesare Zavattini * Fotografia: Jean Boffety * Cenografia: Max Douy * Música: Michel Colombier * Elenco: Nino Castelnuovo, Christine Delaroché, Tanya Lopt, Nadieje Rago, Alex Serban, Jacques Masson, Jean-Pierre Darras, George Wilson, Pierre Brasseur, Françoise Brion, Madeleine Robinson, Isa Miranda.

1966 — *Caccia Alla Volpe ou After the Fox/O Fino da Vigarice* * Produção: John Bryan/Cia. Cinematografia Montoro/Delegate Productions/Nancy Enterprises/United Artists * Roteiro: Cesare Zavattini, Neil Simon * Fotografia: Leonida Barboni (Panavision/DeLuxe) * Música: Burt Bacharach * Elenco: Peter Sellers, Victor Mature, Britt Ekland, Martin Balsam, Akim Tamiroff, Paolo Stoppa, Tino Buazzelli, Mac Ronay, Lidia Brazzi, Lando Buzzanca, Maria Grazia Buscella, Maurice Denham, Tiberio Murgia, Francesco De Leone, Carlo Croccolo, Nino Musco, Pier Luigi Pizzi, Lino Mattered.

1967 — *Woman Times Seven/Sete Vêzes Mulher* * Produção: Arthur Cohn/Embassy/20th Century-Fox * Produtor-Executivo: Joseph E. Levine * Roteiro: Cesare Zavattini * Fotografia: Christian Matras (Pathé-Color) * Cenografia: Bernard Evein * Música: Riz Ortolani * Elenco: Shirley MacLaine, Alan Arkin, Rossano Brazzi, Michael Caine, Vittorio Gassman, Peter Sellers, Anita Ekberg, Elsa Martinelli, Robert Morley, Lex Barker, Patrick Wimark, Clinto Greyn, Adrienne Corri, Philippe Noiret, Catherine Samie, Michael Brennan, Judith Magre, Jessie Robbins.

"Milagre em Milão"





CANDEIAS

NA ESTRADA DO CINEMA

45 ANOS. Natural de Cajobi, no interior paulista. Homem rude. A primeira vista dá a impressão de ser um homem da terra — um fazendeiro, um garimpeiro, um aventureiro. Foi de estrada. Por alguns anos devastou o Brasil, de norte a sul — e daí para o sul da América. Traços firmes, bem delineados, compõem seu rosto, sua expressão. Alto — não muito, o suficiente para impressionar. Mãos calejadas pelo trabalho. A expressividade é a marca física mais em evidência no seu todo.

Também, um homem bom. Simples. Preciso. Sem qualquer artifício. Modesto. De uma grande modéstia e espontaneidade no falar e nas atitudes. Rara esta qualidade. De uma simplicidade às vezes desconcertante. Não se considera um grande artista. Alguns críticos o chamaram de “naif”. Ele não diz nem que sim nem que não, quando inquirido a respeito. Deixa a decisão por conta do interlocutor.

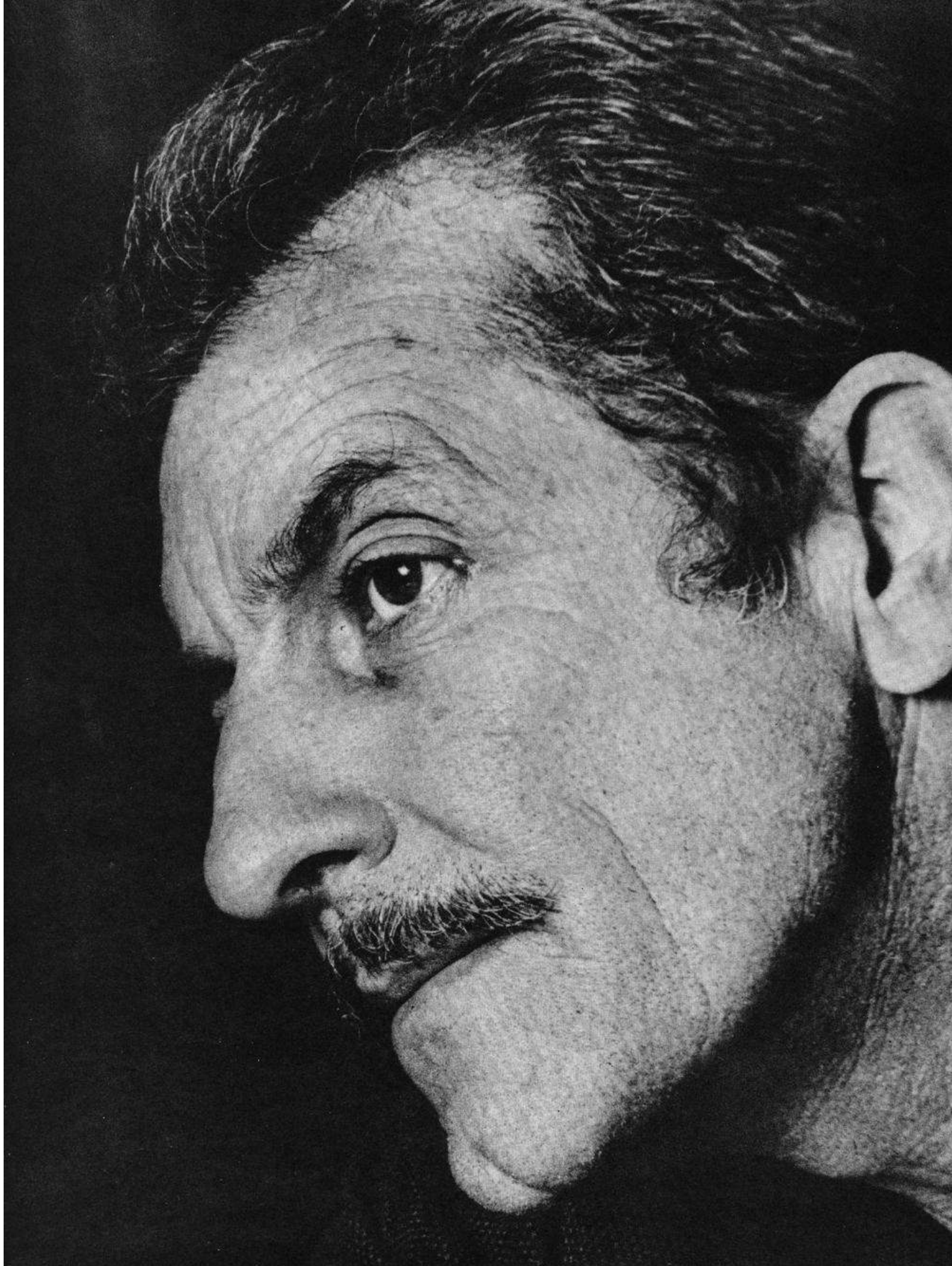
Preciso. Sabe o que quer. Quer fazer cinema. Diz que faz tudo — entrega-se inteiramente — para fazer um bom filme. Não tem preferência por gênero. Também não pretende muito. Só quer fazer filmes. O Prêmio INC 1967, para melhor diretor, pelo seu filme de estréia, *A Margem*, não o invade a ponto do “sucesso lhe subir à cabeça”. Não nega sua satisfação, sua vaidade em ter recebido tal prêmio, mas não faz muito alarde dêle. Diz que gostou muito de receber o dinheiro, que o tirou de uma dificuldade do momento. Aliás, acha que dinheiro resolve os problemas de qualquer filmagem . . .

Seu segundo filme, um episódio de *Trilogia de Terror* (os outros são de Mojica Marins e Luiz Sérgio Person), é aclamado por alguns como “obra-prima”, outros acham apenas curioso, desordenado, etc. Na verdade, o diretor contou com poucos recursos de produção e diz que não pôde terminar o filme, tendo solucionado (ou melhor, tendo que solucionar) os problemas na hora da montagem.

Seus planos são muitos. Nenhum totalmente delineado. A qualquer momento nasce, brota, cresce. Gostaria muito de ser contratado por um produtor de tino comercial para experimentar a sua capacidade de arteção, numa obra com grande elenco, talvez com um pouco de superprodução.

Assim é Ozualdo R. Candeias. Um diretor de cinema. Sem pretensão, tem acumulado tôdas as funções, sendo, portanto, um verdadeiro autor — por contingência das necessidades materiais que ainda pautam o cinema brasileiro.

CARLOS FONSECA



Candeias

NASCEU em Cajobi, no Estado de São Paulo, em 5 de novembro de 1922. Fêz o curso primário em São Paulo, Marília e Campo Grande (Mato Grosso). O secundário ("pensei em continuar estudando mas cheguei à conclusão que não tinha vocação para nenhuma carreira tradicional"), em São Paulo, em Campo Grande, em Recife. Um itinerante, sem dúvida alguma. Morou nas seguintes cidades ou lugarejos até agora: Cajobi, Presidente Prudente, Olímpia, São Paulo (em 10 bairros, aproximadamente), Marília, Campo Grande, Coxim, Três Lagoas, Ponta Porã, Recife, Rio. Foi fazendeiro ("do que fiz até hoje, o que mais gostei foi da lida do campo, numa fazenda de criação"), desligou-se da fa-



mília para o serviço militar (quando chegou a ser cabo do Exército e sargento da Aeronáutica) e nunca mais morou com os seus pais. É casado e tem filhos, dos quais é grande amigo. Antes de tentar o cinema tentou um emprego público em São Paulo e foi chofer de caminhão (quando percorreu todo o Brasil) e de "praça".

Interessado por cinema fêz um curso de cinema num seminário em São Paulo, curso êste que durou 2 anos e meio. Começou, na prática, filmando aniversários e casamentos, reportagens, "jingles" para TV, e outras experiências em diversos setores. Preparou a produção de alguns filmes de longa metragem, foi revisor de roteiros. Em 1953 fêz o

seu primeiro trabalho cinematográfico que considera de certa importância, o documentário *Polícia Feminina*, financiado pelo Governo do Estado e que lhe deu o Prêmio Municipalidade de São Paulo. Em 1963, escreveu o argumento e o roteiro e fotografou *Ensino Industrial*, também patrocinado e premiado pelo Governo do Estado de São Paulo. Finalmente, em 1967 realizou seu primeiro longa-metragem, *A Margem*, que conquistou para seu realizador o Prêmio INC 1967, de melhor diretor, tendo com êste filme ganho também Prêmio Saci do Estado de São Paulo, na mesma categoria e no mesmo ano. *A Margem* ganhou outros prêmios INC 1967: melhor atriz coadjuvante para Valéria Vidal e melhor partitura musical para Luiz Chaves.

Filmografia

Documentários — 1958/59: *Polícia Feminina* * Produção, roteiro e direção de Ozualdo R. Candeias * Argumento de Sérgio Toffani * Montagem de Máximo Barro * Fotografia de Antônio Schmit e Ozualdo R. Candeias * Elenco: Irene Kramer. *Observação*: êste filme foi financiado pelo Governo do Estado de São Paulo e conquistou o Prêmio Municipalidade de São Paulo. 1963 — *Ensino Industrial* * Argumento, roteiro e fotografia de Ozualdo R. Candeias * Montagem de Máximo Barro. *Observação*: êste filme foi produzido pelo Governo do

Estado de São Paulo e premiado pela Municipalidade de São Paulo.

Longa-metragem — 1967 — *A Margem* * Produção de Ozualdo R. Candeias e Michel Saddi * Direção, argumento, roteiro e montagem de Ozualdo R. Candeias * Fotografia de Belarmino Mancini * Música de Luiz Chaves, executada pelo Zimbo Trio * Elenco: Mário Benvenuti, Valéria Vidal, Bentinho, Lucy Rangel, Telé, Karé, Paula Ramos, Brigitte, Ana F. Mendonça, Paulo Gaeta, Nelson Gaspari, Virgílio Sampaio, Dantas Filho, Luiz Alberto Luciano Pessoa, José Licneraki.

1968 — *Trilogia de Terror* (episódio

O Acôrdio) * Produção da Companhia Cinematográfica Franco-Brasileira, PNF — Produtora Nacional de Filmes Ltda. e Produções Cinematográficas Galasy Ltda. * Distribuição da Companhia Cinematográfica Franco-Brasileira * Argumento e Roteiro de Ozualdo R. Candeias, de uma idéia original de José Mojica Marins * Música de Rogério Duprat e Damiano Cozzella, executada por "The Bell" * Elenco: Lucy Rangel, Regina Célia, Alex Ronay, Durvalino de Souza, Luiz Umberto, Ubirajara Gama, Nádia Tell, Eucaris de Moraes (Karé), Henrique Borges, Eddio Smani, Ugar-te, Assis Dias.

Entrevista com Candeias

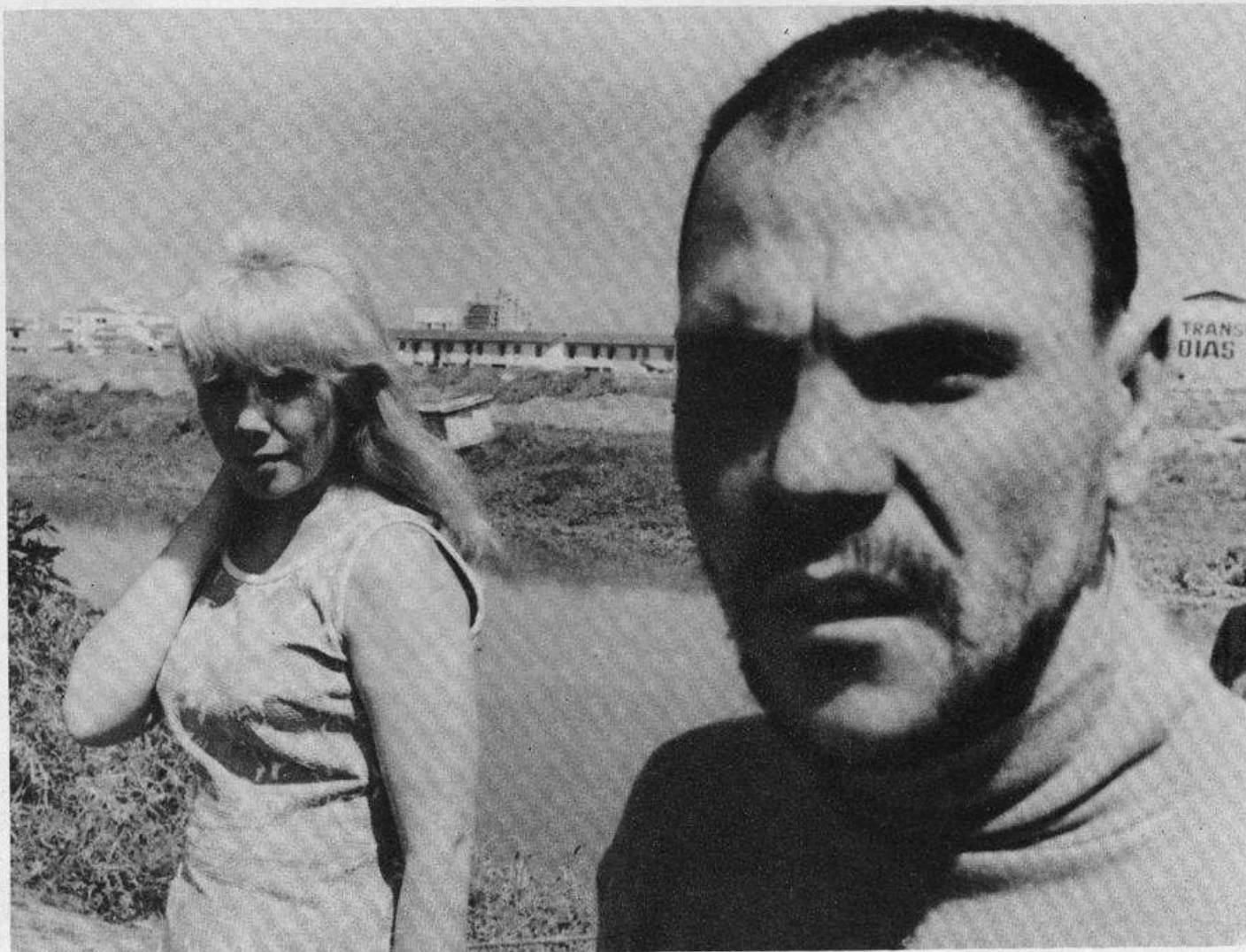
● Filme Cultura

— Em *A Margem* você transmite uma mensagem social diferente, humanista, fatalista. Estamos certos? De que maneira você quis colocar o problema da marginalização dos seus personagens? Como e por quê?

● Ozualdo Candeias

— Creio que vocês estão certos. Sou, se não me engano, daqueles que acham que o cinema é uma coisa muito séria e de custo muito alto, para que se faça dêle sômente um “espetáculo”, sem outras conseqüências...

Acho que ao espetáculo se deve acrescentar uma outra qualquer dimensão, e a “dimensão”, a meu ver, é o homem. Quando se fala em homem, difícil seria não se falar dos seus problemas. Não sou contra, sômente não gosto do cinema só “espetáculo”, porém considero-o necessário ao processo de desenvolvimento, industrialização e consolidação do nosso cinema. Coloquei os meus personagens num plano narrativo — quase onírico, com a intenção e a pretensão de me fazer entendido por aqueles que podem ou poderiam fazer algo para anular a sua marginalização. /SEGUE



Lucy Rangel e Bentinho em “A Margem”.



Pugarte no episódio "O Acôrdo", de "Trilogia de Terror".

- FC — Um dos contrastes de *A Margem* é justamente este aspecto social e/ou existencial com a poesia, além do fatalismo que emana das situações e dos séres por você focalizados. Gostaríamos de ter o seu pensamento a respeito.
- OC — Para cada pessoa, a linguagem deve ser distinta, assim sendo, pelas razões acima, procurei uma maneira entre o real e o abstrato, para apresentar os meus personagens e contar o seu "drama", fugindo propositadamente do objetivo sem muita omissão do real.
- FC — Alguns críticos o chamam "naif" — instintivo, natural, espontâneo. Outros pensam que você é um pensador, um pesquisador. Como você se situa entre uma e outra opinião?
- OC — Não sei bem como me colocar ou me situar quanto à opinião daqueles críticos, entretanto, quero crer que *A Margem*, no que tem de certo ou errado, no seu aspecto técnico, é o resultado de um aprendizado prático e teórico.
- FC — *A Margem* é um projeto antigo?
- OC — Não sei na verdade. Antes de *A Margem* não havia nem *A Margem*, somente idéias e estas poderiam ser chamadas de "O Lobisomem", "O Circo" ou "A Margem" ou ainda qualquer coisa... Eu precisava fazer uma fita para "justificar"... Lá sei o quê. Não acreditava, como estreadante, num convite para dirigir, logo tive que inventar uma fita e "inventei" *A Margem*.
- FC — O que você fez antes de *A Margem* tem alguma significação maior do que o de ter sido uma experiência prática cinematográfica?
- OC — Desde que resolvi tentar fazer cinema, o que foi acidental, ficou "estabelecido" que teria que ser como diretor. Procurei me preparar teórica e praticamente (na medida do possível) e conseqüentemente fui obrigado a me preocupar mais com o homem (sou meio Pitagórico) e o seu comportamento, no tempo e no espaço. Tudo isso muito me valeu para a realização de *A Margem*.
- FC — Qual (ou quais) os filmes que você desejaria realmente fazer?
- OC — Nunca me ocorreu fazer determinada fita e continua não me ocorrendo. O que eu queria e continuo querendo é fazer filmes. Porque o "bolado" ontem, hoje está superado, o proposto hoje, amanhã o estará... Logo, a coisa terá que acontecer de surpresa. Nunca "dei" sorte com a coisa pensada ou prevista.
- FC — Quais os maiores problemas na realização de um filme?
- OC — Creio que é conseguir o dinheiro... Com ele todos os outros problemas deixam de ser problemas. Já contamos com material e pessoal (e talentos), para fazermos cinema. Ainda está faltando, ao que parece, uma proteção mais ampla, de maneira a garantir o mercado para as nossas fitas. Creio, também, que dentro em pouco isso será conseguido.
- FC — O que você pode nos dizer sobre o ator no cinema? Em especial sobre "os seus atores", que para nós não parecem atores, parecem "gente".
- OC — O ator no cinema é tão importante para o resultado final de uma obra, quanto o movimento de câmera, tom de fotografia, composição de cada tomada e a sua relação com o anterior e posterior, ligação de tomadas, etc., etc., etc... Numa fita "errada" é difícil se encontrar um ator "correto", isto é, "bem" ou "bom". Se não me engano a importância do ator é mais importante com relação à volta (se possível, com lucros) do dinheiro empregado, no caso do nosso cinema e em se tratando do cinema lá de fora, a coisa é evidente e nisso não há nem mal, nem bem.
- FC — Você se considera satisfeito com o seu episódio em *Trilogia de Terror*?
- OC — Sempre fico satisfeito depois de ter feito alguma coisa. Sem querer justificar, mas sim explicar, creio que eu poderia ter conseguido pelo menos completar a "idéia" em torno da qual se apoiava o meu argumento — *O Acôrdio* — o que não me foi possível por acidentes e incidentes da produção.
- FC — Como você o interpreta? Como você o coloca dentro do espírito geral do gênero "terror"? A pergunta vem do fato de não considerarmos o referido episódio dentro do gênero.
- OC — Vocês estão certos. O que proponho no meu episódio da *Trilogia*... não é absolutamente terror, é a vontade e a obrigação de me sintonizar com a idéia original de Mojica e dos produtores. Sendo assim, tentei contar uma história pouco "clara" e um pouco ou mais ou menos estranha, para tentar também ir ao encontro das preferências do grande público.
- FC — Você foi premiado pelo INC, como o melhor diretor de 1967. Gostaríamos de ter sua opinião, nos dizendo o que sentiu quando soube ter sido escolhido o melhor, logo com o seu primeiro filme.
- OC — Na realidade não fazia parte das minhas pretensões ganhar o Prêmio INC — melhor diretor de 67. Admitia que alguém de *A Margem* pudesse ganhar. A importância do prêmio me pareceu tão grande que anulou a emoção da surpresa... Fiquei muito satisfeito, o que não seria novidade, qualquer um ficaria, pois esse prêmio já faz parte das pretensões de "um bocado" de "gente boa"

Candeias

FC — A *Margem* foi selecionado pelo INC para o Festival de Karlovy Vary; você poderia expressar o seu pensamento sobre a participação de filmes brasileiros nos festivais internacionais? E, aproveitando “a deixa”, nos dizer o que você acha das possibilidades do filme brasileiro no exterior?

OC — A seleção de *A Margem* para o Festival de Karlovy Vary foi quase tão importante quanto o prêmio de direção, o que, na realidade, para mim, não deixa de ser outro prêmio, considerando que, ao “bolar” *A Margem*, propus aos técnicos e atores que, no máximo, garantia o autopagamento da fita e, no mínimo, a sua não conclusão por falta de meios, pessoal e material. A participação de filmes brasileiros em festivais internacionais, creio, além de ser uma necessidade, é também uma obrigação, basta atinarmos com os benefícios (desta ou daquela ordem) que nos poderão ser proporcionados. Não sei se vou parecer ingênuo ou otimista, mas acho que o cinema brasileiro é tão bom quanto qualquer outro, logo, acredito nas possibilidades competitivas nos festivais internacionais.

FC — Quais são as suas preferências no cinema internacional?

OC — Não tenho preferência por cinema de país algum... Gosto simplesmente deste ou daquele filme, não importando a nacionalidade no meu julgamento.

FC — E no cinema brasileiro? Você acha que recebeu influên-



Durante a filmagem do episódio “O Acôrdio” (de “Trilogia de Terror”): Ozualdo R. Candeias e Regina Célia.

cia de algum diretor, de algum estilo, de alguma escola, de algum movimento?

OC — Tenho a impressão que não, pelo menos consciente ou ditadamente, o que pode ser extensivo a cinema ou diretores não-brasileiros. Procurei aprender o máximo de cinema com todos aqueles (vivos e desaparecidos) que se preocuparam em legar os seus conhecimentos àqueles que os reclamassem. Sempre me preocupei em aprender o que havia de básico, para tentar depois a "combinação".

FC — Ao realizar um filme você é apenas o diretor que se preocupa somente com a sua parte ou você participa ativamente dos outros setores da produção? Sentimos que você "se mete" em tudo... Tem procedência a nossa impressão?

OC — Acho que ao diretor deve ser facultado "se meter ou não" em quase tudo, porque dêle vai depender o sucesso ou insucesso da fita. Eu, particularmente, acompanho as minhas fitas (longa, curta ou curtíssima metragem) até à saída da cópia e, só não procedo assim, quando há razões que contrariem as minhas razões. Não creio que haja diretor que não tenha idéia da "luz" que quer; do ritmo da fita; da qualidade e aplicação do som, da correção da câmera e seus movimentos, etc., etc... Tendo êle a "idéia", terá forçosamente que chegar a um acôrdo com os "donos" daquelas especialidades.

FC — Você faria uma comédia?

OC — Creio que sim, mas poucas vêzes penso em cinema em termos de comédia.

FC — Você se expressou uma vez "na montagem dá certo"... O que você quer dizer com isso?

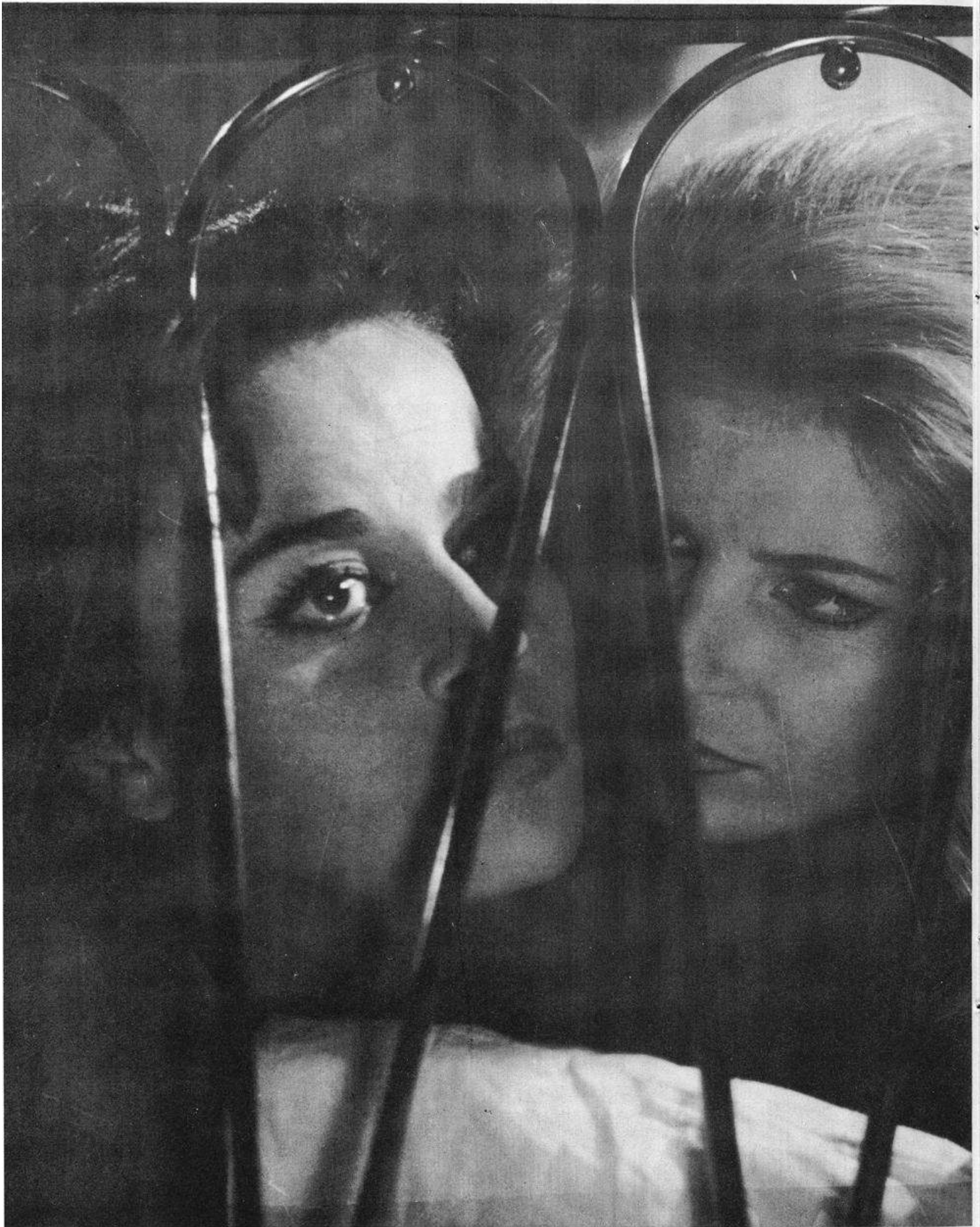
OC — É que na montagem podemos "modificar", segundo as nossas conveniências no "espaço-tempo". Podemos ainda tornar o certo em errado, o real em irreal, etc., etc.


FC — Qual a sua opinião sôbre o cinema brasileiro: como indústria, como arte, como expressão social?

OC — Ter expressão social deve ser a missão de todo o cinema, inclusive o nosso. Seria difícil e desaconselhável uma "indústria" sem "arte" e "expressão social" — e suas combinações — porque então o cinema se diminui. No nosso cinema há diretores e produtores que bem representam e defendem cada uma ou tôdas em conjunto daquela trilogia.



Lucy Rangel, Mario Benvenuti, Valéria Vidal e Bentinho, em "A Margem"





Norma Benguel
e Odete Lara;
"Noite Vazia",
de Walter
Hugo Khouri
(1964).

EROTISMO & CINEMA BRASILEIRO

REGINA PARANHOS PEREIRA

À nossa frente, na tela, a atriz Yara Lex, coberta apenas por uma sunga, o corpo amorenado em meneios significativos - dança votiva? - o busto afrontoso e inteiramente despido baloiça: é uma seqüência de um filme de co-produção Brasil-Alemanha. A cena muda: o cenário agora é interno, como o anterior era ao ar livre. No que parece a alcova de uma cabana, Milton Rodrigues aponta um trabuco para Maurício do Vale que, meio assustado, ergue-se da cama em que estava deitado ao lado de uma mulher seminua que sustenta os lençóis na altura do busto. O filme: "Cangaceiros de Lampião". Descrições semelhantes prosseguiriam sem fim, o que pode dar a medida do apelo do cinema brasileiro ao erotismo. Ora justificado, ora gratuitamente. A verdade é que o cinema brasileiro repete, até com certa timidez, o que o cinema da Europa e o da América vêm fazendo, há anos, com regularidade, intensificada ultimamente por exigências das sociedades de consumo.

SEGUE

SERÁ o cinema uma arte erótica por excelência? Ou o erotismo estará na origem da própria manifestação artística? A História nos mostra que, dos tempos bíblicos e da antigüidade clássica aos dias presentes, o erotismo tem sido prática artística, tem sido norma, seja nas demonstrações plásticas, seja em narrativas orais e escritas. O sexo — e não poderia ser de outro modo — é um dos impulsos básicos do ser humano e teria de ser projetado na criação artística. O sexo emociona e, segundo um neurologista brasileiro, até o “voyeur” se refugia ou sente-se mais bem acomodado na condição de espectador de teatro, cinema ou balé, ou de apreciador de galerias de arte. Para o artista como para os admiradores da arte, será apenas natural que uma escultura, uma tela, um livro ou um filme relate ou mostrem as relações entre homens e mulheres, das manifestações normais ou normativas aos cultos das aberrações associadas a impulsos genésicos (mas não genéricos): ritos matrimoniais e simbolismo fálico; incesto; adultério; lesbianismo, etc.

Os grandes pintores e os grandes escultores deram ênfase ao nu artístico como a mais bela manifestação, a mais sublime, no mínimo a mais emocionante, por se apoiar em impulso básico. A pintura e o teatro, e depois a poesia e o romance, exaltaram o leito e sua função precípua, e se reportaram ou acompanharam sua evolução histórica e social. A emergência do banho — pessoal ou coletivo, privado ou público — como proeza ancilar de provocar excitação erótica foi bem considerada pelos pintores e, mais tarde, pelo cinema. Práticas sadísticas e orgíacas, associadas a crenças religiosas, a cultos metafísicos, passaram da mitologia oral para a mitologia de representação. No Oriente ou no Ocidente, arte e erotismo são faces conjugadas da mesma moeda. Alcebiades, cujo vigor físico era proverbial, levava em sua cota d'armas um desenho muito expressivo de Eros. Propércio, Tibulus, Catulo e Ovídio cantaram com entusiasmo o amor e o último, em sua “Arte de Amar”, tem dois versos de irresistível beleza e evidente sentido: “vi seus beijos frenéticos/ligando língua a língua”. Também Marcial, Lucrécio, Longus, Safo, em seus melhores poemas, recorreram a imagens amorosas de lídima inspiração carnal.

“As Amarasas”, de Walter Hugo Khouri: Jaqueline Myrna e Paulo José.





Mas não foram apenas os gregos e os romanos. A mitologia clássica inspirou os artistas do Renascimento: quem não conhece a "Leda e o Cisne" de Da Vinci? A "Leda" de Miguel Ângelo? E a de Tintoretto? Quanto ao banho de Suzana e os outros banhos, bastaria lembrar o próprio Tintoretto, e mais Renoir. Ou se reportar ao texto bíblico, no episódio em que Davi conheceu Betsabá: "caminhou para o terraço do rei; e do terraço viu uma bela mulher se banhando". O banho, higiene e beleza, está presente na obra de Albrecht Dürer, de Courbet, de Lucas Cranach. Nus hieráticos estão nas mulheres de Hieronymus Bosch, de Goya (a "Maja" não será uma obra-prima?), de Modigliano. Nus movimentados estão nas estátuas gregas, romanas, modernas. A alcova foi motivo para praticamente todos os pintores, desde a aurora renascentista até hoje. Também, já lá estava em Sófocles e Eurípedes e está hoje na obra de Lawrence, na de Joyce, nos filmes de Eisenstein e Welles. O incesto está no grande livro: Lot e suas filhas. O lesbianismo ganhou colorido nos quadros de Toulouse. Seria, portanto, apenas estranho que o cinema não adotasse um comportamento milenar; e o adotou, a partir de quando a fotografia se animou, das primícias, mesmo. Quem negará, a essa altura, a intenção visível do realizador de *The Widow Jones/A Viúva Jones*, do seu beijo (um delicado ósculo na face...) de "fin-de-siècle", marcante na História do Cinema Erótico?

Natural, portanto, a integração do filme brasileiro na manifestação de laivos eróticos — compreendido o objetivo de sensibilizar, de emocionar, com a dignidade exigida pelo que se pode conceituar como arte legítima. O cinema brasileiro se despiu cedo; impossível precisar o primeiro filme em que constava uma cena de nu artístico. Porém, já em 1916, uma versão de *Lucíola*, adaptada do romance de José de Alencar e dirigida por Antônio Leal, mostrava inteiramente nua uma das nossas primeiras atrizes eróticas, a bela Aurora Fulgida. A seqüência era rápida, mas o suficiente para que, de perfil, e bem nítido, figurasse o corpo da intérprete a caminhar da esquerda para a direita da tela. Aliás, o romance "Lucíola", ao longo do tempo, em cada uma das suas adaptações — crescentemente desviadas da rota original — sempre se circunscreveu a escandalizar, apresentando seqüências muito mais nudistas do

que eróticas no bom sentido; assim foi em 1950, versão *Anjo do Lôdo*, dirigida por Luís de Barros, com Virgínia Lane no papel-título e uma "extra" dançando seminua num cabaré; e em 1967, versão *Sabor do Pecado*, dirigida por Mozael Silveira, com Irma Alvarez no papel principal e várias seqüências de "strip-tease" com figurantes.

Duas outras películas precursoras do cinema erótico brasileiro: *Le Film du Diable* que, apesar do título, para encantar os poetas sofisticados do parnaso local, era nacionalíssimo em temática e no andamento técnico, apresentava a atriz Miss Ray, que representava a Verdade, inteiramente nua perante Satanás. Espécie de paródia ao Fausto, o filme foi rodado nas matas da Tijuca, a fingir de bosque negro... Os letrados, de "fumaça" intelectuais, eram todos em versos de Bastos Tigre. Miss Ray, a "verdade nua", era pseudônimo: uma moça muito bonita que passeava sua virtude diante da câmara, sentindo-se acanhada de dar o nome, embora desse o corpo e a face. O diabo era o ator Victor Ciacchi. E quem dirigia era um tal Delac. E em *Alma Sertaneja*, também por volta de 1919, o diretor Luís de Barros conseguiu despir completamente a famosa estrêla de revistas teatrais Otília Amorim — então no apogeu de sua arte e de sua beleza, para uma seqüência demorada — sem que os catões da época levantassem sua ira contra o filme, que foi exibido incólume.

A proverbial insistência de Lulu — apelido carinhoso dado ao cineasta Luís de Barros — culminou em 1926 ou 27, quando realizou *Messalina* — e onde armou completa orgia romana, na qual as vestais se desvestiam, os príncipes amavam seus favoritos sem constrangimento, etc. Embora com certo primarismo artístico, o filme era espiritualmente ligado à tradição greco-romana: o que será Dafnis e Cloé se não uma longa lupercália? E recentemente um grande cineasta americano, John Frankenheimer, não transcreveu a idéia no seu admirável *Seconds/O Segundo Rosto*?

Dentro de um contexto histórico, o cinema brasileiro não estaria rigorosamente alienado — no que concerne às suas abordagens eróticas. Valharnos, como excusa perante os puritanos, uma observação: jamais aprofundou, seja no campo áudio-visual, seja no campo da análise psicológica, as aberrações ou perversões sexuais, limitando-se nossos cineastas, até por

uma questão de pudor, de formação intelectual e “moral”, a ligeiras (e vazias) incursões no que genêricamente denominamos orgias... Infelizmente, nenhum filme do cinema brasileiro pesquisou a problemática do amor livre e da angústia sexual, da ambissexualidade ou da abstinência grotesca. A verdade é que ou os filmes eram tímidos ou supostamente atrevidos, e, logo, anedóticos, tôdas as vêzes em que os cineastas nacionais se viram na contingência de apelar para a exposição de “festinhas”. Anote-se, a propósito, alguns casos: a seqüência de depravação muito mais intencional do que real ocorrida no filme *Bonitinha mas Ordinária* (1963), baseado na peça de Nélson Rodrigues; a seqüência igualmente muito mais intencional e intensional, ao espichar a sensualidade que se esboroa pelo cansaço, pelo bizantinismo da atuação e que escapou a Walter Hugo Khoury controlar — do que real na bacanal de *A Ilha*. Tôda a atmosfera erótica do restante da película, que deveria culminar naqueles poucos minutos nos quais se reúne a turma para libações e extroversões, emerge falsa, ou melhor, há tal ingenuidade, tal artificialismo na “festinha” quase a estragar a construção cuidadosa, preliminar, onde repassam e se entrecruzam latentes sensualismos, conforme pretendia o diretor. Só por extensão, eliminado o que parecia falso (precisamente, a orgia), aceitamos o filme como dos intrinsecamente mais bem explícitos a propósito de sexo. Eis que Khoury coloca alguns casais em condomínio: Benvenuto com Lyris Castellani, depois Luigi Pichi com Lyris, depois, Pichi com Eva Wilma, depois Francisco Negrão com Laura Vernay e, fechando o círculo, Laura Vernay com Mario Benvenuto. Portanto, um completo poema de Drummond...

Mas, na realidade, tem sido o tema da mulher nua, do nu feminino, a grande e bela fixação dos nossos cineastas. Até parece que teriam todos lido e se inspirado no que escreveu Paul Éluard: “De grandes femmes nues annulant le désert / Ce monde est sous l’empire de la chair glorieuse”. Uma irresistível vocação de pintor, em cada cinegrafista? Talvez valesse a pena estudar caso por caso — e não seria êste o local e nem esta a oportunidade mais adequada. Pensemos até nos mais primários, como o Glauro Couto de *Os Vencidos*. Realiza um filme sem méritos, encaixa no enredo, sem motivação, uma



Leonardo Villar e Tereza Raquel: “Procura-se uma Rosa”, de Jece Valadão (1964).



Arduino Colasanti e Irene Stefania: "Fome de Amor", de Nelson Pereira dos Santos (1968).



Gilda Grillo e Jardel Filho: "Antes, o Verão", de Gerson Tavares (1968).

seqüência de nudismo: a atriz principal, Annik Malvil, por "spleen", vai se despojando das vestes até atingir a nudez absoluta, quando dança um meneio repleto de significado para o ator Jorge Dória, vivendo, então, um personagem complexo e que evoca, em sublimações que uma forma cinematográfica pedestre não permite atingir, o sublime, pedaços de vida e farra. Tudo estranho, ilógico — mas a seqüência consagra Annik não apenas como criatura de talentos mal explorados, mas como atriz de coragem que desvenda sua estranha beleza com a graça de uma ninfa, de uma deusa mitológica. Nessa contradição, um dos milagres do cinema brasileiro...

Esse tropismo exibicionista da Mulher Nua — sem qualquer alusão ao célebre livro de poesia de Gilka Machado — se torna rotina no que respeita ao chamado "banho da estrela". É claro: o banho, já se disse antes, foi sempre motivo inspirador de artistas imortais. Não há alfabetizado que ignore a riqueza de linhas, a harmonia pictórica extraída por Membling, H. S. Beham, Belmer, Modigliani, Dürer, Cranach, Rafael, Goya, Renoir ou Rodin, de mulheres se banhando. Menor dose de lascívia, concomitante a menor dose de beleza, estiveram nos filmes brasileiros em que o banho feminino foi apresentado. A relação é longa, poucos os que contribuíram com algo mais do que a gratuidade — beirando a pornografia. Nas obras mais recentes, um cuidado maior, uma cautela visando menos às iras dos censores do que a sensibilidade de cinéfilos de gosto. Se o banho de rio da virgem dos lábios de mel, Ilka Soares nova, fresca, rosada, na ver-

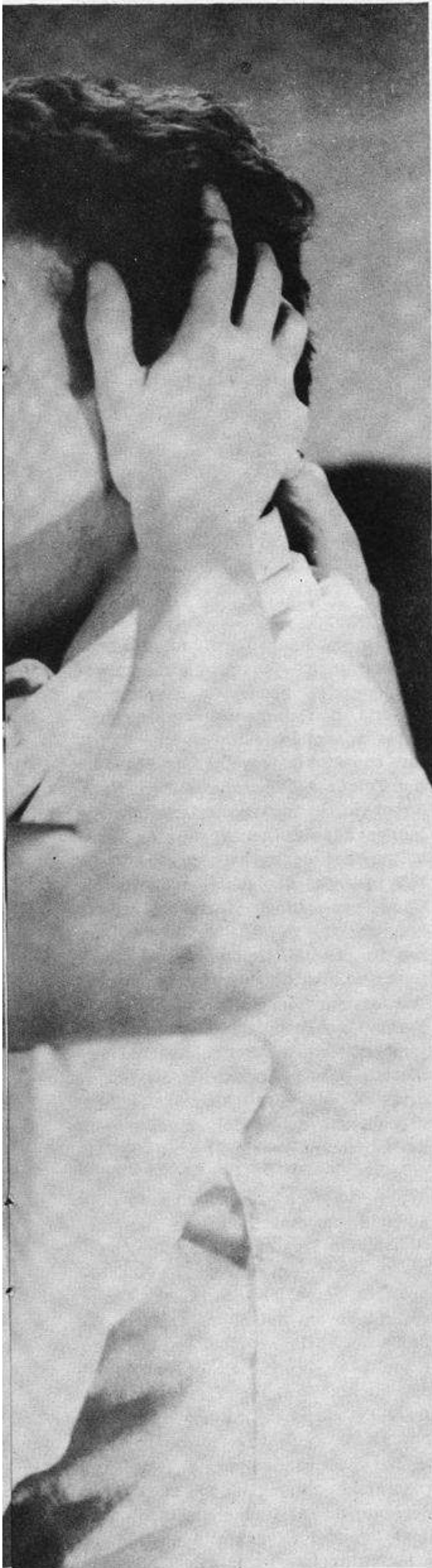
são *Iracema* de 1947, tinha uma dimensão puramente decorativa. Se Fada Santoro se banhava despida em *Escrava Isaura* (num rio), em *Pecado de Nina* (numa fonte) e em *Tocaia* (num banheiro de palha), seus banhos eram de uma banalidade correspondente à banalidade dos enredos e do público consumidor do produto, na época (década de 40/50). Marisa Prado tomava banho nua, em rio, também, no filme *Terra é Sempre Terra*, surpreendida, a meio (quase como em novela de Coelho Neto), pelo mocinho Mário Sérgio. Na chanchada *O Meu Dia Chegará*, a vedete Jane Grey exibiu sua nudez opulenta num banho de chuveiro inteiramente destituído de motivação. Antonieta Morineau repetia o banho de *Presença de Anita* em *Meu Destino é Pecar* — versão filmica de um ensaio sobre bovarismo escrito por Nélson Rodrigues. Em silhueta, via-se a estrela mergulhar inteiramente nua em vasto lago que o brilho do sol não ofuscava e nem o brilho dos rebatedores de luz do cinema nacional da época. Outros banhos sem maiores destaques eram explorados em *Caminhos do Sul* (Marlene), *Katucha* (Ilka Soares), *Quando a Noite Acaba* (Tônia Carrero), *Caiçara*, *Hóspede de uma Noite*, *A Sombra da Outra*. "Telas" de valor artístico reduzido, no mercado. Já um banho de uma película secundária se tornou enormemente valoroso pelo encanto, a simplicidade, certo lirismo que o diretor George Dusek, então deslumbrado pela atriz Ângela Fernandes, que viria a ser, no futuro, sua mulher, conseguiu impor.

O fenômeno — filme elementar com grande seqüência de banho — se repetiria. Foi, por exemplo, o que



Leonardo Villar e Leina Krespi: "Amor e Desamor" de Gerson Tavares (1966).





restou de melhor do irregular *Baravento*, de Gláuber Rocha, uma obra experimental, desconchavada, que Luiza Maranhão, negra e nua (revivência do mito da “Nêga Fulô?”), enriquecia ao se despir e caminhar, lenta e inexoravelmente, para um banho na Lagoa do Abaeté, no contraluz da madrugada... Valorização ampliada, nas cenas de beijos, sensualíssimos, com Antônio Pitanga Sampaio (Boliche), quase a lembrar estátuas de Rodin ou os arranjos oleográficos de Paul Delvaux. Foi, também, o que ocorreu com a seqüência rápida — mais falada que mostrada — na qual, no filme *Um Ramo Para Luísa*, Elisabeth Gáster recebe, coberta apenas por uma toalha, a Paulo Pôrto, fazendo-lhe convite iniludível. E outro banho de filme sem grandeza que justificaria a tese da preocupação exagerada dos diretores — ou sua limitação — foi o de *A Grande Feira*, de Roberto Pires: numa casa de prostituição, uma briga extemporânea provoca a saída, do banho, inteiramente nua e com o corpo coberto de espuma, da estrêla Araçary de Oliveira, que corre atrás de outra colega para surrá-la por motivo fútil.

Contudo, também obras de nível estético mais apurado conduziram a “maldição” do banho. Lembraríamos a seqüência do exorcismo no riacho, a multidão de crentes nus, uma das estrêlas em primeiro plano, o busto descoberto, a câmara baixa a sugerir subliminarmente uma hipermastia talvez falsa, porém, de qualquer modo, capaz de emocionar: Esther Mellinger, no filme de Anselmo Duarte, *Vereda da Salvação*. E, do mesmo autor, uma seqüência de grande categoria, eliminada na versão final para exportação e exibição, mas conhecida e aplaudida nas primeiras apresentações do filme para convidados especiais: o banho de chuveiro no qual Glória Menezes é surpreendida e abraçada por Geraldo del Rey, que se introduzira sub-repticiamente no aposento com o objetivo de seduzi-la, seqüência admirável de *O Pagador de Promessas*. De Ruy Santos, o banho de mar de Irma Alvarez em *Onde a Terra Começa*, quando Eccio Reis, meio cafajeste, espreita a futura cobiça — e sua madrastra...

De *Onde a Terra Começa*, aliás, poderíamos citar outro aspecto ligado ao cinema erótico: os beijos ar-

dentos trocados entre Irma e Luigi Picchi: nêles quase se pode sentir o hálito pesado másculo, do galã, e o odor de “femina” da sua companheira. Se o bordel de *A Grande Feira* não tem a atmosfera dos bordéis descritos por John Cleland, em “Fanny Hill”, em compensação a sensualidade climática de *O Padre e a Môça*, de Joaquim Pedro, é das características mais extraordinárias de um filme intimista. Os beijos do padre na môça (1965) como os beijos que, dizem os mais velhos, Antônio Sorrentino trocava com Yolanda di Maio em *Vício e Beleza* (1923), dirigido por Antônio Tibiriçá, tresandam a pecado. Na mesma linha de comportamento, talvez sem a mesma fôrça, os beijos dados, à plena luz do sol, na praia, em plano americano, ambos ajoelhados (algum simbolismo oculto?), Paulo Pôrto e Darlene Glória. Aqui, aliás, em *Um Ramo para Luísa*, a idéia teria sido mais escandalística. Evidentemente, sem a intenção mais profunda que lhe deu o autor da novela original, José Condé.

Já vimos que certos complexos foram, ainda que inconscientemente, utilizados como temática para alguns filmes, ou para episódios inseridos em raros filmes brasileiros de real validade erótico-estética. Assim, o bovarismo, o complexo don-juanesco (presente na maioria dos filmes citados), o complexo de Dafne, da angústia de penetração — explorado à exaustão nos dramas de um Brasil ainda mais subdesenvolvido e colonial, nos romances de autores do século passado transcritos para a tela. Tais os filmes de Fada Santoro e Ilka Soares — ídolos dos 40s e 50s. E também algumas das diferentes versões cinematográficas de *A Carne*, de Júlio Ribeiro, onde o “dafnismo” se transforma, pelas razões do enredo, em complexo de Brunhilde — pois, afinal, vivemos até há pouco numa sociedade patriarcal, na qual as condições da mulher sempre foram de submissão e abaixamento social. Não houve, exceto em chanchadas pornográficas, bem documentado, cinematograficamente, o complexo de castração — que, aliás, mesmo no cinema universal, raras vezes foi abordado: a melhor delas, em *O Belo Antônio*, de Mauro Bolognini. Todavia, um complexo nôvo, criado pela sociedade industrial e pelo progresso da técnica, já tem sido amplamente desenvolvido nos filmes brasileiros: o do automóvel. Esse que dá uma falsa superioridade ao recalçado. Está presente com uma constân-

Darlene Glória e Jece Valadão:
“Paraíba — Vida e Morte de um Bandido”, de Victor Lima (1966).



Jece Valadão e Norma Benguel: "Os Cafajestes", de Ruy Guerra (1962).

cia que seria inútil relacionar filmes; de resto, é também uma das constantes do cinema internacional, sobretudo o mais escapista.

E o busto feminino — citado de passagem mais atrás? Quando o cinema brasileiro ousou focalizar sua câmara com deliberado propósito de exalçá-lo? No antes mencionado *Vereda da Salvação*. Em outra seqüência interpretada pela mesma atriz, Esther Mellinger, no filme de Alberto Daversa, *Seara Vermelha* — cena de caloroso apêlo visual, na qual a atriz se embola possuída por um dos retirantes ou flagelados da sêca, temática abordada. Num outro filme, sem qualquer mérito, até acintoso como realização, *Tropeiros*, com a atriz Deisy Weity afagando o corpo e fazendo meneios óbvios para um tropeiro deslumbrado com sua nudez. O busto branco de Edna Van Stleen oscilando entre o submerso e o emergido, na linha do horizonte, numa piscina, num velho filme de Walter Hugo Khoury, *A Garganta do Diabo*. Numa outra seqüência exacerbada, sensual, esta, sim, de valor estético e de autenticidade inegável: aquela em que, no apartamento de cobertura, Norma Bengell, apenas de calcinhas, vê a chuva na varanda e se deixa possuir pela água que jorra do céu, empinada como vela de barco enfunada a enfrentar um oceano encalpelado, amplificando a intensa cena de glorificação sexual imediatamente anterior, em filme também de Khoury, *Noite Vazia*. Trata-se de

um momento do melhor cinema, porque inscrito na mensagem de dissipação da classe média marginalizada que a obra procura denunciar, sem demagogia. Ali, Norma Bengell lembra um desenho de Kupka, Von Stuck ou Zita — no luminoso trabalho fotográfico de Rudolf Icey. E se compreende: é, no mesmo grau, a sensualidade intensa que brota da longa seqüência do passeio, no quarto, câmara no colo e na garganta de Jacqueline Myrna, no episódio dirigido por Khoury para *As Cariocas* — sensualidade que o autor, em vão, tentou repetir ou superar na analogia que procurou estabelecer com a afetividade de Barbara Laage em *Corpo Ardente*, resultando, nesta busca, uma recordação gráfica envelhecida — ou envilecida — do que fizera Machaty, em 1933, com Hedy Lamarr em *Êxtase/Êkstasis*. Também o diretor Alex Viany tentou o caminho do erotismo como cano de escape para encobrir a fragilidade estética e social do seu confuso e primário *Sol Sobre a Lama*. Sobre os seios de Glauce Rocha, um afago de Geraldo del Rey perpassa a lembrar, não como seria de supor, um dedilhar de violino ou guitarra (a tela de Balthus "Lição de Guitarra", 1954, impregnada de forte erotismo), mas um arquiteto traçando os planos de um edifício (castelo de areias?). Se não fôsse a vivacidade extraordinária de Dilma Cunha, a seqüência em que ela mostra, rapidamente, o busto — atitude de sór-

dido mercadejar, para um esfomeado marginal — passaria somente como episódio licencioso. E ninguém poderia, honestamente, sequer considerar as seqüências dos inúmeros filmes com "strip-tease" (*Elas Atendem por Telefone, Copacabana, Zero Hora, Sabor do Pecado*) como tentativas de louvor à beleza, mas simples aproveitamento de motivos para os baixos instintos das platéias de massa. O veterano Libero Luxardo, ao fazer um "insert" de "strip-tease" no seu *Um Dia Qualquer*, obteve resultado de patente e surpreendente qualidade: em plena chuva, Maria de Belém, uma comparsa, vai se despojando das vestes e atraindo seu namorado para os recantos mais recônditos do bosque do Museu Goeldi, e a seqüência é, simultaneamente, rica de movimento, beleza e alta erotividade.

E a violência? Esta tem sido perpetrada com uma facilidade alarmante. Aurélio Teixeira rasgando as vestes de Rejane Medeiros, num estupro, em *Selva Trágica*; Gessy Gesse violentada em *Sol Sobre a Lama* na única cena de razoável cinema, do filme, prejudicada pela música grandiloqüente; Walmor Chagas encontrando o corpo da mulher morta em *São Paulo S. A.* (necrofilia?); Odetta Lara, ao se banhar na praia, encontrando outra mulher morta, em decúbito dorsal (como dizem os laudos) em *Mar Corrente*; a gratuidade é lamentável.



Sergio Hingst e Giedre Valeika: "O Quarto", de Rubem Biáfora (1968).

Certo, os grandes momentos de erotismo do cinema brasileiro são poucos. O já citado de *Noite Vazia*. Aquê do pacto lésbico entre Norma e Odete no mesmo filme. O da "curra" dada por Jece Valadão e Daniel Filho em Norma Benguel no insólito *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra. A posse nupcial de Teresa Raquel por Leonardo Vilar em *Procura-se uma Rosa*, quando a noiva vai deixando cair as vestes, logo arrancadas pelo marido em transe romântico e fúria corpórea. Marlene Blanco nua sob o "negligé" e discutindo, na alcova, com André Villon em *Bonitinha mas Ordinária*. Vera Vianna, tôda desnuda, numa corrida de corça pegada em flagrante, o riso meio debochado e meio ingênuo, tentando o irmão (incesto?), em *Asfalto Selvagem*. Outro incesto, Ana Maria Magalhães a tomar banho de rio nuinha ao lado do irmão, que a observa, João Bennio, em *O Diabo Mora no Sangue*. O poema gráfico do corpo de Leila Diniz, com o recitativo em voz "off", em *Tôdas as Mulheres do Mundo*, que obteve, vis-à-vis, o responso em *Cara a Cara*, na cena em que Helena Inês se deixa amar por João Paulo Adour. E uma das mais belas — que a Censura mutilou impietosamente — seqüências, a longa de *Amor e Desamor*, na qual Leina Krespi, aconchegada no leito e nua sob os lençóis, ao lado de Leonardo Vilar, levanta-se de costas para a câmara que desce-lhe à altura das nádegas, suavemente caminha até o

chuveiro, banha-se com o amante, ambos filmados à altura do busto, e voltam ao leito, ainda molhados, êle a beija por todo o corpo, ela acaricia-lhe os ombros. Isto talvez revele em Gérson Tavares um dos cineastas inquietos na busca da grandeza do cinema erótico. O momento culminante, entretanto, foi atingido por um filme recente, *O Quarto*, de Rubem Biáfora, indescritíveis as seqüências em que participam Giedre Valeika e Sergio Hingst, a lembrar algo do cinema sueco ou japonês na ousadia. Sem apresentar, porém, nenhuma cena de nu ao completo, obteve Walter Khoury triunfo artístico e intimidade erótica nos espasmos de Jacqueline Myrna e Paulo José em certa seqüência de *As Amorosas*; na atmosfera permanente em que o sexo participa enquanto a câmara focaliza a beleza angelical-diabólica de Anecy Rocha atemorizada ante as fúrias românticas de Paulo José no mesmo filme.

Fora disto, o cinema erótico no Brasil tem padecido de dois preconceitos simultâneos: o da timidez inexplicável de alguns cineastas e o do atrevimento ou abuso de muitos realizadores menores. Uma "extra" é surrada no tronco de *Riacho de Sangue* (sadismo); e Gilda Medeiros, mal imitando a Jane Russel de *The Outlaw/O Proscrito*, despe-se e abraça Alberto Ruschel, enfermo de maleita, com o fito de curá-lo, no mesmo filme de Carlos Coimbra. Darlene Glória se despe e agarra Je-

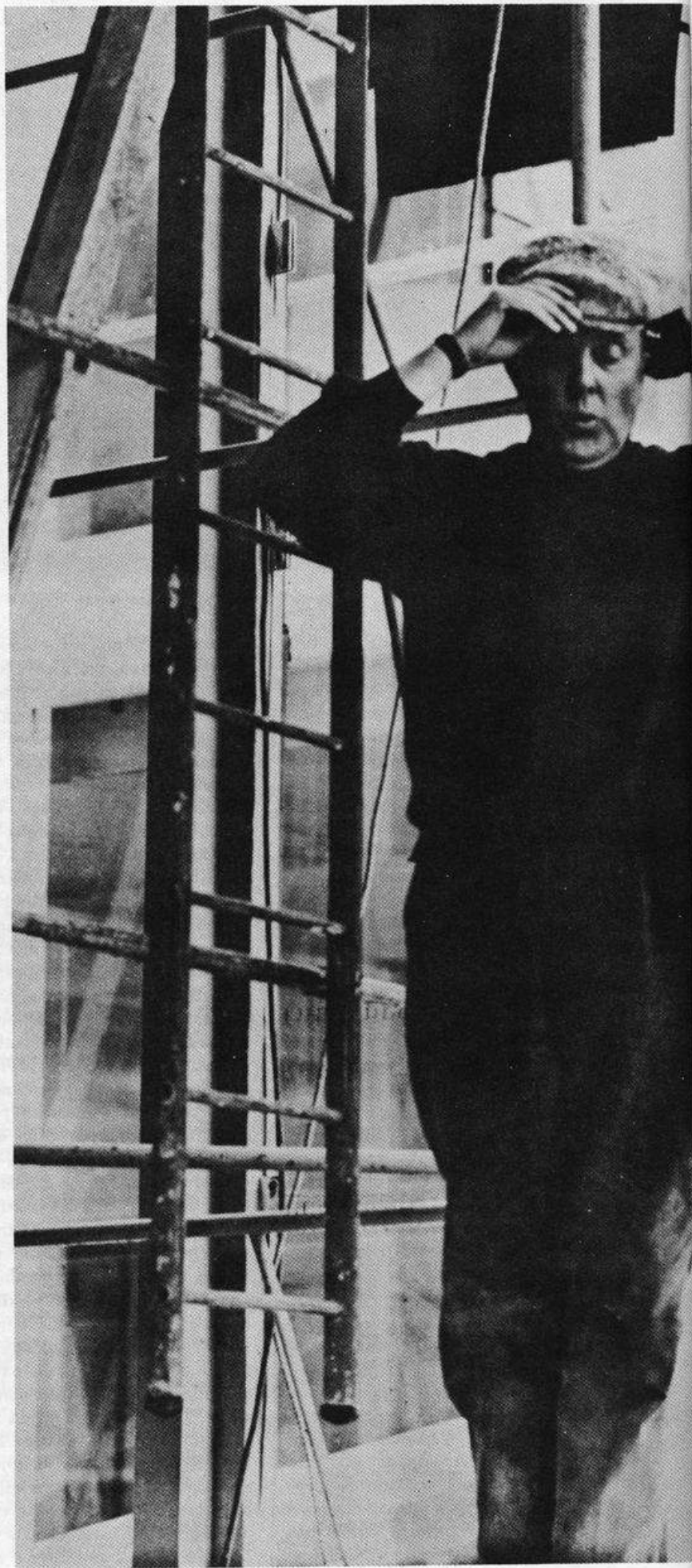
ce Valadão em *Paraíba, Vida e Morte de um Bandido*. José Parisi possui Esther Mellinger sôbre um milharal em *Vereda da Salvação* e o folguedo parece de dois inibidos... Max Ernst riria do erotismo cinematográfico brasileiro que, algum dia, entretanto, poderá armar um painel de beleza, graça e densidade igual ao "Jardim das Delícias" de Hieronymus Bosch. Quem o fará? O Gérson Tavares já no anunciado *Antes, o Verão?* O mesmo Mojica-Marins que nos deu, recentemente, seqüência de admirável concisão e alta criatividade erótica em *Trilogia de Terror* e termina uma obra tão atrevida que o próprio autor julga trará problemas, *O Estranho Mundo de Zé do Caixão?* Há pouco, era Néelson Pereira dos Santos, que se voltava, com seu artesanato seguro, no acento ao erotismo mais intrínseco, já em *El Justicero* (a posse da virgem Adriana Prieto pelo don-juanesco Arduíno Colassanti), já com a bacanal felliniana final de *Fome de Amor*, com Leila Diniz exuberante a lembrar a deusa da verdade da Revolução Francesa... E um cineasta católico, místico, fazia de Annik Malvil a imagem fiel de Pandora, a verberar, despida, os males do mundo, no admirável *Viagem ao Fim do Mundo*: Fernando Coni Campos. Pode ser uma indicação. Afinal, um povo de três raças tristes (Paulo Prado), profundamente sensual, há de ter no cinema um veículo esplêndido para êsse sentimento vital.

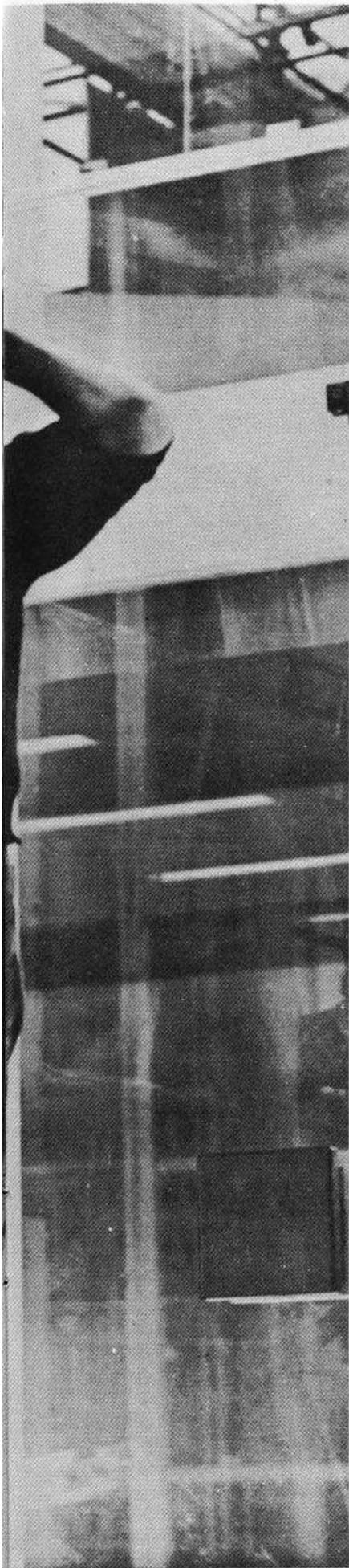
JACQUES TATI:

O MUNDO EM PLAYTIME

PAULO PERDIGÃO

A cena abre com o "hall" de entrada de um prédio ultramoderno, superconfortável, hiperfuncional. A câmera se detém, fixa, a observar grupos de pessoas que vão e vêm, sobem a escada rolante, entram e saem. É o primeiro movimento, "andante", do longo balé de imagens e sons que se chama *Playtime*. Aparentemente, nada acontece no quadro; a impressão é a de que a realidade corre livremente e os personagens que surgem e desaparecem, anônimos, silenciosos, entraram no filme por engano. Mas, nessa observação serena da câmera de Jacques Tati, os detalhes, as pequenas nuances parecem coordenadas em uma coreografia rigorosamente marcada. O espectador pode perceber a totalidade da cena através de uma apreensão subjetiva do pormenor, escolhendo-o ao acaso do olhar ou pelo elemento que lhe desperta mais interesse ou curiosidade. Espectador "voyeur", o de *Playtime*. Mais do que isso: um espectador livre para dominar a seu gosto e vontade a realidade global que exhibe Tati. Não estamos longe da "profundidade de campo" de que falava André Bazin a respeito do americano William Wyler. Ontologicamente, *Playtime* pode ser considerada uma experiência rara no cinema de hoje, quando o espectador quase sempre não passa de um títere de imagens portadoras de uma tese definitiva e a sua percepção natural de realidade cinematográfica é subvertida pelo "deus ex machina" da montagem fragmentada, movida por cordéis ideológicos.





Ao espectador viciado com a rapidez e o poder de sugestão quase subliminar da nova técnica, a verdadeira libertação psicológica de *Playtime* pode deixar uma sensação incômoda de distanciamento, quando, na verdade, o que opera Tati é precisamente o contrário: convida a sua platéia a interpretar por conta própria o grotesco e o absurdo desse universo tão terrivelmente real de computadores, aço, luzes e côres, ruídos, "parkings", "supermarkets", corredores de circulação, TV, "buildings", "drugstores", portas de vidro, transistores, eletrônica — o mundo da civilização de hoje, a barbárie tecnológica que está à nossa volta, entra conosco dentro do cinema e, como nos sugere a última seqüência do filme, não nos abandona quando a projeção termina e saímos para a rua. Apenas, nas palavras de Henry Rabine, "Tati nos ensina a ver o óbvio que, de tão essencial, não estamos acostumados a perceber".

Como em *Mon Oncle/Meu Tio* (1959), as maravilhas da arquitetura moderna formando o "décor" onde transita Monsieur Hulot. Nunca uma crítica direta à eficiência planificada da metropole — porque Tati não se horroriza ante a idéia de progresso como sinônimo de conforto ou perfeição, distanciando-se nisso do René Clair de *À Nous la Liberté* — *Playtime* se alarma com o perigo da supressão da personalidade, à beira de ser vencida ou mesmo substituída pela máquina. Já ao dispor de um meio tão modelar de personalidades como é a câmera de cinema, e, no entanto, assegurando a cada espectador o exercício de suas faculdades de juízo crítico e opção visual, exprime Tati as suas precauções. Nesse "décor" geomêtricamente preciso como um relógio, antisséptico, ameaçador, não apenas a câmera, mas também o personagem — distraído e lírico Hulot, de postura pendular, num desafio às leis da gravidade, de expressão atônita e voz silenciosa, num desafio às leis da comunicação — contemplam os acontecimentos sem interferir no seu curso ou, ainda, sem provocar os "gags". Estes despontam suavemente e nunca é Hulot quem os deflagra — porque, ao contrário da característica do herói burlesco (perceptível em Chaplin, Keaton, Lloyd), "o personagem tatiano não passa de um catalisador, incapaz de criar o "gag" ou de envolver-se nele", como diz Jean-Elie Fovez.

Da mesma forma que renova o conceito do "gagman", limitando Hulot à função de testemunha involuntária, Tati resiste, em *Playtime*, ao fascínio do "décor", a grande cidade futurista sugerida pela paisagem de Orly e que o diretor ergueu artificialmente numa área de 15 mil metros quadrados, consumindo tôdas as suas economias. Arranha-céus de dez pavimentos estão ali, defronte da câmera, bem como as largas avenidas controladas por faixas e sinais luminosos, os interiores luxuosamente decorados, as côres sofisticadas e as formas metálicas, lembrando uma maquete-modêlo de proporções ameaçadoras. Mas o que faz Tati? Em uma seqüência de exterior, com todo esse esplendor em "background", sua atenção se detém em uma florista de esquina e o "gag" em desenvolvimento (a turista que tenta bater uma chapa da velha tão "démodée" com as suas margaridas) prescinde do "décor". Em outra passagem, um imenso prédio serve apenas a um singelo "gag" visual, quando Hulot entra por engano no elevador e a luz que sobe e desce pela fachada do edifício revela a desagradável situação do personagem, lutando para controlar o engenho que o leva para cima e para baixo. Não é difícil imaginar o que teriam feito, por exemplo, Jerry Lewis e seu mestre Frank Tashlin, depois de gastar tanto tempo e dinheiro para levantar um conjunto arquitetônico igual ao de Tati. Em *Playtime*, o "décor" não desaba sobre o personagem nem se desintegra em um caos apocalíptico (*The Patsy/O Otário*), e muito menos representa para o herói o mesmo prazer de destruição experimentado por uma criança frente a uma vitrina de loja de brinquedos (*Who's Minding the Store?/Errado Prá Cachorro*). Essa contenção tatiana, repelindo a vocação predatória do "slapstick", tem quase o ascetismo de Robert Bresson, não fôssem o criador de Hulot e o cineasta de *Au Hasard Balthazar/A Grande Testemunha*, tão vizinhos em seu rigor estético jansenista e na lentidão com que os seus filmes são meditados e produzidos.

Na contenção, purifica-se o "gag", ou melhor, a mecânica interior do "gag" que assume feitio visivelmente impressionista. Em vez de empregar o "décor" e a visão do admirável mundo nôvo como meio locomotor da comicidade, põe-se Tati a fitar demoradamente pequenas "charges" que, aparentemente, fluem ao sabor do acaso, em vários cantos da tela,

sucessiva e até simultaneamente. A história, em termos de desenvolvimento narrativo, não interessa. Como em *Les Vacances de M. Hulot/As Férias do Senhor Hulot*, mais, porém, do que em *Jour de Fête/Carrossel da Esperança e Mon Oncle*, Tati ignora as regras do "timing" e da intensificação dramática. Um grupo de turistas estrangeiros chega ao aeroporto de Paris e se espanta de ver que a cidade é exatamente igual nas suas linhas e formas, àquelas que eles deixaram ao partir. Na primeira das duas grandes seqüências de que se compõe *Playtime*, os personagens tomam contato com o ambiente, reconhecem o familiar labirinto de "buildings" e "parkings". Na segunda, visitam o Royal-Garden, uma boate "in" que, ao receber os primeiros fregueses em sua noite inaugural, ainda não está totalmente pronta, com garçons e "maitre" dando os retoques finais. Aí, novamente, Tati prefere explorar às últimas conseqüências as possibilidades da câmera e a sua análise pormenorizada do comportamento humano, arrancando-lhe o ridículo que pode ser tão inesperado quanto involuntário, ao invés de se deixar levar pela idéia do "gag" explosivo que saltaria à vista de, por exemplo, um Blake Edwards, se o "script" pedisse um "night-club" inacabado, garçons desastrados e um mestre-de-cerimônias se esforçando para evitar as "gaffes".

A seqüência da boate, que figura entre as mais admiráveis já concebidas, não só por Tati, mas pela própria comédia cinematográfica, exemplifica o depuramento do burlesco tatiano. "Gaffe", por excelência, só existe uma: a queda dos ornamentos do teto, com Hulot tentando remontá-los e provocando o pânico entre os turistas. De resto, o "gag" dá a impressão de estacionar antes do ponto de sua irrupção — o "gag", em suspense, ou mais precisamente, a "decepção do gag". O caso, por exemplo, do ladrilho deslocado da pista de dança. Prêso uma vez à sola do sapato do "maitre" e recolocado no lugar, poderá a qualquer momento atrapalhar um dos dançarinos que, de repente, invadem o salão. Mas o ladrilho continuará no piso até o fim. Tati leva à imaginação do espectador a expectativa do riso — e não estará nisso uma verdadeira invenção? Depois, na rua, a câmera experimenta o suspense cumulativo; não a expectativa, mas exatamente



Cena de "Playtime"

o seu inverso: a suspensão do "gag". O bêbado que deixa o Royal-Garden ameaça atravessar a rua no momento em que se aproxima o caminhão lava-calçadas... e pára de repente. O corte da cena leva a uma vala junto ao meio-fio. Um operário cava com a pá, lançando a lama para fora. Aproxima-se distraído um casal elegante. O operário vai arremessar a lama sobre os pedestres, carrega a pá, inicia o movimento (a platéia começa a rir)... vê o casal e pára. A suspensão do "gag" é como um equivalente da decepção do suspense tentada por Hitchcock (cf. a seqüência do taxidermista de *O Homem que Sabia Demais*). Outra virtude de Tati é o "gag" repetitivo, refutação da tese segundo a qual a reiteração do mesmo efeito desgasta o seu rendimento cômico. Mediante imperceptíveis modulações, volta sempre Tati a focalizar, sem medo de saturar o "gag", o porteiro da boate que, à entrada de cada freguês, depois que Hulot pôs abaixo a porta de vidro, mantém a aparência de que a porta existe, puxando no ar a maçaneta. Esse "gag" se repete por toda a extensão da seqüência, e a sua conclusão só vem quando os fregueses começam a sair: para receber a gorje-

ta, o porteiro se distrai e usa a maçaneta como pires. Ainda dentro da boate, a câmera insiste em mostrar reiteradamente o faisão recheado que passa de mesa em mesa, nas mãos de garçons diferentes, sempre sendo temperado — até o ponto em que o espectador imagina o que acontecerá àquele que resolver, afinal, jantar o já insuportavelmente condimentado faisão. A conclusão desse "gag" também fica por conta da platéia. Dentro do impressionismo cômico-lírico do cineasta, não sobra espaço para o "gag" cartesiano, estruturado de acordo com o clássico "três tempos" (expectativa, execução, deflagração). Se Hulot encontra em Paris um velho conhecido e vai visitá-lo em sua casa, nada de extraordinário acontece: somente o enquadramento reúne na mesma imagem a janela do apartamento onde está Hulot e o apartamento vizinho; os aparelhos de TV estão justapostos e o espectador, se for inteligente, percebe que as duas famílias parecem se entreolhar, numa situação constrangedora que escapa à percepção dos próprios personagens. Também na cena do escritório: Hulot brinca com o "puff... puff" que faz a poltrona de plástico quando ele se senta; entra um ven-



Cena de "Playtime"

dedor, "dandy" efeminado, de gestos afetados; vai sentar-se também. A platéia ri com o "puff... puff"; porém a grotesca criatura nem notou o ruído. Para Tati, sobretudo o Tati de *Playtime*, o acessório suplanta o essencial, e a sua câmera descobre o complexo na simplicidade, o oculto na evidência, a poesia na indiferença.

É *Playtime*, a rigor, o primeiro "filme urbano" de Jacques Tati. *Jour de Fête* se localizava em uma cidade provinciana, *Les Vacances de M. Hulot*, em uma estação de veraneio da Bretanha, *Mon Oncle* em Vieux Saint-Maine. Dêste último a *Playtime* foram nove anos de absoluto silêncio — e muito mais tempo em matéria de evolução e pesquisa de linguagem. *Mon Oncle* ainda era obra condicionada pela tradição estruturalista do "gag", ao passo que *Playtime* rompe agressivamente com ele. A natureza da sua comicidade visual e sonora (sobretudo sonora, nessa façanha do diretor que continua fazendo filmes com personagens mudos e nenhum diálogo) exige quase uma revisão do mecanismo psicológico do "gag" cinematográfico: aqui a comicidade está em um conflito entre o que o espectador pensa e o que ele vê, entre aquilo que

a imagem promete e o que ela cumpre — ou no abismo que afasta dos protagonistas, inclusive de Hulot, a consciência de sua condição de "personagens do gag". Uma verdadeira dialética na qual Tati põe à prova, não certamente a sua capacidade de satisfazer no espectador a sua curiosidade de "voyeur", porém a própria capacidade desse espectador de satisfazer a sua curiosidade.

"A história do cinema cômico começou com um único herói (Chaplin, Lloyd), passou a dois (Laurel & Hardy), depois a três (os irmãos Marx). Em *Playtime* foi mais longe: em vez de um Monsieur Hulot, existem dezenas na tela". Tati se refere aos rostos anônimos de segundo plano. Eles passam adiante de Hulot e, repentinamente, se convertem no próprio Hulot: a turista americana, o "garçon" atarantado, o porteiro astucioso — Hulot em várias aparências, inclusive na sua própria, à qual Tati não dá a menor ênfase (tanto que a platéia não o identifica nas duas primeiras vezes em que entra em cena). Uma espantosa multiplicação do personagem — e nisso menos talvez a intenção de mostrar que gente como Hulot está por toda parte do que um desdobramento da personalidade do

herói, com o objetivo de anular o seu caráter individual e tornar *Playtime* um filme tão "planificado" como a própria vida, onde seres e objetos, segundo Tati, se substituem e pregam peças entre si, no mesmo nível de realidade objetiva e com o mesmo potencial poético-burlesco.

Os automóveis giram em torno da praça, formando um carrossel colorido. Começa um novo dia em Paris, um dia igual àquêle que Jacques Tati colocou defronte à sua câmera com a sagacidade inocente de um Sempré, o caricaturista de "Paris-Match". Os carros rodam e rodam sem parar, enquanto a imagem se perde na silhueta da grande metrópole de aço e concreto. É o último "gag" mais secreto do que todos os que o precederam: a platéia, como antes os personagens, ignora que está sendo vítima da "charge" final. Quando ela deixa o cinema, depara na rua com a cena exatamente igual à que deixou na tela: luzes, cores, buzinas, passos, vozes. Os espectadores não viram um filme: estavam refletidos nele, como em um alto e largo espelho que projetasse a imagem tão monótona, repetitiva, sempre imprevisivelmente engraçada do ato de viver.

MOVIMENTO

Objetivos Comuns: INC Brasil Argentina

A nova lei de Fomento e Regulamentação da Atividade Cinematográfica na Argentina, promulgada recentemente pelo governo daquele país, tem vários pontos de identificação com a legislação brasileira sobre o assunto, alguns visivelmente inspirados nela. Tal fato representa, além de uma demonstração externa do acerto de dispositivos legais de amparo e fomento à produção de cinema no Brasil, um passo importante no sentido de ser estabelecida uma unidade de critérios na formulação e execução das diversas políticas de cinema, que poderá conduzir às bases de um cinema latino-americano dentro dos princípios de integração regional.

A nova lei argentina atribuiu ao seu Instituto Nacional de Cinematografia a responsabilidade direta pela formulação e execução de uma política de fomento e recuperação industrial, com especial destaque ao setor da co-produção. Como se recorda, Brasil e Argentina assinaram no princípio deste ano um acordo de co-produção que logicamente terá maior facilidade de implementação na medida em que os órgãos encarregados, Instituto Nacional do Cinema, no Brasil, e Instituto Nacional de Cinematografia, na

Argentina, possuam diretrizes semelhantes.

Os principais pontos da nova lei argentina, como na legislação introduzida no Brasil após a criação do INC, situam-se no amparo e fomento à produção, com a introdução de dispositivos de exibição obrigatória dos filmes nacionais.

A nova lei argentina atribuiu a seu Instituto de Cinematografia a atribuição de "classificar os filmes nacionais para efeito de sua exibição obrigatória", levando em conta suas qualidades técnicas, artísticas e culturais. A classificação será feita por uma Junta Assessora Honorária formada por representantes dos produtores, exibidores, distribuidores e do Instituto. O sistema em muito se assemelha ao trabalho da Comissão Técnica do INC, inclusive com a expedição do "Certificado de Exibição Obrigatória". Como aqui, o Instituto argentino, tendo por base o volume de produção, fixará anualmente o número de dias em que os cinemas são obrigados a exibir filmes nacionais. Fixará também, como no Brasil, o percentual de distribuição da renda entre produtor, exibidor e distribuidor.

Outro ponto de destaque na nova legislação argentina, que também se aproxima bastante do sistema introduzido no Brasil pelo INC, é o fomento à produção nacional através da concessão anual de prêmios aos produtores, tendo por base a renda líquida de bilheteria. O Instituto argentino, pela nova lei, recolhe um imposto de 10% sobre o valor de todos os ingressos de cinema vendidos no país, que formará seu Fundo de Fomento Cinematográfico.

Os filmes portadores do

"Certificado de Exibição Obrigatória", cujo controle e fiscalização de exibição e renda ficam a cargo do Instituto, receberão prêmios anuais, em porcentagem que o Instituto fixará, tendo em conta as disponibilidades do fundo, sobre a sua renda líquida. A premiação cobrirá os 24 primeiros meses de exibição. A Argentina introduziu cláusulas fixando um teto máximo de prêmio para cada filme, que corresponderá a seu orçamento global, por sua vez fiscalizado pelo Instituto, e a obrigatoriedade de reinversão em novas produções do dinheiro recebido.

Essas cláusulas inovam a legislação latino-americana e poderão significar a garantia efetiva da continuidade de aplicação dos recursos distribuídos a título de incentivo à produção cinematográfica.

O Fundo de Fomento, além da premiação para incentivo, terá seus recursos destinados também ao financiamento parcial de novas produções. A lei estabelece o limite de 50% do orçamento à participação dos recursos do Fundo, abrindo entretanto o precedente de aumento para até 70% para os filmes considerados de "interesse especial". Essa



Fernando Canduro, do Conselho de Reitores da Universidade do Brasil, jornalista Guilherme Guimarães, Professor J.M. da Rocha Filho, reitor da Universidade de Santa Maria, representante do M.E.C. no Contel, e o representante do Contel, no momento da assinatura da concessão do Canal da Televisão para a Universidade Federal de Santa Maria, focalizado no filme-documentário produzido pelo INC, "Como Nasce uma Universidade".



Jorge Veras (fotógrafo) e Carlos Couto (diretor), filmando "Lasar Segall", documentário colorido sobre o pintor produzido pelo INC.

classificação, determinada pelo Instituto, caberá aos filmes que pretendam "a difusão como patrimônio cultural da nação, mediante a exaltação dos valores morais, históricos, educativos ou comunitários e que sejam de comprovada qualidade cinematográfica".

A nova legislação argentina introduz ainda nas atribuições de seu Instituto de Cinema a manutenção de um registro de todas as empresas produtoras, distribuidoras e exibidoras do país, com a finalidade de exercer efetiva fiscalização quanto à observância dos dispositivos de amparo à indústria nacional. Neste aspecto também a lei argentina coincide com a do Brasil.

No capítulo relativo à co-produção, a lei condiciona a aprovação do Instituto aos projetos, e isenta de todos os direitos de importação e exportação o material e equipamento destinados às co-produções. Estabelece em 50% a participação argentina, quer no orçamento como na inclusão de técnicos e artistas.

A lei argentina, em outro ponto de aproximação com a brasileira, estabelece disposições de amparo ao curta-metragem, tor-

nando obrigatória sua exibição em todo o país de um curto nacional em cada programa cinematográfico. Os filmes curtos dependerão também do certificado do Instituto para exibição obrigatória, receberão prêmios e financiamento do Fundo de Fomento.

Ainda como aqui, a nova legislação argentina confere ao Instituto de Cinema a prerrogativa de aplicar sanções pelo não-cumprimento das leis de proteção ao cinema nacional, sanções estas que variam de multas de até dois milhões de pesos à interdição das casas exibidoras pelo período de 30 a 60 dias.

O Instituto Nacional de Cinematografia argentino ficou, pela nova lei, incumbido de criar e administrar uma cinemateca e uma biblioteca nacional de cinema.

Finalmente, e em outro aspecto de aproximação e visível inspiração do sistema adotado no Brasil pelo INC, a formulação e execução da política e fomento e recuperação industrial será comandada pelo Instituto Nacional de Cinematografia argentino através de Resoluções de sua diretoria e órgãos assessores. (MR).

Produção de filmes no INC

A realização do longa-metragem *Panorama do Cinema Brasileiro*, destinado à promoção interna e externa do nosso cinema a conclusão de seis curtas-metragem de caráter educativo ou cultural, além de mais 10 curtos em fase de realização, são as principais atividades do Instituto Nacional do Cinema, nos primeiros seis meses deste ano, no setor de filmes com finalidades educativas e culturais, produzidos pelo seu Departamento de Filme Educativo.

No ano passado, o INC concluiu três filmes de curta metragem iniciados ainda na última gestão do antigo Instituto Nacional de Cinema Educativo, absorvido após sua criação e transformado no Departamento de Filme Educativo. O primeiro daqueles filmes, *A Cabra na Região Semi-Árida*, dirigido por Rucker Vieira, é um estudo sobre a influência sociológica da cabra na região semi-árida brasileira. O segundo, *Noturno*, dirigido por Alfredo Sternheim e mostrando a vida noturna de São Paulo nos seus diversos aspectos. A ação transcorre do acender das luzes ao nascer do Sol na grande cidade, com suas múltiplas faces, seus problemas e sua poesia. Finalmente, o desenho animado *Milagre do Desenvolvimento*, sob a direção de Alain Jaccoud, mostrando como o desenvolvimento econômico de um país pode ser alcançado através dos esforços do governo e do povo.

De iniciativa própria, incluída em suas primeiras atividades no setor da produção, o INC concluiu no primeiro semestre deste ano três curtas-metragem:

Alcântara, Cidade Morta, história e decadência da cidade de Alcântara, no Maranhão, contada através do que resta de suas edificações. O filme foi dirigido por Sergio Sanz, fotografado por Fernando Duarte, em cores. *Lasar Segall*, produção a cargo de Rodrigo Goulart,

dirigido por Carlos Luís Couto. Vida e análise da obra do pintor Lasar Segall, através da focalização de seus trabalhos mais representativos. O roteiro foi preparado por Jaime Maurício, Ivan Serpa e Carlos Couto. A narrativa é de José Lewgoy. A fotografia (Eastmancolor) é de Jorge Veras. O filme foi selecionado para o Festival de Berlim, onde alcançou expressivo êxito. *II Bienal do Folclore Gaúcho*, documentário em cores sobre as danças populares, canções folclóricas e manifestações em geral da arte regional gaúcha, exibidas na II Bienal do Folclore realizada em Porto Alegre. Dirigido por Milton Amaral.

Em regime de produção, para conclusão no segundo semestre deste ano, o INC está preparando 10 filmes de curta metragem:

Carmem Miranda, através da montagem de cenas de seus filmes e trechos de entrevistas, além de outros documentos, mostrará um pouco da vida da mais famosa cantora popular brasileira. A produção está entregue a Benedito Astolfo de Mello Araújo. *Francisco Alves*, no mesmo estilo do filme anterior, reunirá documentos sobre Chico Alves. Com estes dois filmes, tem início uma série que irá focalizar as mais importantes figuras das artes populares brasileiras, como contribuição a um estudo aprofundado do fenômeno. *Dramática Popular*, focalizando os cantadores de feiras e as danças populares nordestinas, o filme (em cores) fará uma análise da dramática popular do Nordeste brasileiro. Direção de Geraldo Sarno. *Como Nasce uma Universidade*, direção de Carlos Alberto Chaves: estudo das condições que motivaram a criação e a análise das instalações da Universidade Federal de Santa Maria, no Rio Grande do Sul. *Cândido Portinari*, a vida e a obra do pintor, a cargo de Jorge Teixeira.

Dentro do plano de promoção do cinema brasileiro e também reunindo subsídios para um estudo do mesmo, outros cinco filmes curtos em produção no INC abordam vários aspectos e personalidades da História do Cinema Brasileiro. O pri-

meiro, *O Ciclo da Vera Cruz e o Surto Industrial*, focaliza o nascimento da Vera Cruz em São Paulo, no início da década de 50, e suas influências no cinema brasileiro, através do surgimento de um repentino surto industrial. O segundo, *A Batalha dos Sete Anos*, dirigido por Alfredo Sternheim, analisará a fase do cinema brasileiro compreendida entre 1955 a 1962, ou seja, do fim da Vera Cruz à conquista da Palma de Ouro em Cannes por *O Pagador de Promessas*. A série será concluída com *Os Vencedores*, dirigido por Rodolfo Nanni, focalizando os prêmios recebidos pelo cinema brasileiro em festivais internacionais e a sua significação tanto para a promoção dos filmes no mercado externo como no que se refere ao prestígio do Brasil no exterior.

Dedicados à análise da vida e da obra dos pioneiros são os filmes, *José Medina* e *Adhemar Gonzaga*, realizados por Julio Heilbron. De José Medina, o documentário a êle dedicado, procura estudar a importância de seus filmes primitivos, como *Exemplo Regenerador* e *Fragments da Vida*, no desenvolvimento qualitativo do cinema brasileiro, enquanto o filme sobre Adhemar Gonzaga analisa a importância dos esforços daquele pioneiro para o lançamento das bases de uma indústria nacional de cinema.

Além dos filmes curtos em produção no momento, o INC planeja assinar no segundo semestre de 1968 uma série de convênios com entidades públicas e particulares para a realização de filmes educativos e culturais sobre diferentes aspectos da vida brasileira. Entre aqueles planos, destacam-se os contatos que estão sendo iniciados no momento com os governos estaduais para a realização de um filme de curta metragem colorido sobre cada Estado brasileiro. A série programada se destina a mostrar os aspectos turísticos, econômicos e culturais de cada unidade da Federação. Esses filmes, além de distribuição interna em cinemas comerciais, escolas e entidades culturais, terão distribuição junto às Embaixadas do Brasil, no exterior, para divulgação de nossa atualidade.

Índices de Mercado

Com a finalidade de estabelecer um quadro real da situação e das possibilidades do cinema brasileiro dentro do mercado nacional, como contribuição a um planejamento de produção em bases industriais, o Instituto Nacional do Cinema está estabelecendo os primeiros índices relativos ao filme nacional dentro do mercado global do País.

Através do trabalho conjunto de diversos de seus departamentos, o INC pretende conhecer, o mais rápido possível, o volume real do nosso mercado cinematográfico e, com base na bilheteria dos filmes brasileiros dos últimos anos, estudada e esquematizada em seus diversos aspectos, entre os quais gêneros dos filmes, regiões e cidades onde tiveram maior ou menor sucesso, a situação do filme nacional naquele mercado e suas perspectivas de maior penetração.

O estabelecimento dos índices, que o INC considera uma de suas tarefas básicas, tem por objetivo fornecer ao produtor brasileiro uma visão real do mercado e de suas possibilidades, demonstração do significado e valor da produção de filmes em termos de investimento comercial e com isto dar um quadro correto da margem de segurança que o filme, como produto comercial, oferece ao capital investido.

Com os dados levantados por seu Departamento de Filme de Longa Metragem, o INC vai estabelecer concretamente o volume do mercado cinematográfico brasileiro. Até o momento, existem apenas cálculos aproximados do volume do mercado de cinema no Brasil, os quais situam entre 320 milhões e 350 milhões espectadores-ano o movimento total de bilheteria de aproximadamente 3.500 cinemas em todo o País.

O trabalho a que se propõe o Instituto Nacional do Cinema é, além do estabelecimento exato do número de casas exibidoras de filmes existentes e em funcionamento no País e



Um aspecto da platéia no cinema Zariádie, por ocasião da Semana do Cinema Brasileiro em Moscou.

do conhecimento do número de espectadores-ano, situar o preço médio de ingresso em todo o território nacional e, do confronto e jôgo desses dados, calcular o volume total do mercado exibidor, ou seja, qual o montante do comércio de filmes no Brasil. Essa tarefa terá condições de efetivação a partir do momento em que entrarem em uso o ingresso único e o borderô-padrão já criados por decreto pelo Poder Executivo e cuja implantação está sendo preparada pelo INC.

De posse dos números gerais sobre o mercado exibidor, o INC mostrará a situação dos filmes brasileiros no conjunto, partindo dos dados que, por determinação legal, os exibidores, produtores e distribuidores lhe enviam, para o estabelecimento das premiações anuais.

Com base nas rendas dos filmes brasileiros, que traduzem em realidade a aceitação maior ou menor do público, o INC ficará conhecendo tanto a parcela permanente, isto é, o público fiel, dos filmes nacionais no conjunto do mercado, como situará as regiões e cidades nas quais os filmes produzidos no Brasil recebem maior ou menor aceitação. Em confronto de cálculos através de vários filmes, conhecerá ainda os gêneros de maior preferência popular, o ritmo de crescimento daquela preferência e quais as perspectivas de ampliação do raio de participação dos

filmes nacionais no total do movimento das bilheterias.

Com este trabalho, o INC pretende apresentar aos produtores brasileiros uma visão real das possibilidades de segurança em investimentos no cinema. Partindo do custo de produção, seguido do cálculo de circulação média de cada filme, em confronto com aqueles primeiros dados relativos ao mercado, o INC poderá fornecer uma antevisão da margem de segurança de retorno do capital investido nos filmes, tempo necessário para esse retorno, perspectivas, possibilidades e limites aproximados de lucros.

Entende o INC que os produtores e investidores brasileiros, de posse de todas essas informações, poderão planificar e planejar em bases mais concretas a produção de filmes, lançando os alicerces necessários, porque sobretudo partidos de uma visão segura e realista, para o assentamento e efetivação do cinema brasileiro como indústria.

Semana do Cinema Brasileiro na União Soviética

Dando prosseguimento ao Plano de Promoção Exter-

na do Cinema Brasileiro, o INC fez realizar em fins do ano passado e início do corrente ano, na União Soviética, uma Semana do Cinema Brasileiro, nas cidades de Moscou, Baku, Alma-Ata. Foram apresentados os seguintes filmes de longa metragem: *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos; *O Padre e a Moça*, de Joaquim Pedro; *Tôdas as Mulheres do Mundo*, de Domingos Oliveira; *O Caso dos Irmãos Naves*, de Luís Sérgio Person; *Menino de Engenho*, de Walter Lima Jr.; *Rio Verão e Amor*, de Watson Macedo. E os curtos: *Carnaval*, de Carlos Luís Couto; *Noturno*, de Alfredo Sternheim; *Uma Alegria Selvagem*, de Jurandyr Noronha; *Kuarup*, de Heinz Forthman; *Pressa do Futuro*, de José Júlio Spiewak; *Mário Gruber*, de Rubem Biáfora. Em

Moscou, foram realizadas 12 sessões diárias, nas salas "vermelha" e "azul" do Cinema Zariádie, com capacidade de 750 lugares, cada sala. Em Baku, também, em duas salas do Cinema Baku, com capacidade para 700 lugares cada uma, 12 sessões diárias. Em Alma-Ata, os filmes foram exibidos no Cinema Virgem, com capacidade para 600 espectadores, e em 6 sessões diárias. Como resultado prático desta mostra, o curto de Carlos Luís Couto, *Carnaval*, foi vendido por 2.500 dólares.

Além da América Latina, que terá uma programação intensiva durante alguns meses, com Mostradas de filmes brasileiros, o INC fará realizar uma Semana em Madri, de acordo com entendimentos mantidos pelo Secretário-Executivo desta entidade com

o Sr. Ignácio de Montes-Javellar, chefe do serviço de imprensa do Festival Internacional del Cine de San Sebastian, membro de honra do Instituto de Cultura Hispânica. Em princípio, está marcada para o mês de outubro próximo a realização da Semana de Filmes Brasileiros em Madri.

Fundo de Financiamento: BRDE/INC

O INC e o Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul assinaram convênio através do qual o Instituto prestará ao Banco serviços de análise técnica, artística, legal e de custos dos projetos para produção de filmes na Região Sul do País, com financiamentos daquele estabelecimento de crédito. O BRDE criou recentemente um Fundo de Financiamento Cinematográfico, dentro de um plano de incentivo à produção de filmes no Sul do País.

O convênio, assinado em Porto Alegre pelos Srs. Durval Gomes Garcia, Presidente do INC, e Jorge Babot Miranda, Diretor-Presidente do Banco, estabelece que o BRDE enviará ao Instituto os projetos submetidos a seu Fundo de Financiamento. Através de permanente troca de relatórios, os dois órgãos se informarão sobre a aceitação dos projetos e disponibilidades do Fundo. Os serviços do INC não acarretarão qualquer ônus financeiro ao BRDE.

O Fundo de Financiamento Cinematográfico, com um montante inicial de NCr\$ 300.000,00 (trezentos mil cruzeiros novos), destina-se a financiar até 70% de filmes de longa metragem produzidos na Região Sul do Brasil e que tenham pelo menos 50% de suas cenas rodadas naquela área. Os financiamentos terão um prazo de carência de 12 meses, amortização em dois anos, cobrando o Banco taxa de juros de 12% ao ano.

Brasil em Festivais

Festival de Berlim — Com uma representação composta pelo Presidente do INC, Sr. Durval Gomes Garcia e pelos artistas Leila Diniz, Irene Stefania, Paulo Pôrto, o Brasil apresentou no XVIII Festival de Berlim, realizado entre 21 de junho e 2 de julho, os filmes *Fome de Amor* e o curta-metragem produzido pelo INC, *Lasar Segall*. Ambos foram bem recebidos, com aplausos, pelos participantes da Mostra. O "stand" do Brasil, montado no Palácio do Festival, foi um dos que fizeram maior sucesso, demonstrando o grande interesse dos grandes centros pelo nosso cinema. O Catálogo "Brasil Cinema 1968", distribuído pela primeira vez, teve uma extraordinária receptividade, suscitando grandes elogios pela sua confecção que o coloca ao lado dos melhores produzidos no mundo e muita surpresa pelo número elevado de nossa produção de filmes. O filme de Néelson Pereira dos Santos, *Fome de Amor*, teve boa recepção junto à crítica de Berlim e foi um dos filmes que recebeu propostas de venda para o exterior. Na seção informativa, à margem do Festival foi exibido o filme *Capitu*. No mercado de filmes foram apresentados: *Trilogia de Terror*, *Cangaceiros de Lampião*, *As Amoras*, *O Homem Nu*.

San Sebastian — O INC indicou para representar oficialmente o Brasil no Festival de San Sebastian, o filme *O Diabo Mora no Sangue*, produção em cores, dirigida por Cecil Thiré. Este Festival espanhol será realizado entre 6 e 16 do corrente mês.

Festival JB / Mesbla

Está marcado para novembro deste ano o 4.º Festival Brasileiro de Cinema Amador, já tradicio-



Paulo Pôrto e Irene Stefania no Festival de Berlim.

nal acontecimento cinematográfico do Rio, patrocinado pelo *Jornal do Brasil* e *Mesbla*.

Como os anteriores, o regulamento do Festival estabelece que ele é "de caráter nacional e os filmes inscritos deverão ser rodados no território brasileiro", podendo participar filmes de duração máxima de 40 minutos, em 16 mm, mudos e sonoros, em preto e branco e coloridos, realizados depois de janeiro de 1966 e que não tenham participado de nenhuma competição cinematográfica. A colaboração de profissionais de cinema, em qualquer momento da preparação, realização e edição, excetuando-se os serviços técnicos de laboratório e mixagem, determinará a eliminação do filme inscrito.

Dando continuidade à iniciativa adotada no ano passado, o INC participará do Festival, atribuindo um prêmio ao primeiro colocado, através da realização de um filme de curta metragem da produção do Instituto.

Ingresso Único: Convênios

O Instituto Nacional do Cinema e o Banco do Estado da Guanabara S. A. assinaram convênio, através do qual o BEG venderá com exclusividade na Guanabara, aos empresários de cinema do Estado, o ingresso e o borderô padronizados, a serem introduzidos pelo INC a 1 de setembro próximo.

Na assinatura do convênio, em cerimônia na sede do BEG, o Instituto foi representado pelo seu Presidente, Sr. Durval Gomes Garcia, e o Banco pelo seu Diretor-Presidente, Sr. Carlos Alberto Vieira, e pelo diretor-financeiro, Sr. Alfredo Furst Lage.

CONVÊNIO

Pelo convênio assinado, o BEG se compromete a efetuar, por intermédio de suas agências, a venda, aos empresários de cinema do Estado da Guanabara, dos ingressos padronizados, e a distribuição dos borderôs de controle da venda de ingressos.

Os empresários de cinema poderão, de acordo com

as cláusulas do convênio, escolher a agência do Banco que lhes convier para adquirir os ingressos e borderôs, através de solicitação por escrito nesse sentido. Poderão, ainda, pedir a transferência de agência.

Para receber novos ingressos, o empresário deverá entregar ao Banco os borderôs de controle de venda referentes aos dias compreendidos entre a data da última aquisição e a véspera do dia da nova aquisição e fazer constar dos borderôs relativos a filmes nacionais a anotação do recolhimento da parcela devido ao produtor do filme, mediante a transcrição do número do respectivo cheque ou da ordem de pagamento.

O BEG fornecerá ao INC, mensalmente, relação completa dos ingressos vendidos aos empresários, bem como a posição do estoque remanescente. O Instituto, por seu lado, poderá pedir a qualquer momento a posição daquele estoque, que o Banco fornecerá 72 horas depois da solicitação.

O INC, considerando que os serviços do Banco na distribuição dos ingressos e borderôs transcendem e inovam rotinas de trabalho, concede ao BEG exclusividade para o Estado da Guanabara, ressalvado o direito de qualquer das partes renunciar ao convênio. Em caso de desistência, o convênio, que não tem prazo determinado, findará 180 dias depois que uma das partes comunicar à outra, independentemente de justificação, sua desistência.

INOVAÇÃO

Com a assinatura do convênio, o Instituto Nacional do Cinema considera vencida uma importante etapa para a implantação do ingresso e do borderô padronizados, inovações que introduzirá no mercado exibidor brasileiro. O ingresso padronizado, da mesma forma que o borderô, será um impresso para uso obrigatório em todos os cinemas. Visa dar organização, uniformidade e fidelidade às rendas do mercado exibidor brasileiro.

As duas inovações deverão ser iniciadas no dia 1 de setembro, inicialmente no Estado da Guanabara. O INC planeja, como medida de incentivo à fre-

quência aos filmes nacionais, distribuir prêmios, através de concurso semelhante ao "Seus talões valem Milhões", aos espectadores de filmes brasileiros.

CAIXA ECONÔMICA

O INC e a Administração do Serviço da Loteria Federal assinaram dia 25 de julho convênio pelo qual os sorteios dos prêmios correspondentes ao ingresso padronizado serão procedidos pela Loteria Federal.

O convênio foi assinado pelo presidente do Conselho Superior das Caixas Econômicas e Diretor-Executivo da Loteria Federal, Sr. Oswaldo Pierucetti, e pelo Sr. Durval Gomes Garcia, Presidente do INC.

Pelos termos do acordo, a Loteria efetuará todos os sorteios especiais que lhe foram solicitados pelo INC, utilizando sua maquinaria, material e pessoal especializado, responsabilizando-se pela direção e segurança dos sorteios.

Cinema 68

Já no n.º 1 o fato constatável de uma equipe verdadeiramente interessada — com seriedade — em cinema, é o que demonstra "Cinema 68", jornal trimestral de cinema, lançado recentemente por um grupo de jovens de Curitiba, no Estado do Paraná.

Lélio Sotto Maior Jr. (22 anos), natural de Curitiba, crítico nos jornais "O Estado do Paraná", onde começou (1961) suas atividades cinematográficas, no suplemento "Vanguarda", do "Correio do Paraná", três livros sobre cinema em preparo; Christo Dikoff (20 anos), natural da Alemanha, ator-amador em teatros de estudante, responsável pelo setor cinematográfico do grupo Escala em Curitiba, integrante da equipe do primeiro filme paranaense, *Lance Maior*, de Sylvio Back, colaborador em assuntos de cinema para o jornal "O Estado do Paraná"; Estevão R. Von Harbach (16 anos), paulista, também da equipe de críticos de "O Estado do Paraná", e de

"Gazeta do Povo", produz e apresenta o programa "Sétima Arte" na "Rádio Clube Paranaense", diretor e programador do Cine-Clube Walt Disney; Ivan da Costa (20 anos), natural de Joinville, crítico de "jazz" e de música de vanguarda, estreante em crítica cinematográfica; Aramis Millarch (25 anos), curitibano, colaborador nos jornais "O Estado do Paraná", "Tribuna do Paraná" e "Tribuna de São José", criador do suplemento "Vanguarda", no "Diário da Tarde", e nas revistas "Planalto", "Panorama", "Agora"; Flávio Eloy Meirinho (23 anos), natural de Itajaí, professor e teórico em Física, responsável pelo setor musical do grupo Escala.

Estes os jovens que formam a equipe editorial de "Cinema 68". No número inicial, um "Manifesto", um artigo sobre Billy Wilder, um outro sobre a música no cinema, críticas de filmes lançados em Curitiba, Conselho de Cinema.

Mapa do Cinema Brasileiro

Filmes prontos para lançamento, que receberam certificado de obrigatoriedade do INC:

O Mistério do Taurus 38 — Produção de Alfredo Palácios. Direção de Ary Fernandes. Argumento de Fábio N. Silva, J. C. de Souza e G. Salvio, roteiro de Alfredo Palácios. Com Carlos Miranda, Sérgio Hingst, Célia Camargo, Gilberto Marques, Laércio Laureli, Henricão, Fominha e outros. Indústria Brasileira de Filmes.

O Quarto — Produção de Rubem B'afora e Astolfo Araújo. Direção, argumento, roteiro e diálogos de Rubem B'afora. Com Sérgio Hingst, Giedra Valeika, Berta Zemel, Amiris Veronese, Marina Freire, Lélia Abramo. Data Filmes/Columbia Pictures.

Cristo de Lama — Produção e direção de Wilson Silva. Roteiro de Sanin Cherques e Wilson Silva, baseado no livro de João Felício dos Santos. Com Geraldo D'El Rey, Maria Della Costa, Renato Consorte, Angelito Mello, Raul Cortez, Valdir Maia, Ro-

dolfo Arena, Esmeralda Barros. Wilson Silva Produções Cinematográficas.

Viagem ao Fim do Mundo — Produção de Talula Abramo e Massao Ohno. Direção, argumento e roteiro de Fernando Cony Campos. Com Karin Rodrigues, Annik Malvil, Talula Campos, Jofre Soares, Fábio Porchat, Vera Viana, Walter Forster. Fernando Campos Produtora Cinematográfica.

Maré Alta — Direção e argumento de Carlos Eugênio Coutin. Roteiro de Egídio Eccio e Penna Filho. Com Maracy Mello, Egídio Eccio, Roque Rodrigues, Oswaldo de Souza, Lala Schneider. Produções Cinematográficas Guaira Ltda.

Enfim Sós... Com o Outro — Produção de Osiris Parcifal de Figuerôa. Direção de Wilson Silva. Argumento de J. Bittencourt. Roteiro de Sanin Cherques e Wilson Silva. Com Augusto Cesar, Leila Santos, Annik Malvil, Grande Otelo, Rossana Ghessa, Rogério. Horus Filmes Ltda.

O Homem Que Comprou o Mundo — Direção e roteiro de Eduardo Coutinho. Argumento de Zelito Viana, L. C. Maciel e Eduardo Coutinho. Com Flávio Migliacci, Marília Pêra, Hugo Carvana, Jardel Filho, Rogéria, Cláudio Maizo, Abel Pêra, Raul Cortez. Produções Cinematográficas, Mana Ltda./Columbia Pictures.

Curta Metragem: Classificação Especial

Filmes de curta metragem que receberam classificação especial e cumprem a lei de obrigatoriedade, nos termos da Resolução n.º 4 do Instituto Nacional do Cinema:

Abastecimento, Nova Política, de Nelson Pereira dos Santos; **A Linguagem do Teatro**, de João Bethencourt; **A Medida do Tempo**, de Jurandy Passos

Noronha; **A Sêda**, de Bandeira Duarte; **Bienal da Bahia 67**, de Orlando Sena; **Brasília, Contradição de uma Cidade Nova**, de Joaquim Pedro de Andrade (Difilm); **Brasília, Planejamento Urbano**, de Fernando Cony Campos; **Carnaval**, de Carlos Luís Couto (Cinedistri); **Colagem**, de David Neves; **Do Grotesco ao Arabesco**, de Fernando Cony Campos; **Em Busca do Ouro**, de Gustavo Dahl (Difilm); **Flávio de Carvalho**, de Alfredo Sternheim; **Heitor dos Prazeres**, de Antônio Carlos Fontoura (Difilm); **Helena de Freitas**, de Gilberto Macedo; **Jaguar**, de David Neves; **Lima Barreto: Trajetória**, de Júlio Bressane (Difilm); **Mauro-Humberto**, de David Neves; **IX Bienal**, de Rubens Rodrigues dos Santos; **Nossa Senhora dos Remédios de Parati**, de Pedro Paulo Rovai (Difilm); **Noturno de Goeldi**, de Carlos Frederico; **O Ciclo**, de Harry Roitman e Reinaldo Marques; **O Monumento**, de Jurandy Passos Noronha; **Rio, Uma Visão do Futuro**, de Xavier de Oliveira; **Sala dos Milagres**, de Alberto Salvá Contel; **Tempo Passado**, de Benedito Astolfo de Araújo; **Ver e Ouvir**, de Antônio Carlos Fontoura (Difilm); **Viagem à Montanha do Sonho**, de Pedro Paulo Rovai.

Filmes Lançados no Rio de Janeiro em 1967

1) — Países produtores:

Estados Unidos	117
Inglaterra	43
Itália	36
BRASIL	35
França	15
Japão	14
México	13
Tcheco-Eslováquia ..	5
Alemanha	4
Argentina	4
Espanha	4
Rússia	3
Polônia	2
Áustria	1
Canadá	1
Finlândia	1
Índia	1
Suécia	1
SOMA	300

2) — Países co-produtores:

França-Itália	46
Espanha-Itália	30
Espanha - França-Itália	17
Alemanha - Espanha-Itália	6
Alemanha-França-Itália	6
Espanha - Estados Unidos	4
Alemanha-Iugoslávia	3
Espanha-França	3
Estados Unidos-Inglaterra	3
França-Inglaterra ..	3
Alemanha-França-Itália-Iugoslávia ..	2
Alemanha-Itália	2
Espanha-México	2
Estados Unidos - México	2
França-Suécia	2
Alemanha-Áustria ..	1
Alemanha - Áustria-França	1
Alemanha - Bulgária-Espanha-Itália	1
Alemanha-França ..	1
Alemanha-França-Iugoslávia	1
Alemanha-Suíça	1
Argentina - BRASIL - Chile	1
Argentina - Espanha - Estados Unidos	1
Argentina-Itália	1
Áustria-Tcheco-Eslováquia	1
BRASIL-México	1
Espanha - França-Itália-Marrocos	1
Espanha-Itália-R.A.U. Estados Unidos-França-Itália	1
Estados Unidos-Israel ..	1
Estados Unidos-Itália ..	1
Estados Unidos-União Sul Africana	1
Estados Unidos-Vietnã do Sul	1
França-Israel	1
França-Itália-Iugoslávia	1
França-Itália-Japão ..	1
Inglaterra-Itália	1
Itália-R.A.U	1
SOMA	154
TOTAL	454
TOTAL DE PAÍSES ..	27

CIAS. DISTRIBUIDORAS

Os filmes acima foram distribuídos pelas companhias que se seguem:

Metro - Goldwyn - Mayer	38
Columbia Pictures ..	33
Condor Filmes	33
Palmex	30
Famafilmes	29
20th Century-Fox ..	28
Rank Filmes	28
Paramount	26
United Artists	20

Universal	20
Cia. Cinem. Franco-Brasileira	18
MC Distribuidora ..	18
Royal Filmes	17
Warner Bros	16
Art Filmes	14
Horus Filmes	13
Jamaica Cinematográfica	9
Allied Artists	7
Difilm	7
U.C.B.	7
Toho Filmes do Brasil	6
Paranaguá	5
Satélite Filmes	5
Cinedistri	4
Herbert Richers	4
Plaza Filmes	4
CIDEF	2
Eurofilmes	2
Mundial Filmes	2
Paris Filmes	2
Jarbas Barbosa Prod. Cin.	1
Lívio Bruni	1
PAM Filmes	1
Pôrto Feliz	1
Shahlev Irmãos	1
Tabajara Filmes	1
Unifrance	1

SOMA 454

DISTRIBUIDORAS .. 37

FOTOGRAFIA

Prêto e Branco	155
Technicolor	129
Eastmancolor	104
De Luxe Color	23
Metrocolor	19
Pathecolor	11
Columbiacolor	4
Sovcolor	3
Ferraniacolor	2
Prêto e Branco c/ seqüências em Eastmancolor	2
Agfacolor	1
Prêto e Branco c/ seqüências em Technicolor	1

SOMA 454

* Levantamento feito por Michel do Espírito Santo, tendo por base o *Guia de Filmes, 1967*, editado pelo INC.

Registros

Dorothy Gish

A morte de Dorothy Gish, a mais jovem das Irmãs Gish, ocorrida no dia 4 de junho, em Rapallo, cidade italiana, encerrou a sua brilhante carreira no cinema e no teatro americanos.



Lilian e Dorothy Gish em "Orphans of the Storm".

Veterana, tinha a desparecida estréla, dos primeiros tempos do cinema, estreado em 1912 nos estúdios da American-Biograph, em Nova Iorque, no filme curto, *The Unseen Enemy*, sob a direção de David W. Griffith, juntamente com a irmã, Lillian, e ao lado de Robert Harron, Elmer Booth e Harry Carey.

O nome Gish procede do francês *Guiche*; Dorothy nasceu em Dayton, Ohio, no dia 11 de março de 1898, sendo cinco anos mais moça que a irmã; estreou no palco no melodrama "East Lynne", aos três anos de idade, e continuou no teatro ao lado da mãe e irmã durante alguns anos, sempre em companhias itinerantes. Em 1912, as Gish

foram procurar Mary Pickford, a quem conheciam de seus tempos de teatro, no estúdio da Biograph. Mary apresentou-as a Griffith, que logo as contratou.

Depois de *The Unseen Enemy*, Dorothy ainda apareceu em muitos filmes da Biograph em papéis de destaque ou como simples comparsa, entre os quais *In The Aisles of the World*, *The New York Hat* e *The Lady and the Mouse*. Sempre que Griffith mudava de companhia, as Gish o acompanhavam; assim Dorothy trabalhou na Mutual (*Home Sweet Home*); *Reliance-Magestic (The Sisters)*; *Fine Arts-Triangle (The Little Yank, Children of the Feud, That Colby Girl)*; *Corações Do Mundo/Hearts of the World*,

em 1918, filme independente de Griffith, realizado a pedido do governo britânico como esforço de guerra, mas somente lançado após a assinatura do armistício.

Dorothy provou ser excelente comedianta com seu desempenho em *Corações do Mundo*, de modo que Griffith decidiu estrelá-la em uma série de comédias distribuídas pela Paramount - Artcraft. Foram cerca de dezoito comédias, algumas excelentes, mas todas obtiveram sucesso financeiro. Entre estas: *Battling Jane*, *The Hope Chest*, *Peggy Polly Nugget Nell* — em que fazia uma *cow-girl* no velho Oeste — *Negra Profecia/Out of Luck* — em que aparecia, em pequeno papel, o futuro ídolo, Rodolfo Valentino — *Remodelando Seu Marido/Remodeling Her Husband* — dirigido pela irmã, Lillian — *Little Miss Rebellion*, *The Ghost in The Garrett*, cobrindo os anos de 1918 a 1921.

Neste mesmo ano, fez ainda para Griffith *Órfãos da Tempestade/Orphans of the Storm*, vivendo a figura patética da ceguinha, e um de seus desempenhos mais lembrados. Em 1923: *O Xale Brilhante/The Bright Shawl* (na *First National*) e *Fúria-Fury*, ambos com Richard Barthelmess; 1924, *Rômola/Romola*, rodado na Itália, ao lado da irmã, Ronald Colman e William Powell; 1925, *O Pirata/Clothes Make The Pirate*, com Leon Errol e Nita Naldi; 1926, na Inglaterra, *Londres/London*; *A Preferida do Rei/Nell Gwynn*, produzidos e dirigidos por Herbert Wilcox, e *Madame Pompadour*; 1930, já no falado, e ainda em Londres, *Wolves*, em que Charles Laughton teve papel pequeno mas de grande destaque.

No teatro, esteve por largas temporadas a partir de 1928, até a década de 50; apareceu em peças de grande sucesso como "Minha Vida com Papai", "The Missouri Legend", "The Magnificent Yankee" e "The Story of Mary Surratt". No cinema ainda fez algumas aparições: 1944, *Almas em Flor/Our Hearts Were Young and Gay*; 1946, *Noites de Verão/Centennial Summer*; 1951, *O Direito de Viver/Whistle at Eaton Falls*; 1963, *O Cardeal/The Cardinal*.

Foi casada com o ator James Rennie, em 1920, seu galã em algumas comédias

da Paramount-Artcraft, de quem se separou para somente divorciar-se quinze anos depois, em 1935.

Vivia em Nova York, em apartamento próprio, desfrutando de boa situação financeira. Inseparável da irmã, Lillian, estava ao seu lado na clínica de Rapallo quando veio a falecer de broncopneumonia (GS).

Dan Duryea

Faleceu no dia 7 de junho último, com a idade de 61 anos, em sua residência de Hollywood, Dan Duryea, veterano ator do cinema, teatro e televisão americanos. Duryea, que na tela especializou-se em papéis de vilão e de homem mau, na vida particular era homem que vivia exclusivamente para a família, sendo bastante conhecido por sua bondade e simpatia. Helen Duryea, sua esposa, morreu há 18 meses de um ataque cardíaco.

Dan Duryea nasceu em White Plains, Nova York, no dia 23 de janeiro de 1907. Era alto e magro, de expressão bem marcada. Depois de haver terminado seus estudos na Universidade de Cornell, foi ator de teatro, onde interpretou papéis secundários, em peças como "Dead End" e "The Little Foxes", que mais tarde seriam filmadas, sendo que nesta última citada fez sua estréia no cinema, ao lado de Bette Davis.

Durante os últimos anos, manteve sua popularidade na TV, onde fez as séries "China Smith" e "Peyton Place".

Filmografia — 1941: *The Little Foxes/Pérfida*, de William Wyler; *Ball of Fire/Bola de Fogo*; 1942: *That Other Woman*, de Ray McCarey; *The Pride of the Yankees/Ídolo, Amante e Herói*, de Sam Wood; 1943: *Sahara/Sahara*, de Zoltan Korda; *Ministry of Fear/Quando Descerem as Trevas*, de Fritz Lang; 1944: *Main Street After Dark*, de Edward Cahn; *Mrs. Parkington/Mrs. Parkington, a Mulher Inspiração*, de Tay Garnett; *None But the Lonely Heart/Apenas Um Coração Solitário*, de Clifford Odets; *Man From Frisco/O Homem Fenomenal*, de Robert Florey; 1945: *The Great Flamarion*, de Anthony Mann; *The Valley*

of Decision/O Vale da Decisão, de Tay Garnett; *Lady On a Train*, de Charles David; *The Scarlet Street/Almas Perversas*, de Fritz Lang; *Along Came Jones/Tudo Por Uma Mulher*, de Stuart Heisler; 1946: *White Tie and Tails/Cavaleiro Por Uma Noite*, de Charles T. Barton; *Black Angel/Anjo Diabólico*, de Roy William Neill; 1948: *Black Bart/Bandido Apaixonado*, de George Sherman; *River Lady/Astúcia de Uma Apaixonada*, de George Sherman; *Another Part of the Forest/No Caminho da Vida*, de Michael Gordon; *Lanceny/Aves de Rapina*; 1949: *Johnny Stool Pigeon*, de William Castle; *Criss Cross/Baixezza*, de Robert Siodmak; *Too Late For Tears/Lágrimas Tardias*, de Byron Haskin; *Manhandled/Numa Noite Sombria*, de Lewis R. Foster; 1950: *The Underworld Story/Sob o Manto da Intriga*, de Cyril Endfield; *Winchester '73/Winchester '73*, de Anthony Mann; *One Way Street/Nem o Céu Perdoa*, de Hugo Fregonese; 1951: *Al Jennings of Oklahoma/Entre o Crime e a Lei*, de Ray Nazarro; *Chicago Calling/Telefonema Fatal*, de John Reinhardt; 1953: *Thunder Bay/A Borrasca*, de Anthony Mann; *Sky Commando/Ataque de Bravos*, de Fred F. Sears; *Terror Street/Rua do Terror*, de Montgomery Tully; 1954: *Ride Clear of Diablo/Tração Cruel*, de Jesse Hibbs; *World For Ramson/Pânico em Singapura*, de Robert Aldrich; *Rails into Laramie*, de Jesse Hibbs; *Silver Lode/Homens Indomáveis*, de Allan Dwan; *This is My Love/O Amor de Minha Vida*, de Stuart Heisler; 1955: *The Marauders*, de Gerald Mayer; *Foxfire/Sangue de Mestiço*, de Joseph Pevney; 1956: *Storm Fear/Ódio Entre Irmãos*, de Cornel Wilde; *Battle Hymn/Hino de Uma Consciência*, de Douglas Sirk; 1957: *The Burglar/Honra de Ladrão*, de Paul Wendkos; *Slaughter. On Teutle Avenue/Assassinato na Décima Avenida*, de Arnold Laven; *Night Passage/Passagem da Noite*, de James Neilson; 1958: *Kathy O'/Uma Pequena do Barulho*, de Jack Sher;

**Dan Duryea
em "Silver
Lode/Homens
Indomáveis"**

1960: *Platinum High School/A Ilha das Víboras*, de Charles Haas; 1962: *Six Black Horses/Gatilhos em Duelo*, de Harry Keller; *Goufight at Admiral/Audácia de um Valente*, de Harry Keller; 1964: *He Rides Tall/Onde a Bala é Lei*, de R. G. Springsteen; *Walk a Tightrope*, de Frank Nesbitt; *Taggart/Império da Vingança*, de R. G. Springsteen; 1965: *The Flight of the Phoenix/O Vôo do Fênix*, de Robert Aldrich; *The Bounty Killer/Dólares Malditos*, de Spencer G. Bennet; 1966: *Incident at Phantom Hill/Pistoleiros sem Alma*, de Earl Bellamy (MES).

Charles K. Feldman

Faleceu no dia 25 de maio do corrente ano, Charles K. Feldman, fundador do Artists Corp., empresário de atôres e produtores de diversos filmes notáveis, como *Rio Vermelho*, *Algemas de Cristal*, *Uma Rua Chamada Pecado*, *O Pecado Mora ao Lado*, *Pelos Bairros do Vício*, *O Grupo*, *Charada em Veneza* e recentemente *Casino Royale*.

Shacha Gordine

Com a idade de 58 anos, faleceu, no dia 8 de junho

último, o produtor do cinema francês Sacha Gordine, que produziu, entre outros, o filme *Orfeu do Carnaval*, rodado no Rio de Janeiro, em 1959.

* * *

Carl Dreyer: a Revista **FILME CULTURA** publicará, em seu próximo número, um "dossie" completo sobre o famoso cineasta dinamarquês, falecido em fevereiro do corrente ano.

Iniciais Movimento: MR (Moura Reis), GS (Gilberto Souto), MES (Michel do Espírito Santo).



CINEMA BRASILEIRO: 5 NOVOS FILMES



Jofre Soares e Leonardo Villar: "A Madona de Cedro", de Carlos Coimbra.

1

A MADONA DE CEDRO

Diretor: Carlos Coimbra
Argumento: Antonio Callado
Roteiro: Carlos Coimbra
Fotografia: George Pfister
(Eastmancolor)
Música: Gabriel Migliori
Intérpretes: Leonardo Villar (Delfino Montiel), Leila Diniz (Marta), Anselmo Duarte (Adriano Mourão), Jofre Soares (Padre Estêvão), Ziembinski (Dr. Vilanova), Cleide Yaconis (Lola Boba), Leonor Navarro, Américo Taricano, Sérgio Cardoso
Produção: Oswaldo Massaini / Cinedistri / Metro Goldwyn Mayer

Delfino, pacato morador de Congonhas do Campo, cidade histórica brasileira, é pressionado por um amigo, Adriano, a se associar a uma quadrilha para roubar a "Madona de Cedro", valioso tesouro do Santuário local. Concorde com aquela associação, visando ganhar dinheiro e dar conforto a sua mulher Marta, mas o roubo deixa-o dominado por crescente remorso e medo de ser descoberto. Suas preocupações aumentam quando a quadrilha descobre que a imagem roubada é uma cópia do original e, devolvendo-a ao Santuário, provoca na população da cidade a sensação de um milagre. Desnorteado, não querendo cometer novo roubo, e com medo de sofrer represálias da quadrilha, Delfino revela tudo a sua mulher, que o abandona, considerando-o um fraco. Para atender a sua consciência, oferece-se para representar Jesus Cristo na grande procissão em louvor do reaparecimento da imagem. Imbuído do papel de Cristo, tomado de grande coragem, Delfino confessa publicamente o roubo da "Madona de Cedro"

2

CAPITU

Diretor: Paulo Cesar Saraceni
Argumento: Machado de Assis
Roteiro: Paulo Cesar Saraceni
Fotografia: Mário Carneiro
Intérpretes: Isabella (Capitu), Othon Bastos (Bento), Raul Cortez (Escobar), Marília Carneiro (Sancha), Rodolfo Arena (José Dias), Maria Moraes (Glória), Nelson Dantas (Pádua), Wagner Lancetta (Ezequiel), Patrícia Templer (Capituzinha), Lídia Podorolski (Cantora)

Produção: Produções Cinematográficas Imago Ltda. / L. C. Barreto Produções Cinematográficas / Carlos Diegues Produções / Saga Filmes / Tekla Filmes / J. P. Produção e Administração Cinematográficas Ltda.

Capitu e Bentinho, casados recentemente, vivem dias felizes na rica mansão da família. Próximo a eles, Sancha e Escobar, seus amigos de infância, gozam, também, as delícias de um casamento feliz. Amigos íntimos, os dois casais se divertem juntos em festas e passeios, chegando, inclusive, a planejar o casamento entre seus filhos, Ezequiel e Capituzinha. O ciúme doentio de Bentinho por Capitu faz com que ele veja em Ezequiel traços e gestos de seu amigo Escobar, transformando totalmente a vida do casal. A morte de Escobar aumenta as suspeitas de Bentinho, que chega a tentar matar o próprio filho. Em discussão com Capitu, Bentinho deixa claras suas suspeitas, chamando-a de adúltera. O casamento desmoronado passa a ser um pesadelo para Capitu, cuja única alegria é o filho Ezequiel.



Isabella: "Capitu", de Paulo Cesar Saraceni.



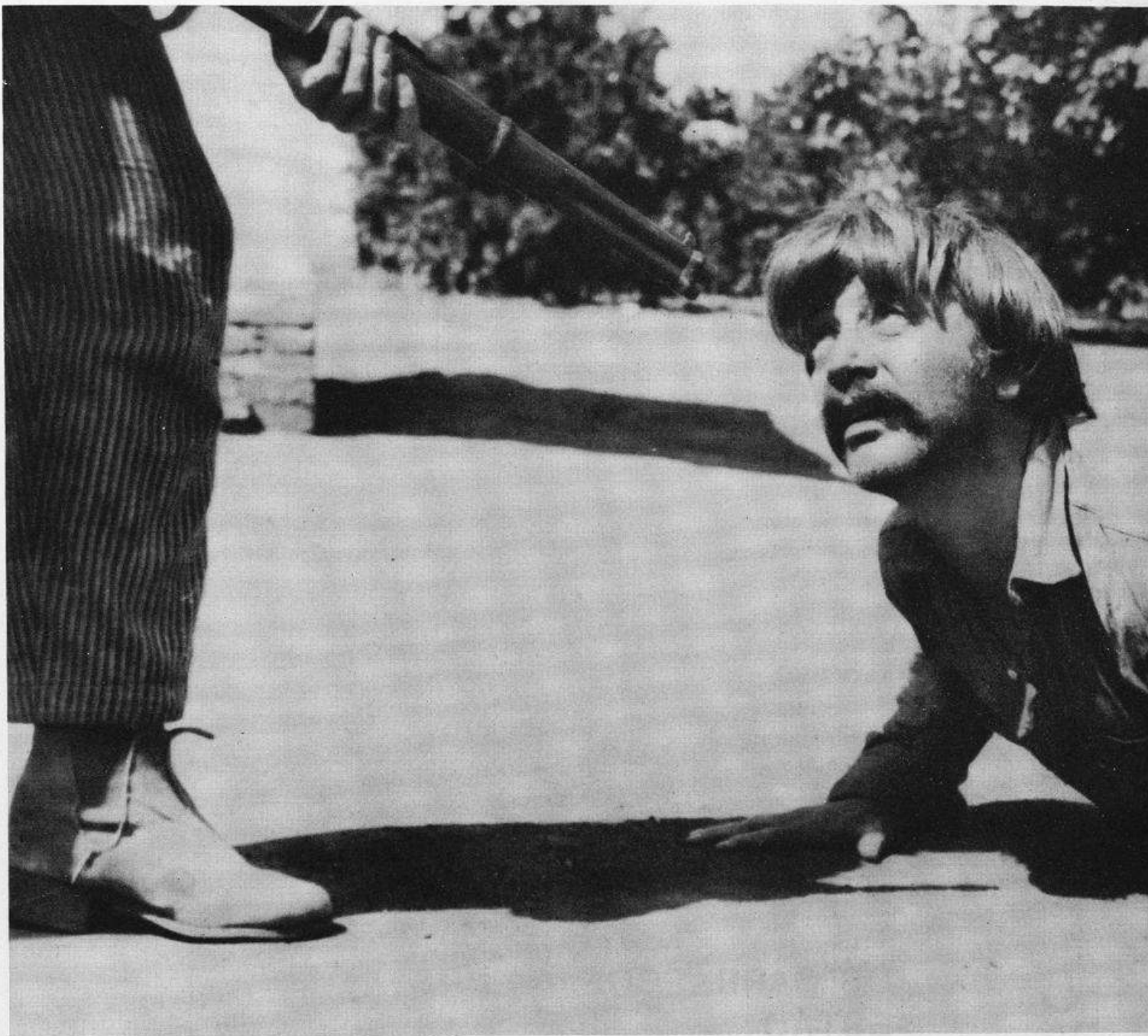
3

ANTES, O VERÃO

Diretor: Gerson Tavares
Argumento: Carlos Heitor Cony
Roteiro: Gerson Tavares
Fotografia: José Rosa
Intérpretes: Jardel Filho, Norma Bengell, Paulo Gracindo, Mário Brasini, Hugo Carvana, Gilda Grillo, Angelito Mello, Norberto Ventura, Paulo Bianco, Victor Rossignaux, Ney Bezerra
Produção: Verona Filmes e JB Produções Cinematográficas

Casado há dezesseis anos, Luiz, homem de quarenta e dois anos de idade, empenha-se em construir uma nova vida, libertando-se do domínio que lhe é impôsto pelo sogro rico. Na busca de sua total independência, a casa de férias construída em Cabo Frio (praia do litoral do Estado do Rio) representa para êle uma vitória, uma afirmação de si mesmo. Julga-a sólida sôbre o chão de areia, batida pelos ventos e sitiada pelo sal. Essa solidez, entretanto, não é bastante para se impor ao destino: o encontro com Dreia leva-o ao rompimento com a mulher. Luiz está torturado frente a sua consciência, solitário com sua culpa. Sobreviver é, agora, o único sentido de sua vida, nada mais lhe importando. Sofre, principalmente diante de suas dúvidas, perseguido pelo tormento que domina seu espírito, em busca de uma justificativa, mesmo precária, para a sua ruína.

Jardel Filho,
Gilda Grillo:
"Antes, o Verão", de
Gerson Tavares.



Egydio Eccio: "O Matador", de Amaro Cezar.

4

O MATADOR

Diretor: Amaro Cezar
Argumento: Amaro Cezar
Roteiro: Egydio Eccio
Fotografia: Marcial Afonso Fraga, Edward Freund
Música: Alexandre Ciro
Intérpretes: Egydio Eccio (Gumercindo), Ne-reide Valquiria (Maria), Sérgio Hingst (Coronel Afonso), Aluisio de Castro (José), Abílio Marques (Antônio), Bentinho (um sitiante), Léa Camargo (espósa do sitiante), Wilson Ribaldo (Mário), Branca Vasconcelos (Esther), Paulo Vilaça, Arnaldo Fernandes, Mário Ernesto, Sadi Cabral, Maracy Mello
Produção: Aluisio de Castro

Gumercindo é um matador profissional do sertão brasileiro, protegido por um chefe político, o Coronel Afonso. Mata friamente. Recebe do Coronel a incumbência de exterminar toda a família, pois ambiciona suas terras. Um a um os membros daquela família vão sendo eliminados. Muito embora tenha problemas de consciência, Gumercindo mantém-se irredutível, apesar dos apelos de Esther, sua amante, que lhe pede que poupe um menino de doze anos, o último que resta. À medida que se aproxima a ocasião de liquidar com o menino, Gumercindo rememora sua infância, as causas que o levaram ao banditismo. A tragédia que fôra a sua infância vem à tona em todos os seus detalhes, com todos os motivos que o fizeram o homem insensível de hoje. E Gumercindo fica com um dilema: matar ou não matar o menino...



Adolpho Chadler, ator e diretor de "Os Carrascos Estão Entre Nós".

5

OS CARRASCOS ESTÃO ENTRE NÓS

Diretor: Adolfo Chadler
Argumento: Pedro Mc Gregor, Adolpho Chadler
Roteiro: Pedro Mc Gregor, Adolpho Chadler
Fotografia: Afonso Viana
Música: Erlon Chaves
Intérpretes: Adolpho Chadler, Atila Iório, Karin Rodrigues, Mauro Montalvan, Labanca, Luiz Mazzei, Creso Cornélio, Sílvio Duarte, Oscar Soares, Edson Guedes, Embaixador, Dickson Mendel, Isaac Lafer, Ricardo Mota, Carlos Kurtz.
Participação especial de Frances Khan, Larry Carr e Milton Villar
Produção: Oswaldo Massaini, Cyll Farney e Anselmo Duarte/Cinedistri

Logo após a tomada de Berlim, pelos Aliados, em 1944, alguns altos dirigentes do III Reich se espalharam pelo mundo, tentando reviver as cinzas do nazismo que morria no delírio do fim-da-guerra. Entre eles, Martinn Bormann e seus cúmplices, que embarcam num submarino, fugindo para a América do Sul, mais precisamente para as costas brasileiras, onde afundaram o submarino com toda a tripulação para não deixar vestígios de seu paradeiro. Embora desaparecidos, foram julgados e condenados pelo Tribunal de Nüremberg. Vinte anos depois a busca daqueles criminosos continua. Uma das pistas é o Brasil, onde um americano e um capitão do Exército brasileiro desenvolvem uma busca acirrada. Nesta investigação descobriu-se uma organização incumbida de proteger criminosos de guerra, a famosa "A Aranha Negra", da qual Martinn Bormann é o chefe. Envolvendo segredos vitais do III Reich, procurados desde o final da guerra pelas grandes potências, muita ação, violência, morte, a quadrilha é desbaratada, mas seu chefe consegue mais uma vez fugir, desaparecendo misteriosamente, deixando insolúvel o mistério de sua identidade.

ENCICLOPÉDIA

FILME CULTURA

B

DIRETORES



"Le Trou", de Jacques Becker.



Jacques Becker.

BEAVER, Lee — Pseudônimo de Carlo Lizzani.

BECKER, Jacques (15 de setembro de 1906, Paris, França/21 de fevereiro de 1960, Paris) — Educação primária, incluindo um curso de piano, seguida de uma experiência num conjunto de "jazz" amador, do qual participava Ray Ventura, e empregos na Compagnie Générale Transatlantique, depois no Établissements Fulmen. Em 1932 conheceu Jean Renoir e, desde então, até 1939, foi seu assistente nos filmes *La Nuit du Carrefour*, *Chotard et Cie*, *Madame Bovary*, *Le Crime de M. Lange*, *Les Bas Fonds*, *Partie de Campagne*, *La Marseillaise*, *La Bête Humaine*, *La Règle du Jeu*; e em *Le Bled*, *Boudu Sauvé des Eaux* e *La Grande Illusion*, também apareceu como ator em pequenos papéis. A sua experiência com Renoir foi "uma magnífica escola, na qual o jovem assistente não perdeu sequer uma lição, mas a direção é uma coisa que não se aprende; é preciso inventar um estilo, descobrir uma maneira". A princípio, em 1935, no curta-metragem, *Le Commissaire est Bon Enfant*. Depois, em 1939, uma tentativa interrompida pela guerra para o longa-metragem, *L'Or du Cristobal*. A estréia oficial se deu com *Dernier Atout*, em 1942, policial "pleno de inteligência, de solidez, de força, de equilíbrio". O segundo filme, *Goupi Mains Rouges*, despertou o entusiasmo da crítica, por aquelas qualidades citadas e mais uma grande beleza na atmosfera meio real, meio fantástica, com toques de tragédia e de humor, na história ambientada junto a camponeses conservadores da França. *Falbalas*, o filme seguinte, não despertou maiores

considerações, mas *Antoine et Antoinette* era uma admirável comédia lembrando René Clair, realizada com grande sensibilidade e ternura. Depois, *Rendez-vous de Juillet*, um "testemunho, com calor e paixão, da juventude existencialista do pós-guerra". *Edouard e Caroline*, com uma história simples, tinha em seu tratamento vau-devillesco a leveza e o espírito já característicos do diretor. *Casque D'Or* é para muitos críticos a sua obra prima: "numa palavra", diz Becker, "uma história de apaches. Ora, não gosto de malfetores... Não me interesse pelos casos clínicos, mas pelos seres humanos... O que acabou por me seduzir em *Casque d'Or* foi um certo lado pictórico, o que não quer dizer que eu tenha pensado numa série de belas fotografias inspiradas por Toulouse-Lautrec ou Manet...". *Rue de l'Estrapade* nunca veio ao Brasil, mas *Touchez pas au Grisp* é considerado um dos seus melhores trabalhos. "Não se trata apenas de um romance criminal transportado para a tela com mestria... É o retrato de um instante social e o seu tratamento quase chega ao documental". Uma comédia com Fernandel, *Ali Baba et Les 40 Voleurs*, escrito por Zavattini, talvez seja o seu único fracasso. Em *Les Aventures d'Arsène Lupin* o crime era abordado em termos de arte. E o "milieu" parisiense de Modigliani, o pintor e o amante em *Montparnasse 19*, tinha seu estilo e seu charme. Seu último filme, *Le Trou*, o qual ele não viu editado, foi um fecho à altura de seu inestimado talento: uma das suas obras concebidas com maior seriedade, o filme de um episódio verídico e impressionante, com 3 dos 5 homens que participaram de

uma fuga dos presídios da Santé, no seu elenco (CF).

Filmes:

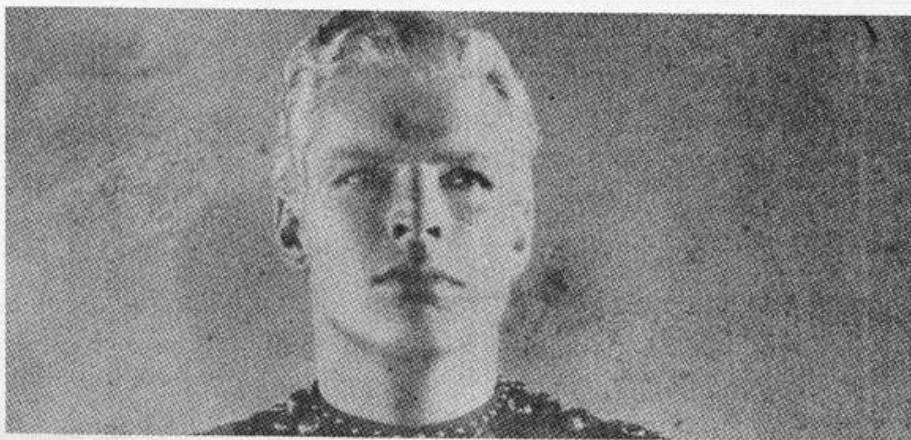
- 1942* — *Dernier Atout**
- 1943 — *Goupi Mains Rouges/Mãos Vermelhas*
- 1944 — *Falbalas**
- 1947 — *Antoine et Antoinette/Antônio e Antonieta*
- 1949 — *Rendez-vous de Juillet/Eterna Ilusão*
- 1951 — *Edouard et Caroline/Vivamos Hoje*
- 1952 — *Casque D'Or/Amores de Apache*
- 1953 — *Rue de l'Estrapade**
- 1954 — *Touchez pas au Grisp/Grisbi — Ouro Maldito*
- 1955 — *Ali Baba et les 40 Voleurs/All Babá e os 40 Ladrões*
- 1956 — *Les Aventures d'Arsène Lupin /As Aventuras de Arsène Lupin*
- 1957 — *Montparnasse 19/Os Amantes de Montparnasse*
- 1960 — *Le Trou/A um Passo da Liberdade*
*Não exibidos no Brasil

BECKER, Jean — Assistente de direção em quatro filmes de Jacques, seu pai. Também assistente de Henry Verneuil e Julien Duvivier. Dirigiu seu primeiro filme em 1961, *Un Nommé La Rocca*, com Jean-Paul Belmondo, exibido no Brasil com o título *Backfire*. Seu último trabalho, *Echappement Libre/Ouro, Brilhantes e Morte* (1964), com Belmondo e Jean Seberg, co-produção entre França, Espanha e Itália, é um filme de aventuras mediocre. Por enquanto Jean Becker ainda não provou ter assimilado algo do talento do pai. Outros filmes: *Pas de Caviar pour tan-*

te Olga (1964/65), com Pierre Brasseur, e *Tendre Voyou* (1966), com Belmondo e Nadja Tiller.

BECKER, Wolfgang (Alemanha) — Diretor alemão. Iniciou suas atividades cinematográficas fazendo documentários. Seus filmes são todos trabalhos de rotina, sem nenhum lance especial. Filmografia: *Parole Heimat*; *Heldentum Nach Ladenschluss* (1955); *Rosemarie Kommt aus Wildwest* (1956); *Der Etappenhase*; *Liebe, wie die Frau sie Wünscht*; *Italienreise — Liebe Inbegriffen* (1957); *Ich War Ihm König/Escrava da Sedução*; *Peter Voss, der Millionendieb/Peter Voss, Ladrão dos Milhões* (1958); *Alle Lieben Peter*; *Der Lustige Krieg des Hauptmann Peter* (1959); *Kein Engel Ist So Rein* (1960); *Riviera Story* (1961); *Ein Ferienbett Mit 100 PS* (1964); *Die Letzten Drei der Albatros* (1965).

BEEBE, Ford (26 de novembro de 1888, Grand Rapids, Michigan, EUA) — Diretor, produtor, argumentista e roteirista do cinema americano. Sua maior importância vem da especialidade em filmes seriados, gênero para o qual contribuiu com obras bem realizadas, com base quase sempre nas histórias em quadrinhos mais em voga. Heróis como Flash Gordon (especialmente este, interpretado por Larry Buster Crabbe), Red Barry, Don Wisnlow, Besouro Verde, X-9, Bomba, As Drummond, Jim das Selvas, e outros, fizeram as delícias das platéias jovens durante duas décadas e ainda hoje são apreciados em reprises e pela televisão. A última contribuição de Ford Beebe ao cinema americano foi o roteiro de *King of the Wild Stallions/Fúria Negra*, de R. G. Springsteen, em 1959. Hoje, com 79 anos, está afastado do cinema. Filmes que dirigiu: *The Galloping Ghost/O Jogador Galopante*, seriado (1931); *The Last of the Mohicans/O Último dos Moicanos*, seriado; *The Pride of the Legion/Orgulho Cativante* (1932); *Laughing at Life/Rindo-se da Vida*; *The Shadow of the Eagle/A Águia de Prata*, seriado (1933); *Adventures of Rex and Rinty/Aventuras de Rex e Rinty*, seriado (1935); *Ace Drummond/As Drummond*, seriado; *Jungle Jim/Jim das Selvas*, seriado (1936); *Wild West Days/Perturbadores dos Prados*, seriado; *Radio Patrol/Rádio Patrulha*, seriado; *Tim Tyler's Luck/A Sorte de Tim Tyler*, seriado; *Secret Agent X-9/X-9, o Agente Secreto*, seriado (1937); *Red Barry/Red Barry*, seriado; *Flash Gordon's Trip to Mars/Flash Gordon no Planeta Marte*, seriado (1938); *Buck Rogers/Buck Rogers*, seriado; *The Phantom Creeps/A Sombra Destemida*, seriado; *The Green Horne/O Besouro Verde*, seriado; *The Oregon Trail/Perigos do Sertão*, seriado (1939); *Winners of the West/Conquistadores do Oeste*, seriado; *The Green Horne Strikes Again/A Volta do Besouro Verde*, seriado; *Flash Gordon Conquers the Universe/Flash Gordon Conquistando o Mundo*, seriado; *Junior G-Men/G-Men Juvenis*, seriado; *The Son of Roaring Dan* (1940); *Sea Raiders/Bandidos do Mar*, seriado; *Riders of Death Valley/Os Cavaleiros da Morte*, seriado; *Don Winslow of the Navy/Dom Winslow na Marinha*, seriado; *Sky Raiders/Guerra no Ar*, seriado (1941); *Overland Mail/A Diligência Vitoriosa*, seriado; *The Night Monster/O Monstro das Trevas* (1942); *Frontier Badman* (1943); *The Invisible Man's Revenge/A Vingança do Homem Invisível*; *Enter Arsene Lupin/Arsene Lupin* (1944); *Easy To Look At/Cupido Arreiro* (1945); *Six-Gun Serenade* (1947);



"Flash Gordon Conquistando o Mundo", de Ford Beebe: Larry Buster Crabbe.

My Dog Shep; *Courtin's Troube*; *She Comes Home*; *Davy Crockett, Indian Scout/A Voz do Sangue* (1948); *Red Desert*; *Satan's Cradle*; *Tre Dalton Gang*; *Bomba, The Jungle Boy/Bomba, o Filho das Selvas* (1949); *The Lost Volcano/O Tesouro do Vulcão*; *The Hidden City/Bomba e a Escrava*; *Bomba on Panther Island/Bomba e a Pantera Negra* (1950); *The Lion Hunters/Bomba, Caçador de Leões*; *Bomba and the Elephant Stampede/A Vingança dos Elefantes* (1951); *Wagons West/Tráfico de Bárbaros*; *Bomba and the Jungle Girl/A Selva do Terror*; *African Treasure/Bomba e o Tesouro Africano* (1952); *Safari Drums/Tambores Selvagens* (1953); *The Golden Idol/O Ídolo de Ouro*; *Killer Leopard/Leopardo Assassino* (1954); *Lord of the Jungle/O Soberano das Selvas* (1955) (MES).

BEK-NAZAROV, Amo I. (Armênia/URSS) — Diretor do cinema soviético. Em 1915 fez a sua estréia no cinema, como ator, num filme de guerra. Em 1924 dirigiu seu primeiro filme. Com M. Ceureli e Perestgani iniciou a produção cinematográfica da Armênia. É considerado "um realizador sensível e capaz, atento aos problemas contemporâneos". Dirigiu os seguintes filmes: *Propavsie Sokroviska* (1924); *Natella*; *Namus* (1926); *Zaré* (1927); *U Prozornogo Stolba*; *Sevil*; *Khas-Pus*; *Dominik na Vulkane* (1928); *Sor I Sorsor* (1929); *Igdenbu*, documentário (1930); *Strana Nairi*, documentário (1931); *Celovek S Ordenom* (1933); *Pepo* (1935); *Zangebura* (1938); *Saboukhi* (1942); *David Bek* (1943); *Sayat Nova* (1945); *Anait* (1947); *Devuska S Aratskoj Doliny* (1949); *Vtoroj Karavan* (1952); *Nasreddin A Khodjent* (1960).

BELETA, Francisco Rovira (1912, Barcelona, Espanha) — Diretor que seguiu a trajetória profissional comum aos realizadores de sua geração, tendo começado no cinema como aprendiz de assistente de direção. Estreou com total responsabilidade de diretor em *Doce Horas de Vida* (1948), seguindo-se, então, os seguintes filmes: *39 Cartas de Amor*; *Luna de Sangre*; *Hay un Camino a la Derecha*, que recebeu vários prêmios na Espanha, *Once Pares de Botas*; *Familia Provisional*; *Expreso de Andalucía*, *Historias de la Feria*, todos realizados no período 1949/1959. Em seguida, fez: *Altas Veriedades!* (1960); *Los Atracadores* (1961); *Los Tarantos* (1963); *La Dama del Alba* (1965) e *El Amor Brujo* (1967), este último produzido por sua própria companhia (MES).

BELL, Monta (5 de fevereiro de 1891, Washington, DC, EUA) — Produtor, diretor e roteirista americano. De 1919 a 1921 foi ator de teatro. No ano de 1922 colaborou com Charles Chaplin em uma série de artigos sobre a viagem de Chaplin à Europa. Em 1923 estreou no cinema fazendo a montagem de *A Woman of Paris/Casamento ou Luxo?*, dirigido por Chaplin. No ano seguinte, passou a dirigir. Filmografia: *The Snob/Onde os Caminhos do Amor se Cruzam*; *Broadway After Dark/Luzes da Broadway* (1924); *The King on Main Street/Sua Majestade Diver-te-se*; *The Lady of the Night/A Dama da Noite*; *Pretty Ladies/A Mósca Negra* (1925); *Upstage*; *The Torrent/Laranjais em Flor*; *Boy Friend* (1926); *After Midnight/Depois da Meia-Noite*; *Man Woman and Sin* (1927); *Bellamy Trial/Justiça Humana* (1929); *Young Man of Manhattan/Inconstância*; *East is West/Proibida de Amar*; *Behind the Makeup* (1930); *Up for Murder/Pena de Amor*; *Fires of Youth*; *Personal Maid/Criada de Confiança* (1931); *Downstairs/Madame e seu Chofer* (1932); *The Worst Woman in Paris/Uma Mulher de Paris* (1933); *Birth of the Blues/Sinfonia Bárbara*; *Beyond the Blue Horizon/Além do Horizonte Azul* (1941); *China's Little Devils/Tormento na China* (1945).

BELLAMY, Earl (11 de março de 1917, Minneapolis, EUA) — Simples artesão de segundo time do cinema americano, muito assíduo na TV, onde dirigiu episódios de diversas séries, incluindo "Bachelor Father", "Wells Fargo", "Lone Ranger", "Arrest and Trial", "The Virginian", "The Crusaders", "Rawhide", "Wagon Train", e alguns "shows" de Donna Reed e Andy Griffith. Atualmente, ele opera na Universal, realizando comédias inexpressivas como *Fluffy e Munsters*, *Go Home/Monstros Não Amolem!*

BELLOCCHIO, Marco (1939, Roma) — *I Pugni in Tasca* registrou a aparição, em 1961, de um dos mais sólidos e densos talentos jovens no moderno cinema italiano. Um talento carregado de fundas tradições nacionais, a começar pela exuberância sentimental, a visão nostálgica da decadência familiar e religiosa e uma paixão quase operística pela tragédia. Bellocchio pertence ao grupo onde também se revelaram Gianfranco de Bosio e Bernardo Bertolucci, na senda de um cinema voltado para os problemas sociais e éticos da pequena burguesia italiana. Mas *I Pugni in Tasca* não é isso somente — sobretudo, um filme-obsessão que, por suas tintas exasperadas, dir-se-ia autobiográfico, saindo de um autor tão

inexperiente, mas apto, assim, a essa demonstração de maturidade expressiva. É uma obra que rompe em definitivo com a prospeção neo-realista e foge ao raio de influência maior e dominador que vai de Antonioni a Fellini. Bellocchio, com esse drama familiar, onde o incesto, a epilepsia e o matricídio compõe os temas fortes em um ensaio amargo sobre a solidão e a procura da libertação pela felicidade, obteve de imediato forte repercussão nos festivais internacionais de Locarno e Rio de Janeiro. Seu segundo longa-metragem, *La Cina e Vicina*, dividiu o Prêmio Especial do Júri de Veneza, 1967, com *La Chinoise*, de Godard. Antes de *I Pugni in Tasca* o diretor cursara o Centro Sperimentale di Cinematografia e realizara três curtos em 1961/65, entre os quais *Abbasso lo Zio*. Na Slade School of Fine Arts, Londres, redigiu uma tese sobre Bresson e Antonioni. Mas seriam outros os mestres que iriam influenciá-lo, passando de Verdi a Visconti de Verga a Buñuel. Filmes: *I Pugni in Tasca/De Punhos Cerrados* (1961); *La Cina e Vicina* (1967) (PP).

BELMONT, Charles — Ator e diretor do cinema francês. Tornou-se ator sob as ordens de Claude Chabrol em *Les Godelureaux*, mas não desenvolveu sua carreira neste sentido. Um dia, por acaso, conheceu André Michelin, produtor, e assim orientou-se para a direção. Para Michelin, Belmont realizou uma curta-metragem (não exibido por veto dos herdeiros de Kafka), *Le Fratricide*. Mais tarde, em 1967, o mesmo produtor proporcionou-lhe a realização de um longa-metragem, *L'Écume des Jours*, segundo o romance de Boris Vian, filme inédito no Brasil.

BENAVIDES FILHO, José — Diretor mexicano, já falecido. Iniciou-se na direção, em 1939, com uma farsa de ambiente espanhol, *En Un Burro Tres Baturros*, extraído de uma obra de Alberto Norión. Em seguida fez os seguintes filmes: *Pobre Diablo*; *El Zorro de Jalisco* (1940); *Lo Que El Viento Trajo*; *Alejandra* (1941); *La Feria de las Flores* (1942); *Terra de Pasiones*; *Tres Hermanos* (1943); *Diário de Una Mujer*; *Las Dos Huerfanitas/As Duas Órfãs*, versão mexicana da obra de Alexandre Dumas; *Un Corazón Burlado*; *Rosa del Caribe* (1944), e *La Reina de la Opereta/A Rainha da Opereta* (1945) (MES).

BENAZERAF, José (8 de janeiro de 1922, Casablanca, Marrocos) — Produtor e diretor do cinema francês. Começou no cinema como produtor: *Les Lavandières du Portugal/As Lavadeiras de Portugal* (1957); *La Fille de Hambourg/A Garôta de Hamburgo* (1958); *Un Martien à Paris e Mourir d'Amour* (1960); *La Fête Espagnole/No Paredão* (1961). Como diretor fez os seguintes filmes: *L'Éternité pour Nous* (1961); *Cover Girls* (1963); *L'Enfer sur la Plage, Le Concerto de la Peur/Sinfonia do Medo e Joe Caligula* (1966); *Un Americain à Paris e Un Épais Manteau de Sang* (1967).

BENCIVENGA, Edoardo (Nápoles/Itália) — Diretor do cinema mudo italiano. Estreou no ano de 1908. Participou de muitos empreendimentos em diversos gêneros, alguns deles com nomes famosos da cinematografia peninsular de então, como Lydia Quaranta, Mary Cleo Tarlani, Mario Bonnard, Francesca Bertini, Amleto Novelli. Dirigiu o primeiro filme do ator Vittorio de Sica, *Il Processo Clémenceau*, em



"I Pugni in Tasca", de Marco Bellocchio.

1918. Seu último filme data de 1921. Dirigiu: *Il Barone di Lagarde*; *Il Cavaliere della Morte*; *Maria Bricca ou L'Eroina del Piemonte* (1910); *La Figlia di Jorio*; *L'Innocente* (1911); *Il Fischio della Sirena* (1912); *Il Segreto di Pulcinella* (1913); *L'Épopée Napoléonica*; *La Du Barry* (1914); *L'Onore di Morire*; *Cuore ed Arte* (1915); *La Figlia di Jorio/A Filha de Jorio* — 2.ª versão, *Il Ridicolo/O Ridículo*; *Il Nemico Occulto*; *Don Giovanni*; *Il Medaglione/O Medalhão*; *Pazzia Vendicatrice*; *La Fiammata* (1916); *L'Anello di Pierrot* (1917); *Mariute*; *La Piovra/O Polvo*; *La Leggenda dei Tre Fiori*; *Il Processo Clémenceau ou L'Affare Clémenceau* (1918); *Fiamme Avvolgenti*; *L'Onore della Famiglia*; *L'Orgoglio/O Orgulho*; *L'Ira/A Ira*; *L'Accidia/A Preguiça*; *La Morte Civile/A Morte Civil* (1919); *Il Dubbio*; *Il Figlio di Coralie* (1920) e *Il Marito Perduto* (1921).

BENEDEK, Laszlo (5 de março de 1907, Budapeste, Hungria) — As primeiras experiências cinematográficas deste cineasta foram como assistente de fotógrafo, no cinema austriaco, passando a diretor de fotografia logo após, em filmes realizados em Budapeste e em Berlim, para a UFA, nos primeiros anos da década de trinta. Emigrou logo a seguir para os Estados Unidos, tendo sido contratado pelo produtor Joe Pasternak (na época da Universal) e desenvolvendo atividade de montador e de assistente de produção. De volta à Europa foi editor de versões de filmes franceses para a língua inglesa. De novo nos Estados Unidos, foi contratado, em 1937, pela Me-

tro, na função de editor de filmes musicais. Também esteve no cinema mexicano, como roteirista. Após a II Guerra voltou aos estúdios da Metro, associando-se à produção de musicais. Nesta oportunidade estreou como diretor (1948) com um filme musical de bom nível de produção, *The Kissing Bandit*, com Frank Sinatra e Kathryn Grayson, tendo despertado entusiasmo em alguns críticos. Seu filme seguinte, um policial, *Port of New York*, com Yul Brynner, angariou fartos elogios, pela expressiva atmosfera cinematográfica. Com *Death of a Salesman* (1951), ganhou prêmios (inclusive em Veneza/52) e elogios entusiastas pela apurada e emocionante versão cinematográfica da peça famosa de Arthur Miller, com as atuações extraordinárias de Fredric March e Mildred Dunoock. Dois anos depois, novos aplausos por *The Wild One*, um clássico estudo da "juventude transviada" e um dos grandes desempenhos de Marlon Brando. Todavia a previsão de que Benedek seria um dos grandes nomes do cinema, desvaneceu-se com os filmes ("comercializados" e rotineiros) que realizou depois, muito embora tenha reatendido as esperanças quando na Alemanha realizou, em 1956, *Kinder, Mutter und ein General*, "análise contundente" admiravelmente fotografada sobre o último dia da guerra nazista. Benedek foi também o produtor do documentário de longa metragem, *Storm over Tibet*, dirigido por Andrew Marton. Benedek desenvolveu também grande atividade como escritor (CF).

Filmes:

1948 — *The Kissing Bandit/Beijou-me um Bandido*



"L'Enfer Sur Plage", de José Benazeraf.



"The Wild One", de Laszlo Benedek: Marlon Brando.

- 1949 — Port of New York/Pôrto de Nova York
- 1951 — Death of a Salesman/A Morte do Caixeiro Viajante
- 1953 — The Wild One/O Selvagem
- 1954 — Bengal Brigade/Rifles para Bengala
- 1956 — Kinder, Mutter und ein General
- 1957 — Affair in Havana/Crime Sem Perdão
 - The Fever Tree
- 1959 — The Takers
 - Moment of Danger ou Malaga/Africa de Fogo
- 1960 — Recours en Crâce
- 1966 — Namu, the Killer Whale/Namu, a Baleia Assassina.

BENNATI, Giuseppe (4 de janeiro de 1921, Pitigliano, Grosseto, Itália) — Fêz seus primeiros estudos em Viterbo e Florença, Depois se inscreveu no

Centro Experimental de Cinema. Terminada a II Guerra Mundial fêz cerca de 40 documentários, entre os quais, L'Ultimo Falconiere; A Caccia Insieme; Piccole Ali; L'Amico Fedele; Corallo; Acquario; Sulle Nevi di Cortina; Le Vrieri da Corsa; Pompei; La Roccaforte del Sangallo; Danze Spagnole; Gallerie del Sorriso, Marmi di Carrara; Vita delle Api e Il Nemico Invisible. Em 1951 dirigiu o seu primeiro filme de longa metragem, Il Microfono é Vostro. A seguir realizou: Musoduro (1954); Operazione Notte (1955); Non-Scherzare con le Donne ou I Galli di Mare (1956); La Mina (1958); L'Amico del Giaguaro (1959); Labbra Rosse/Lábios Vermelhos (1960); Congo Vivo (1961).

BENNET, Spencer Gordon — Diretor americano especializado, desde os primeiros anos de sua carreira em "wes-



"Haunted Harbor" ou "Pirate's Harbor", de Spencer Gordon Bennet: Kane Richmond e Roy Barcroft.

terns" e filmes seriados. Sua filmografia assinala os seguintes "seriados": Play Ball/A Mão Armada; The Green Archer/O Fantasma Verde (1925); The Fighting Marine/Punhos de Aço; Snowed In/No Deserto da Neve; The House Without a Key/A Casa sem Chave (1926); The Hawk of the Hills/O Terível Bandoleiro; The Man Without Face/O Homem sem Rosto; Melting Millions/A Fortuna Infernal (1927); The Yellow Cameo/O Camafeu Amarelo; The Tiger's Shadow/A Sombra do Tigre; The Terrible People/Os Terríveis (1928); The Black Book/O Livro Negro; The Fire Detective/O Bombeiro Detetive; The Queen of the Northwoods/O Lobo Sinistro (1929); The Last Frontier/O Fantasma Vingador ou A Última Fronteira (1932); Young Eagles/Escoteiros Heróicos (1934); The Mysterious Pilot/O Fantasma do Ar (1937); The Secret Code/O Código Secreto; The Valley of Vanishing Men/O Vale dos Desaparecidos (1942); Secret Service in Darkest Africa ou Desert Agent/Adaga de Salomão; The Masked Marvel/O Maravilhoso Mascarado; The Tiger Woman ou Perils of the Darkest Jungle/A Mulher Tigre (1943); Haunted Harbor ou Pirate's Harbor/O Pôrto Fantasma; Zorro's Black Whip/O Chicote do Zorro (1944); Manhunt of Mystery Island/O Segrêdo da Ilha Misteriosa; Federal Operator 99/Agente Federal 99; The Purple Monster Strikes/Marte Invade a Terra (1945); The Phantom Rider ou Ghost Riders of the West/O Cavaleiro Fantasma; King of the Forest Rangers/O Enigma das Tôres; Daughter of Don Q/A Filha de Dom Q (1946); Son of Zorro/O Filho do Zorro; The Black Widow/A Aranha Mortal; Brick Bradford/Brick Bradford (1947); Superman/O Super-Homem; Congo Bill/A Rainha do Congo (1948); Bruce Gentry/O Disco Voador; New Adventures of Batman and Robin/A Volta do Homem Morcego; Adventure of Sir Galahad/Os Cavaleiros do Rei Artur (1949); Cody of the Pony Express/O Correio das Planícies; Atom Man Vs. Superman/Super-Homem x Homem Atômico; Pirates of the High Seas/Piratas do Alto-Mar (1950); Roar of the Iron Horse/Trilhos da Morte; Mysterious Island/A Ilha Misteriosa; Captain Video/Capitão Vídeo (1951); King of the Congo/Mistérios da África; Blackhawk/O Falcão Negro; Son of Geronimo ou Apache Avenger/Cavaleiro Relâmpago (1952); The Lost Planet/O Homem Planetário; Gunfighters of the Northwest/O Sinal do Cavalo Branco; Riding with Buffalo Bill/Bufalo Bill, o Invencível (1953); Adventures of Captain Africa/Capitão África, o Aventureiro (1955); Perils of the Wilderness/Prisioneiros das Selvas; Blazing the Overland Trail/Pioneiros do Oeste. Este último só foi exibido no Brasil, na TV. Filmes não seriados: Lawless Riders/Salteadores do Deserto (1935); Heroes of the Range/Heróis da Serra; The Fugitive Sheriff/O Xerife Fugitivo (1936); Calling Wild Bill Elliott; Canyon City/Brincando com Dinamite (1943); California Joe; Beneath Western Skies; Mojave Firebrand/A Fôrça da Lei; Tucson Raiders; Code of the Prairie (1944); The Lone Texas Ranger (1945); Brave Warrior; Voodoo Tiger/Tigre Sagrado (1952); The Savage Mutiny/Tulonga, Ilha Condenada; Killer Ape/Gorila Assassino (1953); Phantom of the Jungle/O Fantasma do Deserto; Devil Goddess/A Deusa Pagã (1955); Submarine Seahawk/Submarino Corsário (1958); The Atomic Submarine/O Submarino Atômico (1959); The Bounty Killer/Dólares Malditos; Requiem

for a Gunfighter/Desafio à Bala (1965) (MES).

BENNETT, Chester (San Francisco, Califórnia, EUA) — Trabalhou como agente comercial da Universal e foi assistente do diretor James Young. Fundou a "C. B. Productions". Sua passagem pela direção cinematográfica foi efêmera — 1920 a 1926, com filmes de aventuras, sem maior significação. Dirigiu os seguintes filmes (todos, menos o último, com Earle Williams): *When a Man Loves*; *The Purple Cipher*; *The Romance Promoters* (1920); *Three Sevens*; *The Secret of the Hills/O Segredo das Montanhas* (1921); *Belle of Alaska*; *The Snowshoe Trail/O Caminho sobre a Neve*; *The Collee of the Pines/A Ninfa dos Bosques*; *Thelma* (1922); *Divorce/Divórcio* (1923); *The Painted Lady/A Dama Pintada*; *The Lullaby* (1924); *The Ancient Mariner/O Mar Encantado* (1924); *Honesty the Best Police/A Verdade Acima de Tudo* (1926).

BENNETT, Compton (15 de janeiro de 1900, Turngridge Wells, Inglaterra) — Ex-cenógrafo de teatro, foi para o cinema em 1932, como assistente de montagem. Dirigiu filmes de curta metragem para as Forças Armadas, em seu país. Em 1944 realizou seu primeiro longa-metragem, *Men of Rochdale*. Seu filme seguinte, *The Seventh Veil*, deu-lhe renome internacional, pela direção intimista, que dissecava com profundidade um tema de grande tensão psicológica. Nos principais papéis, James Mason e Ann Todd, em admiráveis "performances", ganharam também notoriedade mundial. Quase sempre um diretor de mão firme, na exposição dos temas e na direção dos atores, Compton Bennett tem a seu crédito uma "saga africana" de alto nível, *King Solomon's Mine*, sucesso comercial de alguns anos atrás, produzido por Hollywood. Filmes que dirigiu: *Men of Rochdale* (1944); *The Seventh Veil/O Sétimo Véu* (1945); *The Years Between/Suplicio Eterno* (1946); *Daybreak/Amanhecer Fatídico* (1948); *That Forsythe Woman* (1949); *King Solomon's Mine/As Minas do Rei Salomão* (1950); *The Gift Horse, So Little Time/O que a Vida nos Negou* (1952); *Desperate Moment/Momento de Desespêro, It Started in Paradise* (1953); *After the Ball* (1956); *That Woman Opposite, The Flying Scott* (1957) (CF).

BENOIT - LEVY, Jean (25 de abril de 1888, Paris, França/1959, França) — Diretor e escritor. Em 1920 deu início às suas atividades no cinema, realizando cerca de 400 filmes documentários, de caráter educativo, e/ ou de arte, destacando-se os seguintes: *Danseuse de Degas*, *Le Dernier Chant du Cigüe*, *Le Jour et la Nuit*, *La Mort de Mimi Pinson*, *Ballade de Chopin*, *Ballets de France*, *La Future Maman*, *Tecni-que des Autopsies*, *Marrinot le Verrier*, etc. Em 1922, em colaboração com Jean Epstein, realizou um documentário biográfico sobre Pasteur, seu primeiro longa-metragem. A seguir, em 1926, de parceria com Marie-Antoine Epstein, dirigiu *Peau de Pêche*, iniciando uma colaboração que se estenderia até o penúltimo filme, realizado em 1937, *Altitude 3.200*. Seu último filme, *Feu de Paille*, em 1939, marcou também sua mudança para os Estados Unidos, onde se dedicou a fundo a estudos e ensino de psicologia. Foi professor e escreveu livros abordando problemas da psicologia, sociologia e didática do cinema. Foi também diretor da seção de cine-

ma da UNESCO. Entre seus livros: "Le Cinéma dans l' Orientation Professionnelle, l'Apprentissage et l'Enseignement Technique", "L' Instruction Visuelle aux Etats-Unis", "Les Grandes Missions du Cinéma", "The Art of Motion Picture", "Le Cinéma d' Enseignement et d' Education". Dirigiu também os seguintes filmes de longa metragem: *La Voile Sacré*; *Le Nid* (1926); *Ames d' Enfants* (1928); *Maternité* (1929); *Le Petit Jimmy* (1930); *Le Chant de la Mine et du Feu* (1931); *La Matenelle*; *Le Cœur de Paris* (1933); *Itto* (1934); *Hélène* (1936); *La Mort du Cigüe* (1937).

BENSON, Richard — pseudônimo de Paolo Heusch.

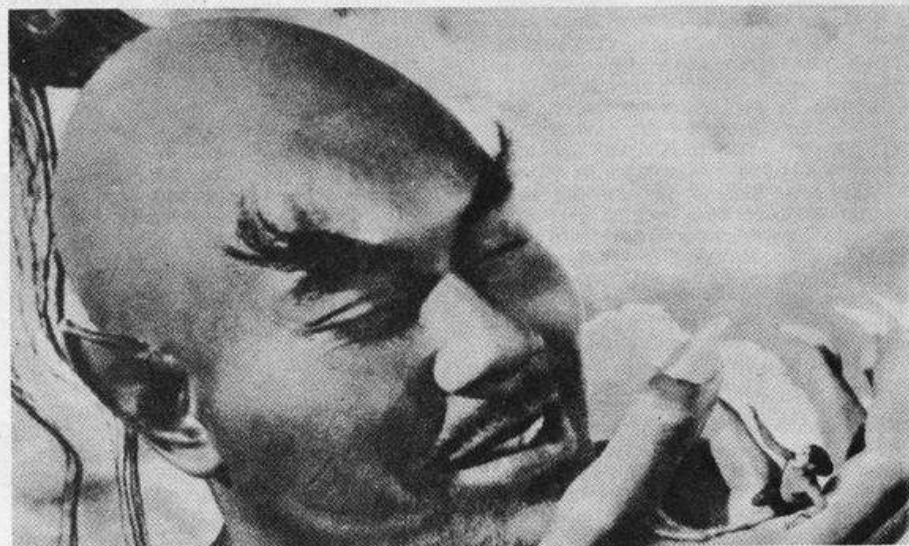
BENTLEY, Thomas (Londres, Inglaterra) — Diretor do cinema inglês. Foi ator de variedades. Em 1909 dirigiu o primeiro de uma longa série de filmes — em sua maior parte no cinema mudo — tendo se especializado em Dickens (duas versões de *Oliver Twist*, um *Great Expectations*, um *David Copperfield*), tendo feito também uma versão de *Hamlet* de Shakespeare — todos os citados, e mais alguns, na segunda década do século. No cinema falado, dirigiu entre outros: *Young Woodley*; *Compromising Daphnee* (1931); *Keepers of Youth* (1932); *Hobson's Choice*; *The Last Coupon* (1933); *The Scotland Yard Mystery*; *The Magistrate* (1935); *Silver Blaze* (1937); *The Last Chance*; *The Middle Watch* (1939); *Three Silent Men* (1940); *Dead Man's Shoes*; *Old Mothers Riley's Circus*; *Cavalcade of Variety* (1941). Nos últimos anos dirigiu uma seção técnico-administrativa da Cinechrone. Desde 1945 é conselheiro técnico do Departamento de Cinema do Conselho Britânico.

BERESNEV, N. I. A. — Diretor soviético. Começou no cinema colaborando com Vladimir Petrov no filme *Zolotoj Med*, em 1928. Seguiram-se depois *Konniza Skacet* (1929); *Razgron* (1931); *Annenkovscaia* (1932); *Maska* (1938), e *Nalim* (1939).

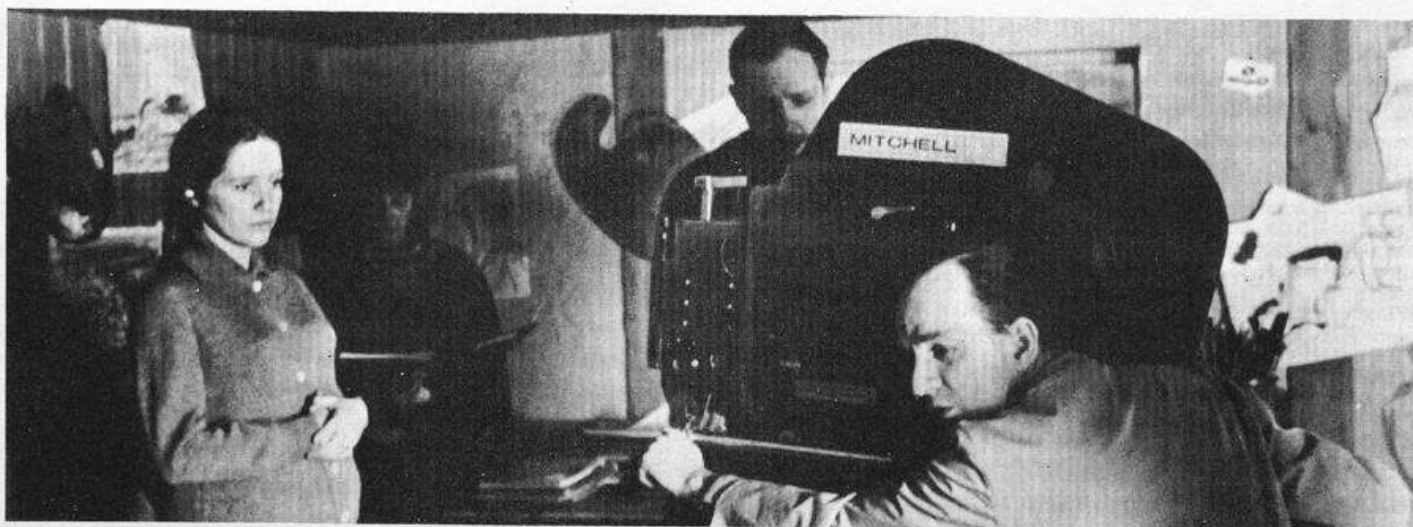
BERGER, Ludwig/Ludwig Barbemger (6 de janeiro de 1892 — Magonza, Alemanha). — Boa experiência teatral: ópera lírica, direção com Max Reinhardt, cenografia. Com uma bagagem cultural e artística bastante expressiva

e requintada, tendo se iniciado no cinema em pleno apogeu do expressionismo alemão, não só fez questão de "não seguir a moda", como procurou realizar filmes, em intenção e atmosfera, completamente opostas àquele estilo. "Uma estilização rococó, uma impressão musical, no ritmo de cine-opéreta de Geza von Bolvary, de Thiele e Eric Charell", foi resultado desta reação, a que se aliava uma inventiva rica de bom gosto, principalmente no campo espetacular. Foi um dos diretores (com Michael Powell e Tim Whelan) de *The Thief of Bagdad/O Ladrão de Bagdad*, obra-prima do gênero "mil e uma noites", uma realização admirável reprisada periodicamente. Foi também conselheiro de fotografia em filmes de Geza von Cziffra (de 1947 a 1950). Primeiros filmes: *Ein Glas Wasser* (1922); *Der Verlorene Schuch* (1923); *Walzertraum* (1926); *Liebe, Liebe* (1928). Não se adaptou muito bem nos EUA, onde dirigiu em 1928 *The Woman from Moscow* e *The Sins of the Fathers* (o primeiro com Pola Negri e Paul Lukas, o segundo com Emil Jannings); em 1930, *The Vagabond King/O Rei Vagabundo* (com Jeanette McDonald) e *The Playboy of Paris* (com Maurice Chevalier), este último co-dirigido com Richard Wallace. Escreveu o cenário de *Betrayal*, de Lewis Milestone, em 1929, com Jannings e Gary Cooper. Na França fez *Le Petit Café* (com Chevalier) e *Paris*, ambos em 1931. De volta à Alemanha, dirigiu, em 1932, *Ich ben Tag und Du ben Nacht* e, em 1933, *Welzerkrieg*. Em 1937, na Holanda, realizou uma versão de *Pygmalion*, de George Bernard Shaw. Em 1940, na França, *Trois Valses/Três Valsas*, e, na Inglaterra, o citado *O Ladrão de Bagdad*. Em 1949, *Ballerina*, e, em 1956, *Stresemann und Briand* (CF).

BERGERAT, Théo/Théophile (Paris, França) — Diretor e roteirista do cinema francês. Filho do crítico e teatrólogo Auguste-Émile Bergerat. Antes da Primeira Grande Guerra, fez parte da Companhia Cinematográfica Eclipse, como adaptador e cenarista. Realizou seu primeiro filme em 1918, *Huit Millions de Dot*. A seguir, fez: *Rempart du Brabant*; *La Terre Commande*; *Les Deux Baisers*; *La Fleur de Indes* (em 1921); *La Douleureuse Comédie*; *Dans les Ténébres* (em 1922); finalmente, em 1923, *Mimi Pinson*.



"O Ladrão de Bagdad", de Ludwig Berger e Michael Powell: Rex Ingram e Sabu.



Ingmar Bergman.



"Persona", de Ingmar Bergman: Bibi Andersson e Liv Ullmann.



"Sorrisos de Uma Noite de Amor", de Ingmar Bergman: Gunnar Bjornstrand, Harriet Andersson.

BERGMAN, Ingmar/Ernst Ingmar Bergman (14 de julho de 1918, Uppsala, Suécia) — Desde *Hets/A Tortura do Desejo* (1944), dirigido por Alf Sjöberg, Ingmar Bergman, autor do roteiro, além de assistente de direção, deste filme de impacto mundial, vem impondo sua presença no primeiro plano da criação cinematográfica, reafirmando ao cinema sueco o prestígio que perdera na década de 20, ao partirem para Hollywood Sjöström e Stiller. Também em 1944, começou como diretor de teatro profissional, atividade que, com breves interregnos, jamais abandonou, e, em caráter amadorístico, exercia desde seus anos de estudos na Universidade de Estocolmo. Filho de um pastor protestante, Ingmar participou quando jovem das rodas intelectuais de Gamla Stan, setor boêmio da capital, onde a angústia de uma comunidade de bem-estar socializado era debatida à luz do existencialismo de Kirkegaard e Heidegger, Camus e Sartre. Em 1944, publicou uma série de histórias curtas, "Kasperi noveller" (As Novelas de Kasper), e, até meados da década de 50, escreveu uma série de peças teatrais — sem obter o dramaturgo prestígio comparável ao do "metteur-en-scène". Sem desmerecimento para o êxito pessoal de Sjöberg, *Hets* se alinha, também, no universo bergmaniano, em especial pela pintura do conflito juventude/sociedade, destacável em sua filmografia até 1950. O novo cineasta contribuiu, como roteirista, para as trajetórias de Molander —

Kvinna Utan Ansikte/A Mulher sem Rosto, 1947; *Eva/A Mulher e a Tentação*, 1948; *Fraanskild/Divorciada** 1951; de Alf Kjellin — *Lustgaarden/O Jardim dos Prazeres**, 1961; e novamente, para a de Sjöberg, em 1956, com *Sista Paret Ut/Último Casal a Correr**. Em *Medan Staden Sover/Enquanto a Cidade Dorme**, 1950, de Lars-Eric Kjellgren, sua autoria limitou-se à sinopse inicial. Com exceção dos cinco primeiros filmes como diretor, e de *Törst, Sommaren Med Monika* (dois casos de roteiro em colaboração), *Saant Händer Inte Här, Nära Livet, Jungfrukallan*, Bergman é, desde as histórias originais, o autor total de seus filmes. O primeiro que dirigiu, *Kris*, 1945, prefigura, parcialmente, o mundo amargo, demoníaco, que alcançaria a primeira culminação em *Fängelse*. Suas quatro primeiras realizações trazem com frequência influências do naturalismo e do romantismo do cinema francês "negro" (Duvivier, Carné, Prévert) dos anos 30. E a quinta, *Hamstad*, além de lances de melodrama comuns à sua "primeira fase", reflexos do neo-realismo italiano. Mas, na oportunidade de *Skepp Till Indienland*, oito anos antes da (tarde) "descoberta" do autor pela massa da crítica mundial, o crítico André Bazin vislumbrava, por cima dos rasgos melodramáticos das histórias, o talento de "suscitar um mundo de uma pureza cinematográfica fascinante". Em *Fängelse*, primeiro filme escrito e dirigido por Bergman com argumento próprio e ab-

soluta liberdade, há um "filme dentro do filme", partindo da premissa de que, ao assumir o governo do mundo, o Demônio ordenaria que "tudo deve continuar como antes". Esta concepção cruel, esta obsessão com a ausência de Deus revela, no próprio insistir na viagem às estações terminais do Desespêro, uma profunda ressonância do existencialismo religioso de Kirkegaard. A *Fängelse*, considerado sob o ponto de vista da forma um dos vãos mais ousados de Bergman, segue-se *Törst*, clímax de sua análise da entrevedora relação do casal e exemplar no uso inventivo do "flash-back". *Till Glädje* (cuja tradução literal trai significado revelador: Rumo à Alegria) assinala um momento de transição, um aquecimento anímico após a algidez quase-Silêncio de *Törst*, a certeza do sofrimento como "valor". Ao fazer *Sommarlek*, a impregnação do indivíduo por uma alegria cósmica produz algumas das mais belas imagens do bergmanorama: o efêmero prazer se faz relativamente "permanente", orgânico, ao ser assimilado pela reflexão. *Sommaren Med Monika* relança o conflito juventude/sociedade, atuando magnificamente a seiva da sensualidade na figura selvagem da personagem de Harriet Anderson. Um ano depois, 1953, a primeira obra-prima, *Gycklarnas Afton*, o mundo do circo decadente carnalizando o superproblema da frustração, o derrisório da fuga ao compromisso existencial; a montagem (com importantíssima dimensão sonora)

atualizando o classicismo expressionista. Três anos antes, no terço humorístico de *Kvinnors Våntan*, filme de episódios, Bergman ensaiara sua força de comediógrafo, que pulsaria intensamente (1954) com o sofisticado *En Lektion i Kärlek*, resultaria em curiosas misturas de tons no acre-doce *Kvinnodröm* e chegaria ao apogeu com *Sommarnattens Leend*, uma espécie de travesti do drama filosófico em vaudeville-1900. Este último constituiu, para a maioria, a "descoberta" do gênio bergmaniano (com um lustro de atraso em relação à crítica do Uruguai, Argentina, Brasil), em seguida "confirmado" à base do esplendor plástico de um ambicioso afresco medieval, de inspiração cristã, *Det Sjunde Inseplet*, não-total transfiguração cinematográfica de sua peça "Tramaaling". *Smultronstallet*, em 1957, foi imediatamente reconhecido como uma das obras máximas de Bergman e do cinema: uma reflexão abissal e, no entanto, caminhando para a serenidade do retorno dos confins do Desespêro. Dois anos depois, com algo do tom vaudevillesco de *Sommarnattens Leende*, surge *Ansiktet*, confronto entre Arte (o Mágico) e Sociedade (a burguesia sueca de 1846), entre fé agnóstica (quase Cristo a face do mágico) e um materialismo século 18 que até hoje se pretende "moderno". Entre 1961/63, sob a qualificação de "filmes de câmera" (referência ao "teatro de câmera" de seu amado Strindberg), Ingmar Bergman realizou uma trilogia: *Saasom i en Spegel*; *Nattvardsgästerna*; *Tystnaden*. Concentração no tempo e no espaço, poucos personagens, suspense anímico, nos dois primeiros filmes, alcançando um novo classicismo via despojamento da ação e da eloquência substantiva das coisas e dos gestos mais corriqueiros. A "ausência" de Deus deflagra uma ascese para-religiosa: onde há o amor, há o divino — segundo um personagem de *Saasom i en Spegel*. Enquanto *Tystnaden* retruca: ser=solidão. Neste fecho da trilogia, o bergmanorama conquista sua mais extrema expressão da violência latente em todas as relações humanas: o amor como forma de poder, afetividade vizinha da antropofagia. Após o interlúdio-comédia de *För Att Inte Tala Om Alla Dessa Kvinnor*, primeiro Bergman em cores, o cineasta retorna ao "cinema de câmera" com *Persona*, filme de genial maturidade, por cujas imagens (dignas de Dreyer) corre uma febre de juventude formal. Nesta solidão-pânico, ante a brutalidade do mundo, o indivíduo aplaca seus demônios sob uma "persona" (máscara) e procura ampliar o território de seu "eu" com a vampirização anímica do próximo. A prospecção da identidade profunda do homem vai ter a um domínio fantástico de sonho e terror com *Vargtimmen*. E *Skammen*, no cenário de um país invadido, amplia a ênfase numa constante bergmaniana: a humilhação. "Não me atrevo a pensar no futuro, já que nações inteiras, raças inteiras, se humilham. A que conduziria isto?" (EA).

Filmes:

- 1945 — *Kris/Crise**
- 1946 — *Det Regnar paa Vaar Kärlek/Chove em Nosso Amor**
- 1946 — *Skepp Till Indialand/Um Barco para a Índia**
- 1947 — *Musik i Mörker/Música nas Trevas**
- 1948 — *Hamnstad/Pôrto**
- 48/49 — *Fängelse/Prisão**
- 1949 — *Törst/Sede de Paixões*
- *Till Gladje/Rumo à Alegria**

- 1950 — *Saat Händer Inte Har/Isto não Aconteceria Aqui**
- 50/51 — *Sommarlek/Juventude*
- 1951 — *Nove curtos de propaganda comercial (ano de interrupção da produção nos estúdios suecos).*
- 1952 — *Kvinnors Våntan/Quando as Mulheres Esperam...*
- *Sommaren Med Monika/Mônica e o Desejo*
- 1953 — *Gycklarnas Afton/Noites de Circo*
- 1954 — *En Lektion i Kärlek/Uma Lição de Amor*
- 1955 — *Kvinnodröm/Sonhos de Mulheres*
- *Sommarnattens Leende/Sorrisos de uma Noite de Amor*
- 1956 — *Det Sjunde Inseplet/O Sétimo Sêlo**
- 1957 — *Smultronstallet/Morangos Silvestres*
- *Nära Livet/No Limiar da Vida*
- 1958 — *Ansiktet/O Rosto**
- 1959 — *Jungfrukällan/A Fonte da Donzela*
- 1960 — *Djävulens Öga/O Olho do Diabo**
- 60/61 — *Saasom i en Spegel/Através de um Espelho**
- 61/62 — *Nattvardsgästerna/Luz de Inverno**
- 1962 — *Tystnaden/O Silêncio*
- 1963 — *För Att Inte Tala Om Alla Dessa Kvinnor/Para não Falar de Todas Essas Mulheres**
- 65/66 — *Persona/Quando Duas Mulheres Pecam*
- 1966 — *Daniel (episódio de Stimulantia, 1965/66, filme com mais sete "capítulos" dirigidos por outros cineastas suecos)*
- 1966 — *Vargtimmen/A Hora do Lobo*
- 1967 — *Skammen/A Vergonha**

(*) Levam asterisco os títulos (traduzidos literalmente) dos filmes sem exibição comercial no Brasil.

DATAS — As datas acima são as de filmagem. Preferimos este critério no caso de Bergman, cujas estreias, às vezes, são muito retardadas. *Vargtimmen*, filmado em 1966, teve pré-estrela mundial em fevereiro de 1968. Outros não lançados (estrela mundial) no mesmo ano da filmagem: *Kris* (lançamento em 1946), *Musik i Mörker* (em 1948), *Till Gladje* (1950), *Sommaren Med Monika* (1953), *Det Sjunde Inseplet* (1957), *Nära Livet* (1958), *Jungfrukällan* (1960), *Tystnaden* (1963), *För Att Inte Tala om Alla Dessa Kvinnor* (1964), *Daniel (Stimulantia, em 1967)*.

BERGONZELLI, Sergio — Diretor italiano. Realizou os seguintes filmes: *Uno Straniero a Sacramento*; *M. M. 83 — Missione Mortale Molo 83* (1965); *El Cisco/El Cisco*; *Jim il Primo/Atirador Solitário* (1966); *Tormenta Sobre el pacífico*, co-produção com a Espanha; *El Tigre de los Siete Mares* (1967).

BERGSTROM, Kare (3 de fevereiro de 1911, Oslo, Noruega) — Diretor e fotógrafo do cinema norueguês. Suas atividades no cinema tiveram início em 1933, como fotógrafo, e anos mais tarde (1951/52), como diretor, tendo realizado *Andrine Og Kjelle*; *Det Kunne Vaert Deg e Blodvein*. É considerado, em seu país, um dos melhores realizadores.

BERNE, William (3 de outubro de 1903, Milwaukee, Wisconsin, EUA) — Produziu e dirigiu muitos filmes no cinema americano, principalmente os do gênero "western" e de aventuras "classe B".

Dirigiu: *Bad Men of the Hills/A Lei das Colinas* (1942); *Tornado*; *Robin Hood of the Range* (1943); *Dark Mountain* (1944); *Dick Tracy* (1945); *Renegade Girl*; *Code of the West/Terra Sangrenta* (1947); *Jungle Jim/Jim das Selvas* (1948), o primeiro filme da série; *Arson, Inc.*; *The Lost Tribe/A Tribo Perdida*, da série *Jim das Selvas*; *Zamba/Zamba*; *Treasure of Monte Cristo*; *Deputy Marshall* (1949); *Fury of the Congo/Fúria no Congo*; *Captive Girls/A Lagoa dos Mortos*; *Mark of the Gorilla*; *Pygmy Island/A Ilha dos Pigmeus* (1950); todos da série *Jim das Selvas*; *Pier 23*; *Danger Zone*; *Roaring City*; *The Savage Drums*; *F. B. I. Girl/Mulher e Crime* (1951); *The Jungle/Titãs da Selva* (1952); *Valley of the Headhunters/Vale dos Canibais*, da série *Jim das Selvas*; *The Marshal's Daughter* (1953); *Cop Hater/Cercados pela Polícia*; *Four Boys and a Gun/Quatro Rapazes e Um Revólver*; *Street of Sinners/A Rua dos Fracassados* (1957); *Island Woman/Feitiço Tropical e The Muggers* (1958) (MES).

BERKELEY, Busby/William Emos Berkeleg

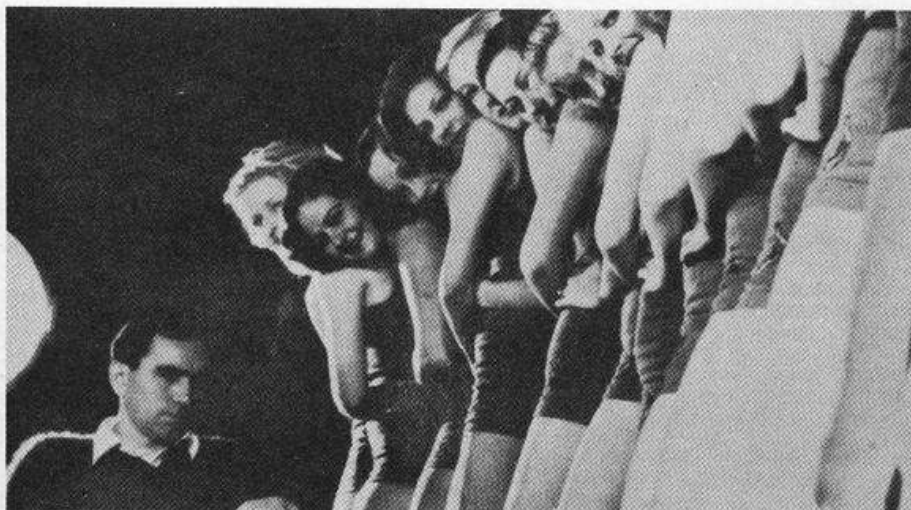
(29 de novembro de 1895, Los Angeles, California, EUA) — Antes de entrar para o cinema, o que ocorreu com o advento do filme sonoro, frequentou a Academia Militar e, mais tarde, estudou dança e principiou suas atividades teatrais como ator, diretor de balés e empresário. Montou espetáculos de prestígio na Broadway e em Hollywood, onde destacou-se como o grande inovador do filme musical, criando célebres balés mecânico-geométricos que contribuíram para dar ao cinema uma nova dimensão e linguagem autônoma, no gênero. Foi o coreógrafo de produções de Samuel Goldwyn e, mais tarde, na Warner, dos grandes filmes-revistas de Lloyd Bacon, Ray Enright e Mervyn Le Roy. Em 1939 passou para a Metro, dirigiu a coreografia de algumas famosas produções musicais produzidas por Arthur Freed. Recentemente, ainda na MGM, foi coreógrafo e diretor de segunda unidade de alguns musicais coloridos. Na direção, propriamente, seus maiores êxitos se situam no período clássico do filme musical (1933-1949), realizando obras imortais como *Gold Diggers of 1935*, *Hollywood Hotel*, *Babes in Arms*, *Strike Up the Band*, *For me and my Girl*. Também dirigiu filmes fora do gênero musical: *They Made Me a Criminal e Men are Such Fools* figuram entre os melhores, nos quais revelou uma atenta e exata intuição psicológica. Foi coreógrafo dos seguintes filmes: *Whoopie/Whoopie*, de Thorton Freeland (1930); *Kiki/Kiki*, de Samuel Taylor; *Palmy Days/O Homem do outro Mundo*, de Edward Sutherland; *Flying High/Voando Alto*, de Charles R. Riesner (1931); *Night World/Mundo Noturno*, de Hobart Henley; *Bird of Paradise/Ave do Paraíso*, de King Vidor; *The Kid From Spain/O Meu Boi Morreu*, de Leo McCarey (1932); *42nd Street/Rua 42*, de Lloyd Bacon; *Gold Diggers of 1933/Cavadoras de Ouro*, de Mervyn Le Roy; *Footlight Parade/Belezas em Revista*, de Lloyd Bacon (1933); *Wonder Bar/Wonder Bar*, de Lloyd Bacon; *Fashion of 1934/Modas em 1934*, de William Dieterle; *Twenty Million Sweethearts/Vinte Milhões de Namoradas*, de Ray Enright (1934); *Go Into Your Dance/Cassino de Paris*, de Archie Mayo; *Dames/Mulheres e Música*, de Ray Enright; *A Trip Through a Hollywood Studio*, de Ralph Staub (curta-metragem); *In Caliente/Por Uns Olhos Negros*, de Lloyd Bacon; *Stars Over*

Broadway/Estrélas na Broadway, de William Keighley (1935); Gold Diggers of 1937/Cavadoras de Ouro de 1937, de Lloyd Bacon; Singing Marine/O Cançãoeiro Naval, de Ray Enright; Varsity Show/Aprenda a Sorrir, de William Keighley (1936); Gold Diggers in Paris/Cavadoras em Paris, de Ray Enright (1938); Broadway Serenade/Serenata na Broadway, de Robert Z. Leonard (1939); Ziegfeld Girl/O Mundo é um Teatro, de Robert Z. Leonard; Lady Be Good/Se Você Fosse Sincera, de Norman Z. McLeod; Born To Sing, de Edward Ludwig (1941); Calling All Girls (curta-metragem) de Gordon Hollingsthead (1942); Three Cheers for The Girls (curta-metragem) de Gordon Hollingsthead; Girl Crazy/Louco por Saias, de Norman Taurog (1943); Call me Mister/Minha Cara Metade, de Lloyd Bacon; Two Tickets to Broadway/Vinho, Mulheres e Música, de James V. Kern (1951); Million Dollar Mermaid/A Rainha do Mar, de Mervyn Le Roy (1952); Small Town Girl/Senhoriça Inocência, de Leslie Kardos (1953). Foi coreógrafo e diretor de segunda unidade dos seguintes filmes: Two Weeks With Love/Quando Canta o Coração, de Roy Rowland (1950); Easy to Love/Fácil de Amar, de Charles Walters (1953); Rose Marie/Rose Marie, de Mervyn Le Roy (1954); Jumbo/Jumbo, de Charles Walters (1962) (SCP).

Filmes:

- 1933 — She Had To Say Yes/Amor por Atacado
- 1935 — Gold Diggers of 1935/Mordeadoras de 1935
- Bright Lights/Pilhérias da Vida
- I Live for Love/Vivo para o Amor
- 1936 — Stage Struck/Caprichos de Estréla
- 1937 — The Go Getter/Querer é Poder
- Hollywood Hotel/Hotel de Hollywood
- 1938 — Men are Such Fools/Os Homens são uns Trouxas
- Garden of the Moon/No Munda Lua
- Comet over Broadway/Promessa Cumprida
- 1939 — They Made me a Criminal/Tornaram-me um Criminoso
- Babes in Arms/Sangue de Artista
- Fast and Furious/Um Casal Como Poucos
- 1940 — Forty Little Mothers/Mamãe Eu Quero
- Strike up the Band/Rei da Alegria
- 1941 — Blonde Inspiration
- Babes on Broadway/Calouros na Broadway
- 1942 — For me and my Girl/Idílio em Dó-Ré-Mi
- 1943 — The Gang's All Here/Entre Loura e Morena
- 1946 — Cinderella Jones
- 1949 — Take Me Out to the Ball Game/A Bela Ditadora

BERLANGA, Luis Garcia (12 de junho de 1921, Valencia, Espanha) — Um dos novos realizadores espanhóis de prestígio internacional. Estudou em colégio católico e escolheu a carreira de Filosofia e Letras. Fundou cine-clubes, fez crítica cinematográfica e escreveu muitos argumentos para cinema (alguns projetos ambiciosos não foram filmados, como "Gran Festival" e "Cinco Histórias de España", que preparou com Cesare Zavattini). Frequentou o Instituto de Investigações e



Busby Berkeley.

Experiências Cinematográficas, onde, no período de estudos, realizou (em equipe com Juan Antonio Bardem, Soria e A. Navarro) o curto em 16 mm Paseo sobre una Guerra Antigua (1947) e, como prova, El Circo (1949). Já diplomado pelo IIEC, em sociedade com Bardem (50% de contribuição, financeira e profissional, para cada um), realizou seu primeiro longa-metragem, Esa Pareja Feliz, em 1951. A seguir, fez Bienvenido Mr. Marshall! (1952), contando no roteiro com a colaboração de Bardem (praticamente quase um co-diretor) e Jerônimo Mihura. Com este filme, "interpretação humorística do plano Marshall, com toques folclóricos", Berlanga foi premiado em Cannes em 1953. Seu filme seguinte, Novio a la Vista (1953), teve complicações com os produtores, que cortaram muitas cenas, e acrescentaram outras, alegando que o filme ("sátira de costumes") tinha pouca graça. Em 1955, dirigiu Los Gancheros e, no ano seguinte, Calabuch ou Calabuig/Onde o Mundo Acaba, com Edmund Gwenn, "no papel de um sábio atômico à procura da paz e do esquecimento numa aldeia de Catalunha, uma narrativa rica de humor e humanidade", ganhando mais um prêmio internacional (o do O.C.I.C. no Festival de Veneza, em 1956). Outros filmes: Los Jueves, Milagro (1957); Placido (1961); um episódio (A Morte e o Lenhador) de Les Quatres Verités/As Quatro Verdades (co-produção com a França); El Verdugo (1963). Berlanga tem um estilo simples, direto, satírico quase sempre — demonstra predileção pelo cinema italiano, evidenciada não só na influência de realizadores (Zavattini) como no elenco da maioria de seus filmes. Procura dar aos seus filmes um certo caráter internacional (CF).

BERNARD, Raymond (10 de outubro de 1891, Paris, França) — Filho do comediógrafo Tristan Bernard e irmão do ator Armand Bernard. É presidente de honra da Associação dos Autores de Filmes. Fez sua estréia no cinema em 1916, como ator, no filme Jeanne Doré, dirigido por Louis Mercanton, com Sarah Bernhardt. Em 1916-1917 fez uma série de filmes cômicos curtos para Gaumont, com Jacques Feyder. Sua filmografia assinala alguns filmes elogiados como "honestos, conscientes e inteligentes". Aliás toda sua carreira pode ser definida por estas palavras, de acordo com os historiadores. Filmes que dirigiu: Le Petit Café (1919); Le Secret de Rosette Lambert (1920);

Le Miracle des Loups/O Milagre dos Lobos (1924); Le Jouer D'Échecs (1926); Tarakanova (1928); Faubourg Montmartre; Les Crois de Bois (1931); Les Misérables/Os Miseráveis (em 2 épocas; Tartarin de Tarascon (1933); Amants et Voleurs; Anne Marie (1935); Le Coupable (1936); Marthe Richard au Service de la France (1937); J'étais une Aventurière (1938); Les Otages; Cavalcade D'Amour, (1939); Un Ami Viendra ce Soir; Adieu Chérie (1946); Maya (1949); Le Jugement de Dieu; Le Cap de L'Esperance (1951); La Dame aux Camélias; La Belle de Cadix (1953); Les Fruits de L'Été (1955); Le Septième Comandement (1956); Le Septième Ciel (1957).

BERNARD-AUBERT, Claude (1930, França) — Antes de tentar o cinema foi correspondente de guerra na Indochina. Dirigiu os seguintes filmes: Patrouille de Choe (1956); Les Tripes au Soleil (1958); Match Contre la Mort (1959); Les Lâches Vivent d'Espoir (1960); A Fleur de Peau; Les Moutons de Praxos ou "Poliorkia" (1961); A L' Aube du 3ème Jour (1963), e Le Facteur S'en Va-t-en Guerre (1966)

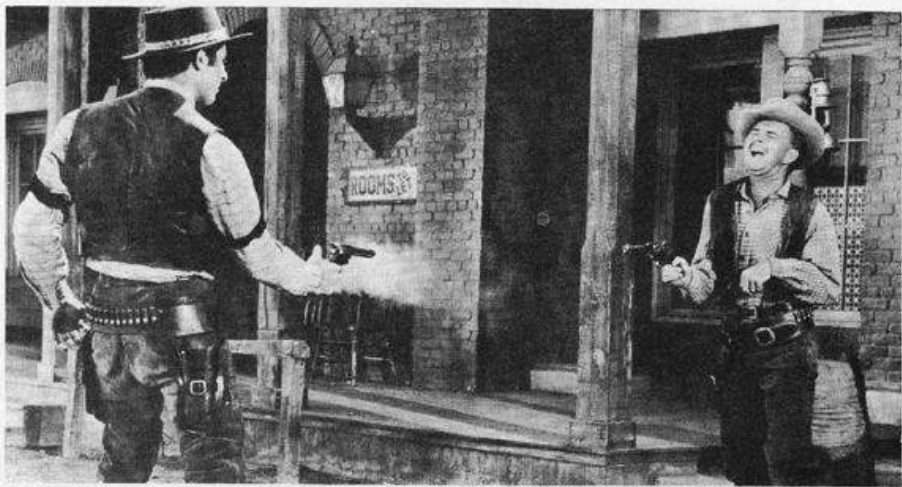
BERNARD-DESCHAMPS, Dominique (1892, Bordeaux, França) — Terminou seus estudos universitários em Paris, diplomando-se em Ciência. Em 1908, entrou para a Phaté, na seção fotográfica e de pesquisas. Em 1927, conjuntamente com Burguet e Diamant-Berger, fundou a Société des Auteurs de Filmes. Estudiosa de problemas da técnica cinematográfica (ótica e mecânica). De 1935 a 1955 colaborou com o professor Henri Crétier, inventor do cinemascope. Dedicou-se em suas realizações mais ao aspecto técnico do que ao artístico. Assim, em 1920, fez experiências com a cor de tons "vanguardistas", La Fille d'Hélios e Bititis. Em 1914, dirigiu o seu primeiro filme, Le Lynx. L'Agonie des Aigles/A Agonia das Águias, realizado em 1921, é o seu filme mais citado. Em 1930, realizou um filme-documentário em cinemascope (então chamado "hypergonar"), A Travers Paris. Outros filmes que dirigiu: Service Secret e Les Frontières du Couer (1914); Amour Sacré; La Beauté que Meurt e Belle au Bois Dormant (1915); 48, Avenue de l'Opera e Des Canons des Munitions (1916); La Nuit du 11 Septembre (1923); Le Rosier de Madame Husson (1931); La Marmaille (1936); Monsieur Coccinelle (1938), e Tempête sur Paris (1939).

BERNDS, Edward — Diretor do cinema americano. Sua filmografia assinala uma grande experiência como engenheiro de som em inúmeros filmes, entre os quais *Address Unknown/Enderêço Desconhecido* (1944), de William Cameron Menzies. Alguma experiência em roteiros, destacando-se nos filmes da série *Blondie* (Florislinda, no Brasil): *Blondie Knows Best* (1946); e *Blondie's Reward* (1948), antecederam sua estréia na direção. Entre os filmes que dirigiu, quase sempre de produção modesta, alinham-se os mais diversos gêneros (comédias, "westerns", policiais, "science fiction", etc.): *Blondie Hits the Jackpot*; *Feudin' Rhyth*; *Blondie's Big Deal*; *Blondie's Secret* (1949); *Beware of Blondie's Hero* (1950); *Gold Raiders*; *Cork of Gasoline Alley/O Primo Malandro* (1951); *Harem Girl/Odalisca das Arábias* (1952); *White Lightning/O Raio Branco*; *Loose in London/O Fidalgo da Favela*; *Clipped Wings/Anjos Aéreos*; *Hot News/Malandros da Marmelada*; *Private Eyes/Sherlocks de Meia Tigela* (1953); *The Bowery Boys Meet the Monsters/Os Anjos e os Monstros*; *Jungle Gents/Cavaleiros da Selva* (1954); *Bowery to Bagdad/Bobos de Bagdá*; *Spy Chasers/Espiando Espiões*; *World Without End/Vinte Milhões de Léguas a Marte*; *Dig That Uranium/Cômicos Atômicos* (1955); *Navy Wife*; *Calling Homicide/Nas Garras da Morte* (1956); *The Storm Rider/Ginete da Tempestade*; *Reform School Girl*; *Escape From Red Rock/Fúria de Assassinos* (1957); *Space Master X-7/X-7, o Rei do Espaço*; *High School Hellcats*; *Queen of outer Space/A Rebelião dos Planetas*; *Joy Ride* (1958); *The Return of the Fly/O Monstro de Mil Olhos*; *Alaska Passage/Caminho Violento* (1959); *Stop! Look! and Laugh!/Para, Olhe e Ria!* (1960); *Valley of the Dragons* (1961); *The Three Stooges Meet Hercules/Com Hércules no Olimpo*; *The Three Stooges in Orbit/Os Três Patetas em Órbita* (1962). Nos últimos anos escreveu os roteiros dos filmes *Gunfight at Comanche Creek* (1963) e *Tickle Me* (1965) (MES).

BERNEIS, Peter — Diretor do cinema alemão, onde realizou os seguintes filmes: *Der Chef Wünscht Keine Zeugen* e *Die Lady, das Mädchen aus Dem Hafen/Grécia, Meu Amor* (1964), éste realizado em co-produção com a França (título francês, *Un Certain Désir*), um melodrama passionnal inspirado em filmes gregos, como *Stella*, de Cacoyannis, e *Nunca aos Domingos*, de Dassin (MES).

BERNHARD, Jack (1913, Philadelphia, EUA) — Produtor e diretor. A princípio assistente de direção nos estúdios da Universal e, desde 1946, diretor de filmes modestos, realizados para empresas menores como a Monogram, Film Classics e outros. Foi autor de diversas histórias para filmes "westerns". Trabalhou também para a TV. Filmes que dirigiu: *Decoy/A Mulher Dilinger*; *Sweetheart of Sibma Chi/O Campeão da Regata* (1946); *Violence/Violência*; *In Self Defense* (1947); *The Hunted*; *Blonde Ice, Appointment with Murder*; *Unknown Island/A Ilha Desconhecida* (1948); *Search for Danger*; *Alaska Patrol/Espiões em Alto Mar* (1949); *The Second Face* (1951).

BERNHARDT, Curtis ou Kurt (15 de abril de 1899, Worms, Alemanha) — Uma longa carreira com filmes em quatro cinematografias (alemã, francesa, inglesa e em Hollywood), apresenta a filmografia deste diretor alemão. Diver-



"Ginete da Tempestade", de Edward Bernds.

sos gêneros e alguns êxitos marcantes (*O Último Pelotão*, realizado no cinema alemão do início da década de trinta, é considerado um clássico) não o elevavam todavia da categoria média. Quase sempre um excelente artesão, seu estilo é simples, escorreito, preciso, com boa mecânica cinematográfica. Com um bom assunto faz um bom filme; talvez nunca tenha desperdiçado um argumento de valor. Foi um dos diretores preferidos de Bette Davis, com quem fez *A Stolen Life* e *Payment on Demand*, e dirigiu outros "monstros sagrados" como Joan Crawford (*Possessed*), Rita Hayworth (*Miss Sadie Thompson*), Humphrey Bogart (*Conflict, Sirocco*) e outros. Um bom período na Warner nos anos de pós-guerra (segunda) assinala filmes de excelente nível técnico-artístico, como os citados *Conflict, Possessed, A Stolen Life* e mais *Devotion*, a vida das irmãs Bronte, com Ida Lupino e Olivia de Havilland. Todos melodramas de gabarito. Seus últimos filmes denotam uma certa decadência, pelo menos de nível de produção (CF).

Filmes:

- 1927 — *Das Letzte Fort*
- 1928 — *Schinderhannes*
— *Das Grosse Los*
- 1929 — *Die Frau Nach der Mann Sich Sehnt*
- 1930 — *Die Letzte Kompanie/O Último Pelotão*
— *L'Homme qui Assassina*
- 1931 — *Der Mann der den Mord Bezing*
- 1932 — *Der Grosse Rausch*
— *Der Rebell*
- 1933 — *Der Tunnel*
— *Le Tunnel/Túnel Submarino*

- (versão francesa do filme anterior)
- 1934 — *L'Or dans la Rue*
- 1935 — *The Loves of a Dictador*
- 1837 — *The Beloved Vagabond*
- 1938 — *Carrefour*
- 1939 — *Nuit de Décembre*
- 1940 — *My Love Came Back*
— *The Lady with Red Hair/A Mulher de Cabelo Vermelho*
- 1941 — *Million Dollar Baby*
- 1942 — *Juke Girl*
- 1943 — *Happy Go Lucky/Caçadora de Marido*
- 1945 — *Conflict/Conflitos d'Alma*
- 1946 — *Devotion/Devoção*
— *My Reputation/Minha Reputação*
— *A Stolen Life/Uma Vida Roubada*
- *Possessed/Fogueira de Paixão*
- 1947 — *The High Wall/Muro de Trevas*
- 1949 — *The Doctor and the Girl/O Ideal de uma Vida*
- 1951 — *Payment on Demand*
— *Sirocco/Sirocco*
— *The Blue Veil/Ainda Há Sol em Minha Vida*
- 1952 — *The Merry Widow/A Viúva Alegre*
- 1953 — *Miss Sadie Thompson/A Mulher de Satã*
- 1954 — *Beau Brummel/O Belo Brummel*
- 1955 — *Interrupted Melody/Melodia Interrompida*
- 1956 — *Gaby/Gaby*
- 1960 — *Stefanie in Rio/Stefanie no Rio*
- 1962 — *Damon and Pythias/Os Valentes Damão e Pitias*
- 1964 — *Kisses for My President/Aluga-se a Casa Branca*



"A Stolen Life", de Curtis Bernhardt: Bette Davis e Glenn Ford.



"Le Vieil Homme et l'Enfant", de Claude Berri: Michel Simon.

BERRI, Claude / Claude Langwann (1 de julho de 1934, Paris, França) — De pais poloneses, ambos artesãos de peles, foi também peleteiro. Estudou arte dramática e, em 1951, estreou como figurante em *Rue de L'Estrapade*, de Jacques Becker. Em 1952, um pequeno papel em *Le Bon Dieu Sans Confession*, seguido de outro em *Le Blé en Herbe*/Amor de Outono, de Claude Autant-Lara. Um período no teatro (ator e produtor) e na televisão (ator) antecede sua primeira experiência na direção, o curta-metragem *Le poulet*, ganhador dos prêmios em Veneza/1963 e Hollywood (Oscar/1966). Ainda em 1963, dirigiu o episódio *Baiser de Seize Ans*, do filme *Les Baisers/Os Beijos*, e, no ano seguinte, o episódio *La Chance du Grenier*, de *La Chance et L'Amour*. Seu primeiro trabalho em longa metragem, *Le Vieil Homme et l'Enfant* (1966), aborda por um ângulo muito sentimental o problema do anti-semitismo, constituindo um êxito de bilheteria (EA).

BERRY, John (1917, New York, EUA) — Iniciou suas atividades artísticas no teatro, como ator e diretor. Lançado por Orson Welles, que o contratou como assistente no Mercury Theater, representou no teatro sob sua direção, "Julio Caesar", "Five Kings", "Native Son". Mas, ao mesmo tempo que representa, Welles lhe confiava cada vez mais trabalhos de direção. Quando Welles vai para Hollywood, leva consigo John Berry, que permaneceu algum tempo na Califórnia, voltando à Broadway, onde dirigiu "Cry Havoc". O êxito alcançado por esta peça lhe valeu um contrato nos estúdios da Paramount. Começou bem, com dois filmes que chamaram a atenção da crítica, *Miss Susie Slagle's*, comédia sentimental tratada com delicadeza, com Veronica Lake, e *From this day Forward*, que lembrava em ritmo e em atmosfera o melhor King Vidor. "Um intimismo social", como disse um crítico, tratado com extremo carinho e profundidade, era a característica principal deste filme interpretado com grande sensibilidade por Joan Fontaine e Mark Stevens. Muito embora com este início promissor, John Berry foi deixando diminuir gradativamente o que de melhor apresentara nos filmes citados (CF).

Filmes:

- 1945 — *Miss Susie Slagle's/A Vida é uma Só*
- 1946 — *From This Day Forward/Esse Encanto Irresistível*
- 1947 — *Cross My Heart/A Mentirosa*
- 1948 — *Casbah/Casbah, o Reduto da Perdição*
- 1949 — *Tension/Tensão*
- 1951 — *He Ran All the Way/Por Amor Também se Mata*

- 1955 — *Ça va Barder/Fúria de Conflitos*
- 1956 — *Je Suis un Sentimental/Sou um Sentimental*
— *Don Juan/Os Amores de Don Juan*
- 1957 — *Tamango/Tamango*
- 1958 — *Oh, Qué Mambo!*
- 1966 — *Maya/Maya*
- 1968 — *A Tout Casser*

BERRY, Julian — pseudônimo de Ernesto Gastaldi.

BERTHIER, Jacques (10 de fevereiro de 1916, Paris, França) — Ator e diretor. Trabalhou no teatro, antes de ingressar no cinema. Como ator fez diversos filmes, destacando-se *La Fin du Jour* (1939); *Le Destin Fabuleux de Désirée Clary* (1942); *Béatrice Devant le Désir* (1943); *La Révoltée* (1947); *Marie du Bout du Monde* (1950); *Les Deux Messieurs de Madame* (1951); *Si Versailles m'Était Conté/Se Versalhes Falasse...* (1953); *La Belle Otero/A Bela Otero* (1954); *Costa Azurra* (1959); *Qui Êtes-Vous Monsieur Sorge?/Sr. Sorge, Quem é o Senhor?* (1960); *Lemmy pour les Dames e Les Trois Mousquetaires/Os Três Mosqueteiros* (1961). Como diretor realizou o curto *Charles Péguy* (1952) e o longo *Le Temps d'un Reflet* (1960).

BERTHOMIEU, André (16 de fevereiro de 1903, Rouen, França/12 de abril de 1960, Paris) — Exerceu diversas atividades no cinema, entre as quais a de ator, antes de tornar-se, em 1924, assistente de direção. Quando realizador, a partir de 1927, foi um dos menos ambiciosos e dos mais atacados do cinema francês. Seu nome, para a maioria dos críticos, servia preferencialmente para evocar as complacências do cinema "comercial". A sua obra vale, todavia, mais de que sua reputação. Filmes que dirigiu: *Pas si Bête* (1927); *Rapacité; Broadcasting; Le Crime de Sylvestre Bonnard; Ces Dames aux Chapeaux Verts* (1929); *Coquecigrole* (1930); *Mon Ami Victor* (1931); *Baranco; Les Ailes Brisées; Mon Couer et ses Millions* (1932); *La Femme Ideale; Mademoiselle Josette ma Femme; Gagne Ta Vie; Le Crime de Bouif* (1933); *N'Aimer que Toi; L'Aristo* (1934); *Jim la Houlette* (1935); *Le Secret de Polichinelle; La Flamme; Le Mort en Fuite; L'Amant de Madame Vidal; Les Nouveaux Riches/Os Novos Ricos* (1936); *La Chaste Suzanne/A Casta Suzana* (1937); *Le Train pour Venise* (1938); *Eusebe Deputé; L'Inconnue de Monte Carlo* (1939); *La Neige sur les Pas* (1941); *Promesse a L'Inconnue; La Croisée des Chemins; L'Ange de la Nuit* (1942); *Le Secret de Madame Clapain* (1943); *J'AI Dix-Sept Ans; Peloton de Execution* (1945); *Gringalet; Amour, Delices et Orgues;*

Pas si Bête; Carre de Valets (1946); *Blanc Comme Neige* (1947); *Le Bal des Pompiers; L'Ombre; Le Couer sur la Main* (1948); *La Petit Chocolatière; Le Roi Pandore; La Femme Nue* (1949); *Mademoiselle Josette, ma Femme; Pigalle-Saint Germain-des-Près; Le Roi des Camelots* (1950); *Jamais Deux sans Trois; Chacun son Tour* (1951); *Belle Mentalité; Le Dernier Robin des Bois; Allo! Je T'Aime* (1952); *Le Portrait de son Père; L'Oeil en Coulisse* (1953); *Le Mort en Fuite ou Les Deux Font la Paire; Scènes de Menage* (1954); *Les Duraton* (1955); *La Joyeuse Prison; Cinq Millions Comptant; A la Jamaïque* (1956); *Legitime Defense; Sacré Jeunesse* (1958) e *Premeditation* (1959) (MES).

BERTOLUCCI, Bernardo (1942, Parma, Itália) — Realizador do cinema italiano. Filho do poeta Attilio Bertolucci, seguiu os passos do pai, publicando poesias desde os 12 anos de idade. Seus primeiros experimentos cinematográficos foram feitos em 16 mm. Participou da equipe de Accattone, de Pasolini, como assistente de direção. Em 1964, realizou seu primeiro longa-metragem, *La Commare Secca*, com roteiro de Pasolini. Impressionou melhor à crítica italiana com o segundo, *Prima Della Rivoluzione*, desigual, mas evidenciando uma paixão que impregna a linguagem visual. Filmado em sua cidade natal, com forte substância autobiográfica, *Prima Della Rivoluzione* mostra um cineasta preso a digressões mais próprias ao romance e que não conciliou suas preocupações políticas (marxistas) com a expressão artística. Em 1967, dirigiu o episódio *Il Fico Infruttuoso*, do filme *Vangelo 70*, também com episódios dirigidos por Pasolini, Zurlini, Godard e Lizzani (EA).

Nota: a Enciclopédia FILME CULTURA publicou, na sua edição n.º 8, os seguintes verbetes relativos a diretores do cinema brasileiro, letra B:

BARRETO, Victor Lima
BARRO, João de
BARROS, Carlos Alberto de Souza
BARROS, Fernando de
BARROS, Luiz de
BARROS, Reynaldo Paes de
BARROS, Teófilo de
BARROZO NETTO, Helio
BASAGLIA, Maria
BATINI, Tito
BENEDETTI, Paulo
BERNOUDY, Edward
BIÁFORA, Rubem
BOLLINI, Flaminio
BONFIOLI, Igino
BORGES, Itamar S.
BORGES, Miguel
BRANCATO JUNIOR
BRASINI, Mario
BRESCIA, Ettore
BRESSANE, Julio
BURLE, José Carlos

ENCICLOPÉDIA: EQUIPE

Supervisão Geral: Antonio Moniz Vianna

Redação: Ely Azeredo, Carlos Fonseca, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Paulo Perdigão, Michel do Espírito Santo e José Fioroni Rodrigues

Coordenação de Redação: Flavio Manso Vieira

Documentação e Pesquisas: Flavio Manso Vieira e Michel do Espírito Santo

FILME CULTURA e GUIA DE FILMES

Vendas avulsas: V. pode encontrar as revistas editadas pelo INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA, nas seguintes livrarias:

GUANABARA: Entrelivros Editôra Ltda. (Av. Rio Branco, 156); Leonardo da Vinci (Av. Rio Branco, 185); Brasitodo Ltda. (Av. Almirante Barroso, 54); Artes Gráficas Ind. Reunidas (Rua México, 98-D); Ler (Rua México, 31); Casa do Livro Ltda. (Rua da Quitanda, 27); Civilização Brasileira (Rua Sete de Setembro, 97); Livros de Portugal (Rua Miguel Couto, 40); Freitas Bastos S. A. (Rua Sete de Setembro, 113); Sinal Editôra e Distribuidora Ltda. (Rua da Quitanda, 65-7.º andar — S/702); Guanabara Jornais e Revistas Ltda. (Rua Joaquim Silva, 48); Rodoviária Guanabara Jornais e Revistas Ltda. (Francisco Bicalho — Est. Rodoviária Nôvo Rio); Eldorado Tijuca Ltda. (Rua Conde de Bonfim, 422-K); Distrof (Rua Senador Vergueiro 218-D); Pantheon (Rua Barata Ribeiro, 502); Trigueiro Ltda. (Rua Bolivar, 80-A); Real Ltda. (Rua Francisco Sá, 38-C); Tempos Modernos Ltda. (Av. Ataulfo de Paiva, 338-B); Teatro Santa Rosa (Rua Visc. de Pirajá, 22); Mandarino Santós (Av. Copacabana, 1182); Record (Av. Copacabana 975); J. Mandarino Jornais e Revistas (Av. Copacabana, 683-loja 11); Trajano Costzesco (Av. Copacabana, 291-D); Fortunato Vanzillota (Av. Copacabana, 109).

SÃO PAULO (Capital): Hemos (Av. S. João, 526); Dinucci (Av. S. João); Brasiliense (Rua Barão de Itapetininga, 99); Jaraguá (Rua Marconi); Joreli — Jornais e Revistas (Estação Rodoviária); Teixeira (Rua Marconi, 40); Kosmos (Praça D. José Gaspar, 106-loja 30); Siciliano (Rua D. José de Barros, 326); Balaio (Alameda Itu, 248-A); Astor Shopping (Av. Paulista, 2073); União (Rua Augusta, 1403); Drugstore Magazin Augusta (Rua Augusta, 2228); Eldna (Rua D. José de Barros, 30-loja 17); Sinal (Rua Itambê, 341 — casa 11).

RIO GRANDE DO SUL: Leonardo da Vinci (Av. Senador Salgado Filho, 211 — Pôrto Alegre); Sul Brasileira (Av. Senador Salgado Filho, 235 — Pôrto Alegre); Kosmos (Rua dos Andradas, 1644 — Pôrto Alegre); Coletânea (Rua dos Andradas, 1117 — Pôrto Alegre); Stand Vera Cruz (Praça da Alfândega — Pôrto Alegre); Dominique Livros e Revistas (Rua Uruguai, 332 — Pôrto Alegre); CEPAL (Av. Desembargador André da Rocha, 216 — Pôrto Alegre); Miscelânea (Rua Gal. Câmara, 142 — Pôrto Alegre); A Bruxa (Rua dos Andradas, 1252 — Pôrto Alegre); Vozes (Rua do Riachuelo — Pôrto Alegre); Livraria do Globo (Av. Mal. Floriano, 295 — Rio Grande); Livraria do Globo S. A. (Rua Dr. Bozano, 1271 — Santa Maria); Livraria do Globo S. A. (Rua 15 de Novembro, 573 — Pelotas); Gráficas Rossi Ltda. (Av. Júlio de Castilhos, 1585 — Caxias do Sul); Stand Best-Seller (Av. Júlio de Castilhos, 1489 — Caxias do Sul); Previtale e Conde Ltda. (Rua Sete de Setembro, 1088 — Bagé); Francisco Dânia (Rua Dr. Bozano, 1277 — Santa Maria); N. C. Sfoggia (Av. Gal. Neto, 400 — Passo Fundo); Joalheria Minister (Rua Saldanha Marinho, 353 — Bento Gonçalves); Liverpool (Rua Tiradentes, 459-A — Pelotas); Livraria e Tabacaria Nosleg (Av. Gal. Neto, 617 — Passo Fundo).

ESTADO DO RIO: Editôra Arte e Ciência (Rua Alberto Victor, 8-loja 5 — Niterói); Diálogo Livraria Editôra (Rua Tiradentes, 71-loja 2 — Niterói); Palmieri, Panaro & Cia. Ltda. (Rua Aureliano Leal, 37 — Niterói); Palácio dos Livros (Praça Getúlio Vargas, 194 — Nova Friburgo); Silvio Paulo & Cia. (Rua Farinha Filho, 13 — Nova Friburgo).

MINAS GERAIS: Alvorada (Gal. Belfort Arantes, n.º 7 — Juiz de Fora); Cultura Brasileira (Av. Afonso Pena, 776 — Belo Horizonte); Livraria do Estudante (Rua Tupis, 85, loja 7 — Belo Horizonte); Sinal (Rua Ceará, 1333-A — Belo Horizonte); Melo e Pelegrini (Av. Floriano Peixoto, 53 — Uberlândia); Deuzenio Martins (Uberaba).

BRASÍLIA: Encontro de Brasília (Galeria Hotel Nacional-loja 22/30); Eldorado (S. Quadra 305); Loja do Livro (S. Quadra 105); Civilização (S. Quadra 309); Legenda (Galeria Hotel Nacional); Aeroporto; Dom Bosco (S. Quadra 105); Coop. dos Estudantes da U.N.B.

GOIÁS: Bazar Oio (Goiânia).

PARANÁ: J. A. I. — Distribuição e Exibição Cinematográfica Ltda. (Rua Cândido Lopes, 205-6.º andar — Conj. 661 — Curitiba).

Assinaturas: o INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA aprovou novos planos para assinantes de FILME CULTURA e GUIA DE FILMES, que relacionamos abaixo, dando, em seguida, a forma através da qual V. poderá obter sua assinatura:

Assinatura de seis números de FILME CULTURA

NCr\$ 12,00 (doze cruzeiros novos)

Assinatura de seis números de GUIA DE FILMES

NCr\$ 3,00 (três cruzeiros novos)

O pagamento das assinaturas deverá ser efetuado através de uma agência do Banco do Brasil, onde será emitida uma *ORDEM DE PAGAMENTO* em favor do *INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA — CONTA VENDA DE REVISTAS N.º 1.426-5*, destinada à *AGÊNCIA CENTRAL DO BANCO DO BRASIL*, na *GUANABARA*.

