

12

II FIF

Jonas: A Compadecida

Elmer Bernstein

Jacques Demy, Agnès Varda

Walter Hugo Khouri

FILME CULTURA



FILME CULTURA

ANO III - N.º 12 - maio/junho, 1969

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

Arte e Coordenação Gráfica:
Oswaldo Carneiro

Redação e Distribuição: Rua
20 de Abril, 28, 2.º andar,
Conj. 201 *

Instituto Nacional do Cinema:
Praça da República, 141-A *

* ZC 14 — Rio de Janeiro —
— Guanabara — Brasil —
End. Telegráfico: INCBRAS

NCr\$ 2,00

inc

ÍNDICE	Pág.
Editorial	1
FIF — As Raízes do Êxito	2
“A Compadecida” — Em Busca de uma Linguagem Popular	6
Agnès Varda — Cinema sem Bitolas	10
Jacques Demy — Cidadão de Hollywood	12
Dossiê Khouri	14
A Criação na Indústria Cinematográfica	28
Arte, Crítica, Público, Indústria	32
Elmer Bernstein: O Compositor no Cinema	35
Movimento	40
Técnica da Preservação de Filmes	46
Desafio da Côr	49
Cinema Brasileiro: Novos Filmes	50
“Guia de Filmes” Faz Dois Anos	54
Enciclopédia: Diretores — Letra “B” (IV)	55



Iracema de Alencar,
Anecy Rocha,
Helio Fernando em
“Brasil Ano 2000”,
de Walter Lima Jr.



Alfredo Alcón,
Lautaro Murua em
“Martin Fierro”,
de Leopoldo
Torre Nilsson

Diálogo com o mundo

A assinatura do Acôrdo de Co-Produção com a Itália, em breve, elevará a três o número de dispositivos bi-nacionais que irão proporcionar investimentos maiores à produção de filmes e mais fácil penetração no mercado externo. Em fevereiro dêste ano foi assinado o Acôrdo de Co-Produção Brasil-França. E encontram-se em fase de estudos acordos semelhantes com o México, a República Federal Alemã e a Espanha.

Com um mês de vigência do Acôrdo Brasil-França, tinha início a fase de produção de dois filmes brasileiro-francêses: um com participação majoritária brasileira, outro com capital predominantemente francês. O Instituto Nacional do Cinema estimula prioritariamente a realização de co-produções "gêmeas". Isto é, a, um filme de capital predominantemente estrangeiro (no máximo, 70%) deve seguir-se outro de capital predominantemente brasileiro (30% no mínimo); e vice-versa. A participação técnica e artística de elementos de cada um dos países deve obedecer à mesma proporção da participação financeira. Assim, as co-produções serão legítimos empreendimentos bi-nacionais e não apenas aproveitamento de nosso acêrvo cultural-paisagístico e do custo mais baixo da mão-de-obra nacional.

Entramos lúcida e serenamente — com tôda as cautelas convenientes à preservação de nosso patrimônio cultural e ao atendimento dos interesses dos artistas, técnicos e investidores brasileiros — no campo da co-produção. Impulsionando a co-produção, o Instituto Nacional do Cinema está alerta para as oportunidades de ampliação de nosso diálogo com o mundo.

II FIF

AS RAÍZES DO ÊXITO

"Cannes, Berlim e Veneza são grandes festivais, mas este do Rio é maravilhoso. Tudo no II FIF foi magnífico". (Josef von Sternberg)

UMA seleção de filmes das tendências mais representativas do cinema atual, presença de 30 cineastas, mais de meia centena de intérpretes, um Júri de longa-metragem constituído por 11 personalidades de ressonância internacional, um Simpósio de Ficção Científica reunindo vários dos escritores mais significativos do gênero, um ciclo retrospectivo dedicado a Alberto Cavalcanti e um Mercado garantiram ao II Festival Internacional do Filme do Rio de Janeiro êxito extraordinário, enraizando em definitivo, aqui, bienalmente, a grande manifestação de arte cinematográfica das Américas. De 17 a 30 de março, com o II FIF, os produtores, diretores e artistas brasileiros passaram a contar com um instrumento poderoso para desenvolver o intercâmbio entre nosso cinema e os centros produtores de todo o mundo. As delegações estrangeiras foram unânimes em frisar a importância cultural da manifestação e o expressivo nível alcançado pela maioria dos filmes apresentados em competição ou nos programas paralelos.

"FLASH-BACK"

O I FIF, por concessão especial da Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films (FIAPF), sediada em Paris, realizou-se em 1965, integrado no programa de festividades do IV Centenário do Rio de Janeiro. O sucesso, espetacular, repercutiu na FIAPF, que o registrou como "classe A", ao lado de Cannes, Veneza, Berlim, festivais tradicionais, com décadas de existência. O Diretor do I FIF, crítico Antonio Moniz Vianna, teria em 1969 a responsabilidade de repetir o êxito inaugural.

Entretanto, devido à inexistência de um organismo oficial que pudesse tomar a seu cargo a realização do Festival seguinte, o FIF, até 1967, parecia condenado ao desaparecimento. Naquele ano surgia o Instituto Nacional do Cinema, conseqüência da preocupação do Governo em dotar o Brasil de uma indústria cinematográfica à altura do desenvolvimento de outros setores da vida nacional. Um dos pontos do programa de trabalho do novo órgão é a formação e execução de uma política de fomento industrial e promoção cultural do filme brasileiro. O INC entrou em entendimentos com o Instituto Nacional de Cinematografia, da Argentina, dando origem a um convênio, firmado a 5 de outubro de 1967, e aprovado pela FIAPF, pelo qual o FIF seria realizado alternadamente com o Festival de Mar del Plata. Em Março de 1968, com a presença de uma delegação brasileira, Mar del Plata promoveu mais um Festival. Cumpria, então, ao Brasil, efetivar o seu.

Mobilizada uma equipe pelo Secretário-Executivo do INC, e Diretor do II FIF, Antonio Moniz Vianna, foram dados os primeiros passos para que o Festival, além de repetir o êxito anterior, assumisse um relêvo maior, integrando os aspectos culturais e artísticos do cinema com os de ordem comercial e industrial. Basicamente, foi seguido o mesmo planejamento do I FIF, com aperfeiçoamentos ditados pela experiência. Organizado o plano básico, deu-se início a um trabalho intenso, de elaboração de convites, programas, regulamentos e de contatos com diversos órgãos cujo apoio era indispensável ao Festival. A 7 de fevereiro foi firmado con-

vênio entre o Ministério de Educação e Cultura, através do INC, e o Governo do Estado da Guanabara, em termos de cooperação técnica e financeira para a execução do II FIF.

DIALOGO PLANETARIO

Os festivais de cinema são profícuo instrumento de promoção do cinema, revelando novas tendências e estilos, trazendo ao público as metamorfoses que nêles se operam. São inúmeros os exemplos de escolas, artistas e técnicos que alcançaram notoriedade através de um festival. Ao mesmo tempo, no contato diário que se estabelece, no diálogo franco, na troca de idéias, abrem-se os horizontes profissionais, contratos são fechados, as primeiras conversações para uma produção são iniciadas. Daí porque um Festival não pode ser analisado simplesmente pelas suas realizações imediatas, a curto prazo, mas também pelas soluções que propicia e que frutificam com o tempo.

O II FIF, do ponto de vista do cinema brasileiro, foi importante, pois trouxe ao Brasil jornalistas, técnicos e artistas que, aqui, puderam tomar contato com a nossa paisagem humana e cultural, com a potencialidade do mercado de trabalho, viram filmes, verificaram "in loco" o que o cinema brasileiro está fazendo, sem a defasagem de tempo que a distribuição comercial normalmente provoca.

Por outro lado, um Festival de cinema como o II FIF, é a afirmação concreta da vitalidade de uma indústria de cinema, como a nossa, que desperta interesse internacional, não apenas como cenário de filmes es-

trangeiros, mas como dinâmico centro produtor.

O II FIF estabeleceu manifestações culturais paralelas, que alcançaram amplas áreas de interesse. Assim, foi realizada uma retrospectiva do cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti, de marcante atuação no movimento de "avant-garde" da França e no cinema inglês, com 20 filmes.

O Simpósio de Ficção Científica, com projeções de filmes e debates com alguns dos ensaístas e escritores mais significativos do gênero, foi uma iniciativa de absoluto ineditismo.

A Mostra Informativa procurou dar uma visão panorâmica do que, na atualidade, é produzido naqueles países. Obras recentes, de grande repercussão crítica na Europa, chegaram ao público, cineastas e críticos especializados, despertando amplo interesse.

Também bastante ativo foi o Mercado de Filmes, com cerca de 40 filmes nacionais de longa-metragem e muitas produções estrangeiras. Compradores das Américas e da Europa, especialmente convidados, estabeleceram negociações para compra ou distribuição de várias dessas produções.

O que realmente movimentou o pú-

blico e a imprensa foi a Mostra Competitiva, com 22 filmes, e mais quatro "hors concours", vindos dos mais diversos países, como os Estados Unidos, Polônia, Alemanha, União Soviética, França, Espanha, Argentina, Itália, Japão, Suécia, Inglaterra, Portugal, Iugoslávia, Hungria e, naturalmente o Brasil, com a *Compadecida*, de George Jonas.

Paralelamente à competição de longa-metragem, houve a de filmes curtos, com exemplares da França, Canadá, Polônia, Alemanha, Inglaterra, Hungria, Estados Unidos, Holanda, Espanha, Iugoslávia e Brasil — este com *A Ólho Nu*, de David Weissman.

O Júri de Longa-Metragem — a maior soma de nomes altamente expressivos já reunida em qualquer Júri de festival — foi integrado pelo grande cineasta Josef von Sternberg, (seu presidente), Alain Robbe-Grillet (França), Robert Enrico (França), Emilio Fernandez (México), Andrzej Wajda (Polônia), Manuel Antin (Argentina), Lars Magnus Lindgren (Suécia), John Gillet (Inglaterra), Alberto Cavalcanti (Brasil), Anselmo Duarte (Brasil) e Walter Hugo Khouri (Brasil). O Júri de Curta-Metragem, sob a presidência

do americano Ed Emshwiller, contou também com José Lino Grünewald (Brasil), Grant Munro (Canadá), Fernando Campos (Brasil) e Dusan Vukotic (Iugoslávia).

Participaram do Simpósio "A Literatura de Ficção Científica e o Cinema" os escritores Arthur C. Clarke — que recebeu o Prêmio "Monólito Negro" pelo conjunto de sua obra — Forrest J. Ackerman, Karen Anderson, Poul Anderson, Alfred Bester, Robert Bloch, Carol Emshwiller, Harlan Ellison, Philip José Farmer, Robert Heinlein, Harry Harrison, Robert A. Heinlein, Damon Knight, Sam Moskowitz, Frederick Pohl, Robert Sheckley, A. E. Van Vogt, Kate Wilhelm, Michael Caen, Jacques Sadoul, Brian H. Aldiss, J. G. Ballard, John Brunner, Marcial Souto, Leigh Chapman, os cineastas Roger Corman, Ed Emshwiller, George Pal, Jacques Baratier, Robert Benayoun, Val Guest, Wolf Rilla, o ensaísta Luís Gasca.

Conforme observou o Diretor do Festival, "nunca um festival internacional reuniu um número tão grande de cineastas". E, concluiu, à base dos resultados do II FIF, que "o Rio já é sede incontestável de um grande festival de cinema".

OS PRÊMIOS

Conclusões do Júri de Longa-Metragem:

"Os 11 membros do Júri Internacional de Longa-Metragem não conseguiram chegar à unanimidade dos sufrágios; assim as decisões foram tomadas por maioria de votos.

Gaivota de Ouro, Grande Prêmio do Rio de Janeiro, para o melhor filme de longa-metragem: a *Martin Fierro* (Argentina), pelo tratamento clássico de um grande tema e pela direção e excelentes interpretações.

Gaivota de Ouro e Prata, Prêmio Especial do Júri: a *Joanna* (Inglaterra), pela interpretação coletiva do elenco e a notável performance de Donald Sutherland.

Gaivota de Ouro e Prata, para a melhor direção de longa-metragem: a Jacques Deray, pelo

contrôle dos atôres e pela qualidade visual das imagens de *La Piscine* (França).

Gaivota de Prata, para a melhor interpretação feminina: por unanimidade, a Mia Farrow, pela sua sutil interpretação e sua caprichosa e espirituosa composição dos personagens em dois filmes — *Rosemary's Baby* (EUA) e *Secret Ceremony* (EUA).

Gaivota de Prata, para a melhor interpretação masculina: a Amidou, pela força da sua "performance", notadamente na sequência final de *La Vie, L'Amour et La Mort* (França).

Autorizadas pelo Júri, três menções honrosas:

a) *A Compadecida* (Brasil), pela beleza da côr e a concepção dos figurinos e do décor;

b) *Ruchone Piaski* (Polônia), pela esplêndida fotografia

em preto e branco e a escolha dos elementos naturais feita pelo diretor:

c) *Podne* (Iugoslávia), pela sua coragem em desenvolver um tema difícil."

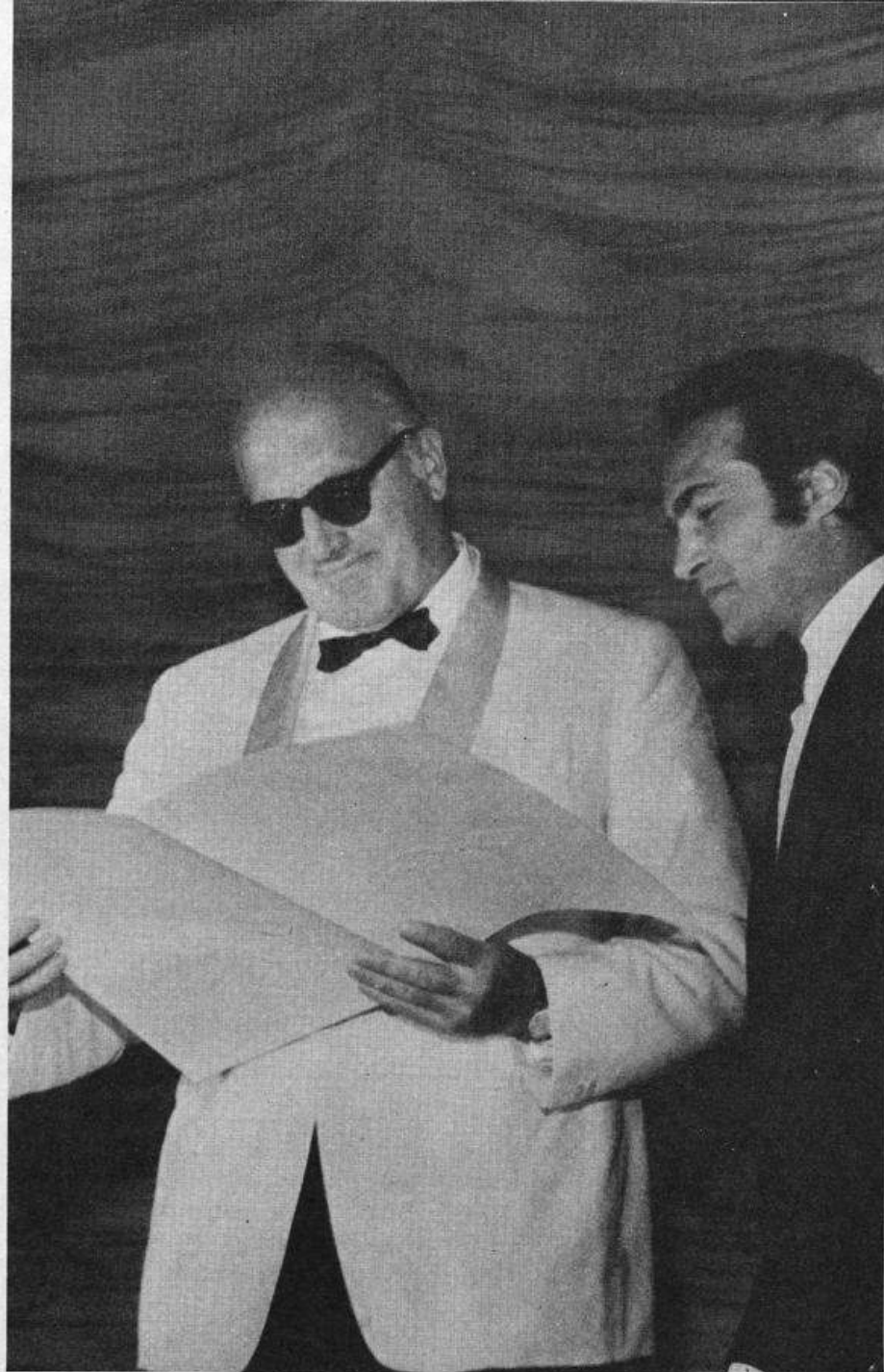
O Júri de Curta-Metragem atribuiu a Gaivota de Ouro, Grande Prêmio do Rio de Janeiro, para o melhor filme de curta-metragem, a *The Art of the Real* (EUA). E conferiu Menções Honrosas a *Walking* (Canadá) e *Ideal 68* (Hungria).

À margem dos prêmios oficiais do II FIF, o Júri Internacional da Crítica concedeu o "Sol de Ouro" ao filme iugoslavo *Podne*, de Purisa Djordjevic, Iugoslávia, e o Júri do Office Catholique International du Cinéma premiou *Proféta Valtal Szivem*, de Pál Zolnay (Hungria).

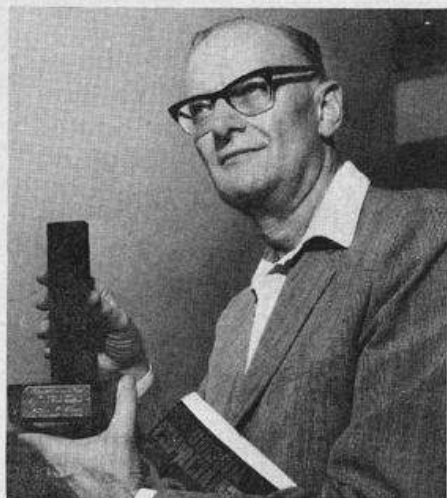
II FIF confirmou
o Rio como sede de
um dos grandes
festivais "classe A"



Sternberg e o Diretor do Festival



Torre Nilsson ("Martín Fierro") recebeu de Carlos Alberto a Gaivota e o diploma



Arthur C. Clarke com o "Monólito"



George Jonas recebe de José Lewgoy a Menção Honrosa do Júri a "A Compadecida"



Roman Polanski com Bibi Ferreira, arauto dos prêmios, na sessão de encerramento



Genevieve Waite, Ian Quarrier

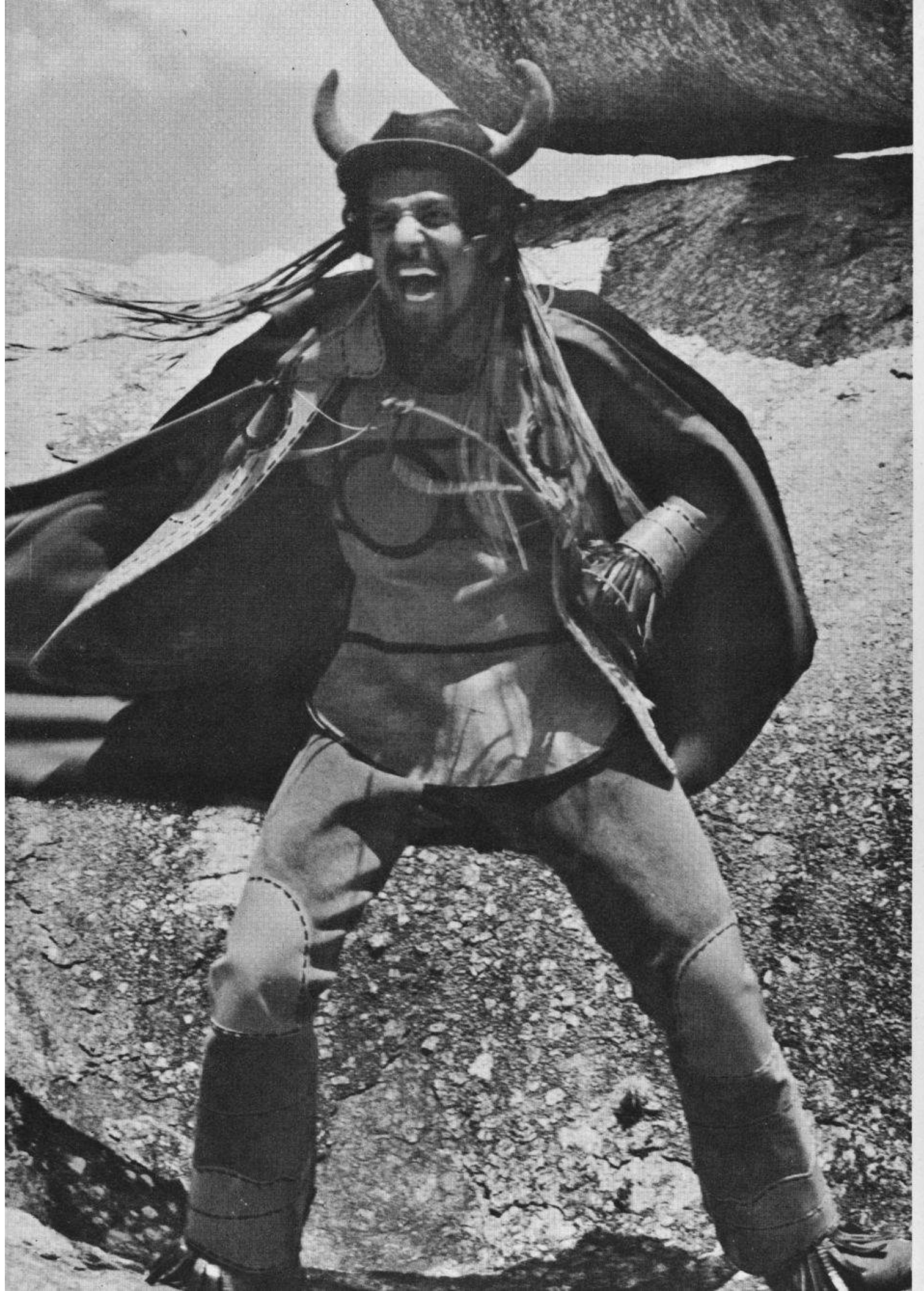


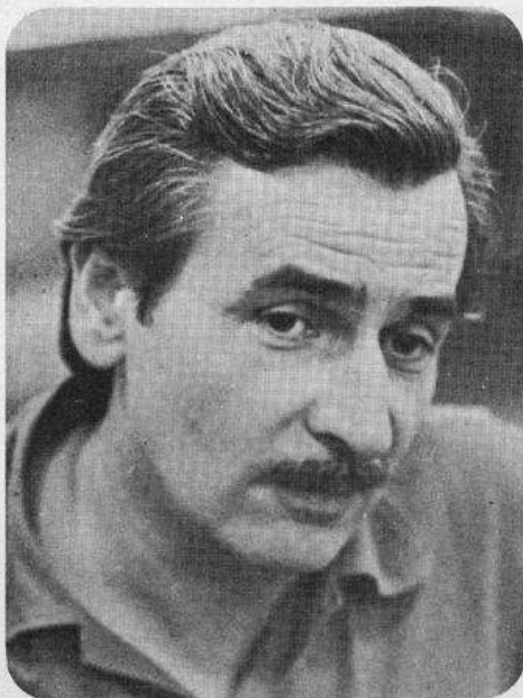
O Ministro Tarso de Moraes Dutra com o Diretor do Festival, Antonio Moniz Vianna, e o homenageado Alberto Cavalcanti

NUNCA um festival cinematográfico internacional reuniu tão grande número de realizadores e escritores de prestígio — foi a opinião generalizada entre as personalidades presentes ao II Festival Internacional do Filme do Rio de Janeiro. Cineastas que constituem verdadeiros capítulos da História do Cinema — Josef von Sternberg, Fritz Lang, Alberto Cavalcanti — integraram o Júri Internacional para filmes de longa metragem. As “gerações intermediárias” estiveram representadas por Andrzej Wajda, Leopoldo Torre Nilsson, Pal Zolnay e outros. Dos cineastas que se projetaram no âmbito da última década, o FIF recebeu Roman Polanski, Claude Lelouch, Robert Enrico, Agnès Varda, entre outros. Mais de duas dezenas de escritores — nomes do porte de Arthur C. Clarke, A. E. Van Vogt, Robert Heinlein, Robert Sheckley — participaram do Simpósio “A Literatura de Ficção Científica e o Cinema”. O Ministro da Educação e Cultura, Tarso de Moraes Dutra, prestigiou com sua presença o II FIF, que, em sua gestão, se consolida como instrumento de difusão artística e cultural.



Glenn Ford e Barbara Babcock vieram na Delegação americana





George Jonas.

|| *A COMPADECIDA* ||

Em busca de uma linguagem popular

Entrevista a Miriam Alencar

“George Jonas fez em *A Compadecida* o filme com o qual sempre sonhei. Contando com a colaboração inestimável de Francisco Brennand, de Lina Bó Bardi, de Sergio Ricardo, dos temas musicais sertanejos e de *Capiba*, fez um filme épico, festivo, popular e emocionalmente nordestino. O romanceiro e o teatro populares do nordeste são assim também. E como o cinema é rico e mágico, o filme dele foi em tudo o espetáculo mais bonito que já vi feito com minha peça.”

ESTA declaração, escrita de próprio punho por Ariano Suassuna, é o documento mais valioso para George Jonas, diretor de *A Compadecida*, produção que representou o Brasil no II Festival Internacional do Filme, do Rio de Janeiro, e conquistou Menção Honrosa “pela beleza da côr e a concepção dos figurinos e do ‘décor’”.

Simples, modesto ao falar, calma e pausadamente, George Jonas consi-

dera-se acima de tudo autêntico brasileiro, pois naturalizado há 20 anos, desde menino, em sua terra de origem, a Hungria, ouvia falar do Brasil, que sonhava conhecer.

O Brasil, seus hábitos e sua gente assumem grande importância para o homem e o cineasta, principalmente em alguns de seus aspectos mais sedutores, os temas nordestinos, as origens da cultura, que éle pesquisou

para seu filme e continuará pesquisando para futuros trabalhos.

O cinema é para Jonas o melhor veículo de comunicação. Vive do cinema e para o cinema, e nêle começou cedo, aos 16 anos, com uma câmara de manivela, fazendo um documentário sôbre obras de arte. Sempre ligado ao cinema, estudou física e química, chegando a ser coautor de uma patente para filmes coloridos, “Quimi-Color”. Na Uni-

"A COMPADECIDA"



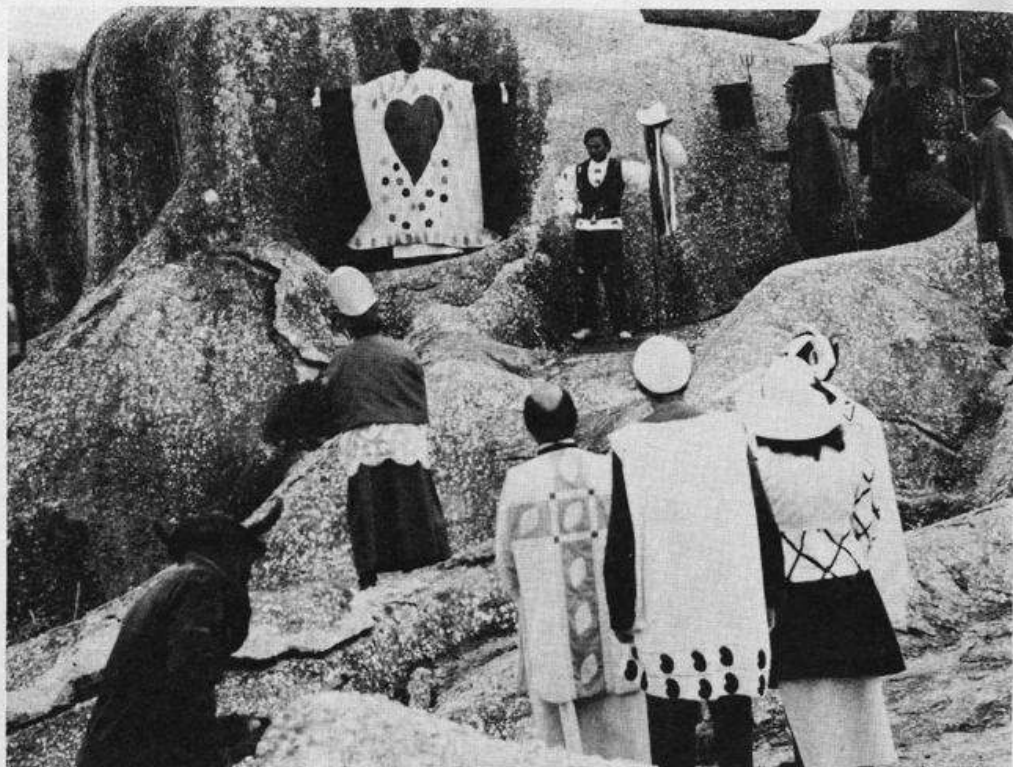
Neide Monteiro, Antônio Fagundes.

versidade de Marburg, Alemanha, estudou foto-química, dando início a uma série de pesquisas.

Veio a guerra. A solução era deixar a Hungria. Viajou inicialmente por toda a Europa até chegar à Argentina. Imediatamente começou a trabalhar, primeiramente como assistente e, depois, como diretor técnico interino do maior laboratório sul-americano, o "Alex".

Mas, apesar da tranquilidade, a aventura fascinou-o por um momento e empreendeu uma expedição nas selvas, onde perdeu-se durante três meses, com mais três companheiros. Encontrado, ficou com os amigos internado por algum tempo em um hospital de Guaporé. Assim, já estava com o pé no Brasil, de onde não mais saiu.

George Jonas radicou-se em São Paulo e começou a trabalhar em documentários. Em sua bagagem contam-se 70 trabalhos, com oito prêmios da Prefeitura de São Paulo; dois prêmios Governador do Esta-



Zózimo Bulbul na cena do julgamento.

do; um Saci; além de representar por duas vezes o Brasil no Exterior, trazendo dois prêmios internacionais na categoria de curta-metragem.

Em 1957 fundou o primeiro laboratório no Brasil para processamento de filmes coloridos, o Policrom, hoje Líder Cinematográfica de São Paulo. É, há seis anos diretor do Sindicato da Indústria Cinematográfica de São Paulo. Finalmente, há dois anos, achou-se maduro e deu início ao seu primeiro longa-metragem.

A COMPADECIDA

Tudo começou casualmente, de um pequeno encontro com o autor Ariano Suassuna. De conversa em conversa, do fascínio pelo nordeste, surgiu a idéia do filme, aprovada de imediato pelos dois. Em 1967, largou tudo e mudou-se para Pernambuco, fazendo pesquisas e locações. Em 15 de setembro de 1968 começou a filmar *A Compadecida*, concluindo essa fase da produção a 1.º de dezembro. Custou NCr\$ 750 mil, financiados

parte pelo Banco do Estado de Pernambuco, parte pelo Banco do Estado de São Paulo, o restante de seu próprio bolso.

— "*A Compadecida* é um trabalho sincero, nada há de falso ou mal intencionado" — diz George Jonas. "Sinto-me realizado com o filme. Por ele, deixei tudo de lado, até a família, trabalhando vinte horas por dia. Baseado no romanceiro popular do Nordeste, procurei valorizar toda a arte popular local. É a cultura brasileira. É um filme de intenções populares, alegre, pois 'tristeza é para o diabo'. Acho que deu certo".

"Quis fazer um filme lúcido, destacando os valores nacionais, procurando um estilo nôvo que seria o estilo sertanejo do cinema. Sobre este aspecto, Fritz Lang, depois de assistir ao filme declarou: '... além de extraordinário, tem seu estilo próprio'. Meu filme não tem influências de outros diretores. Quanto a Alberto Cavalcanti, assim se manifestou: 'orgulho-me de ser brasileiro por ver na tela um filme tão brasileiro'. Ro-



Regina Duarte, Zózimo Bulbul.



Paulo Ribeiro (o Palhaço) anuncia o espetáculo.

berto Santos recebeu-o afirmando que é uma das obras cinematográficas mais sérias que já viu no Brasil".

— "A tese do filme se resume em duas frases ditas pelo palhaço: 'Vem ver no palco da vida a vida do palco, pois esta é um espetáculo altamente moral e um apêlo à misericórdia'. Este é o conceito de *A Compadecida*: colocar acima da justiça o amor pela humanidade".

— "Procurei fazer um grande espetáculo circense sertanejo, abordando problemas universais que o próprio autor havia colocado na peça. Atualizei êstes problemas e as soluções técnicas e artísticas. Quanto ao realismo de que lanço mão em alguns quadros, como o da morte, por exemplo, êle está dentro da sátira. As mortes foram realistas porque com ela não se brinca. A morte tem que ser levada a sério. Também, porque o realismo das mortes é que dá a importância ao julgamento. Se a morte fôsse de brincadeira, o julgamento seria enfraquecido".

— "*A Compadecida* é um trabalho pioneiro valorizando o que tem o nordeste, pois a meu ver, o que mais necessita a região é divulgação, é a confiança do País, que ela espera para resolver seus problemas. A arte popular do nordeste é essencialmente simples, do povo. Procurei dar ao filme esta simplicidade. Considero a arte mais arte quando ela é simples. Talvez para alguns, esta arte não esteja devidamente interpretada. O público está mais acostumado a ver as coisas rebuscadas. *A Compadecida* não tem nada rebuscado, com os enquadramentos obedecendo a composição rigorosa. Procurei uma forma de me expressar dentro da maior simplicidade, utilizando aquela linguagem que o povo nordestino naturalmente usa. A crítica não percebeu os enquadramentos mais difíceis que o filme continha. E o final, com todos juntos, tem toda uma estrutura shakespeariana".

George Jonas considerou sua equipe excepcional e de contribuição decisiva para o alcance de seus objeti-

vos. Cita Lina Bó Bardi, responsável pela cenografia. Ela é profunda conhecedora do Nordeste e fundadora do Museu de Arte da Bahia, tendo feito pesquisas durante cinco anos. Francisco Brennand, pintor, intimamente ligado à cultura nordestina, desenhou 116 quadros do filme. Para Jonas é decisiva a cor que caracterizou os personagens. Por isso procurou dar uma dimensão maior da realidade, interpretando-a. Quanto a Ariano Suassuna, Jonas considera-o um irmão. Colaborou, sem nada impor como autor da obra original.

Alimentando grandes esperanças de que o filme tenha bom resultado comercial, George Jonas já firmou um acôrdo para distribuição na Europa.

— "*A Compadecida* é um nôvo cinema, pois é a primeira vez que se faz êsse tipo de comédia épica no Brasil. Se o 'cinema nôvo' tem méritos na busca de uma nova linguagem, acho que a linguagem nova de *A Compadecida* também tem seu mérito indiscutível".



AGNÈS VARDA CINEMA SEM BITOLAS

Entrevista a Celina Luz

UMA das presenças significativas no II Festival Internacional do Cinema, do Rio de Janeiro, Agnès Varda veio dos Estados Unidos, onde está temporariamente radicada, com seu marido, o cineasta Jacques Demy, também presente ao FIF. De início, não pretendia filmar nos Estados Unidos: apenas acompanharia Demy. Mas apaixonou-se pelo país e por sua gente e já realizou dois filmes: um curto sobre o Poder Negro (*Black Panthers*) e um longo ainda sem título.

“A ‘América’ é apaixonante, é o país mais avançado do mundo”. A cineasta de *Le Bonheur* (As Duas Faces da Felicidade) impressionou-se com a ousadia com que a mocidade americana critica os padrões de vida, os costumes, as autoridades. “Uma juventude que procura outros caminhos e contesta abertamente os que lhe oferecem”.

A produção americana, para Agnès Varda, “corresponde ao cinema de consumo que é solicitado, mas não resulta no cinema de expressão que é necessário. Mas “o cinema de consumo também exprime alguma coisa: pode produzir obras expressivas sem pretende-lo expressamente”. E Varda tem um gosto eclético frente ao cinema americano. Aprecia em especial Orson Welles e Andy Warhol, Fred Zinnemann e Shirley Clarke, John Ford e John Cassavetes.

Agnès Varda é uma das raras cineastas que, tendo construído seu prestígio na curta-metragem e na longa, ainda faz e continuará fazendo filmes curtos. *Black Panthers*, sobre o grupo agressivo do Poder Negro, tem 30 minutos de projeção. Já foi vendido e será exibido em salas que não pertencem aos grandes circuitos. “Os ‘panteras negras’ são os mais eficientes batalhadores do Black Power. Um dos primeiros líderes, Newton Cleaver, prêsido durante uma manifestação, em agosto de 1968, teve em favor de sua libertação uma grande campanha. Filmei todos os ‘meetings’, entrevistei outros integrantes do movimento. Conversei com o próprio Cleaver e o filmei, sem dificuldades, na prisão”.

O título do segundo filme, o longametrage, poderá ser *Lion's Love*

ou *Before the Earthquake* ou *Coffee*. Conta a história de três “jovens leões”, três atôres que vivem em Hollywood, “esperando o grande tremor de terra que vai lançar ao mar a Hollywood decadente”. Dois dos protagonistas (James Rado e Jerome Ragni) foram revelados na famosa peça teatral “Hair”, e o terceiro trabalhou em filmes do “underground cinema” dirigidos por Shirley Clarke e Andy Warhol. Varda, aliás, é insistente em afirmar sua admiração por Warhol, que considera “um dos maiores cineastas da atualidade”.

Agnès Varda defende a liberdade total na criação artística. “Nunca me impressionei com qualquer aspecto técnico do cinema; não me interessa”. Diz que “as pessoas que sabem o que querem não precisam mudar seu jeito de fazer as coisas”. Quer fazer os filmes que deseja “e não passar a vida fazendo filmes políticos”.

“Aceito a opinião de todo mundo. Leio tôdas as críticas com atenção. A crítica e os cineclubes mudaram a mentalidade do público. E os críticos, quando inteligentes, são intermediários entre o autor do filme e o espectador. Mas não gosto de críticos do tipo literário, que se embriagam com suas próprias palavras, e não sabem o que dizer. Nisso os ‘Cahiers du Cinéma’ sempre foram excessivos. Truffaut, Godard, Rivette, Rohmer começaram assim, antes de conhecerem na prática a realização cinematográfica”.

Até certo ponto, Agnès Varda acredita nas influências que possa ter recebido de outros cineastas, e nas que exerceu, por exemplo, sobre Alain Resnais. Este reconheceu publicamente “dever muito” a Varda. “É possível” — diz Agnès, levantando ligeiramente os ombros — “já que êle disse”.

Varda aponta Robert Bresson como um dos maiores cineastas da atualidade: “se não influenciou diretamente, marcou tôda uma geração de cineastas; e não só franceses, mas também italianos, como Pasolini”.

Seus favoritos no cinema italiano — pelo qual manifesta especial admiração — são Visconti, Fellini, Rossellini, Pasolini, Bertolucci. Também aprecia os cinemas tchecos, poloneses e húngaros.



Corinne Marchand em “Cléo de 5 à 7”



Claire Drouot e Jean-Claude Drouot em “Le Bonheur”

JACQUES DEMY

CIDADÃO DE HOLLYWOOD

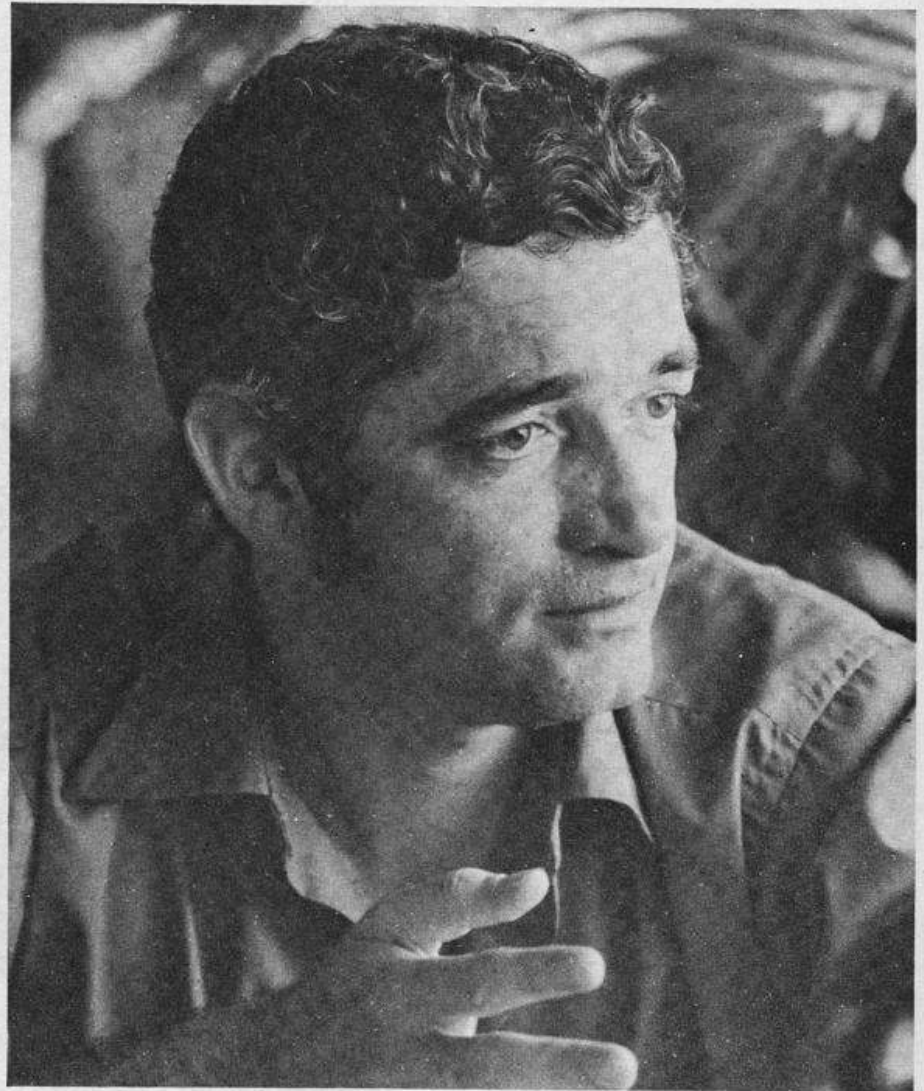
Entrevista a Marcos Ribas de Faria

JACQUES Demy, o cineasta de *Lola* (*Lola, a Flor Proibida*), Prêmio Louis Delluc, 1961, e de *Les Parapluies de Cherbourg* (*Os Guarda-Chuvas do Amor*), Palma de Ouro em Cannes, 1964, está há dois anos nos Estados Unidos, onde já realizou *The Model Shop*, retorno ao personagem Lola, novamente com Anouk Aimée. Presente ao II Festival Internacional do Filme, do Rio de Janeiro, Demy não escondeu sua euforia pela oportunidade de fazer cinema em Hollywood, que, continua “muito viva”.

“Realizei, com *The Model Shop*, um velho sonho. Conto a história de Lola, dez anos depois, casada e vivendo em Los Angeles. Um filme simples, dentro de meu estilo. Anouk volta a interpretar Lola, ao lado de Gary Lockwood, um dos astronautas de *2001: A Space Odyssey*, de Kubrick. Bastou um pequeno orçamento para *The Model Shop*, todo filmado em Los Angeles, com uma equipe cem por cento americana — à exceção do fotógrafo. Meu próximo filme será um musical”.

“Ao contrário do que se diz, Hollywood não morreu: continua a produzir bons e maus filmes, como a França ou a Itália. O preconceito anti-americano é idiota. Tanto o cinema de consumo como o chamado ‘cinema de arte’ ou de ‘ensaio’ produzem o melhor e o pior. A cultura americana é de grande importância, talvez mais importante, hoje, que a européia. Nos Estados Unidos está a civilização mais adiantada do mundo — isso é irrefutável. Vejo isso sem qualquer conotação política”.

“É difícil enumerar meus cineastas favoritos. Seria preciso relacioná-los país por país. Na França, por exemplo, Bresson, meu grande mestre, e um dos maiores revolucionadores da linguagem cinematográfica. Ele prà-



ticamente antecipou toda uma forma de filmar. Da mesma forma, Godard. Um cineasta da maior importância e, que, sem dúvida alguma, reinventou o cinema a partir de *À Bout de Souffle* (*Acossado*). Gosto imensamente de Truffaut. É um cineasta diferente, lírico, sóbrio e, que, em seus filmes, mostra todo o amor que tem pelo cinema e pela vida. Sei que há uma corrente que afirma que François se vendeu ao sistema ame-

ricano, perdeu suas raízes francesas. Considera essa afirmativa a maior falta de caráter. Uma campanha sórdida. Basta ver *Jules et Jim* (*Uma Mulher Para Dois*) ou *Baisers Volés*. Creio que não surgiu nos últimos tempos um filme tão magnificamente francês como *Baisers*, Truffaut é inegavelmente um grande cineasta. Da mesma forma, Rivette, Rohmer, e, dos antigos, Renoir. *La Règle Du Jeu* é uma obra-prima, e todos seus fil-

mes são de grande modernidade. Também Vigo e Ophuls, que pode ser considerado, de uma certa forma, um cineasta francês. Gosto imensamente de *Lola Montès*."

"Dos americanos, gosto muito de Welles, um inventor, de quem apreço muito *The Lady from Shanghai* (A Dama de Shanghai). É o filme mais depurado, onde seu estilo e sua revolução alcançam o ponto mais alto. É invenção de ponta a ponta. Hitchcock é outro grande, um dos inventores da linguagem cinematográfica. *Vertigo* (Um Corpo que Cai) é um marco no processo da invenção do cinema. Em Hawks me agradam sua liberdade e seu ritmo, sinônimos de modernidade, de perenidade. E há muitos outros: Minnelli, Cukor, Donen (com ou sem Gene Kelly). O filme musical é aquele, que, de certo modo, mais fugiu ao eixo teatro-literatura. Era a total liberdade. Ray também é muito importante. Talvez mesmo, o mais incisivamente crítico de todos os cineastas americanos. E há a nova geração: Penn, Andy Warhol, Shirley Clarke e Cassavetes."

"No cinema italiano, gosto muito de Rossellini, o mais importante. Também de Visconti. E muito de Fellini. *Otto e Mezzo* (Oito e Meio) é muito importante e acho que todos os cineastas deveriam assisti-lo. Entre os japoneses admiro muito Mizoguchi, verdadeiro escultor das for-

mas cinematográficas. Gosto muito de Bergman. E de Buñuel, embora sua carreira seja muito desigual".

"Entre os jovens, gosto imensamente de Bertolucci. *Prima Della Rivoluzione* é um grande filme. De Bellocchio. De Jean-Marie Straub, que está muito dentro da tradição bressoniana, e cujo filme *Crônica de Ana Madalena Bach*, é muito bom. Dos novos socialistas, como Vera Chytilova e o húngaro Miklos Jancso. Toda essa renovação é fantástica, principalmente porque abrange praticamente todos os países. No Canadá, por exemplo, praticamente, marcou o início de seu cinema, com Pier-

re Perrault, Jean-Pierre Lefebvre e tantos outros."

Na Europa vi poucos filmes brasileiros. *Vidas Secas*, que acho muito curioso, e *O Pagador de Promessas*, que me revelou um mundo inteiramente novo. Infelizmente não vi os filmes de Glauber Rocha *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*, mas pessoas amigas me disseram que são filmes fantásticos. O filme de Ruy Guerra, *Os Fuzis*, é de grande vigor. Aqui, eu vi *O Padre e a Moça*, um filme fascinante, que tem um forte acento bressoniano, *A Grande Cidade*, muito bonito, lírico. Não gostei de *Cara a Cara*, europeizado.



Marc Michel, Catherine Deneuve — "Les Parapluies de Cherbourg"



Dorleac em "Demoiselles de Rochefort"



Darrieux, Piccoli, Kelly, Dorleac — "Les Demoiselles de Rochefort"

KHOURI

Ely Azeredo

EM forma e substância, os três longasmetragens de Walter Hugo Khouri no período 1964-1968 — *Noite Vazia*, *Corpo Ardente*, *As Amoras* — deixam em posição modesta, ou mesmo obscura, os outros cinco realizados entre 1951 e 1963. O salto do semi-amadorístico *O Gigante de Pedra* àquela “trilogia” não se explica apenas com o trabalho e a determinação que aplicou à tarefa, em um momento de decolagem industrial do cinema brasileiro. É sobretudo a vitória do talento aliado à fidelidade a uma ótica existencial livre de resíduos sectários. O quadro de observação social de Khouri não se verbaliza em pregação. Seu prisma crítico, assim, pode exprimir polidimensionalmente as frustrações humanas e tôdas aquelas comportas que qualificam a participação do indivíduo no fluxo social.

O ser ante o mundo e não ante a visão particular do mundo que determinados setores pretendem impor. Sempre fiel às suas concepções, às constantes de um cinema interiorizado e reflexivo, Khouri teve de resistir duramente, desde os primeiros filmes, à pressão deformadora do bloqueio cultural esquerdista. Ao invés da abordagem honesta de seus acertos e equívocos, emparedaram-no em um gueto de preconceitos vagamente modernistas e ideológicos. Há quase dez anos, quando alguns cineastas brasileiros inspiravam-se em Zavattini, De Sica, Rossellini e até mesmo no caricato “realismo socialista”, pretendeu-se localizar na influência de Ingmar Bergman (então a mais forte sôbre WHK) um sinal terrível de traição à cultura brasileira. Chegou-se a considerar o cineasta de *Estranho Encontro* uma

espécie de ermitão de cinemateca, quando seu cinema evidenciava, na procura de soluções altivas e realistas de veiculação industrial e nas experiências de linguagem, uma consciência nos antípodas do insulamento, do empirismo e das “fórmulas mágicas” pretensamente “nacionais” ditadas por alguns donos-da-verdade.

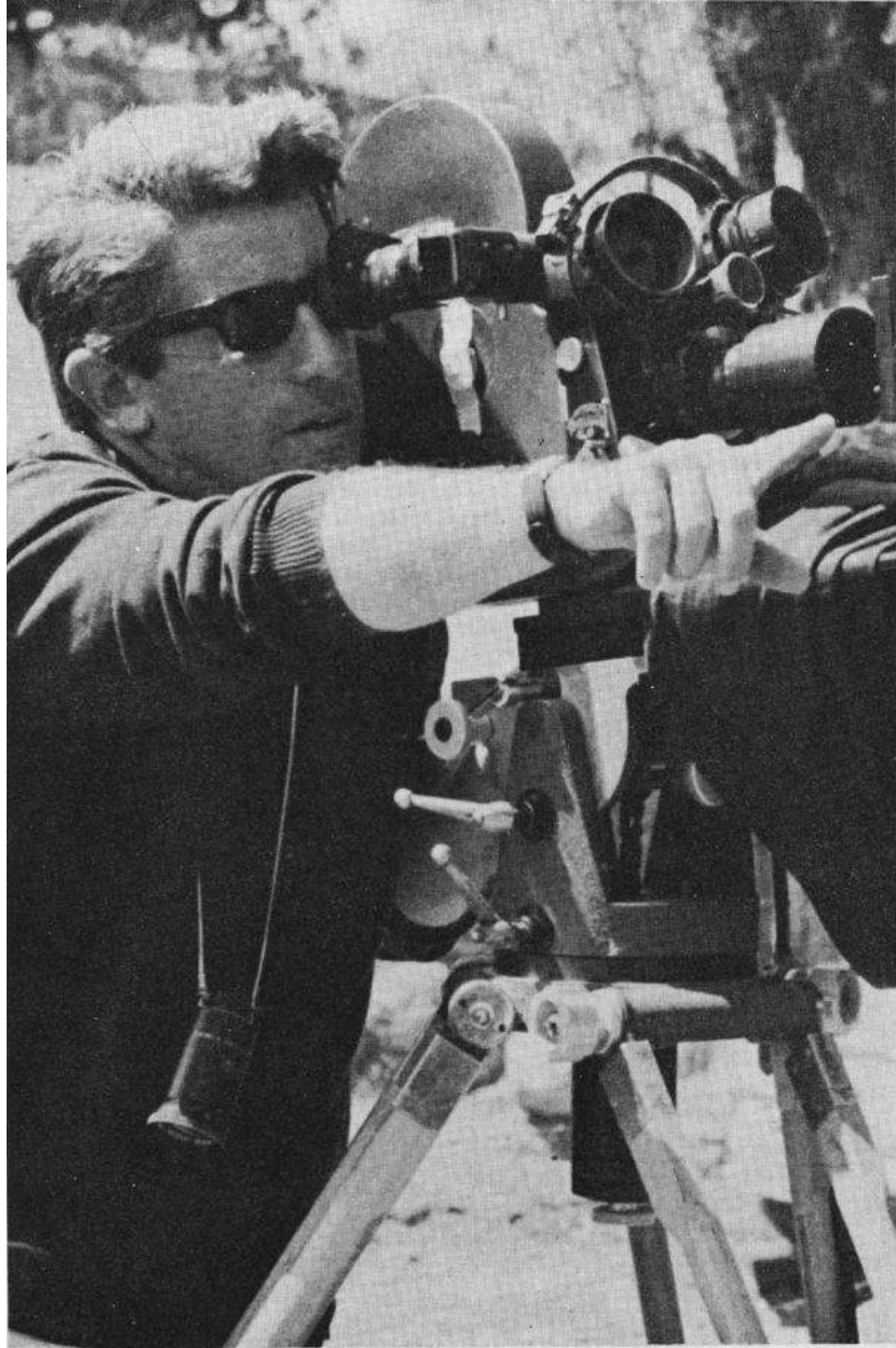
No entanto, já em *Estranho Encontro* estava claro que o tema da alienação, carro-chefe do discurso “teórico” anti-Khouri, pulsava em suas angústias e em sua revolta. A inconseqüência de uma sociedade corroída moral e emocionalmente pela angústia da falta de um sentido para a vida — tema universal e caro a cineastas participantes do porte de Antonioni, Louis Malle, Bergman, Fellini — constituía uma parte óbvia do drama efetivado em *Estranho Encontro*, cujo protagonista, à semelhança dos caçadores de prazer de *Noite Vazia*, era um “play-boy” à margem dos rumos produtivos da sociedade. Em *Na Garganta do Diabo*, embora portador de uma história um tanto melodramática à margem da Guerra do Paraguai, era fácil observar que a preocupação de Khouri com a alienação se relacionava com uma revolta anterior à cunhagem e à expansão da palavra na área marxista: a revolta ante a traição milenar contra a verdade dos sentidos, a consciência do corpo (ou “blood-consciousness”) que D. H. Lawrence encarnaria em algumas das primeiras grandes manifestações artísticas de repúdio ao amesquinamento do homem na sociedade industrial.

Lawrence é a grande chave esquecida para a interpretação da obra de Khouri, e disso havia evidências, anteriores às suas marcas nítidas em *Noite Vazia*, na esquemática persona-

gem da burguesa sexualmente frustrada de *A Ilha*. A partir de *Noite Vazia* era possível estudá-lo também à luz de Michelangelo Antonioni, cuja influência impregna quase todo o cinema de maior ousadia intelectual desta década. Mas, a propósito de Khouri, deve-se falar mais em confluência do que em influência, pois os temas que cruzam em primeiro plano as linhas mestras de sua filmografia, além da alienação social (distante da rígida conceituação marxista), a angústia do absurdo (em agravamento proporcional à crescente complexidade da existência), a solidão (em simbiose com a idéia do absurdo, notadamente em Bergman, por sua exarcerbação nos dilemas do casal através do eclipse ou da degenerescência do erotismo) e o paradoxal retrocesso da espiritualidade e do sentimento religioso (não teísta) mais acentuado quando o homem ganha acesso às regiões abissais da mente e ao Cosmos.

Confluência natural, também, na área da linguagem: o uso dos “tempos mortos”, por exemplo, tão comum em Antonioni, Fellini, Bergman, Bresson, estava (no mínimo) embrionário em *Estranho Encontro*. Esse recurso não deve ser tomado como simples ornamento do tédio, porque é o correspondente do suspense nos filmes de tensão espiritual e moral.

O *Corpo Ardente* é um ponto perigoso de subjetividade e abstração. Risco válido e calculado de muitos cineastas modernos: *Ansiktet* (O Silêncio) e *L'Eclisse* (O Eclipse) — para citar apenas dois exemplos culminantes — seguem o caminho da subjetividade e da abstração em busca de uma comunicação mais universal, de uma extroversão de seu mundo



● *Na confluência da espiritualidade e dos sentidos os protagonistas de Khouri se debatem em busca da auto-realização* ●

interior com um mínimo de risco de traição por parte da palavra. Em verdade, como se disse recentemente, há “um mundo subjetivo em declínio e um mundo objetivo em ascensão” nas áreas artisticamente mais empenhadas no cinema contemporâneo. Mas sempre floresceu um cinema subjetivo e sua permanência é fonte permanente de enriquecimento para a expressão do homem no cinema.

As dúvidas quanto ao estilo de Khouri poderiam insistir, honestamente, apenas até a véspera de *Noite Vazia*. O trio *Noite Vazia/O Corpo Ardente/As Amoras* (e mesmo o episódio de *As Cariocas*) deixam claro que somente disposição de silenciar o tipo de inquietação e de inconformismo de Khouri pode explicar a negação da validade de seu estilo. Apesar das limitações dos filmes precedentes, a reflexão apoiada também sobre esta filmografia revela, na tensão das situações khourianas, a recusa do situacionismo das relações entre as criaturas, a espera de uma ascense, de uma incandescência espiritual — uma espécie de adesão mística profundamente ligada à dignidade do ser, às potencialidades do corpo. Essa qualidade mística de Khouri — por alguns apontada como panteísmo — é comparável à espiritualidade de Lawrence (não-teísta) e implica numa recusa dos antolhos materialistas da sociedade industrial.

Enfim, há razões múltiplas para acreditar que, munido de condições materiais mais propícias a partir de 1968, quando assumiu o controle dos estúdios da Vera Cruz, de Khouri ainda irá surpreender os céticos e propiciar novos “tetos” de dignidade temática e de impacto artístico ao cinema brasileiro.

Depoimento

O Gigante de Pedra pode ser encarado como embrião do que veio a ser o cinema khouriano? Que fim levou êsse filme?

Quando penso no meu primeiro filme tenho a estranha sensação de que êle existe apenas em imaginação, ou que foi feito por outra pessoa. Neste mês de fevereiro completaram-se exatamente 17 anos do início das filmagens (11 de fevereiro de 1952) e isso é um bocado de tempo. A memória do filme se esmaeceu para mim. Tenho que fazer força para lembrar exatamente como era, as seqüências, alguns planos, tôda a atmosfera da filmagem. Muitas vêzes remexo velhas fotos para avivar a memória, já que o negativo do filme se queimou ou desapareceu após um incêndio nos laboratórios da Divulgação Cinematográfica Bandeirantes. Restam apenas um "trailer" e algumas fotos. Devido às inúmeras complicações que acompanharam a produção (dois anos para terminar!) o resultado foi mais um arcabouço de filme do que um filme prôpriamente dito. Acho que seu valor principal era uma atmosfera muito marcante, cinzenta, triste, e uma grande qualidade de plástica e composição, que as fotografias ainda hoje podem atestar. A atmosfera principalmente me parece um embrião de muita coisa que eu vim a fazer depois, representando inclusive um desmentido das diversas "influências" que me foram imputadas depois. O simples exame das fotos pode demonstrar uma série de constantes de atmosfera e de composição — de reflexos, água, tristeza, tempos mortos — que apareciam depois nos outros filmes. No fundo a produção de *O Gigante de Pedra* foi um equívoco. O roteiro que eu apresentei aos produtores foi substituído por outro, de outra pessoa, que era apenas um esbôço de situações psicológicas estereotipadas. Minha inexperiência e pouca idade me fizeram acreditar que poderia superar êsses problemas. Isso, acrescido aos problemas realmente incríveis que acompanharam os dois longos anos que durou o acabamento do filme, reduziu em muito as possibilida-

des de um resultado superior. Acrescente-se que, na época a produção independente era um verdadeiro suicídio. A produção se limitava aos "grandes estúdios", então em plena floração (Vera Cruz, Maristela, Multifilmes, Atlântida) ou às chanchadas e às tentativas canhestras de alguns. O cinema de autor, segundo o conceito atual, ainda não existia. Nem a "nouvellevague", o "fauxraccord", a fotografia despojada, etc. Hoje um novato pode dispor de uma equipe qualquer já contando com um mínimo de qualidade e experiência, atôres mais experimentados e tôda uma tradição de filmes livres, independentes, empenhados. Em 1952 era diferente. De qualquer forma a rejeição de meu roteiro e conseqüente mudança foram os elementos mais frustradores da experiência, da qual em nenhum momento me arrependo. O meu roteiro, o recusado, era um embrião de *As Amorasas* e, para a época, constituia uma grande audácia. Passava-se no meio universitário e era a história de um jovem estudante perplexo e angustiado. O personagem de Paulo José em meu último filme é um descendente direto daquele meu primeiro estudante. Os problemas universitários daquela época eram um pouco diferentes na aparência, mas fundamentalmente iguais na essência, e, relendo algumas páginas daquele roteiro, fico surpreendido ao verificar a identidade de problemas das duas épocas. A mesma angústia, a mesma procura de um sentido de vida, de "algo" maior e mais intenso. Como já disse não me arrependo de ter feito o filme, apesar de todos os senões e das imposições. Foi quando aprendi quase tudo que sei sôbre cinema. Foi um trábaho de autodidata, um "fazer-aprendendo" fascinante, que me permitiu dominar uma série de elementos artísticos e técnicos.

De certo modo um estilo e uma visão-do-mundo khourianos já são bem visíveis em Estranho Encontro. Êsse é seu trabalho mais marcado pela admiração por Bergman. Mas

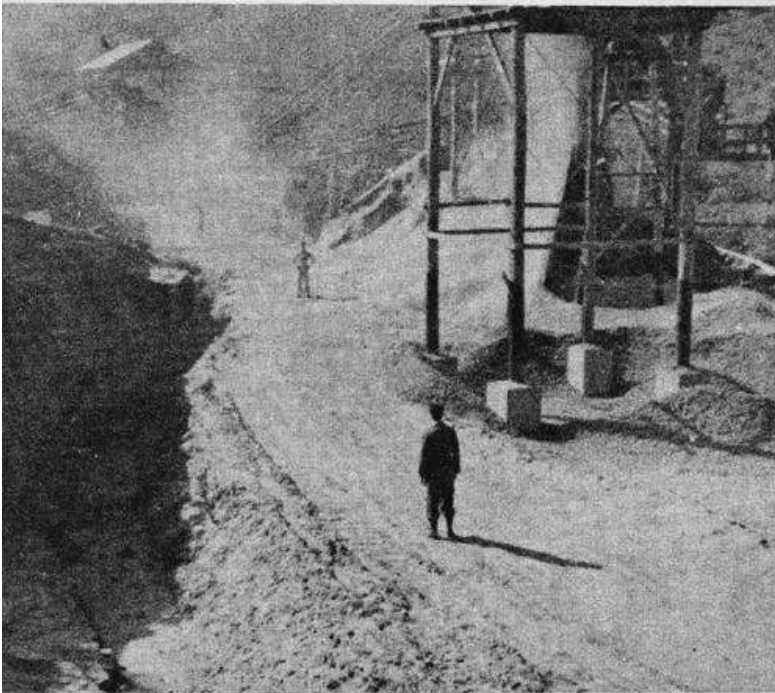
não é só Bergman que inspirava Khouri nesse momento de sua carreira: também o expressionismo alemão digerido por estetas americanos como Val Lewton. Quais eram os seus gostos e inspirações na época?

Revi *Estranho Encontro* há relativamente pouco tempo e pela primeira vez com o distanciamento necessário. A experiência me ensinou que são necessários alguns anos (às vêzes muitos) para que se possa ver um filme nosso com os olhos de um espectador não envolvido. Gosto dêsse filme não pelo que é, mas pelo que representou para mim: uma espécie de descoberta, a emoção de tôda a filmagem, a atmosfera intensa e excitante do trabalho, "algo" mágico que acompanhou tôda a feitura do filme. Foi começado em princípios de 1957, alguns anos depois do primeiro filme e após um intervalo de trabalho na TV. Foi como se começasse a carreira outra vez, agora sem as limitações e os problemas primários do primeiro. Isso não quer dizer que foi um filme sem problemas. Mas tudo foi diferente. Filmagem em dois meses, conclusão em mais três meses, uma equipe maravilhosa (Icsey, Pfister, Marcial Fraga, o maquinista Tarzan, gente que até hoje trabalha comigo) e, como já disse, uma certa magia no ar, tudo saindo espontaneamente. Ao contrário de muitos diretores, sou um cineasta que adora filmar, seja em exteriores, seja em estúdio. Adoro o material técnico, as câmeras, o aparelhamento de som, os intérpretes, tudo. Só não gôsto de filmar na rua, com muito gente dificultando o trabalho. Em compensação, sou louco pelos espaços abertos, pelas grandes dimensões, pela natureza em estado de exaltação, por árvores gigantescas, arbustos, água, rochas. Voltando ao *Estranho* não me lembro de ter tido "consciência" de qualquer influência. O fenômeno Bergman estava no ar. Acredito que fui um dos primeiros no Brasil a levantar a lebre sôbre êle, ainda no Festival Internacional de São Paulo, em 1954. Já confessei muitas vêzes que *Noites de Circo*, foi um dos maiores impactos artísticos que já experimentei. Durante o próprio Festival

não cansei de promover o filme e falar incessantemente sobre ele. Todos os outros filmes de Bergman, da fase anterior a 1956, também me impressionaram muito. Assisti a todos muitas vezes. Falavam a minha linguagem. É natural que houvesse influência desse cinema sobre mim. O que não é natural é que sempre tenha havido um grande preconceito cinematográfico, político e filosófico no que se refere a "influências". Já naquele tempo sofrer influência de De Sica, Rossellini, Eisenstein, Zavattini e outros era uma coisa ótima. Não era influência, mas "assimilação". Já

a linguagem que mais admiro, que acho a mais permanente e total. Tudo que é intenso acaba por ser expressionista, da escultura egípcia ao teatro grego, ao cinema de Fritz Lang, ao "jazz" de John Coltrane. O cinema é a arte expressionista por excelência, pela sua própria natureza. A fotografia da Terra tirada pelos astronautas que giravam ao redor da Lua é puro expressionismo, às vezes terrível, às vezes euforizante, sempre transcendental. O Universo em si, com sua dimensão infinita, seu enigma, é expressionista. Como já disse acima, ao falar de *O Gigante de Pe-*

mento filosófico e meditação sobre a vida, o mundo e tudo o mais. Acredito, aliás, que o fascínio que o cinema exerce sobre mim deriva em parte da possibilidade de poder exercer essa meditação através da arte, de uma arte total, que inclui quase todos os elementos das outras. Às vezes parece lugar comum e repetitivo lembrar esse lado de arte "total" do cinema, mas, para mim, sempre significou muito e acho que, atualmente, mais do que nunca, ele está conseguindo esse "status" em definitivo, adquirindo a possibilidade de total transcendentalismo. Para mim



A opressão dos "décors" sobre os personagens tem um papel importante na expressão de "O Gigante de Pedra"

influência de Bergman era pecado e cópia. O preconceito persiste até hoje, pelas mesmas óbvias razões. Ainda agora fazer filmes que são pastiches de Godard, Buñuel, Eisenstein (sempre!), Fellini e outros é coisa "bem". Bergman e Antonioni continuam tabu. É a engrenagem de sempre em ação. Falo isso sem problemas. O cinema de Bergman há muito tempo deixou de me interessar. E o Antonioni de *Il Deserto Rosso* e *Blow-up*, também.

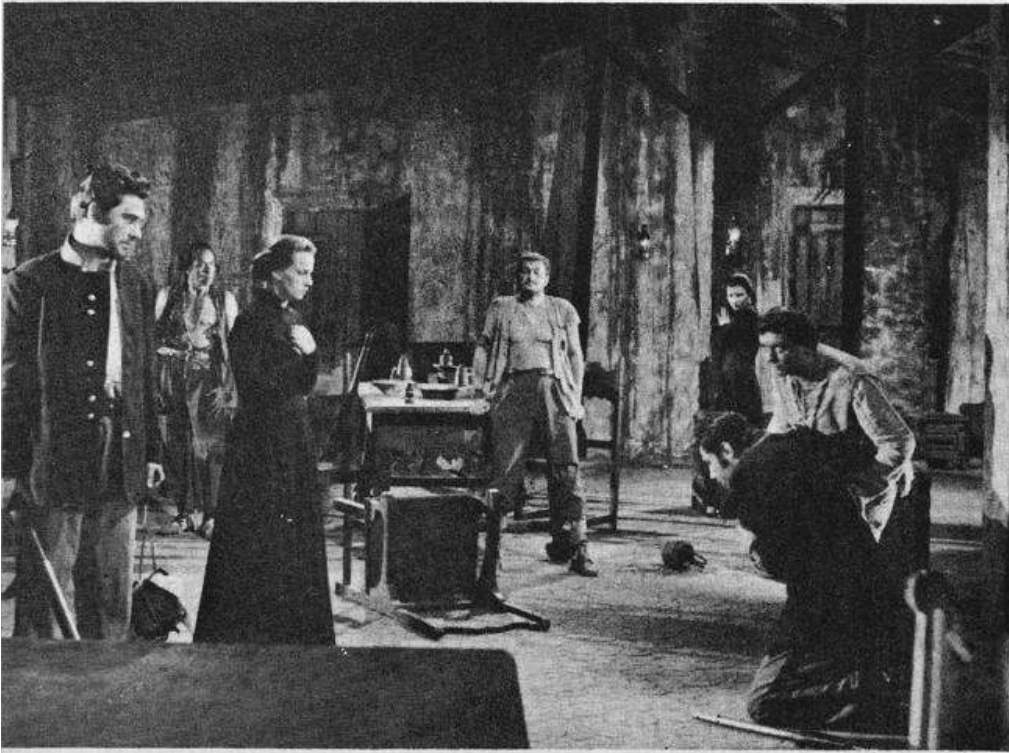
Quanto às propaladas influências expressionistas posso dizer a mesma coisa. Não nego que freqüentei muito todas as projeções de clássicos em geral (quando ainda as havia!) e do período expressionista em particular. Sou uma alma expressionista e é essa

dra, as influências são relativas. Às vezes são "encontros" de gostos e temperamentos. Assimila-se mais um cineasta ou autor porque já se é essencialmente da mesma natureza. As imagens de meu primeiro filme revelam uma série de constantes que depois seriam atribuídas a influências que, por questão de cronologia, não seria possível assimilar naquela época. Quanto às influências não cinematográficas é difícil dizer quais as da época. Sempre me interessei por literatura, música, cinema, teatro, pintura, arquitetura e tudo mais. Mas, primordialmente, meu interesse sempre se concentrou em filosofia e ficção (no sentido criativo), esta última envolvendo cinema, literatura, teatro, etc., e sempre entendendo a ficção como extensão do pensa-

é a arte filosófica por excelência. Mas poderia dizer que é também a arte visual por excelência, dramática por excelência, etc.

Fronteiras do Inferno foge completamente das possíveis implicações sociais do "habitat" do garimpo. Em Estranho Encontro, Na Garganta do Diabo, Noite Vazia, As Cariocas, novamente os personagens são isolados. Apesar do óbvio "parti-pris" de despojamento dramático e concentração em poucos personagens, não creê que os filmes seriam mais ricos em seu enfoque se as camadas sociais a que pertencem os personagens estivessem mais representadas?

Fronteiras, como todo mundo sabe, foi um filme de "encomenda", feito



Em cena quase todos os protagonistas de "Na Garganta do Diabo"

em condições muito precárias, a fim de sobreviver por alguns meses sem ter que voltar à Televisão. Foi realizado em duas versões — português e inglês — em menos de 40 dias, com apenas 32 latas de negativo Eastman-color para as duas versões, e com um péssimo serviço de laboratório. Quando recebi a proposta a condição "sine qua non" era de que fôsse um filme sobre garimpo, com uma história já existente, infantil e primária. Estando parado já alguns meses depois de *Estranho Encontro*, e sem perspectivas, aceitei. Gostaria apenas de ter tido melhores condições, mas tempo e liberdade de poder fazer outra história. Como não conhecia nada sobre o problema do garimpo, que nunca me interessou, e nem havia tempo para conhecer em profundidade o mesmo (o que também não era de meu interesse), achei que era mais honesto fazer uma estilização, sem compromissos e sem levar muito a sério a história. Havia também uma série de exigências de inclusão de produtos comerciais, além da imposição dos intérpretes centrais, e, dentro do possível, criei algumas situações (muitas absurdas e de difícil realização), que permitissem criar uma atmosfera sufocante e concentracionária. O filme, como era de esperar, deixa muito a desejar, mas possui qualidades que insisto em ressaltar, por se-

rem realmente ponderáveis. Com todas as limitações materiais, acredito ter sido o primeiro a fazer com seriedade e conhecimento algumas pesquisas de câmara no cinema brasileiro. O mau trabalho de laboratório (praticamente amadorístico) impediu que as mesmas sobressaissem a conteúdo. Mas quem se der ao trabalho poderá verificar o cuidado, o gosto e a funcionalidade das câmeras utilizadas em quase todos os "decôrs" do filme. Tons, meio-tons, contraponto, utilização das câmeras sempre com função dramática, etc. Idem para as roupas. Posso indicar, sem dificuldade, diversas seqüências em que esse trabalho está evidente. Além disso, acredito que uma certa sofisticação fora de lugar e também um certo tom de "blague" davam uma dimensão razoável ao filme, com todas as suas falhas. Mesmo encarando *Fronteiras* como um "pecado" inevitável sou grato ao filme, pois me possibilitou permanecer um ano mais no cinema, sem ceder às tentações das ofertas de TV. Era um momento difícil para mim. Um "turning point" perigoso, que poderia ter tido conseqüências graves. Quanto ao isolamento e à limitação do número de personagens, e o conseqüente distanciamento de suas respectivas camadas sociais, acusação que é feita freqüentemente, não sei como explicar.

Só sei que tanto os personagens como as situações nascem espontaneamente de mim. Talvez sejam conseqüências da minha própria maneira de ser, de meu gosto por um certo isolamento e por uma vivência reclusa. Apesar de ser de temperamento expansivo e vital sempre encontrei minha atmosfera ideal numa certa solidão. Algumas depressões muito fortes que já sofri somente acentuaram essa faceta individualista, no bom sentido. Acredito que isso esteja relacionado com o isolamento e os problemas dos meus personagens, pois até as minhas histórias mais recentes acabam adquirindo essa característica. Sempre fui um pouco "marginal", um pouco "estranheiro", um pouco "displaced person", tanto dentro dos ambientes em que vivo como também no trabalho e nas demais coisas. No fundo sou uma mistura do estudante de *As Amoras* com o personagem de Barbara Laage em *Corpo Ardente*, um pouco desintegrado, isolado, mas sempre procurando.

Na Garganta do Diabo é considerado por alguns críticos como seu melhor filme. Eu lamento a ausência em seus filmes mais "bem construídos" — *As Amoras*, *Noite Vazia* — do fascínio do insólito que fluía de imagens de Garganta e *Estranho Encontro*. Exemplos: a perna mecânica em *Estranho*, a cara coberta pelo saco de estôpa à beira do precipício na Garganta. Essa prospeção do insólito voltaria com *O Desconhecido*?

Prefiro, de longe *Corpo Ardente*, *Noite Vazia*, *As Amoras* (que no fundo são um único filme). Mas não posso negar que *Na Garganta do Diabo* é um filme que até hoje me emociona. Consegui revê-lo há algum tempo. Se tivesse que fazê-lo hoje, seria talvez bastante diferente, no que se refere à construção dramática, escolha de atores, etc. Quanto à forma eu pouco teria que mudar, salvo algumas pontuações. Acredito mesmo que o filme tenha mantido relativamente intacto certo fascínio e a atmosfera insólita, por nascerem diretamente das imagens e de uma força que fluía do próprio ambiente, e que acho que consegui captar. Esse também foi um filme feito em estado de quase arrebatamento, no que se refere aos exteriores. Iguaçú é um lugar

realmente extraordinário. Desde o primeiro dia em que lá cheguei havia essa magia envolvente, que me ligou para sempre ao local. Antes de *Garganta* escrevi uma outra história que se passava lá, ambientada nos tempos atuais, ao contrário da que foi filmada. *Garganta* também foi em parte um filme de encomenda, apesar de ter sido escrito e concebido por mim, com bastante liberdade. Mas a idéia nasceu de um pedido dos produtores da Cinebrás, que pretendiam um filme especial, com alguns toques de grande espetáculo. No fim acabou saindo um filme bastante pessoal. Todo aquele panteísmo, a participação dos elementos naturais e o "concentracionismo" da situação, são coisas muito minhas. A seqüência do "flash-back" do irmão continua a ser uma das minhas favoritas. Tinha uma linguagem realmente moderna e um lirismo sincero e contemplativo, que é uma atmosfera que me é muito cara. Também a seqüência do sargento encapuçado à beira do precipício, citada por você, conta entre as minhas favoritas. Já no momento da filmagem eu e o "cameraman" Pfister sentimos toda a força daquela imagem sem olhos e sem traços. "Isso é Shakespeare" dizia êle. Mas eu preferia chamar a seqüência de "grega". Aliás toda a fita procurava um tom "grego", inclusive no arcaísmo dramático. O sargento, que era um caráter mau e destrutivo, acabava expiando um crime de outro, numa volta sinuosa do destino. Quanto às admirações que o filme provocou a que mais recordo foi a de Joseph L. Mankiewicz, presidente do júri do Festival de Mar del Plata e principal motivo do filme ter ganho o prêmio de melhor argumento. Quase todo o júri, aliás, participou desse entusiasmo, inclusive Sadoul, Luft, Kawakita. Mas os jurados argentinos eram contra e por isso o prêmio de direção foi perdido.

A Ilha é, na opinião de muitos, seu trabalho mais aquém do nível almejado. Você se sente frustrado em relação a êsse filme?

Talvez seja verdade que *A Ilha* é o meu filme mais fraco. Não sei exatamente porque, mas também partilho desse sentimento. É verdade que não o vejo há muito tempo. Parece que evito inconscientemente o

momento de revê-lo. Muita gente que o reviu recentemente, entretanto, diz que o filme ganhou alguma coisa com o tempo, devido principalmente às mudanças do mundo em que vivemos, que teriam dado algum sentido a tôdas aquelas loucuras. Não sei. O argumento e uma primeira versão do roteiro de *A Ilha* foram feitos em 1955, antes mesmo de *Estranho Encontro*. Tomavam como base uma experiência pessoal minha com um tipo semelhante ao apresentado no filme e fatos acontecidos com pessoas de minha família relacionados com a busca de um tesouro. Esse roteiro foi reescrito, com muitas mudanças, e serviu finalmente como base para um filme. Eu havia voltado dos Estados Unidos, onde estivera negociando *Na Garganta do Diabo*, observando o meio cinematográfico, e estava desesperado após mais de 18 meses sem filmar. O fantasma da TV rondava outra vez. Era necessário fazer alguma coisa. As idéias não me vinham, nem havia muitas condições. Quando finalmente apareceu a oportunidade de fazer alguma coisa utilizei aquela "script", sem muito tempo para mudanças substanciais. As minhas idéias já haviam mudado, os tempos eram outros e a minha perplexidade cada vez maior. Esse filme encerra um período na minha carreira, um período de indeci-

são e procura, mas também de aprendizado e experiência. Foram tempos difíceis, mas também cheios de encanto. É uma fase que me parece cada vez mais distante, que eu mesmo, às vezes, não sei interpretar. A partir daí tudo seria mais claro, no plano das idéias, do trabalho, do estilo, de tudo.

Há quem considere As Cariocas (2.º episódio), o melhor dos três. O público recebeu melhor os outros dois. Seu trabalho estaria deslocado no conjunto do filme?

Penso que o meu trabalho está realmente deslocado entre os outros dois, e que deve ter parecido muito estranho ao público comum. O episódio foi realizado em poucos dias, sem nenhum "script", diálogo ou anotação, quase a título de experiência. Nunca tenho medo de fazer experiências e me expor. A minha parte nas *Cariocas* não me desgosta. Não sei se será melhor ou pior que as outras duas. Creio que é apenas diferente, com outro "tom", e que está realmente deslocada.

Noite Vazia estabelece em sua obra um novo "teto" de amargura, uma visão "negra" das relações humanas, das possibilidades de realização amo-



José Mauro de Vasconcelos (à direita, sentado) em "Na Garganta do Diabo"

rosa duradoura, em grande nível. Com seus dois filmes posteriores, este forma uma trilogia de desencanto total. Você teve plena consciência dessa transformação quando fez Noite Vazia?

Para mim *Noite Vazia* é o verdadeiro começo de minha carreira. O que houve antes foi sobretudo uma espécie de aprendizado. Para quem ambiciona muito no plano de expressão pessoal, como eu, parece que as coisas vêm difíceis e vagarosas. Não sei bem como explicar isso. Só sei que, com *Noite Vazia*, houve para mim como que um "estalo". Algo que de repente "aconteceu", após uma longa espera. Foi aí que encontrei o meu "tom". Tive consciência disso logo após os primeiros dias de filmagem, mas não sabia explicar plenamente, a mim mesmo, o que estava acontecendo. Ao contrário do que você diz, acredito que o filme não represente um desencanto total. O personagem de Mara (Norma Bengell) é, ao contrário, extremamente afirmativo, intenso, vivo. Termina "subindo", naquela cena do elevador. O que *Noite Vazia* coloca com bastante clareza (e é uma análise que somente hoje consigo fazer, pois nunca pensei nisso durante a concepção do filme) é um certo tema obsessivo de "procura". Se tivesse que resumir todos os meus filmes escolheria essa palavra. É algo espontâneo, que sempre surgiu em tudo que fiz. Em virtude disso, quando tive que escolher títulos em francês e inglês para *As Amoras* adotei "La Recherche" e "The Seeker". Isso não anula o fato de que *Noite Vazia* seja um filme nostálgico, amargo e cheio de desencanto. Mas esses são sentimentos que, dentro de mim, sempre conviveram com um "élan" vital e uma vontade de afirmação total, de realização plena, de transcendência.

As Amoras e Corpo Ardente parecem negar toda espécie de validade à organização social, ao complexo cultural que respiramos. E, como sua descrença no engajamento político é conhecida, deduz-se que você não acredita em nenhuma solução "à mão" para uma comunhão produtiva entre o indivíduo à procura de sua realização existencial e os organismos sociais. Certo?

Certo até certo ponto. A descrença no engajamento é cada vez mais forte e convicta. Reforçada pela simples observação dos acontecimentos de todos os dias. Quanto à solução para a comunhão produtiva acredito plenamente que ela possa ser conseguida em parte, talvez até de forma bem intensa. Como encontrá-la não sei; mas sei que ela é possível. Cada dia que passa vejo que os problemas que realmente importam são os relacionados com a realização existencial — chamemo-la assim para facilitar, apesar do termo ser inexato. Não me arrependo de ter concentrado minhas preocupações e meu trabalho sobre esse problema. As coisas evoluem cada vez mais nesse sentido, e isso é uma coisa que dentro de alguns anos será tão óbvia que nem será necessário discutir sobre o assunto. Os problemas materiais do mundo caminham para uma rápida solução. Mas o resto... As coisas se ampliam, multiplicam-se, transformam-se, mas o cerne do problema continua o mesmo, agravado. Acho válidas todas as tentativas de situar uma obra de arte em torno de um problema que se aceitou chamar de "social". Só não acho válida a pressão que as pessoas que fazem esse tipo de cinema procuram exercer sobre os outros, querendo impedir, negar, destruir, menosprezar qualquer outro tipo de preocupação. Uma observação honesta dos últimos 50 anos mostra como é perigoso e falso atribuir qualidades a uma obra pelo simples fato de propor determinados temas. Pessoalmente acredito cada vez mais na obra que procura ampliar a sua visão, que procura a totalidade, o sentido e a transcendência. Isso não impede obra alguma de ser social ou mesmo engajada.

Vejo uma espécie de incandescência anímica, a espera de uma ascensão no "suspense" interior que se sente em alguns de seus personagens, como na protagonista de Corpo Ardente. Essa espiritualidade não-religiosa já foi considerada próxima do clima místico-erótico de Lawrence. Como você encara esse paralelo?

Essa é uma influência que não nego; ao contrário, faço questão de salientar. Dura já muitos anos minha admiração por D. H. Lawrence, apesar dos meus filmes possuírem uma diferença fundamental em relação às

suas obras. Essa é uma influência literária que me marcou muito mais do que qualquer influência cinematográfica. Aliás, mais uma vez recuso a palavra influência. Foi a completa identidade, o encontro de algo que já existe dentro de uma pessoa e que se revela com toda a amplitude ao contato da obra de outro. É uma coisa difícil de explicar, que às vezes toma mesmo tons quase sobrenaturais, isso de encontrar alguém que já pensou tudo "igual", já se preocupou com as mesmas coisas, já se exprimiu em termos que são os seus. Isso não elimina o fato, que já resaltei acima, de uma fundamental diferença de essência em tudo o que eu tenho feito e o "mundo" lawrenciano dos livros que tanto me marcaram desde a adolescência. De qualquer forma essa atmosfera de "espiritualidade não-religiosa" e o clima "místico-erótico" existem definitivamente em *Corpo Ardente*, o único verdadeiramente "lawrenciano" dos meus filmes. É aliás, o único filme verdadeiramente lawrenciano que conheço. A espiritualidade não religiosa está porém em quase todos os meus últimos filmes, e é um dado de temperamento meu, assim como a sexualidade que procura se transcender. Esses são temas meus, profundamente sentidos e que sempre estão comigo. Apareciam muito truncados nos primeiros filmes porque eu possuía idéias errôneas sobre a função do cinema e a maneira de me exprimir através dele. Essas idéias eram fruto de má interpretação das coisas, respeito por opiniões de outros, enganos quanto à própria natureza do cinema, pressões do próprio ambiente, etc. A partir de um determinado momento tudo se esclareceu, independentemente das influências, de Lawrence ou de qualquer outra coisa. Como já disse, meu grande interesse sempre residiu na filosofia — no sentido mais vasto e não no professoral é evidente. E também, no sentido de uma procura, de meditação e inquietação. Desde os 12 anos de idade estive sempre preocupado com problemas de tempo, de espaço, de vida, de sentido. A seqüência de *As Amoras* em que Paulo José escreve datas na parede, falando sobre a efemeridade e inutilidade das coisas, é diretamente inspirada em algumas meditações infantis. Sempre pensei em termos de

Cosmos, de Espaço, e sempre com uma extrema angústia, com um "frio no estômago", como diz o meu personagem. A recente foto da Terra vista da Lua teve sobre mim um efeito terrível, apesar de imensamente positivo. Redespertou com mais força uma série de pensamentos, de conclusões e de visão das coisas que tenho latentes dentro de mim. É um problema de dimensão que a gente está sempre esquecendo. É necessário mais do que nunca pensar em termos de Cosmos e de transcendência. E o cinema é o veículo ideal para tudo isso. Em *Corpo Ardente* a protagonista está, em verdade, à espera de poder "subir". O filme todo é uma variação sobre esse tema. Examinando-o detalhadamente você poderá ver que quase todas as seqüências giram em torno disso. No "script" sumário todas as cenas tinham nomes em lugar de números, e uma delas chamava-se precisamente "A Subida": era uma série de planos gerais do automóvel subindo a montanha, até chegar acima das nuvens. Evidentemente não se trata de subida física, mas de outra coisa. Igualmente a seqüência junto ao trono de pedra estava dentro do mesmo sentido. Tudo isso, ligado ao sentido erótico e sensual das coisas, dos animais e das pessoas, de uma vivência mais intensa de tudo. É um clima que poderia também ser chamado de místico, apesar de não ter sido essa a preocupação.

É consciente a inspiração de uma parte de "St. Mawr" de Lawrence, sobre a situação central de Corpo Ardente, ou acidental?

Não é consciente, nem acidental, pelo simples fato de que não existe semelhança entre as duas coisas. Assim como aceito e procuro uma identidade cada vez maior com o mundo lawrenciano, devo dizer que só li "St. Mawr" muito depois de fazer *Corpo Ardente*. E nem li todo o livro, que não me interessou muito. Existe um curioso paradoxo nessa associação, pois não há dúvida de que o cavalo de *Corpo Ardente* é muito mais lawrenciano do que o "St. Mawr" de Lawrence. "St. Mawr" pensa! Tem pensamentos e opiniões, julga os fatos e as pessoas! Ao contrário do meu cavalo, que é puro instinto e "élan" vital, que é uma força

que se projeta. Devo confessar também, e faço isso não para "épater" ou por vaidade, mas por convicção, que acho *Corpo Ardente* bastante superior a "St. Mawr" como obra de arte, mesmo levando em conta que são dois meios de expressão diferente. Não tenho constrangimento em dizer isso porque penso realmente assim. Todos que me conhecem sabem aliás que tenho especial predileção por *Corpo Ardente*, entre todos os meus filmes. Consigo vê-lo infinitas vezes, ao contrário dos outros, que vejo muito pouco, ou nunca. Mesmo que eu venha a fazer muitos e muitos filmes dificilmente encontrarei um



Lilian Lemmertz em sua segunda personagem khouriana: "As Amadoras"

que me satisfaça do mesmo modo. Serão talvez melhores, mas não a mesma coisa. *Corpo* foi feito com todo o meu "élan", com paixão e com um sentimento quase religioso. Tenho certeza de que coloquei nesse filme toda a minha sinceridade e toda a minha vontade de transcender, de melhorar, de sair do que é restrito e pouco intenso. Vontade de expandir infinitamente, de alcançar a grandeza anímica. Enfim: de SER. O filme foi entendido por poucos, como era de esperar, mas esses poucos que o "sentiram" fizeram-no intensamente. Isso me bastou. Posso confessar, sem forçar, que a pouca aceitação (e a pouca compreensão também) em

muitas vezes, também, de um público desinteressado e vulgar. Tentei em vão, como disse, porque não conseguia evitar a revolta e a amargura diante das coisas escritas e faladas — o que nunca me impediu, porém, de aceitar a crítica e a rejeição de todas as coisas ruins que fiz. Por mais que eu quizesse não conseguia ficar imune a tudo isso, a não ser como atitude. Nos últimos anos, porém, em virtude de uma série de fatores, principalmente de maturidade, cheguei ao estado tão almejado. Dessa vez, sem atitude, sem afetação, uma coisa que vem de dentro e que me permite não dar a menor importância a certa má-fé que é inerente

ao trabalho e à criação cinematográficas.

O erotismo é uma constante de seus filmes. Mais recentemente, porém, cenas de exposição sexual passaram a constituir rotina na produção mundial. Você não acha que, em face disso, o erotismo pode ressoar como um elemento de vulgaridade, nas cenas explícitas de intimidade sexual?

Há algum tempo solicitaram-me uma entrevista sobre "o erotismo no cinema". Como disse quase tudo o que penso sobre o assunto naquela ocasião, vou aproveitar alguns trechos. Acredito que, mesmo numa revisão rápida, seria fácil provar que quase toda a história do cinema, desde os primórdios, tem sido fortemente marcada pelo erotismo, no bom e no mau sentido. O cinema, por sua própria natureza e essência, é um veículo maravilhoso para o erotismo. Infelizmente, o desvirtuamento é inevitável e a graduação vai do sublime ao nojento. O erotismo-pelo-erotismo não quer dizer nada. Só a transcendência, o sentido religioso, o arrebatamento absoluto lhe dão sentido. Utilizando o vocábulo em sua acepção mais ampla e poética, veremos que o erotismo tem dominado o cinema de forma muito mais extensa do que se pensa. Greta Garbo em "close" é erotismo. Louise Brooks vestida de penas é erotismo. Marlene é erotismo o tempo todo. Os rostos de Gloria Grahame, de Dorothy Malone, de Mariko Okada, de Norma Bengell, de Annie Girardot e de tantas outras são elementos eróticos intensos e fortes. Um dos filmes mais eróticos que já vi (talvez o mais erótico), *Jet Pilot* (Estradas do Inferno), de Josef von Sternberg, não tem praticamente nenhuma cena de erotismo no sentido tradicional. *Êxtase* de Machaty era erótico, não por causa da nudez de Hedy Lamarr, mas sim pela atmosfera permanentemente intensa e inquietante. O momento mais erótico de *Êxtase*, para mim, é um plano de Hedy fumando com gestos lentos, recostada contra um batente de porta, completamente vestida. Isto não quer dizer que eu seja contra este ou aquele tipo de erotismo ou que seja contra a nudez no cinema. O amor, a nudez, o sexo no seu sen-

tido maior são coisas maravilhosas e estão integrados na própria essência do cinema. Os abusos, as grossuras, o mau gosto, o sensacionalismo e todos os outros vícios inerentes ao gênero são, infelizmente, inevitáveis. A questão é saber distinguir, e isso não é muito difícil. As esculturas dos templos de Khajuraho e Konarak, apesar de sua liberdade absoluta e de sua fantasia sem limites, são erotismo no sentido mais poético e maior da palavra. Já as fotos que se compram nas bancas de jornais e as das revistas sensacionalistas e "especializadas" são pura pornografia. As descrições de atos sexuais de "Lady Chatterley's Lover" e de "Women in Love", de Lawrence, contam entre as coisas mais poéticas e maiores que foram escritas, e não podem ser comparadas com Spilane, Pittigrilli, etc. A distinção é óbvia, já foi suficientemente esclarecida através dos séculos, e chega a ser lugar comum colocá-la em discussão. No cinema, às vezes, a distinção é mais difícil, pois existe margem maior para mistificações. Mas quem tiver real sensibilidade para isso logo poderá notar. O que acontece é que existe realmente pouca gente que saiba assimilar e, conseqüentemente, usufruir artística e humanamente o lado verdadeiramente erótico do cinema. O que existe é, de um lado, a boçalidade que consome o que chamam de "realismo" e o sensacionalismo barato, ou seja, os "strips", a falsa violência, as aberrações e a malícia; e de outro lado, o falso moralismo ou, ainda, o euniquismo de uma pseudo-elite e de certa parte da crítica. O verdadeiro erotismo não "passa" com facilidade da tela para o espectador ou para o crítico. Ele exige uma espécie de reciprocidade, um estado de espírito e de corpo, um arrebatamento e uma maneira de ser especiais de quem está vendo. A cena mais vulcânicamente erótica do mundo pode passar como uma coisa bêsta para a maioria de quem está assistindo, e é isso aliás o que quase sempre acontece. Os diretores mais transcendentalmente eróticos do cinema, Tomu Uchida e Josef von Sternberg, nem sempre (ou quase nunca) foram compreendidos no devido momento, ou então o foram por outras razões. Mesmo diretores mais diretamente identificáveis como tal. Raoul Walsh ou Machaty (e ou-

tros), nem sempre conseguiram "passar" sua carga de erotismo vital, criativo, quente e sincero para os espectadores e críticos. Há pessoas que vão ao cinema com o mesmo espírito com que lêem uma página de crimes ou um jornal de escândalos, possuídas de um sentido mórbido e inteiramente "voyeurístico". Essa posição independente da qualidade do filme. Um espectador pode ser transformado em um "voyeur" tanto ante um filme pornográfico como ante a maravilhosa primeira seqüência do *Myiamoto Musashi* de Uchida (ou para a seqüência de Norma Bengell despida na praia, em *Os Cafajestes* de Ruy Guerra). É um problema interior dele, uma questão subjetiva, que não afeta a obra em si. Em virtude disso, nunca me incomodo quando me dizem que uma grande parte do público que foi ver alguns dos meus filmes estava animada apenas pela intenção mais baixa e primitiva. Os olhos dessa gente não podem mudar a essência da obra. O contrário talvez fôsse possível. Ao contrário do que possa parecer, o erotismo nunca foi a preocupação central de nenhum de meus filmes. Aliás, ele quase sempre aparece como anti-clímax de muitas situações. As pessoas se frustram por não encontrar o "algo" essencial que estão procurando através da relação amorosa. Isso acontece quase sempre. Quase todo mundo se frustra, mas há sempre alguém que se realiza, não importa que seja passageiramente. Como já disse, só o arrebatamento total, o sentido místico e religioso, profundo, podem dar sentido ao erotismo, e por isso é tão difícil e quase ninguém se realiza assim. Qualquer pessoa de boa fé que examinar com cuidado alguns de meus filmes mais diretamente ligados a essa idéia verá que o que existe é uma procura contínua, da qual o erotismo é apenas um dos veículos, não uma finalidade. Não escondo que o erotismo, a atmosfera erótica, o amor, a carne, os olhos, os gestos, todo o clima que envolve uma relação amorosa me fascina e que gosto de trabalhar com esse material. Mas isso está sempre relacionado com outro sentido também, sem o qual todo o resto não me interessaria.





Trajectoria

WALTER Hugo Khouri nasceu no bairro de Paraíso, em São Paulo, a 21 de outubro de 1929, de ascendência italiana (ramo materno) e libanesa (paterno). Estudou no Rio e em São Paulo. A princípio queria ser escritor, inclinava-se para a música e, sobretudo, para a filosofia. Mas deixou a Faculdade de Filosofia (SP) no segundo ano, ansioso para realizar-se como cineasta: “algo como uma necessidade anímica, um imperativo sem alternativa”.

Sua primeira visita aos escritórios da Vera Cruz, com alguns roteiros na mão, não alterou sua condição de autor inédito. Mas conseguiu trabalhar como assistente de produção, durante três meses, quando Lima Barreto preparava *O Cangaceiro*, na então eufórica atmosfera dos estúdios de São Bernardo do Campo. A oportunidade de realizar seu “opus 1” surgiu em condições estranhíssimas, em 1951: *O Gigante de Pedra*. Seu roteiro foi recusado pelos produtores e o que lhe deram para filmar era “apenas um esboço de situações psicológicas estereotipadas”. Várias vezes, enquanto se arrastavam as filmagens, de 1951 a 1953, o *Gigante* mudou de dono. Mais de oito fotógrafos se alternaram atrás da câmera. “Todos os tipos imagináveis de película virgem” (inclusive de emulsões envelhecidas) foram utilizados. O inexperiente diretor multiplicou sua inventiva na moviola a fim de dar continuidade e força cinematográfica a um roteiro falho, através de cortes, fusões, recurso a narrador. Mas a experiência foi preciosa: o amador de 1951 já podia apresentar-se como profissional em 1954, quando o filme representou o Brasil no Festival Internacional de São Paulo.

O fim dos trabalhos de *O Gigante de Pedra* coincidiu com a fase em que o sonho de uma Vera Cruz “hollywoodiana” perdia terreno para a crise que viria a paralisar sua produção e marcar um dos pontos abissais do otimismo dos entusiastas no cinema paulista. Khouri dedicou-se temporariamente à televisão e, a partir de 1966, colaborou nas colunas de cinema do jornal “O Estado de São Paulo”.

Prestigiado na área da cultura cinematográfica em São Paulo, Khouri conseguiu da Brasil Filmes (“nova fase”, menos ambiciosa, da Vera Cruz), necessitada de empreendi-

mentos sérios para produzir sob perspectiva bancária mais austera, aceitasse o roteiro de *Estranho Encontro* (lançamento: 1958). O projeto se realizou como uma espécie de “produção B”, com argumento, roteiro, direção e outras contribuições exclusivamente a cargo de Khouri. *Estranho Encontro* foi o filme mais barato produzido nos estúdios de São Bernardo, até aquele momento. Da concentração em poucos elementos humanos e materiais, nascia uma intimidade rara entre autor e personagens, uma tensão lírico-poética que costuma ser privilégio de cinematografias com um lastro de experiência muitas vezes superior à do Brasil.

Fronteiras do Inferno (1959), realização em que Khouri se empenhou à falta de outras oportunidades, é um melodrama sobre uma pequena comunidade de garimpo isolada na fronteira Brasil-Bolívia. Embora prês a um orçamento inferior aos das chanchadas medianas da época, o cineasta concretizou a primeira experiência brasileira interessante no domínio cromático, inclusive confiando a um pintor (Aldo Bonadei) a concepção do vestuário.

Na Garganta do Diabo (1960) foi o primeiro impacto além-fronteiras: prêmio de “melhor argumento” no Festival Internacional de Mar del Plata. Um “tour-de-force” sob vários aspectos: filmagem em alguns pontos das Cataratas do Iguaçu nunca explorados com a parafernália da produção de longametragem ficcional; ambientação de época, 1867, uma ação à margem da Guerra do Paraguai; clímax das experiências estilísticas da primeira fase de sua careia, em fusão com uma elvolvente estrutura dramática de filme de ação.

Geralmente considerado a primeira frustração de Khouri após sua ascensão, *A Ilha* (1963) inaugurou com êxito comercial, no Brasil e no Exterior, a Kamera Filmes, empresa própria que garantiria ao cineasta maior liberdade de escolha. *Noite Vazia* (1964), boa presença no Festival de Cannes e em mercados internacionais, é sua realização mais expressiva, segundo muitos observadores. Dois homens, duas mulheres, um apartamento, uma noite de penosa caça ao prazer e de impres-

sionante desnudamento moral. Em “enquête” realizada por FILME CULTURA (n.º 8) para escolha dos dez filmes mais expressivos de todo o cinema brasileiro, *Noite Vazia* alcançou o segundo lugar — enquanto seu filme de 1967, *O Corpo Ardente* empatava em décimo, com o antológico *Limite*, de Mário Peixoto.

Em 1966, um ensaio curto: o segundo episódio do tríptico *As Cariocas*, retrato insólito, de pouquíssimos diálogos, nenhuma psicologia, de uma jovem independente de Copacabana, que troca de nomes e de homens, com uma candura glacial.

O Corpo Ardente, o trabalho preferido por Khouri, extrai sua seiva das raízes lawrencianas de sua filmografia. Filme poético de grande intensidade, atingiu um público restrito por levar a extremos de audácia a procura formal khouriana. Em compensação, *As Amoras* (1968), embora lançado em um momento de retração de público, alcançou boa receptividade. Nesse filme, metamorfose de um roteiro escrito por Khouri no começo de sua carreira, o drama da alienação de um jovem universitário e da ausência de perspectivas estimulantes ao seu redor é tratado com duro realismo, longe dos ditâmes sectários que deformam, na atualidade, a inquietação da juventude.

No momento, tendo assumido o controle da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, Khouri lidera um ambicioso programa de co-produção com realizadores franceses: a *Tous les Coups sont Permis pour OSS-117* (Verão de Fogo), de Pierre Kalfon, do qual a Vera Cruz participa com 30 por cento do capital, seguir-se-á *O Palácio dos Anjos*, de Khouri, associado à Metro e Les Films Number One (Kalfon). *O Palácio dos Anjos* terá elenco internacional: Norma Bengell, Claudine Auger, (ou Genéviève Grad), Sylvie Fennec, Alberto Ruschel, Adriana Prieto e outros. Posteriormente, Khouri fará *O Desconhecido*, provavelmente com Jean Sorel no primeiro plano do elenco, e *A Curta Viagem do Anjo*, com Norma Bengell, talvez Barbara Laage.

Khouri conquistou duas vezes o prêmio INC de “melhor direção”: em 1967 (*O Corpo Ardente*) e, agora, com *As Amoras*.

Filme por filme



Irene Kramer em "O Gigante de Pedra"



Andrea Bayard, Luigi Picchi — "Estranho Encontro"



Barbara Fazio em "Fronteiras do Inferno"

no panorama do cinema nacional, por múltiplos aspectos." (Excertos de um artigo de Flavio Tambellini, "Diário de São Paulo", 14-2-1954).

1958: ESTRANHO ENCONTRO

Direção, argumento e roteiro: Walter Hugo Khouri * Produção: Cinematográfica Brasil Filmes São Paulo * Fotografia: Rodolfo Icsey * Música: Gabriel Migliori * Cenografia: Pierino Massenzi * Montagem: Lucio Braun * Elenco: Mário Sérgio, Andrea Bayard, Lola Brah, Luigi Picchi, Sergio Hingst.

Alguns elementos de atmosfera, "a procura de um clima de tensão e presságio" lembram nêsse Khouri da fase formativa o admirador da literatura e do cinema de terror, especialmente dos filmes produzidos por Val Lewton. Exemplo admirável é o pavor de Julia, isolada na cabana durante a tempestade elétrica, o vento a girar a velha porta de espelho que, refletindo imprecisamente elementos do "décor" e a própria imagem da jovem, impõe um suspense apoiado na dinamização do "décor". A importância que Khouri dá à incorporação plástica-psicológica do medo em vários trechos do filme, assume uma transcendência genial na visão da perna mecânica de Hugo por Júlia (a perna em pé, isolada no meio

1954: O GIGANTE DE PEDRA

Direção: Walter Hugo Khouri * Produção: Cast Cinematográfico Brasileiro, São Paulo * Roteiro: Orlando S. Maia, com alterações de Khouri * Argumento: Hilda Muniz Oliveira * Fotografia: Dantelo Alegri, Rafael Farbi, Miroslav Javirek, Massimo Sperandeo e Americo Pini * Cenografia: Luiz Andrea-tini * Música: Conrad Bernhardt * Som e montagem: Khouri * Produtores: Fernando Negretros e Emilio Cantini * Elenco: Paulo Monte, Irene Kramer, Fernando Pereira, Silvia Ortoff * Produzido de 1951 a 1953, lançado em 1954.

"A história dispõe de poucos elementos de observação social e é pobre em invenção (...) O Gigante de Pedra é um filme típico de direção (...) Corre por todo o filme algo de fatalista e de amargo (...) como o desamparo e inconsciência do seu destino com que Berlinha vagueia pelas salas, contempla-se no espelho da casa humilde, mantém-se ensimesmada entre as quatro

paredes do seu quarto ou se absorve infantilmente na contemplação da paisagem dura em que ela se move, vive, vegeta (...). O trabalho na pedra está sempre presente no corpo dramático do filme, com sua aspereza, sons e máquinas. O diretor obtém valores de composição plástica abstrata, mas sempre com o propósito na ação. (...) A partir da perda de memória e do transtorno de Belinha, procura sombras em contrastes violentos. (...) O "final feliz", com o casal se abraçando, contraste com a melancolia e a dureza do ambiente e adquire, por força do "décor", ressonância humana. (...) Outra característica importante é a utilização dos primeiros planos dos personagens, em contraste com os planos amplísimos, contrapontando e valorizando suas reações (...) Khouri utiliza a iluminação e o "décor" como elementos de expressão, com uma consciência cinematográfica incomum em nosso cinema. (...) Vemos em O Gigante de Pedra um autêntico acontecimento

do quarto) quando o horror deflagra uma angústia supra-real.

A decisiva e bem assimilada influência de Ingmar Bergman se reflete na procura de concentração e depuração dos elementos formais; na carga de lirismo da iluminação; no profundo sentido da perda e frustração dos personagens; na inevitabilidade da amargura em consequência do isolacionismo egoísta e, em oposição, a alternativa poética do amor, porém sob o peso de intransferível responsabilidade.

O roteiro, frágil, teve sua psicologia bastante diluída no processo de uma realização com precários recursos de produção. Khouri não pôde filmar o final proposto pelo roteiro: os protagonistas esperando o ônibus na estrada — enfrentando a nova realidade. A imaturidade do autor mostrava-se francamente nos diálogos, um pouco menos na direção de elenco. Mas se afirmava como revelação, sobretudo, pela sensibilidade visual a serviço de um expressionismo lírico.

Direção, argumento, e roteiro: Walter Hugo Khouri * Produção: Sinofilmes, São Paulo * Produtores: Konstantin Tkaczenko e Michel Lebedka * Fotografia: Konstantin Tkaczenko (Eastmancolor) * Música: Enrico Simonetti * Cenografia: Pierino Massenzi * Montagem: Khouri.

Drama ambientado em um garimpo em nossa fronteira com a Bolívia (filmado no interior do Estado de São Paulo), com uma estrutura narrativa próxima do "western" psicológico, foi uma "encomenda" que Khouri aceitou para manter-se no cinema. Como produção, um "tour-de-force": apenas 30 dias para todo o trabalho preparatório, inclusive vestuário (confiado ao pintor Aldo Bonadei) e cenografia, embora a realização fosse em cores; apenas 43 dias, sob pressão orçamentária, para filmagem das duas versões: a brasileira e a inglesa (para um produtor associado americano). Não conhecendo o "habitat" social de um garimpo, o cineasta concentrou-se nos conflitos entre personagens. Apesar disso, mesmo no plano espetacular, o filme tem elementos de atração.

Em suma: situado pela diretriz dos produtores dentro de uma fórmula melodramática, o argumento sofreu um tratamento demasiadamente ambicioso para suas possibilidades dramáticas. Quando o filme "sobe" é por força da direção, à revelia das possibilidades dramáticas dos personagens. As figuras mais prosaicas, e que menos simpatia inspiram ao autor (a dupla amorosa) são as que a natureza "comercial" da produção mais prestigia. Os outros oito ou nove personagens maiores e menores permanecem insuficientemente desenvolvidos. Apesar das limitações, há constantes estilísticas que permanecem de *Estranho Encontro* a *Fronteiras do Inferno*. E mesmo com um péssimo trabalho de laboratório este é o primeiro filme brasileiro a exprimir uma sensibilidade e um expressionismo cromáticos.

1960: NA GARGANTA DO DIABO

Direção, argumento e roteiro de Walter Hugo Khouri * Produção: Cinebrás Produtora Cinematográfica, São Paulo * Fotografia: Rodolfo Ickey * Música: Gabriel Migliori * Cenografia: Pierino Massenzi * Montagem: Khouri e Mauro Alice * Elenco: Luigi Picchi, Odete Lara, Fernando Baleroni, Sergio Hingst, José Mauro de Vasconcelos, Milton Ribeiro; apresentando Edla Van Steen e André Dobroy * Prêmio de "melhor argumento" no Festival Internacional de Mar del Plata, 1960.

Embora não se submeta, em *Na Garganta do Diabo*, à tirania da história, Khouri adotou as medidas sugeridas por seus percalços anteriores: rigor no roteiro e nos diálogos, apoio na ação. Os resultados foram positivos: além de bom e coeso (com momentos excepcionais), o filme atingiu no plano do espetáculo um nível que o credencia à receptividade do grande público. O esforço — visando ao mercado internacional — não implicou em traição ao prisma pelo qual visualiza suas criaturas a partir de *Estranho Encontro*. Por um lado, o ódio, o medo, o isolacionismo esterilizante, o impulso mercenário, que situam os personagens em um círculo vicioso de destruição. Em oposição, o amor, a vida encarada nos olhos, o impulso de participação, o culto da beleza, a verdade dos sentidos — o mergulho no ciclo irreversível da existência. No roteiro, acontece, marginando as situações centrais, a Guerra do Paraguai — como poderia ocorrer qualquer outra. O que interessa a Khouri é a velha guerra do homem contra o homem. Paralelamente ao sangue dos ferimentos e à angústia dos seres aos quais o amor parece vedado, ele incorpora, com violência, em um contraste de beleza impressionante, a vibração telúrica das Cataratas do Iguaçu. O banho simbólico de Edla Van Steen nas águas retidas pela rocha bastariam para situá-lo em qualquer antologia do cinema poético.



Luigi Picchi em um momento culminante de "Na Garganta do Diabo"



"A Ilha": a "aventura" termina

1963: A ILHA

Direção, argumento e roteiro: Walter Hugo Khouri * Produção: Kamera Filmes, São Paulo * Produtor executivo: William Khouri * Fotografia: Rodolfo Ickey e George Pfister * Música: Rogério Duprat * Cenografia: Pierino Massenzi * Montagem: Máximo Barro * Elenco: Luigi Picchi, Eva Wilma, Lyris Castellani, José Mauro de Vasconcelos, Francisco Negrão, Mário Benvenutti, Ruy Affonso, Maurício Nabuco, Elizabeth Hartmann, Laura Verney, José Júlio Spiewak.

Quase toda ação se passa em uma ilha deserta do Atlântico Sul, onde vão ter um milionário e sua "côrte". Em consequência de uma tempestade que os priva do iate, ficam isolados por alguns dias, sem qualquer contato com a civilização. Khouri, mais uma vez, isola seus personagens em um espaço limitado. "sem saída": nas palavras do autor, a ilha "se torna um pequeno mundo, com seu inferno particular (uma furna onde dizem existir um tesouro de piratas), trazendo à tona todos os sentimentos das personagens envolvidas pela ambição material, o sexo, as frustrações e a vacuidade de suas vidas".

A Ilha é o filme de Khouri mais carente de verossimilhança. Falta, em quase toda a sua extensão, aquilo que sempre foi tão caro ao cineasta e indispensável à respiração de seu estilo: um clima. Ao lado de boas contribuições (como a de Eva Wilma, por exemplo, subitamente matizada de erotismo e sofisticação), ocorreram frustrações completas (Elizabeth Hartmann, estranha, mas distante) e o grave deslocamento de Luigi Picchi (na soma, menos um "playboy" do que um chefe de "gang"). Também deficitário como ensaio de humor negro, o



Os protagonistas de "Noite Vazia"



Barbara Laage em "O Corpo Ardente"

filme retira desta vertente seus melhores momentos. Para a carreira de Khouri, significou um grande impulso sob o prisma de bilheteria.

1964: NOITE VAZIA

Direção, argumento e roteiro: Walter Hugo Khouri * Produção: Kamera Filmes/Cia. Cinematográfica Vera Cruz * Fotografia: Rodolfo Icey * Música: Rogério Duprat * Música incidental composta e executada pelo Zimbo Trio * Montagem: Mauro Alice * Cenografia: Pierino Massenzi * Elenco: Norma Bengell, Odete Lara, Mario Benvenuti, Gabriele Tinti, Lisa Negri, Marisa Woodward, Ricardo Rivas, Julia Kovaks, Anita Kennedy, Celia Watanabe, Darcy Cardoso, Wilfred Khouri, Laura Maria, The Rebels.

O climax de Khouri e um dos grandes

círculo vicioso um fator fundamental da tragédia do homem moderno. Um dos protagonistas procura, no final, quando ainda lhe restam algumas horas para dormir, a proximidade de uma árvore frondosa, isolada, como se desejasse esta plenitude inconsciente, vegetal.

1966: AS CARIOCAS

(2.º Episódio)

Direção, argumento e roteiro de Walter Hugo Khouri * Produtor: Fernando de Barros. Produtores associados: Wallfilme (São Paulo e Rio) e A.A.P. Produções Cinematográficas (São Paulo) * Fotografia: Ricardo Aronovich * Música: incidental * Montagem: Guadalupe Fernandes * Cenografia: Romeu Camargo * Elenco: Jacqueline Myrna, Sergio Hingst, Mário Benvenuti, Francisco de Sou-

1966: O CORPO ARDENTE

Direção, argumento e roteiro: Walter Hugo Khouri * Produção: Kamera Filmes/Columbia/Cia. Cinematográfica Vera Cruz * Fotografia: Rodolfo Icey * Música: Rogério Duprat * Montagem: Mauro Alice * Cenografia: Pierino Massenzi * Elenco: Barbara Laage, Mario Benvenuti, Pedro Paulo Hatheyer, Lillian Lemmert, Sergio Hingst, Marisa Woodward, Celia Watanabe, Dina Sfat, Francisco de Souza, Sonia Clara, Wilfred Khouri, Davi Cardoso, Lineu Dias.

Nos primeiros dois terços, *O Corpo Ardente* ameaça afirmar-se a obra-prima de Khouri, mas, no conjunto, não chega a pôr em perigo a posição de *Noite Vazia*, sobretudo pelas redundâncias da montagem e pelo fato de que outros personagens importantes para o êxito do filme são sacrificados à atração do cineasta pela protagonista, Marcia. Mais do que o criador de personagens sofridos e comunicativos como os de *Noite Vazia* e *As Amorasas*, Khouri é aqui o cineasta apaixonado por um clima poético e por um rosto (Barbara Laage) maravilhosamente identificado com seu desencanto e sua procura.

O sexo não se revela o fator essencial da insatisfação de Marcia ainda que ela tenha do amor uma concepção mais rica do que a dos homens ao seu redor. Há um sentimento de ruptura, de assincronismo com a oferta de emoções e prazeres de um meio social fátuo, dopado pelo "sucesso" — fenômeno não distante de certos personagens de Jeanne Moreau (*Moderato Cantabile*, por exemplo). É através do fascínio da mulher pelo cavalo bravo, fugitivo de um haras, Khouri exprime sua hostilidade à civilização de estufa, de certezas codificadas em que vivemos.

1968: AS AMOROSAS

Direção, produção, argumentação e roteiro: Walter Hugo Khouri * Produtor executivo: William Khouri * Produção: Kamera Filmes/Columbia * Fotografia: Pio Zamuner * Música: Rogério Duprat * Montagem: Maria Guadalupe * Cenografia: Romeo Landrini * Elenco: Paulo José, Jacqueline Myrna, Lillian Lemmert, Ancy Rocha, Stenio Garcia, Newton Prado, Inês Knaut, Ana Maria Scavazza, Flavio Porto, Abrão Parc, Miguel di Pietro, Francisco Curcio, Mario Fanucchi, Ingrid Holt, Glaucia Maria, Alberto Sestini, Antonio Henrique Ferreira, Clarisse Abujamra, Antonio Peticov e o conjunto Os Mutantes.

O jovem protagonista de *As Amorasas* ambiciona "uma vivência interior realmente intensa", "uma coisa que seja finalidade total, absoluta". Estes "absolutos" que persegue (assim como o autor se lançava, no início de sua carreira, à procura de "um cinema latente e luminoso") são valores que pertencem ao domínio dos místicos. Assim, a frustração espreguiça personagens e criador. Mas Khouri reage com suas criaturas, que procuram em si próprios, permanentemente, um estado de alerta à expressão de seu ser, a força motriz para uma vida mais plena e mais produtiva. *As Amorasas*, obra de maturidade, relança as angústias do Khouri de duas décadas atrás (neste roteiro baseado em um dos primeiros que escreveu), comunicando o drama do protagonista com a amargura decorrente da experiência. Em decorrência, um esmagador ceticismo impregna o filme, sobretudo na soberba seqüência de violência física e moral que o encerra.

As personagens femininas, embora cedendo o primeiro plano ao protagonista masculino, representam admiravelmente várias facetas do quadro existencial-social que repugna a Marcelo: Lena, triste tentativa de conciliação da individualidade com a concepção pequeno-burguesa de evolução; Marta, a atriz de televisão, a inconsciência do efêmero e a cegueira da vaidade; Ana, cuja soldão resiste às fórmulas de engajamento e participação. Principalmente pela incisiva caracterização dos personagens, *As Amorasas* é um filme que só pode encontrar no cinema brasileiro um paralelo — com *Noite Vazia*.



Sergio Hingst, Jacqueline Myrna — "As Cariocas", opus 2



Ancy Rocha, Paulo José — "As Amorasas"

momentos do cinema brasileiro, *Noite Vazia* concretiza com pleno proveito e funcionalidade a tendência khouriana à concentração/tensão em poucos personagens (praticamente quatro) e cenários (quase exclusivamente uma "garçonnière"). A definição dos personagens, aqui e em *O Corpo Ardente*, caminha como um "iceberg": escassos diálogos, tensão interiorizada. A base da ação, uma notada de prazer sexual em grupo, justifica realisticamente a opção. O objetivo — por mais que odlemos a palavra gasta pelo abuso — é a desmistificação do erotismo ou, como disse alguém "o funeral da caça ao prazer e à evasão". Esse tipo de evasão só pode enfatizar, face a face, a derrota última do homem, a derrota no terreno dos sentidos, onde sua integração com o mundo é imediata e essencial. A anulação existencial do personagem é antecedida pela alienação do corpo (ou da lawrenciana "consciência do corpo"), e Khouri vê neste

za, Vera Barreto Leite, Ramires Orlando, José Amaral.

O episódio realizado por Khouri em *As Cariocas* sofre de visível deslocamento no conjunto do filme dirigido também por Roberto Santos (o 3.º) e Fernando de Barros (o 1.º). O letreiro inicial diz "Walter Hugo Khouri conta a sua história". Mas o cineasta não pretendeu contar uma história. Sua "carioca" se situa na linha de despojamento dramático de *Noite Vazia* e *O Corpo Ardente*, levando mais longe a concentração no plano concreto dos gestos, atitudes, objetos. Trabalhando sem roteiro escrito, improvisando deliberadamente dia a dia (a filmagem durou sete), seguiu uma linha de "understatement" que causa estranheza entre as "cariocas" 1 e 2. Contudo, é óbvia a eficiente cumplicidade de sua câmera com os movimentos de atores maleáveis à direção.

O filme não é apenas manifestação do pensamento, mas também resultado de um processo transformador que o caracteriza como um produto industrial. O filme é sempre a soma de um trabalho de equipe, que controla o funcionamento de diversos tipos de máquinas, trabalho esse propiciado pelo emprêgo de capitais. Mas esse objeto industrial não pode ser manuseado por aquêle a quem se dirige: o espectador. Começa aqui a diferença essencial. O espectador compra, pelo preço de um ingresso, o acesso ao filme, mas seus direitos sobre êle começam e terminam no tempo de uma projeção. A máquina produziu, assim, um espetáculo — e como não raras vêzes o espetáculo (não apenas o cinematográfico) é controlado pelo talento e a inteligência, também uma obra de arte pode surgir ao fim desse processo industrial.

É uma involuntária valorização da máquina — uma desvalorização do homem, portanto — proclamar a impossibilidade do artista expressar-se através da indústria, pois isto implica em afirmar que êle não tem suficiente grandeza para dominar o instrumental mecânico. E se essas objeções se dirigem contra o mecanismo da produção em contexto industrial, estão se fixando em aspectos exteriores, como se exigências sobre roteiro, argumento e atôres fôssem o essencial, em lugar da expressão visual do filme. Esta ultima, sim, é um domínio que se encontra fora do alcance de quem não a cria. Os conflitos que a História registra — alguns impedindo o desenvolvimento de carreiras ilustres — devem ser lamentados, mas não considerados, por sua natureza de exceção, característicos das relações entre o realizador cinematográfico e os meios de que dispõe para expressar-se.

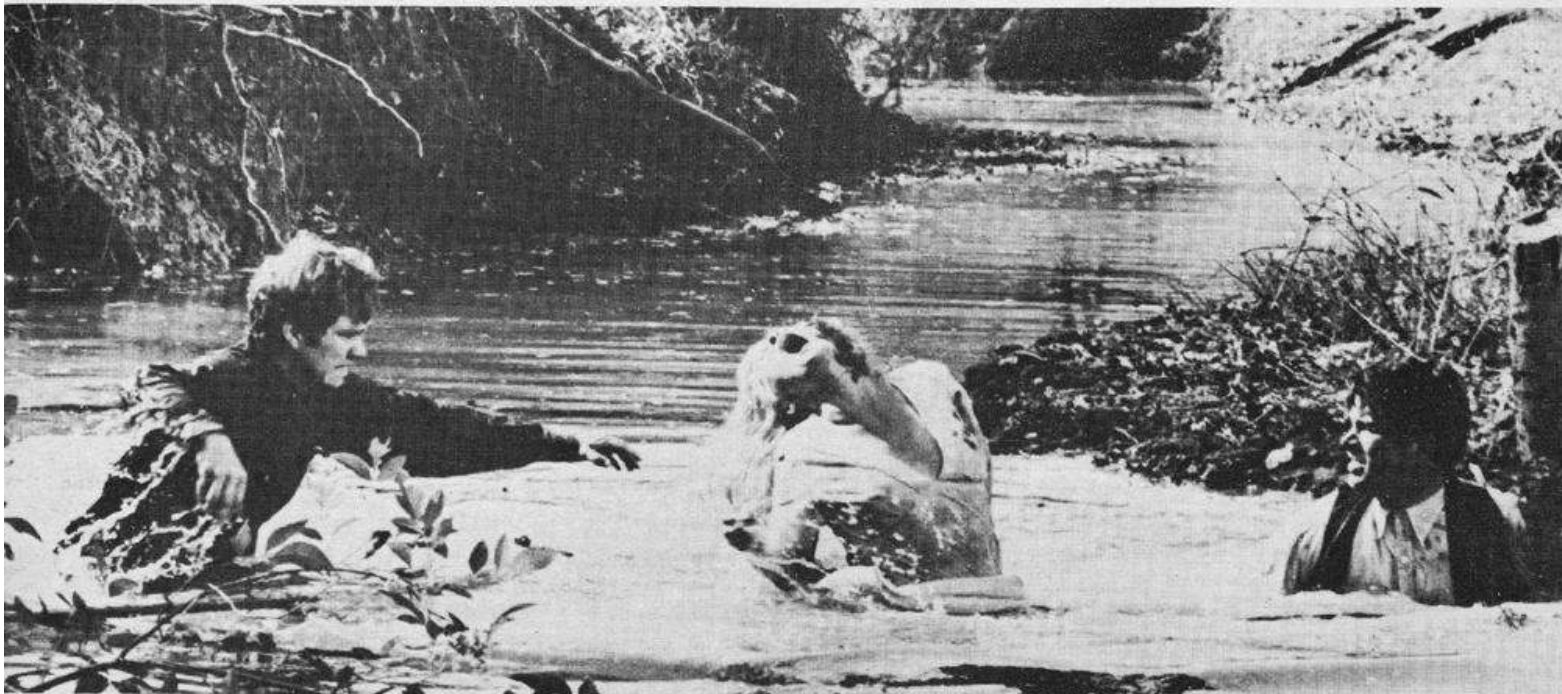
A situação do diretor cinematográfico em um grande estúdio dos centros altamente industrializados não é a ideal. Nem todos desfrutam a liberdade de escolha de temas, da equipe técnica e dos intérpretes. Os prazos para a realização de um filme são fixos e, às vêzes, nem à sala de montagem tem acesso o realizador. Mas muitas obras de Bach, Haydn, Mozart também foram compostas por encomenda e com prazo para a entrega, sem que nenhum crítico musical reclame contra êsse fato, porque o importante é o valor das obras e não a encomenda. E a ninguém, até hoje ocorreu destruir o legado

A CRIAÇÃO NA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA

Helio Nascimento



Em "Bonnie and Clyde"
(à direita) e "Point Blank"
(à esquerda) à força espetacular
não inibe a crítica social



musical de Haydn, porque o compositor era mais ou menos um criado da nobreza austríaca. Mais tarde, tal situação modificou-se, assim como também será modificada a de muitos diretores que, mesmo sendo funcionários de grandes estúdios, conseguiram deixar sua personalidade em tudo o que filmaram, como um Vincente Minelli, para citar apenas um exemplo. O desejo que o cineasta não tenha de enfrentar qualquer obstáculo na criação de uma obra, não deve fazer com que desça entre o observador e o filme, a cortina do preconceito tecida pelos que ainda julgam ser o valor de um filme inversamente proporcional à soma empregada na sua realização, vendo na indústria uma inimiga da arte. A situação atual será modificada, mas não pela omissão e por sonhos utópicos, e sim pela imposição da personalidade do criador e por sua capacidade de fascinar o público. É sintomático, nesse sentido, que *2001: Uma Odisséia no Espaço* (2001: A Space Odyssey), um filme de autor, tenha sido realizado por um dos maiores cineastas da atualidade, que desfrutou, não apenas de total liberdade, como também do indispensável apoio econômico, realizando um filme que poderia ser considerado "não

comercial" pela companhia produtora. O caso de "2001" é o de um realizador impondo sua personalidade e ditando suas condições, prova definitiva de que a indústria não é a tão perigosa inimiga do cinema, como às vezes se propala. O que importa é o realizador, o homem que utiliza os recursos, o criador cinematográfico. O verdadeiro cineasta e o que procura, na prática, a sua liberdade criadora, deixando sua personalidade em qualquer filme, como o fazem John Ford, Hitchcock, Antonioni, Godard, Preminger. Mais do que exceções, esses e outros nomes são luzes que apontam um caminho e oferecem uma solução.

É inútil raciocinar em termos de uma situação inexistente. Importa é agir em condições concretas. Uma boa história e um excelente roteiro jamais bastaram para a criação de um filme importante: constituem apenas o ponto de partida para o realizador. Em qualquer arte não é o tema o fator de maior importância, mas a maneira de abordá-lo e desenvolvê-lo. E o desenvolvimento de um tema no cinema não poderia ser feito de outra maneira além da visual. Não se trata de procurar a especificidade, mas de ressaltar que na formação do plano, esse aspecto tão

descuidado, é que o realizador deixa sua marca. Não importa que *O Incerto Amanhã* (Hurry Sundown), de Otto Preminger, apresente sinais de melodrama em seu argumento: importa mais ver que na primeira imagem a terra está sendo destruída (as imagens sugerem um bombardeio, evidencia a presença de um poder destruidor, a companhia, que está acima de todos, no ar) e que no último plano negros e brancos, todos explorados e agora unidos, marcham em direção a essa mesma terra, para restaurá-la e enriquecê-la, num plano de grande beleza, criado pelo realizador de *Exodus*. E nem de integracionismo demagógico se trata aqui, pois durante todo o filme o cineasta procura mostrar, através da montagem paralela ou da valorização de certas situações, que o problema principal vincula-se ao aspecto econômico. Pois esse filme foi realizado em termos de quase superprodução, elenco caro, filmagem em Panavision e côres. Preminger sabe lidar com as imagens, conhece seu poder expressivo e suas potencialidades. Não é dos que acreditam que o argumento e o roteiro sejam os fatores predominantes. No caso, a personalidade do criador paira acima das exigências industriais, já satisfeitas por fatores

secundários antes referidos: côm, atô-res conhecidos, imagem larga.

O que de mais importante existe para o cinema, essa arte-indústria, é o público. Justamente aqui começam as dificuldades. Do ponto de vista da companhia produtora não é apenas interessante que determinado filme obtenha sucesso popular: isso é absolutamente necessário para que a empresa em funcionamento. Para o cineasta, o problema também é grave, pois fracassando junto ao público, dificilmente terá outra oportunidade. O fundamental para qualquer indústria é um mercado compensador. Para a indústria cinematográfica, as condições de sobrevivência são as mesmas. Entrará em decadência se faltar público nas salas de exibição. O problema de comunicação com o público não é puramente cinematográfico. Também o poeta cujo primeiro livro não foi comprado, o autor cujo romance de estréia encahou na prateleira, o pintor cujas telas não encontraram comprador na primeira exposição terão grandes dificuldades para obter nova oportunidade. Portanto, no que se refere ao imperativo de comunicação entre o artista e o público, a indústria cinematográfica não criou um problema que não tenha sido enfrentado, antes, por outros artistas. Resta a independência do realizador durante o trabalho, enquanto transforma a matéria-prima, a realidade captada por uma câmera, em produto industrializado; enquanto, a partir de um determinado tema, trabalha para enriquecê-lo ou enraizá-lo à sua visão de mundo, à sua personalidade. Mesmo quando produz seus próprios filmes, o diretor de cinema profissional tem o problema econômico da realização sempre a seu lado. Precisar de público afim de materializar a possibilidade de continuar se expressando através do cinema. Essa preocupação não deve ser entendida como concessão comercial ou submissão ao gosto da maioria. Trata-se de não procurar diminuir a força de espetáculo inerente ao cinema e de saber canalizá-la com o objetivo de esclarecer o espectador e não enganá-lo com proposições falsas e desonestas. O valor espetacular de um filme como *Caçada Humana* (*The Chase*), atestado de forma irrefutável pelas bilheterias, não inibe o teor de sua crítica à sociedade americana. Este filme de Arthur Penn é também uma obra pessoal, criada por um realizador que, a seguir, com *Bonnie and*

Clyde (*Uma Rajada de Balas*), voltaria a investir contra uma máquina opressora, destruidora do indivíduo, fazendo inclusive a analogia da impotência de Clyde com a coletiva, representada pelos grupos humanos que desprovidos de suas casas e de seus meios de vida, perambulam pelas estradas. É um desses homens que toca Clyde, no carro, após o tiroteio, tornando clara a identificação e evidenciando não ser um filme apenas sobre um casal de "gangsters": a revolta dos protagonistas torna-se a alegoria da revolta maior.

Está no espetáculo a solução para a indústria e para o artista. A agressão ao público, fazer a alegoria marchar à frente da realidade — quando o certo, como em *Caçada Humana* e *Bonnie and Clyde*, é fazer o símbolo surgir do real — em nada resultará, como sabem muito bem alguns diretores brasileiros. A fuga ao espetáculo, a substituição de um cinema de ação por um cinema de palavra, de arte exterior por uma arte interior, do espaço amplo por quatro paredes, deixará, inevitavelmente, o cineasta sem o seu instrumento e sem o seu público. A platéia, evidentemente, pode ser reduzida, nas projeções de 16 mm, mas isso na época dos 70 mm, equivale a retroceder, a repetir os que eram contra o sonoro e o Cinemascope. Uma obra como *2001* só alcançaria o efeito desejado se contasse com os recursos postos à disposição de Kubrick. O filme não teria a mesma importância se realizado em outras condições. O progresso da técnica possibilitou ao artista novos meios de expressão.

Para alguns, no entanto, o cinema-espetáculo é sinônimo de abastardamento. Por isso, de modo geral, não merecem atenção filmes como *Ben-Hur* e *Cleópatra*, embora dirigidos por realizadores dos mais ilustres. Mas, se nos artigos contra tais filmes muito se lê sobre recursos materiais, massas em cena, gastos desnecessários, pouco se encontra sobre as obras propriamente ditas, sobre a trajetória dos personagens e a posição dos realizadores ante o assunto. Afinal de contas, Wyler e Mankiewicz, homens inteligentes, não iriam de uma hora para outra, perder sua capacidade de dar sentido às imagens, em consequência dos filmes serem longos e coloridos. Nos últimos anos, felizmente, esse tipo de preconceito diminuiu, e obras como *Spartacus* e *A Maior História de Todos os Tempos*

tem sido tratadas com respeito por um número cada vez maior de críticos. Muitos, porém, ainda se recusam a olhar com atenção filmes realizados com grandes orçamentos.

Curioso observar que a chamada superprodução não nasceu com o cinema. Ela não é nada mais do que o equivalente cinematográfico das epopeias e dos grandes romances, dos oratórios e da grande ópera. Com seus exércitos em marcha ou em combate, seus milhares de personagens e "figurantes", suas mudanças constantes de cenário, seu tom espetacular e grandioso, "A Ilíada" e "A Odisseia" exemplificam o equivalente literário da superprodução cinematográfica. Evidentemente, para conseguir o equivalente no cinema seriam necessários grandes recursos financeiros. O problema é de qualidade, nunca de quantidade. Mas o que se vê, quase sempre, é o contrário, a análise esbarrando em dados numéricos e recusando-se a ir adiante. Houve um tempo em que até contra a longametrage se reclamava, como se para ouvir "O Messias ou A Paixão Segundo São Mateus" não fôsse necessário também mais de três horas de atenção. E que exemplo melhor de superprodução do que a tetralogia de Wagner sobre os Nibelungos, seguidamente encenada e analisada, sem que alguém se preocupe com os gastos feitos em Bayreuth?

O cinema não deve ser limitado aos aplausos das elites, mas dirigir-se a todos os públicos, como *A Queima-Roupa* (*Point Blank*) e *2001*. Para expressar-se através dessa arte-indústria não é necessário o aviltamento, nem a submissão. Exige-se a inteligência capaz de colocar no plano cinematográfico a essência de um fato real. O produtor poderá concordar com o final de uma história, ou com a montagem, mas não poderá apagar do filme o cenário e o personagem nele filmado, a não ser que destrua o próprio filme. Porque em um gesto, em um olhar, na colocação do ator em cena, o diretor pode definir uma situação, esclarecê-la para o espectador que não esteja prêsso somente ao diálogo e à história. E para isso não é obrigado a realizar um cinema fechado, literário, intelectualizado.

Ousadias formais nunca foram passaporte para a genialidade. Em *Os Profissionais* (*The Professionals*), por exemplo, Richard Brooks despreza a técnica do "flash-back" tradicional, mas quando Burt Lancaster



"Spartacus", de Stanley Kubrick, traz um testemunho contra a injustiça e a opressão, sob a embalagem da "super-produção"



Gabrielle Ferzetti e Monica Vitti em "L'Avventura", de Michelangelo Antonioni.

vê a guerrilheira mexicana morrer lutando, na penúltima seqüência, é como se estivesse vendo Claudia Cardinale (ausente de cena) lutando ao lado de Jack Palance — olha o passado e compreende, então, o essencial. É o "flash-back" oculto, à maneira de Antonioni, que em *A Aventura* (*L'Avventura*), sem alterar o desenvolvimento normal do tempo, faz, através da personagem de Monica Vitti e suas relações com Ferzetti, o espectador entender a causa do suicídio de Lea Massari. E se Resnais merece ser respeitado, não foi, po-

rém, o primeiro a realizar no cinema a visualização da associação de idéias, utilizada por John Ford em *Depois do Vendaval* (*The Quiet Man*), no momento em que John Wayne relembra sua última luta. E *Depois do Vendaval* era um filme comercial, de grande comunicação com o público, tendo um elenco de atores populares. E como estes, poderíamos citar inúmeros outros exemplos de criação autoral, através do espetáculo.

Procurar o público é também utilizar o cinema como instrumento esclarecedor, o que nos parece a tarefa

mais nobre. Não é necessário fugir das platéias ou agredí-las. O importante é atraí-las. É utilizar a câmera cinematográfica para denunciar de forma ampla as forças que oprimem o homem e registrar o conflito que o ser humano, em nome de sua integridade, com elas trava. Não é a máquina que Kubrick ataca em *2001*, mas a passividade do homem que a ela se entrega. Como artista que se expressa por meios mecânicos, o cineasta tem o dever de colocar a máquina sob o seu domínio, a serviço do homem, em missão de esclarecimento e humanização.

Não é a indústria a inimiga do cinema, mas a mediocridade e a submissão de muitos. Quanto à crítica, parece-nos que seu papel não é escrever apenas sobre *Hiroshima Meu Amor* (*Hiroshima Mon Amour*) e *Ano Passado em Marienbad* (*L'Année Dernière à Marienbad*), mas também sobre *Vertigo* (*Um Corpo que Cai*). Porque é necessário e urgente terminar com os mitos da "realidade" e da "atualidade". Em *Spartacus*, de Kubrick, há muito sobre a injustiça e a opressão, e na espada do Cid filmado por Anthony Mann. (*El Cid*) está simbolizada a grandeza dos que lutam pela dignidade do ser humano.

ARTE CRÍTICA PÚBLICO INDÚSTRIA

José Lino Grünewald

O cinema, desde cedo, foi chamado de "sétima arte", englobando inclusive elementos das seis outras: música, dança, literatura, escultura, pintura e arquitetura. Mas possui uma especificidade que o distingue de todas essas formas de expressão. O cinema não é, estruturalmente, uma criação artesanal, está vinculado organicamente à máquina e ao seu destino na era da automação. Ora, essa vinculação, aliada ao poderio de materiais requerido para a execução de um roteiro cinematográfico, coloca a criação na sétima arte dentro de uma faixa eminentemente industrial. É a artindústria.

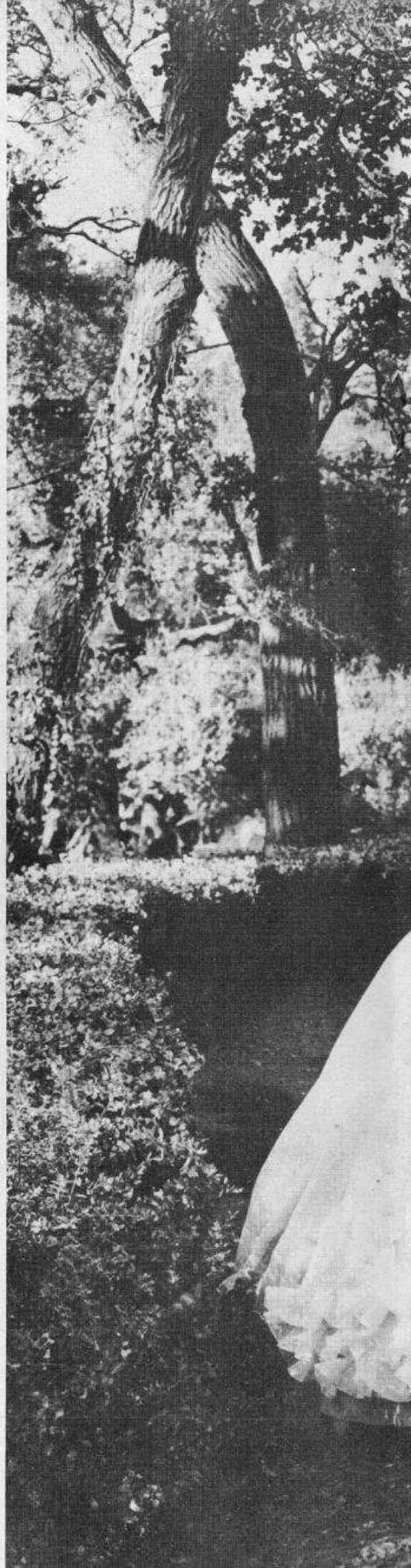
Os grandes estúdios, por isso, constituem-se em verdadeiras babéis administrativas, onde um infinidade de especializações se encadeiam a fim de gerar o produto visado, o filme. Este, por seu turno, dadas as condições industriais que traduzem investimentos altos de capitais, visa a um público, isto é, requer normalmente um mínimo de pessoas pagantes que compensem os gastos de produção — lucros ou reingressos de capital que facilitem novas produções. Tirante os produtores e artistas livre-atiradores, o mecanismo não pode ser outro.

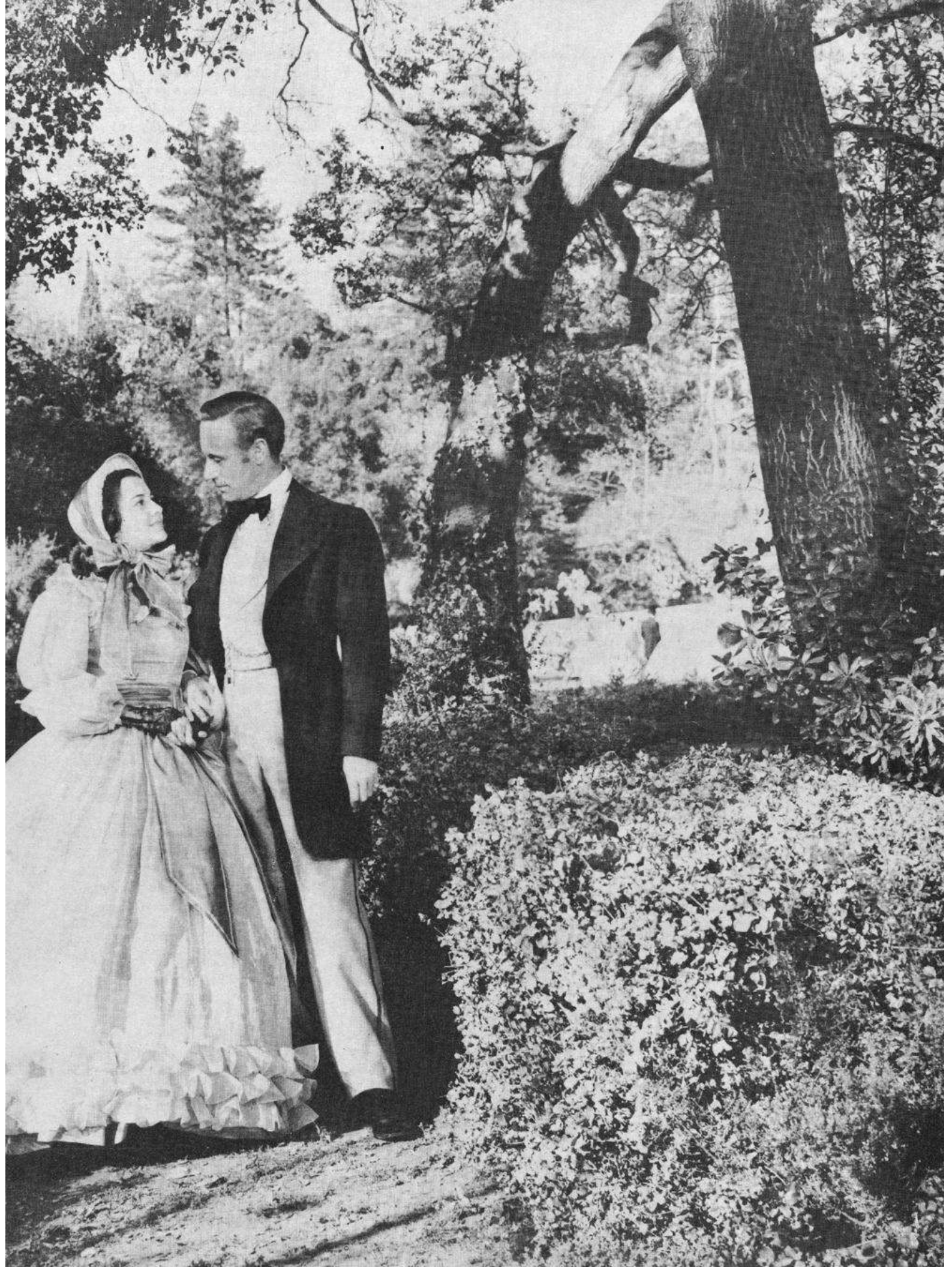
É curioso notar que o poderio material & industrial, a transformar o cinema no mais importante meio de expressão criativo, elimina parado-

xalmente aquela concepção de pureza ou purismo de arte. Aquilo que, na literatura, nas artes plásticas ou na música, poderia amiúde representar deleite ou lenta degustação de intelectuais refinados, torna-se proibitivo na estética do filme. Exige-se que a minoria de eleitos aumente quantitativamente. Não se pode conceber uma obra, consciente de que só será apreciada, a partir de meio século depois, como o fizeram Mallarmé ou — no Brasil — Sousândrade. Nem realizar uma obra que, decorrido mais de metade de um milênio, como é, por exemplo, *A Divina Comédia*, ainda continue a ser famosa pelo título e lida por uma minoria de intelectuais. Mesmo porque, no âmbito da máquina e, "et pour cause", da indústria, o processo criativo, com a sua mutação permanente de idéias estruturais, anda demasiado rápido. Nas obras literárias, por exemplo, os materiais quase que não mudam: no cinema, em menos de setenta anos, mudaram de tal forma, que, fora do interesse cultural e museológico, seria ridículo conceber o ato de assistir à imensa maioria dos filmes primitivos.

Tudo isso, portanto, desmistifica a visão literária do cinema que impe-

Olivia de Havilland, Leslie Howard em
"Gone With the Wind"/"E o Vento Levou".





rou até há pouco tempo e que, insensivelmente, ainda contamina certas atitudes de muitos críticos. De nada adianta, por exemplo, para a compreensão do fenômeno, aplaudirmos o "machine-gun cut" da montagem de um Eisenstein, ou posteriormente, de um Robert Wise, se, depois disso, procurarmos traduzir tudo em termos de valores exprimidos pelos signos da linguagem verbal, que desvendariam o "conteúdo" da obra. Isto é apenas um meio subsidiário para etiquetar o filme. Ademais, tôdas as fitas cinematográficas, com maior ou menor intensidade, ligam-se ao problema do espetáculo, embora tragam nisto, originalmente, também o problema do texto. Pois, ao contrário de dança, teatro ou concertos musicais, o espetáculo no cinema não permanece submetido ao caráter aleatório das execuções — os seus efeitos são definitivos, estão inscritos na película assim como a palavra nos livros ou a côr nas telas.

O cinema também se consiste numa criação de equipe: é outra contingência administrativa. Por mais absorvente ou talentoso que seja um diretor, não se pode classificá-lo ou qualificá-lo tal como se faz com o autor de um livro ou de um quadro. E a capacidade sua de concatenar e de comandar uma equipe talvez seja, na maioria dos casos, uma condição mais básica para o êxito de um filme do que a sua capacidade ou formação intelectual. É preciso, pois, o homem industrial que se sobreponha ao indivíduo artesanal. A própria parafernália de produção denuncia as velhas tendências de um cineasta querer ser maldito ou gênio incompreendido.

Boa parte dos teóricos do cinema não se deu conta disso inicialmente, isto é, não na fase primitiva, mas quando se começou a descobrir que o filme era uma forma de arte. A tendência generalizante era aquela de submeter essa mesma formatividade a escala de valores preconizadas pela experiência com os meios de expressão literários. E, por isso mesmo, a crítica moderna refaz diariamente a história da sétima arte, às vezes, é certo, mediante radicalizações excessivas ou uma icnoclastia compulsiva, mas que — para fins polêmicos — ajuda a melhor projetar o problema. Se, no próprio âmbito literário, a diferença entre arte e recreação, ou obra "séria" e "não-séria", já fica condicionada a critérios puramente pragmáticos e subjetivos, o que dizer

com relação ao cinema, onde o sentido de espetáculo (dada a pujança de materiais) e a possibilidade de desfechar a catarse ou o "pathos" na massa, ganham uma amplitude inegável?

Os desencontros entre os especialistas da crítica e o público em geral, no tocante à apreciação de um dado filme não reproduzem, aí, tão somente as diferenças de gosto e formação entre uma minoria de intelectuais e uma grande maioria de homens comuns, de inteligência e gosto médios e cuja arma se resume no "bom senso" para extrair valores. Reflete-se essa fonte do problema: uma indústria de formas simbólicas (segundo Cassirer, a arte é uma das formas simbólicas, "tôda obra de arte possui uma estrutura teleológica definida porque há sempre o propósito na criação artística"), cujo consumo estético emocional, dia a dia, vigora em tempo mais curto. O filme não pode habitualmente ser pôsto numa estante, numa prateleira de discos ou numa parede, à espera do dia em que seu possuidor irá, enfim, tomar contato com êle. Por outro lado, fica evidentemente impossível que a inteligência e capacidade criadora dos cineastas se adapte ou se renda "in totum" ao gosto médio ou ao bom senso coletivo; seria a estagnação, também inconcebível dentro do meio de expressão estético mais poderoso de nossos tempos. Vejamos um exemplo típico: *Citizen Kane* (Cidadão Kane), de Orson Welles, ainda agora, no "referendum" realizado por FILME CULTURA, considerado o maior filme de tôdas as épocas. Quando foi lançado, em 1941, constituía-se, para uma parte da crítica de então, numa autêntica revolução; para o público, era um filme maldito, incompreensível. Essa fita, no entanto, detinha, em seu "bouleversement" estrutural, tantas linhas de inovação formativa, que passou a influenciar todo o cinema americano. Incontáveis as realizações, os diretores que foram beber nessa fonte. A partir de alguns anos, todavia, aquilo de Kane que estava espreado em doses mais leves por outros filmes, passou a ser consumido pelo público — só Welles permanecia maldito, ignorado. Veio a reprise de *Cidadão Kane* há cerca de dois anos: e foi um sucesso ou, em outros casos, a aceitação dos espectadores — ganhara lastro comercial.

O cinema tem uma faceta de máquina do tempo, inferida em dois

sentidos. O primeiro dêles, como é o caso de Welles, remonta à estandardização da mensagem inserida em sua linguagem, que prefaz um refluxo no espaço-tempo e lhe dá, diante das massas, a devida projeção "a posteriori". O segundo dêles, bifurca-se num aspecto espiritual e numa feição documental, isto é, assim como as reprises de decênios atrás, no caso das fitas de ficção, invocam determinados modos de estar, sentir ou conceder as coisas, perdidos no tempo, nos casos dos documentários, ficam registradas, com muito maior pujança, as cenas reais ou acontecimentos de épocas pretéritas. As filmotecas são as bibliotecas da criação e documentação industrial.

"A questão "filme x público" tem portanto dois espelhos. De um lado, como no exemplo de *Kane*, os cineastas e a crítica são precursores para o público. De outro, o público foi precursor. Veja-se, por exemplo, uma série de produções do decênio de 1930. *E o Vento Levou*, as operetas da Metro ou das fitas de capa e espada (*Robin Hood*, *A Marca do Zorro*, *O Capitão Blood*) eram, na época de estréia, com grande aceitação das massas, considerados todos, pela maioria dos técnicos, filmes "comerciais". Trinta anos depois, descobri-se o seu mérito e começam os ensaios e elogios. Há pessoas, inclusive, que julgam hoje a cena da batalha de *A Carga da Brigada Ligeira*, de Michael Curtiz, superior à famosa seqüência das escadarias de Odessa, do *Encouraçado Potemkim*, de Eisenstein, tida como a maior de tôda a história do cinema. Outros, como da revolução crítica empreendida por "Cahiers du Cinéma", acham que Fred Astaire suplanta Pudovkin inteiro, ou que um plano do musical da Metro *Cantando na Chuva* vale todo o *Ladrões de Bicicletas*, de Vittorio de Sica.

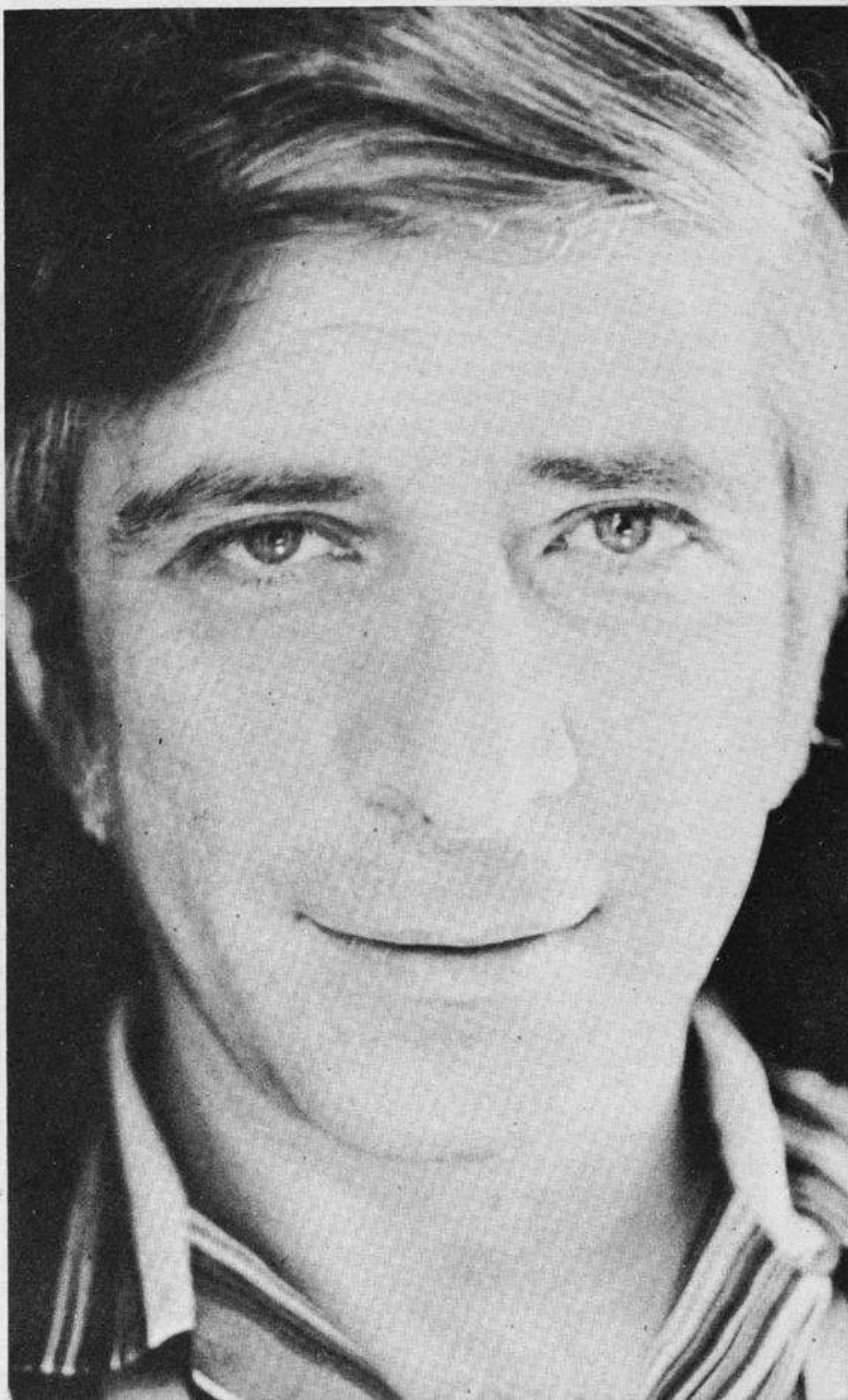
O problema, assim, da artindústria, e suas relações obrigatórias com o público, desenrola-se numa faixa dialética e — até hoje — ainda não encontrou a sua colocação precisa, até porque a conciliação envolve fatores aleatórios. Pois, qualquer obra de arte ou objeto estético, assim concebidos, invocam na sua razão de ser uma gratuidade essencial (não possuem o caráter de consumo utilitário). Como conciliar totalmente essa gratuidade, dentro do cinema, com a exigência de poderosos recursos de produção e/ou criação)?

ELMER BERNSTEIN: O COMPOSITOR NO CINEMA

Paulo Perdigão, Editor Geral de "Guia de Filmes" e um dos principais colaboradores de FILME CULTURA, entrevistou com exclusividade para FC o compositor e regente Elmer Bernstein, um dos artistas mais representativos da moderna música do cinema. Como discípulo e continuador de Paul Hindemith e Aaron Copland, éle constitui uma linha-chave e de ampla influência na música sinfônica americana. Esta é a primeira vez que êste novaiorquino de 47 anos, premiado com o "oscar" de 1967 pela partitura de Thoroughly Modern Millie (Positivamente Millie), concede uma ampla entrevista — verdadeira panorâmica sôbre seu trabalho e sôbre a música nos Estados Unidos e no mundo — a uma publicação cinematográfica.

FC — Mr. Bernstein, da sua relativamente longa carreira de compositor de cinema, qual a partitura que prefere?

EB — É sempre uma pergunta difícil de responder, porque compor para filmes é lidar com os mais diferentes tipos de assunto e gêneros diversos. Prefiro *Man With the Golden Arm* (O Homem do Braço de Ouro), por ter sido, em seu tempo, um "score" revolucionário, nôvo, e, além do mais, muito importante para a minha carreira. Cito ainda, *The Magnificent Seven* (Sete Homens e um Destino) por ser uma partitura importante para o gênero western. Outro favorito: *To Kill a Mockingbird* (O Sol é Para Todos), êste por motivos pessoais, porque gosto de ouvi-lo.



FC — *Em Hollywood, quais as relações que costumam estabelecer entre o compositor e o produtor?*

EB — Atualmente, o que os produtores querem dos músicos — e eu absolutamente não aprovo — é a criação de canções que se tornem "hits". Eventualmente, isso é possível, mas o processo de criação da música de cinema quase sempre exige um material diverso e complexo. Na maior parte das vezes, a meu ver, não é conveniente ao compositor escrever sua partitura pensando em termos de "parada de sucessos".

FC — *Até que ponto os compositores de Hollywood trabalham com liberdade de criação?*

EB — A resposta depende do aspecto individual de quem trabalha. É claro que, sempre que se trabalha em um ambiente onde os filmes custam de três a 20 milhões de dólares, investimento que torna o produtor muito nervoso, é difícil dizer quando as condições artísticas são favoráveis. Depende de cada caso individual, do talento, do prestígio e mesmo da coragem de cada artista. Ele cria para si mesmo as condições menos ou mais favoráveis. Sendo honesto e franco com o produtor, terá condições favoráveis. Dirá ao produtor que não são boas as suas recomendações ou que ele lhe pede coisas nas quais não acredita. Cada um deve criar as suas próprias condições.

FC — *Em seu caso, houve problemas?*

EB — Não, não tive muitos. A liberdade artística é um ponto controvertido. O que significa? No cinema, trabalha-se em conjunto, nunca sozinho. Trabalha-se com atores, fotógrafos, produtores. Como determinar a liberdade que se tem, uma vez que estamos operando em um conjunto e limitados pela própria natureza do filme? Mas há um grau razoável de liberdade na expressão particular que queremos usar.

FC — *Como o compositor participa do desenvolvimento artístico do filme?*

EB — Iguamente depende do tipo de pessoas envolvidas na produção. Os produtores jovens e inteligentes têm muito respeito pela música, com frequência. Nos velhos tempos, há 20 anos atrás, quando os grandes estúdios dominavam a produção, o "ap-

proach" do compositor era mais mecânico; ele nunca via o filme a não ser quando já estava pronto. Hoje, o compositor lê o roteiro, faz sugestões ao produtor, dizendo-lhe por exemplo: você quer fazer um certo tipo de montagem nessa cena e eu acho que posso ajudá-lo com a música. Dêsse modo, o compositor dá a sua contribuição. A tendência entre os jovens produtores é fazer o compositor participar cada vez mais da criação do filme, muito, muito mais, desde o começo.

FC — *A música de cinema pode ter a mesma autonomia da música clássica?*

EB — De passagem, devo dizer que a música clássica não dispõe de completa autonomia, pois, como no caso de Joseph Haydn ou Bach, que compunham músicas sacras para a Igreja, os compositores têm de produzir visando um propósito específico. Outra vez falo na personalidade individual. Se o compositor quiser ser livre, ele estabelece à sua volta uma atmosfera que o permita. Depende da sua integridade. Obviamente, embora muitos produtores pressionem os músicos, alguns deles têm a inteligência de deixá-los trabalhar a sós, porque os compositores têm muito mais chances de criar a música adequada do que o produtor... Se o compositor é forte, impede o produtor de interferir na sua criação.

FC — *Mas, em relação ao cinema, existe uma limitação que os clássicos desconhecem: o compositor trabalha em função da imagem.*

EB — Claro que é uma limitação não sentida pelo compositor quando compõe para um concerto. Mas o compositor sempre aceita limitações, quer escreva uma fuga para três vozes, quer escreva uma missa, prêso ao texto da missa, quer escreva uma ópera, respeitando a situação dramática da ópera. Somente na sinfonia ele domina as suas limitações. Na história da música, raramente existe total liberdade nas canções, óperas, balés, obras religiosas. Talvez apenas na música de câmara, nos quartetos de cordas, nas sinfonias o compositor seja livre. No cinema, é claro que a limitação à estrutura visual do filme existe, mas o compositor deve atentar, primeiro, para a situação dramática — que tem de ser aceita, pois não se pode mudar o filme. Uma cena de amor é uma cena de amor. É preciso

se escrever uma música apropriada, não há escolha. Agora, a linguagem com que o compositor irá se exprimir é totalmente dele. Em música há obviamente muitas maneiras de expressar uma cena de amor. Tchaikowsky tinha para representá-la o seu estilo muito particular. Há canções populares que expressam o amor de outra forma. A escolha pertence ao compositor. Creio que a limitação mais curiosa que o compositor de cinema enfrenta é a limitação do tempo. É um fato interessante, único. Quer dizer: o compositor não deve apenas escrever uma música para uma cena de amor porque esta cena figura no filme, mas deve escrevê-la em exatamente três minutos, 24 segundos e dois décimos. Mas isso é uma técnica. Precisa ser desenvolvida como uma disciplina.

FC — *Em algumas de suas partituras, sobretudo as de western (The Comancheros, The Magnificent Seven, The Hallelujah, Trail, The Sons of Katie Elder), mas ainda em outros gêneros (The Great Escape, To Kill a Mockingbird, God's Little Acre), notamos uma forte influência do estilo de Aaron Copland. Você foi seu aluno?*

EB — É curioso que você tenha perguntado isso. De fato, Aaron Copland foi o primeiro compositor que ouviu alguma composição minha. Quando eu tinha cerca de 12 anos de idade, escrevi uma pequena valsa no piano e minha professora, sem saber se eu mostrava talento ou não, levou-me até Copland, que era então um homem moço e ainda não ensinava. Mr. Copland ouviu a valsa, disse que eu tinha talento e que estudasse com um compositor chamado Noel Sikudz. Mais tarde, estudei com Roger Sessions, muito ligado a Copland. Com relação ao sentimento musical, existe definitivamente uma influência de Copland. Não digo isso com receio ou vergonha, pois é simplesmente uma verdade o fato de que Aaron Copland estabeleceu nos Estados Unidos um "som" ao qual chamamos Americana. Não há dúvida de que Copland, dentre todos os compositores americanos, é o único que criou um tipo de música que podemos considerar tipicamente dos Estados Unidos. Seria descabido negar que, não apenas eu, mas outros como Jerry Goldsmith, Hugo Friedhofer, Jerome Moross (que foi aluno de Copland), sejamos influenciados por ele. Não resta dúvida de que Copland é o pai

de todos nós, e a sua influência, absoluta. Goldsmith e George Dunning (*Cowboy/Como Nasce um Bravo*) sofrem inegavelmente essa influência. Frank DeVol (*Quando um Homem é Homem/McLintock*) nem tanto. No caso de Goldsmith e Moross e no meu próprio, especialmente, creio que a influência é mais legítima, no sentido de que não estamos copiando, dizendo "vamos imitar Copland", e sim de que pertencemos à mesma geração e criamos nossa música naturalmente. Não creio que compositores como Frank DeVol estejam nesse caso. Eles não compõem como Copland por si mesmos. Eu, Goldsmith e Moross usamos o "som de Copland" sempre. Não dizemos: "Agora vamos escrever música americana, igual a Copland" Em tudo o que eu componho existe o estilo de Copland, porque pertencem à sua escola, tenho a mesma maneira de sentir a mesma maneira de pensar. Quero dizer o seguinte: eu não penso "escreverei como Copland porque a música de Copland sugere o velho Oeste". Não faço isso conscientemente. É orgânico. O mesmo acontece com Moross e Goldsmith. É essa a maneira como realmente criamos. Olhando o passado, vemos que Copland criou um "som" americano, desde "Billy the Kid", há 24 anos. Anteriormente, grandes compositores como Edward McDowell, no começo do século, não ofereceram à música americana uma característica própria. O que Copland fez com a música americana se assemelha muito ao que Bela Bartok fez com a música húngara e Villa Lobos com a brasileira. Ele conscientemente tomou o caminho do folclore, tentando achar o caráter nacional, e depois traduziu esse folclore em outro tipo de "medium". Você deve saber que muitas das músicas de Copland se baseiam no folclore, como "Rodeo", "Billy the Kid" e "Appalachian Spring", que usam velhas canções religiosas americanas. Assim, é natural que tenha influenciado os compositores com tendências bem nacionais-americanas. Além do folclore, Copland estabeleceu um "som" característico do velho Oeste, uma orquestração específica, muito "enxuta" — quer dizer, desprovida do uso de grandes sons o tempo todo. Em Copland ouve-se o piano, ouve-se uma trombeta — não quatro trombetas — ouve-se ocasionalmente o som do banjo. É uma orquestração típica.

FC — O que pensa de alguns de seus colegas compositores de Hollywood, como Steiner, Rozsa, Korngold, Young, etc.

EB — Max Steiner, eu o coloco no seu lugar histórico. É um dos progenitores, um dos pioneiros mais distintos na música do cinema americano. Isso porque foi um dos primeiros a usar música específica para emoções específicas, a criar um "mood" específico. Nesse sentido, é importantíssimo. Miklos Rozsa, evidentemente, é um notável compositor, não apenas de cinema, mas também de concêrtos sinfônicos. Recentemente, andou afastado, escrevendo um concêrto para violino, especialmente para Jacha Heifetz, e outro para violoncelo dedicado a Peter Godskay. Rozsa trouxe ao cinema o respeito ao compositor e sempre escreveu música de mérito. O mesmo se pode dizer de Erich Korngold, que também era compositor famoso quando foi para Hollywood e ofereceu uma certa dignidade à arte de compor para filmes. Na época em que Rozsa e Korngold começaram a trabalhar em Hollywood, a música de filmes era considerada uma arte menor, e eles, com o seu prestígio, mudaram esse conceito. Victor Young foi dos primeiros a explorar as linhas melódicas. Era um grande autor de melodias, expressava-se melôdicamente. Não era dramático, como Steiner. Young tinha uma habilidade fantástica em expressar emoções melôdicamente. *Shane* é um dos mais notáveis "scores" que já ouvi. Outros: *For Whom the Bells Tolls* (Por Quem os Sinos Dobram), uma partitura esplêndida. Hugo Friedhofer foi um dos primeiros a modernizar, a criar uma harmonia sonora diferente — e também foi bastante influenciado por Aaron Copland e Paul Hindemith. Friedhofer contribuiu com uma sonoridade moderna para a música de cinema, e nesse sentido tem a sua importância. Leigh Harline, sem dúvida, foi durante muitos anos um mestre da comédia, e trabalhou com Walt Disney. Bernard Hermann é um dos vultos mais interessantes. Anos atrás, quando comecei a me atrair pela música de filmes, sempre vi em Hermann o homem que escrevia as partituras-modelos. Não gosto muito de seus últimos "scores", mas *Hangover Square*, *All That Money Can Buy* e *The Devil and Daniel Webster* são excelentes. Hermann não é de fato um melodista, porém tem impressionante economia de meios de expres-

são, obtém coisas fantásticas com praticamente nada, através da reiteiração de um motivo musical, um "Leit-motiv" muito bem achado e orquestrações fascinantes. Consegue grandes efeitos por meios pequenos e creio que mesmo seus "scores" mais antigos continuam sendo um exemplo para os filmes de hoje. Bronislau Kaper tem talento para tudo. Fez muito sucesso com canções como "Hi-Lilli Hi-Lo" e "San Francisco". Um de seus últimos "scores" foi *Mutiny on the Bounty* (O Grande Motim). Cyril Mockridge é um versátil compositor e, como Leigh Harline, um "expert" na comédia. Alfred Newman veio para Hollywood na década de trinta. Ele combina um respeito às formas mais contemporâneas de expressão com excelentes melodias. Tem notável versatilidade e creio que é o compositor mais premiado pela Academia de Hollywood. Alex North surgiu no cinema à mesma época que eu e, quando surgiu, era uma figura importante. Trouxe ao cinema um toque moderno, com *A Streetcar Named Desire* (Uma Rua Chamada Pecado).

FC — Mas Alex North não se adapta bem a certos gêneros, como o western — por exemplo: *Cheyenne Autumn* (Crepúsculo de uma Raça) — ao passo que se mostra à vontade em dramas de Kazan e Tennessee Williams:

EB — Alex North, realmente, é um tanto limitado em certos gêneros. Ele é melhor, quase sempre, com sons delicados. Música que exige grandes orquestrações ou sentimentos que eu chamaria "musculares" não lhe permite muito sucesso. Em compensação, North está excelente em *Streetcar* e em *Viva Zapata*. Já em *Spartacus* ou em *Cheyenne Autumn*, a meu ver, não se deu bem, porque eram filmes que requeriam um maior impacto sonoro. Seu campo ideal é o dos temas poéticos contemporâneos. David Raksin, grande amigo meu, é por talento e natureza um brilhante melodista. Sei que ele não gosta quando eu digo isso (ele sempre detesta quando se volta a esse assunto), mas "Laura" é uma das mais lindas canções escritas desde a época da guerra. Também *The Bad and the Beautiful* (Assim Estava Escrito), tem um tema belíssimo. Ele é um mestre nesse gênero e possui um talento especial para compor de modo "obscuro" e "complicado". Assim,

nos últimos tempos, Raksin tem escrito partituras muito complexas.

FC — Qual o melhor compositor de cinema, na sua opinião?

EB — Atualmente, nos Estados Unidos, prefiro Jerry Goldsmith, o compositor de *Lillies of the Fields* (Uma Voz nas Sombras) e *The Flim-Flam Man* (O Magnífico Farsante). Nos outros países existem naturalmente, músicos importantes como Georges Auric (*Moulin Rouge*), William Walton (*Henry V*, *Hamlet*), Sergei Prokofieff (*Aleksandr Nevsky*). Mas creio que a música do cinema americano evoluiu mais por uma razão simples: nós pudemos produzir 400 filmes por ano, temos mais experiência e mais oportunidades. Cito Jerry Goldsmith apenas — e isso porque existem, hoje, muito poucos compositores em Hollywood. Há uma tendência acentuada, sobretudo nos filmes ingleses, para confiar os “scores” a arranjadores, não mais a compositores. O que esses arranjadores fazem não é música de cinema, na minha opinião. Fico, pois, com Jerry Goldsmith — também porque ele e eu escrevemos e pensamos de forma muito semelhante.

FC — E Dimitri Tiomkin?

EB — Bem, a sua carreira fala por si mesma. Tiomkin fez pelo menos uma coisa importante: lembrome bem, e ele também deve lembrar-se, da primeira vez em que, sentado no cinema, vendo *High Noon* (Matar ou Morrer), senti o efeito eletrizante da batalha de abertura. Mesmo que Tiomkin nunca mais houvesse feito qualquer coisa, ele lembrar-se-ia disso. Para mim, Tiomkin tem uma importância única: a atmosfera que ele criou em Hollywood, fazendo com que, pela primeira vez, a música de filmes parecesse realmente significativa. Francamente, a sua personalidade possibilitou essa contribuição, que, embora você possa contestar, é uma contribuição artística.

FC — Suas impressões sobre os novos talentos: Lalo Schifrin, Neal Hefti, Maurice Jarre.

EB — Burt Bacharach e Neal Hefti se enquadram na categoria de arranjadores. Bacharach é um maravilhoso autor de canções, mas não um compositor dramático. Hefti já tem mais experiência: seu “score” para *Duel at Diablo* (Duelo em Diabo Ca-

nyon), é interessante, mas não gosto. Foi composto para uma fantástica orquestra de “jazz”, mas acho que Hefti buscou alguma coisa nova e não conseguiu. Hefti, eventualmente, obtém efeitos fascinantes, mas é irregular. Lalo Schifrin é um compositor instruído e estudioso, porém muito jovem. Procura novos ritmos. Quando amadurecer terá um estilo, mas por enquanto é imaturo. Maurice Jarre? Bem, *Lawrence of Arabia* tem um momento musical muito forte: a abertura. Mas Jarre me parece muito banal. *The Professionals* (Os Profissionais) também tem seus momentos de brilho. Contudo, acho que a concepção é errada. *The Professionals* conta a história de um grupo reduzido de pessoas e a música é grandiosa e forte.

FC — Um tema semelhante era o *The Reward* (Viagem Para a Morte), que você compôs com mais simplicidade.

EB — Sim, a história era a mesma. Minha partitura era mínima. Sei que sou minoria dizendo isso, mas em *Dr. Jivago* gosto de muita coisa, mas não do “Tema de Lara”. Sei que sou minoria: nunca conheci uma só mulher que não adorasse essa música.

FC — Que compositores mais o influenciaram além de Copland? Ravel está entre eles?

EB — Stravinsky e Bartok. Não considero Ravel uma influência. Mas admito seguir alguns de seus efeitos orquestrais. Também estudei muito a obra de Gustav Mahler.

FC — O que significa a presença dos “orquestradores”, como por exemplo Leo Shukin e Jack Hayes?

EB — Quando eu busco um som muito específico, faço as minhas próprias orquestrações. Quando cheguei a Hollywood, em 1950, não tinha orquestradores. Hoje, a maioria dos compositores tem seus orquestradores por uma questão de rapidez de trabalho. Aos orquestradores — simples secretários do compositor — cabe apanhar o material musical desenvolvido pelo compositor, que determina quais instrumentos devem tocar o que. Os orquestradores tomam essas diretrizes e transcrevem a partitura para a grande orquestra sinfônica. Não é uma função criativa. Mas, nos anos recentes, com a convocação cada vez maior de compo-

sitores populares, os orquestradores ganham outra função, mais criadora, porque, muitas vezes, o compositor popular é incapaz de escrever para orquestra. Mesmo hoje, quando há uma passagem muito delicada, eu mesmo faço a orquestração.

FC — O que acha do atual cinema americano?

EB — Estamos em uma fase de transição. Por muitos anos, Hollywood dominou o mundo cinematográfico. A França e a Itália, a Inglaterra, a União Soviética, entre outros países, passaram a realizar filmes mais sérios, com muito sucesso. Nesse período, o cinema americano viveu um impasse, perdido entre o super-espetáculo de tradição e as produções sérias como *The Graduate* (A Primeira Noite de Um Homem). Jovens produtores e diretores, com novas idéias, podem ajudar a internacionalizar o cinema americano, talvez a única saída para uma ressurreição, seguindo o exemplo dos outros países.

FC — Você pode dar a sua impressão sobre os diretores com quem trabalhou?

EB — É difícil, porque, na maior parte das vezes, o compositor não entra em contato com o diretor. O caso de Anthony Mann, foi diferente. Era meu amigo pessoal. Ele nada conhecia de música, porém tinha respeito à música e conversava comigo em termos genéricos, dando-me toda a liberdade possível. Vincente Minnelli já é profundo conhecedor do assunto, e, talvez por isso mesmo, deixou-me trabalhar à vontade, embora fôsse muito vigilante com outros setôres do filme. Nada tive a ver com Michael Curtiz e John Frankenheimer. Para Frankenheimer compus *Birdman of Alcatraz* (O Homem de Alcatraz), mas Burt Lancaster tomou o filme para si e Frankenheimer praticamente nada fez. John Sturges, com quem adoro colaborar, conhece música e gosta de falar sobre música. Sturges não determina o que o compositor deve fazer, mas tem muito entusiasmo por música e é maravilhoso ouvi-lo falar no assunto, pois nos comunica entusiasmo pelo filme, Henry Hathaway é uma boa pessoa, mas nada tem a ver com o compositor. Cecil B. DeMille... Bem, para falar a respeito dele eu gastaria muitas fitas de gravação. De Mille controlava pessoalmente todos

os pormenores de seus filmes. Se houvessem 400 peças de vestuário ele examinaria as 400 peças. Ele não consultava o compositor, mas dirigia o compositor exatamente para aquilo que desejava. Muitas vezes não concordava com trechos de minha partitura para *The Ten Commandments* (Os Dez Mandamentos) e exigia que os refizesse até se sentir satisfeito.

FC — Qual o "score" mais importante para a sua carreira: *The Ten Commandments* ou *The Man with the Golden Arm*?

EB — Uma pergunta muito engraçada. As duas partituras coincidiram no mesmo ano e ambas tiveram a sua importância. Uma completou a outra. Profissionalmente, *The Man With the Golden Arm* foi mais importante, como "hit" popular.

FC — Qual seu diretor preferido, dentre aqueles com quem colaborou?

EB — Bem, muitos deles são "experts" em certos gêneros. DeMille era um mestre do superespetáculo. Para assuntos contemporâneos, Frankenheimer é muito talentoso. Burt Kennedy? Não o conheço. Fiz apenas um filme com ele — *A Volta dos Sete Homens*. Era um mau filme, péssimo mesmo, o que nada significa. Quando um filme é ruim não se pode culpar o diretor, é difícil dizer quem ou quem fracassou. Há um diretor que você não mencionou e com quem trabalhei três vezes: George Roy Hill. Compus para ele *O Mundo de Henry Orient*, *Hawaii* e *Positivamente Millie*. Roy Hill é um dos melhores da nova geração.

FC — Você prefere compor música para westerns ou para outro gênero?

EB — Não, não prefiro westerns. Até ao contrário: geralmente me recuso a fazer westerns.

FC — O "score" de *Return of the Seven* não é igual ao de *The Magnificent Seven*. Porque não desenvolveu o tema do segundo filme?

EB — De fato, *Return of the Seven* tem apenas o mesmo tema principal, apenas. Não haviam muitas chances para o segundo tema, que ficou para ser desenvolvido no terceiro filme da série, *Guns of the Magnificent Seven*. Só aceito compor para westerns quando sinto que posso fazer algo diferente. No ano passado compus *The Scalphunters* (Revanche Selvagem) que você vai considerar típico do western, embora a história seja moderna.

Bernstein, filmografia:

- | | | |
|---|--|--|
| 1951 — <i>Saturday's Hero</i> (O Ídolo Dourado); | <i>Elms</i> (Desejo); <i>The Buccaneer</i> (O Corsário Sem Pátria); <i>Anna Lucasta</i> (Ana Lucasta); | 1964 — <i>The World of Henry Orient</i> (O Mundo de Henry Orient); <i>The Carpetbaggers</i> (Os Insaciáveis); <i>Love with the Proper Stranger</i> (O Preço de um Prazer); <i>The Outrage</i> (Quatro Confissões); |
| 1952 — <i>Boots Malone</i> (O Trapaceiro); <i>Sudden Fear</i> (Precipícios d'Alma); <i>Never Wave at Wac</i> (Nunca Fomos Covardes); | 1959 — <i>The Miracle</i> (O Milagre); | 1965 — <i>Baby, the Rain Must Fall</i> (O Gênio do Mal); <i>The Reward</i> (Viagem para a Morte); <i>The Sons of Katie Elder</i> (Os Filhos de Katie Elder); <i>The Hallelujah Trail</i> (Nas Trilhas da Aventura); |
| 1954 — <i>Silent Raiders</i> ; <i>Make Haste to Live</i> ; | 1960 — <i>From the Terrace</i> (Paixões Desenfreadas); <i>The Magnificent Seven</i> (Sete Homens e um Destino); <i>The Story on Page One</i> (Drama na Página Um); <i>The Rat Race</i> (A Taberna das Ilusões Perdidas); <i>Israel</i> (documentário); | 1966 — <i>Cast a Giant Shadow</i> (A Sombra de um Gigante); <i>Hawaii</i> (Hawaii); <i>The Silencers</i> (O Agente Secreto Matt Helm); <i>Seven Women</i> (Sete Mulheres); <i>Return of the Seven</i> (A Volta dos Sete Homens); |
| 1955 — <i>The Man with the Golden Arm</i> (O Homem do Braço de Ouro); <i>The Eternal Sea</i> (O Gigante dos Mares); <i>It's a Dog's Life</i> ; <i>The View from Pompey's Head</i> (O que o Amor Nos Negou); | 1961 — <i>By Love Possessed</i> (O Amor Tudo Vence); <i>The Young Doctors</i> (Preceito de Honra); <i>The Comancheros</i> (Os Comancheros); <i>Summer and Smoke</i> (O Anjo de Pedra); | 1967 — <i>Thoroughly Modern Millie</i> (Positivamente Millie); |
| 1956 — <i>The Ten Commandments</i> (Os Dez Mandamentos); <i>Storm Fear</i> (Ódio Entre Irmãos); <i>Men in War</i> (Os Que Sabem Morrer); | 1962 — <i>Walk on the Wild Side</i> (Pelos Bairros do Vício); <i>Birdman of Alcatraz</i> (O Homem de Alcatraz); <i>A Girl Named Tamiko</i> (Uma Garôta Chamada Tamiko); <i>To Kill a Mockingbird</i> (O Sol é Para Todos); | 1968 — <i>The Scalphunters</i> (Revanche Selvagem); <i>The Devil's Brigade</i> ; |
| 1957 — <i>Fear Strikes Out</i> (Vencendo o Medo); <i>The Tin Star</i> (O Homem dos Olhos Frios); <i>Drango</i> (Drango); <i>Sweet Smell of Success</i> (A Embriaguês do Sucesso); <i>The Naked Eye</i> ; | 1963 — <i>The Great Escape</i> (Fugindo do Inferno); <i>Hud</i> (O Indomado); <i>The Caretakers</i> (Almas nas Trevas); <i>Rampage</i> (Maldita Aventura); | 1969 — <i>Guns of the Magnificent Seven</i> . |
| 1958 — <i>Kings Go Forth</i> (Só Ficou a Saudade); <i>Some Came Running</i> (Deus Sabe Quanto Amei); <i>God's Little Acre</i> (O Pequeno Rincão de Deus); <i>Desire Under the</i> | | TELEVISÃO — Séries: "Johnny Staccato", "General Electric Theatre", "Riverboat", "The Golden Years" e "The Race of Space". |

movimento

Prêmios INC 1968

Pela segunda vez o Júri Nacional de Cinema do INC atribuiu os Prêmios de Qualidade calculados percentualmente sobre as rendas líquidas de bilheteria dos filmes brasileiros. Ao mesmo tempo, a Comissão Julgadora dos Prêmios INC apontava os "Melhores de 1968" e foram divulgados os Prêmios automáticos de 10% sobre as rendas líquidas.

Os vencedores dos Prêmios de Qualidade foram "As Amorasas" (NCr\$ 15.351,48), "Antes o Verão" (NCr\$ 9.704,27), "Fome de Amor" (NCr\$ 22.835,79), e "A Margem" (NCr\$ 3.201,44), que receberam valores equivalentes a 25% de suas rendas líquidas.

A Comissão Julgadora dos Prêmios INC atribuiu a Walter Hugo Khouri, realizador de *As Amorasas*, o prêmio de Melhor Diretor (NCr\$ 5.000); a Rubem Biáfora, o de Melhor Roteiro, por *O Quarto* (NCr\$ 3.000); a Peter Overbeck o de Melhor Fotografia, por *O Bandido da Luz Vermelha* (2.500); a Edino Krieger, *O Massacre no Supermercado*, o de Melhor Música (1.500); a Sergio Hingst, *O Quarto*, o de Melhor Ator (2.500); a Irene Stefania, pelas interpretações em *Fome de Amor* e *Lance Maior*, o de Melhor Atriz (2.500); a Pagano Sobrinho, em *O Bandido da Luz Vermelha*, o de Melhor Ator Coadjuvante (1.500); a Jacqueline Myrna, *As Amorasas*, e Helena Ignez, *O Bandido da Luz Vermelha* — empate (prêmios de NCr\$ 1.500); a Silvio Renoldi, em *O Bandido da Luz Vermelha*, o de Melhor Montagem (NCr\$ 2.500); a Anísio Medeiros, os de Melhor Cenografia e Melhor Vestuário (NCr\$ 1.000 cada um). Também foi concedida Menção Honrosa ao falecido ator Amilton Fernandes, por sua

atuação em *Edu, Coração de Ouro*.

A Comissão atribuiu a Valerio Andrade, pelo documentário *José Lins do Rego*, o Prêmio de Melhor Direção em Curta-Metragem (NCr\$ 2.000); a Rodolfo Nêder, pela direção de *A Última Ceia Segundo Ziraldo*, o Segundo Prêmio de Curta-Metragem (NCr\$ 1.500); e a Alfredo Sternheim, pela direção de *A Batalha dos Sete Anos*, o Terceiro Prêmio de Curta-Metragem (1.000).

Constituíram o Júri Nacional de Cinema: Antonio Moniz Vianna (Presidente), Octávio de Faria, Luiz Severiano Ribeiro Júnior, Geraldo Alves Queiroz, Jaime Rodrigues Teixeira, Carlos Maximiano Motta, Adhemar Gonzaga, Miriam Alencar, Alberto Shatovsky, Ruy Pereira da Silva, Milton Rodrigues, Salviano Cavalcanti de Paiva, Rubem Biáfora, Alfredo Sternheim.

Integrantes da Comissão Julgadora dos Prêmios

INC: Ely Azeredo (Presidente), Pedro Lima, Van Jafa, Carlos Maximiano Motta, José Lino Grünwald.

Nos termos da Resolução n.º 15, o INC premiou com dez por cento sobre as rendas líquidas de bilheteria os filmes do quadro a seguir. O número de meses da coluna à direita refere-se ao período em que cada filme esteve em exibição, em 1968, tendo apresentado borderôs ao INC.

FILME	Prêmio de 10%	Exibição
As Amorasas	NCr\$ 10.234,32	2 meses
Antes, o Verão	NCr\$ 6.469,51	1 mês
Anuska, Manequim e Mulher	NCr\$ 10.384,95	3 meses
As Aventuras de Chico Valente	NCr\$ 304,10	2 meses
Bebel, Garôta-Propaganda	NCr\$ 6.644,29	8 meses
Brasil Verdade	NCr\$ 1.979,13	6 meses
Cara a Cara	NCr\$ 1.704,53	8 meses
Os Carrascos Estão Entre Nós	NCr\$ 2.388,97	3 meses
Como Matar um Playboy	NCr\$ 4.604,72	5 meses
Capitu	NCr\$ 8.609,81	5 meses
Cristo de Lama	NCr\$ 3.232,38	3 meses
O Diabo Mora no Sangue	NCr\$ 10.341,83	7 meses
Dois na Lona	NCr\$ 8.520,64	1 mês
Edu, Coração de Ouro	NCr\$ 2.154,81	10 meses
Em Busca do Tesouro	NCr\$ 10.313,76	12 meses
Enfim Sós, Com o Outro	NCr\$ 3.277,72	1 mês
O Engano	NCr\$ 1.826,13	11 meses
Fábula	NCr\$ 1.105,55	1 mês
Férias no Sul	NCr\$ 2.125,34	12 meses
Fome de Amor	NCr\$ 15.223,86	5 meses
Garôta de Ipanema	NCr\$ 38.074,69	11 meses
O Homem Nu	NCr\$ 9.122,03	8 meses
O Homem que Comprou o Mundo	NCr\$ 1.324,99	2 meses
O Jeca e a Freira	NCr\$ 67.336,30	10 meses
Jovens prá Frente	NCr\$ 24.543,44	2 meses
Juventude e Ternura	NCr\$ 35.462,04	9 meses
Lance Maior	NCr\$ 4.134,47	1 mês
A Lei do Cão	NCr\$ 12.065,00	11 meses
A Margem	NCr\$ 2.134,29	11 meses
Massacre no Supermercado	NCr\$ 10.192,00	5 meses
Maria Bonita, Rainha do Cangaço	NCr\$ 12.998,84	3 meses
O Matador	NCr\$ 3.995,53	8 meses
Na Mira do Assassino	NCr\$ 646,38	3 meses
Papai Trapalhão	NCr\$ 11.332,98	3 meses
Panca de Valente	NCr\$ 4.093,77	1 mês
O Pequeno Mundo de Marcos	NCr\$ 485,84	8 meses
Perpétuo Contra o Esquadrão da Morte	NCr\$ 6.534,57	11 meses
Proezas de Satanás na Vila do Leva e Traz	NCr\$ 2.600,60	9 meses
Roberto Carlos em Ritmo de Aventura	NCr\$ 203.423,76	7 meses
As Sete Faces de um Cafajeste	NCr\$ 15.372,60	6 meses
As Três Mulheres de Casanova	NCr\$ 4.989,13	6 meses
Trilogia do Terror	NCr\$ 7.127,55	7 meses
Os Viciados	NCr\$ 10.773,23	2 meses
Vidas Estranhas	NCr\$ 1.864,02	5 meses
Vidas Nuas	NCr\$ 742,64	6 meses
A Vida Quis Assim	NCr\$ 631,85	12 meses
A Virgem Prometida	NCr\$ 5.685,22	8 meses



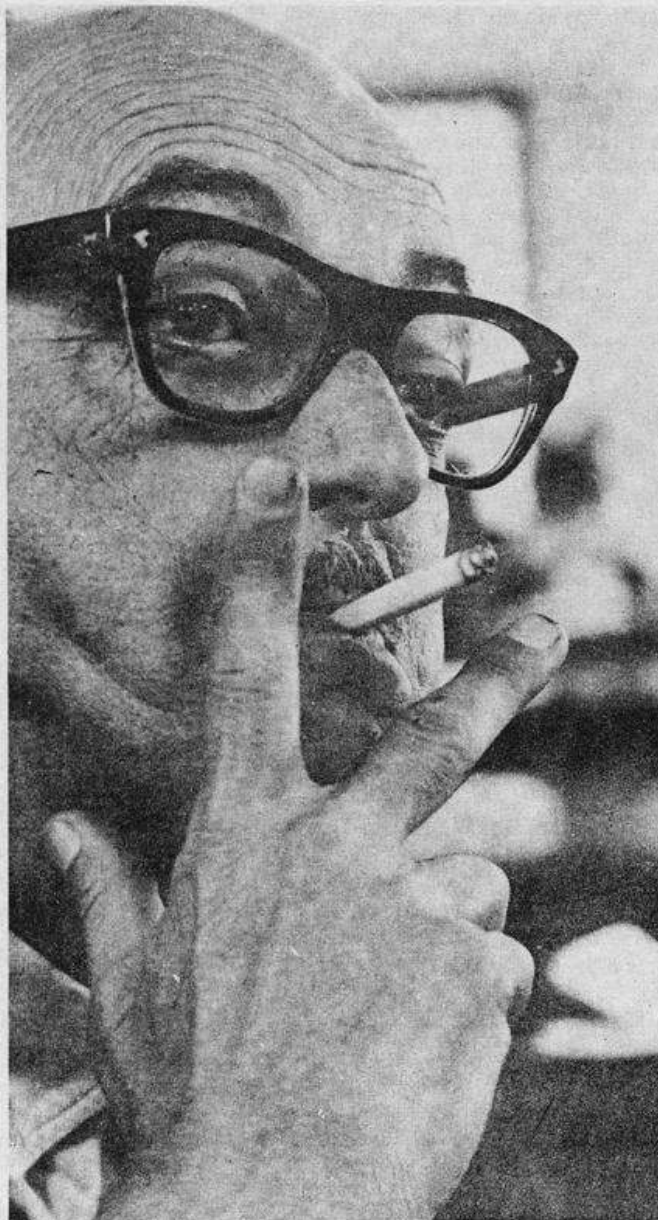
Na reunião do Júri Nacional de Cinema (da esq.): Carlos Maximiano Motta, Antonio Moniz Vianna (Presidente do Júri), Alberto Shatovsky, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Rubem Biáfora, Ademar Gonzaga — seis dos 14 jurados.

Prêmio INL a Lima Barreto

Lima Barreto conquistou, com seu roteiro "Inocência", baseado no romance de Taunay, o Prêmio Roquete Pinto, criado pelo Instituto Nacional do Livro a fim de distinguir, anualmente, o melhor roteiro cinematográfico de fonte literária brasileira.

A Comissão Julgadora, constituída por Antonio Moniz Vianna, Secretário-Executivo do Instituto Nacional do Cinema, o escritor José Condé e Miriam Alencar, da crítica carioca, concedeu também Menções Honrosas aos roteiros "A Bagaceira", de Linduarte Noronha, baseado no romance de José Américo de Almeida, e "Angélica", de Luiza Barreto Leite, segundo a peça teatral de Lúcio Cardoso.

O Prêmio Roquete Pinto (de cinco mil cruzeiros novos) foi atribuído a Lima Barreto "pelo tratamento elevado, fiel sem submissão, e ressuscitador da importância e do interesse da obra de Taunay, ampliando as dimensões da história, dos personagens, das situações. Sem transferir a época e o espaço do romance, o adaptador reapresenta-o pleno de atualidade dentro de uma concepção cinematográfica e viva. E, por compatibilizar perfeitamente a fidelidade com a recriação, evidenciando uma imaginação



Lima Barreto

plástica sempre controlada e verdadeira, o roteiro de 'Inocência' destacou-se amplamente entre todos os concorrentes ao Prêmio — o que a Comissão Julgadora, que o escolheu por unanimidade, faz questão de ressaltar".

Será automaticamente aprovado pelo INC todo projeto de produção de filme baseado em roteiro distinguido com o Prêmio Roquete Pinto, ou com as Menções Honrosas atribuídas pela Comissão Julgadora e que se proponha a utilizar, dentro das normas estabelecidas pelo INC, o fundo proveniente dos descontos sobre remessas de rendimentos para o Exterior. Segundo a Resolução de 10 de abril de 1969, do INC, foi instituído o Prêmio INC-INL, de dez mil cruzeiros novos, que será concedido, anualmente, ao diretor de "roteiro baseado em obra literária de autor nacional, premiado pelo Instituto Nacional do Livro".

Na cerimônia de proclamação dos Prêmios do INL relativos a 1968, no Auditório Pandiá Calógeras, deste Instituto, o Ministro da Educação e Cultura, Tarso de Moraes Dutra, destacou em seu discurso a importância do trabalho realizado à frente do INL pelo General Umberto Pellegrino. O Ministro ressaltou a obra de divulgação cultural do Governo, frisando que o estabelecimento de critérios para a distribuição dos prêmios literários nacionais demonstra o "interesse pela criação do espírito, extinguindo, de uma vez, os critérios anteriores, que colocavam tais lãureas sob a inspiração de efemérides, sem a tranquilidade das competições permanentes, alicerçadas em uma séria programação cultural".

Prêmio INC-INL

Com o objetivo de estimular o nível qualitativo dos roteiros cinematográficos e de colaborar com a política cultural do Instituto Nacional do Livro, o Instituto Nacional do Cinema criou o Prêmio INC-INL, que será atribuído anualmente, em janeiro, nos termos da Resolução de 10 de abril de 1969:

I — Criar o Prêmio INC-INL, no valor de NCr\$ 10.000,00 (dez mil cruzeiros novos) que será concedido, anualmente, ao diretor do melhor filme resultante do roteiro baseado em obra literária de autor nacional, premiado pelo Instituto Nacional do Livro.

II — O prêmio será concedido em janeiro de cada ano.

III — Todos os roteiros premiados pelo Instituto Nacional do Livro serão considerados automaticamente aprovados pelo INC, no que se refere à aplicação dos recursos previstos no art. 28 do Decreto-Lei n.º 43, de 18 de novembro de 1966.

IV — A prévia aprovação do roteiro não exime a empresa produtora do exato e total cumprimento das demais exigências contidas na Resolução INC n.º 22, de 29 de março de 1968.

Acôrd de co-produção Brasil-França

Já produz resultados, na prática, mais uma iniciativa do Instituto Nacional do Cinema: a Acôrd de Co-Produção Brasil-França, firmado em 6 de fevereiro deste ano pelo Ministro Magalhães Pinto e o Embaixador François Lefebvre Laboulaye. Em São Paulo, uma equipe franco-brasileira realiza *Verão de Fogo* (Tous les Coups sont Permis pour OSS-117), produzido e dirigido por Pierre Kalfon para a Vera Cruz, a Metro e Les Films Number One. Este filme é financiado em 70 por cento por capital francês, e, em 30 por cento, por investimento brasileiro. Simultaneamente, o diretor Walter Hugo Khouri tem em face de pré-filmagem *O Palácio dos Anjos Eróticos* (Le Palais des Anges), que, além de 30 por cento de capital francês, terá no elenco alguns atôres do cinema da França. Também este é uma co-produção Vera Cruz/Metro/Les Films Number One.

Outros projetos de co-produção se encontram em fase de negociações, nos termos do Acôrd que abriu nova e ampla faixa

de desenvolvimento para o cinema brasileiro. Todos os projetos são submetidos à aprovação do Instituto Nacional do Cinema, no Brasil, e do Centro Nacional de Cinematografia, na França.

Artigo 1 — Os filmes realizados em co-produção e sujeitos ao benefício do presente acôrd são considerados como filmes nacionais pelas autoridades dos dois países. Eles se beneficiam de pleno direito das vantagens que resultam em virtude das disposições em vigor ou que poderiam ser editadas em cada país. A realização de filmes em co-produção entre os dois países deve receber a aprovação, após consultas respectivas entre elas, das autoridades competentes dos dois países: na França: Centro Nacional da Cinematografia; no Brasil: Instituto Nacional do Cinema.

Artigo 2 — Para receberem o benefício da co-produção, os filmes devem ser realizados por produtores possuindo uma boa organização técnica e financeira e uma experiência profissional reconhecida pelas Autoridades Nacionais de onde se originam.

Artigo 3 — Todo o filme de co-produção deve comportar dois negativos ou um negativo e um contratipo. Cada produtor é proprietário de um negativo ou de um contratipo. No caso onde não existe senão um negativo, cada produtor terá livre acesso ao mesmo.

Artigo 4 — Os filmes devem ser produzidos nas condições seguintes: a proporção das participações respectivas dos produtores dos dois países pode variar, por filme, de trinta a setenta por cento, a participação minoritária não podendo ser inferior a trinta por cento do custo de produção do filme; a participação técnica e artística de cada um dos países deve permanecer na mesma proporção que as percentagens financeiras.

Artigo 5 — Os filmes devem ser realizados por diretores, técnicos e artistas de nacionalidade francesa ou brasileira, ou, em França, por residentes privilegiados e, no Brasil, por estrangeiros residentes no país há mais de 5 anos. A participação de um intérprete de reputação internacional que não tenha a nacionalidade de um dos

países ligados por este Acôrd poderá ser acertada na medida em que a sua presença tornar-se necessária devido ao argumento do filme.

Artigo 6 — Um equilíbrio geral deve ser obtido no plano financeiro e artístico, assim como na utilização dos meios técnicos dos dois países (estúdios e laboratórios). A Comissão Mista prevista no artigo 11 do presente acôrd examinará se este equilíbrio foi respeitado e tal não ocorrendo tomará as medidas julgadas necessárias para restabelece-lo.

Artigo 7 — A divisão das receitas se fará proporcionalmente ao investimento total dos co-produtores, exceto no que diz respeito ao mercado do Brasil, cuja receita será atribuída ao co-produtor brasileiro, e ao mercado da França, cuja receita será atribuída ao co-produtor francês. Esta divisão exclui a possibilidade de um acôrd diferente entre os co-produtores, mas nesse caso o mesmo deverá ser submetido previamente à aprovação das autoridades competentes dos dois países. Em princípio a exportação dos filmes co-produzidos será assegurada pelo co-produtor majoritário.

Artigo 8 — Os créditos, "trailers" e material publicitário dos filmes realizados em co-produção devem mencionar a co-produção entre a França e o Brasil. A apresentação, em festivais, dos filmes co-produzidos será assegurada ao país ao qual pertencer o produtor majoritário, salvo acôrd especial das duas Autoridades.

Artigo 9 — As autoridades competentes dos dois países estimularão a realização, em co-produção, de filmes de qualidade internacional entre a França e o Brasil e os países com os quais um e outro são ligados, respectivamente, por acôrds de co-produção. As condições de aceitação de tais filmes serão objeto de um exame caso por caso.

Artigo 10 — As duas partes contratantes concordam em trocar tôdas as informações concernentes às co-produções e, em geral, tôdas as normas relativas às relações cinematográficas entre dois países.

Artigo 11 — Uma Comissão Mista terá por objetivo examinar e resolver as

dificuldades da aplicação do presente Acôrd e de estudar as modificações eventuais. Durante a vigência do presente Acôrd esta Comissão se reunirá alternativamente, cada ano, no Brasil e na França; ela poderá igualmente ser convocada a pedido de uma das partes contratantes, notadamente em caso de modificação importante, seja da legislação, seja da regulamentação aplicável à Indústria Cinematográfica.

Artigo 12 — Tôdas as facilidades serão concedidas para a circulação e a estada do pessoal artístico e técnico colaborando nesses filmes, bem como para a importação ou exportação temporária, em cada país, do material necessário à realização dos filmes de co-produção (película, material técnico, vestuário, elementos de decoração material de publicidade e todo outro material necessário à produção).

Artigo 13 — O presente acôrd entra em vigor trinta dias depois da data de sua assinatura. Ele é válido por dois anos a partir de sua entrada em vigor; sendo renovável por fácil recondução, salvo denúncia por uma das partes contratantes, três meses antes de sua extinção.

FORMA DE APLICAÇÃO — Os produtores de cada um dos países deverão, para beneficiar-se das disposições do presente Acôrd, acompanhar seus pedidos de admissão à co-produção, dirigidos às suas Autoridades respectivas, de um processo que incluirá sobretudo: um argumento detalhado; um documento concernente à cessão dos direitos de autor; um contrato de co-produção passado entre as autoridades co-produtoras; um orçamento e um plano de financiamento detalhado; a relação dos elementos técnicos e artísticos dos dois países; um plano de trabalho do filme.

Refinanciamento à Exportação

A exportação de filmes nacionais foi incluída na linha especial de refinanciamento estabelecida na Resolução n.º 71 do Banco Central do Brasil, em consequência de entendimentos promovidos pelo Insti-

tuto Nacional do Cinema com o Banco e a Carteira de Comércio Exterior do Banco do Brasil.

A Resolução n.º 71 cria uma linha especial de refinanciamento até o limite de 10% dos tetos normais de descontos fixados para os estabelecimentos bancários, com a finalidade de amparar contratos de financiamento relativos à fabricação de produtos manufaturados destinados à exportação e constantes das classes V, VI, VII e VIII da Nomenclatura Brasileira de Mercadorias. Mediante justificativa, fundamentada da CACEX, o Banco Central do Brasil poderá admitir, em caráter excepcional, outros produtos não incluídos nas classes mencionadas e que comprovadamente resultem do elaborado processo industrial, sendo este o caso dos filmes nacionais.

O refinanciamento dos contratos será feito à taxa de 4% ao ano, desde que o financiamento bancário respectivo seja efetuado a taxas de juros que não excedam a 8% ao ano, e não ultrapassará o prazo de um ano.

Farão jus aos benefícios da Resolução n.º 71 as empresas selecionadas pela CACEX, mediante prévio compromisso de exportação, e que constarão de listas encaminhadas pelo Banco Central do Brasil aos estabelecimentos bancários operadores.

De acordo com as instruções baixadas pela Carteira de Comércio Exterior do Banco do Brasil, é o seguinte o procedimento que as empresas devem seguir: (a) Somente as empresas regularmente constituídas e registradas na CACEX como exportadoras poderão candidatar-se aos favores instituídos pela Resolução n.º 71; (b) Os pedidos de habilitação serão instruídos com contratos de venda ou prova equivalente de proposta firme; (c) Os termos de responsabilidade serão referendados pelo Instituto Nacional do Cinema; (d) Os valores habilitados se restringirão aos contratos de venda ou prova equivalente, cujas exportações serão comprovadas na forma prevista na Resolução n.º 71, isto é, através das respectivas guias de exportação.

A exportação constará dos trabalhos adicionais agregados aos filmes impressos acabados, como a confecção dos "master", banda sonora, e outros elementos dependentes de exigências dos países importadores.

As empresas interessadas devem dirigir-se à CACEX.

Colaboradores de 'Filme Cultura'

Vários nomes da imprensa carioca e um do Rio Grande do Sul figuram pela primeira vez em FILME CULTURA neste número 12. De Porto Alegre, o crítico Hélio Nascimento contribuiu com o ensaio sobre "A Criação na Indústria Cinematográfica". Do Rio, a crítica Miriam Alencar, o cineasta (argentino, radicado na Guanabara) Rodolfo Neder, Celina Luz, Marcos Ribas de Faria. José Lino Grünwald não pode figurar entre as novas "adesões" a FILME CULTURA, porque está conosco desde 1967, colaborando em "enquêtes" e com o estímulo de sua presença. Jornalista de ampla experiência, crítico de cinema, poeta, ensaísta, JLG tem uma série de importantes colaborações previstas para próximos números. (EA)

Berlim, 1969

Brasil Ano 2000, de Walter Lima Jr., escolhido pela Comissão de Seleção de Filmes para Festivais Internacionais, do INC, representa o cinema brasileiro na seção competitiva do Festival de Berlim.

O XIX Festival Internacional de Berlim (25 de junho a 6 de julho) apresenta algumas inovações: projeções de vários filmes do programa oficial em cinemas da periferia da cidade; um "Forum Livre" para exibição não-competitiva de filmes (inclusive em 16 mm) escolhidos por seus próprios diretores e

produtores, sem interferência da Direção da mostra; discussões entre cineastas, críticos e público; maior flexibilidade para a atribuição dos prêmios pelo Júri.

Excetuados os Ursos de Ouro — um para o melhor filme de longa metragem, outro para o melhor curto — os demais critérios e classificações para premiação serão estabelecidos pelo próprio Júri Internacional, que terá à sua disposição cinco Ursos de Prata no setor de longa metragem e dois no de filmes curtos.

Além da Competição e do "Forum Livre", o Festival de Berlim comporta a Seção de Informação (reservada a "filmes notáveis, 'hors concours'"), o Mercado Internacional do Filme, a Semana do Cinema Jovem (este ano dedicada à Iugoslávia) e a Retrospectiva. Esta, como de hábito, consta de dois ciclos: Abel Gance e musicais americanos da década de 30.

Frisa o Diretor do Festival, Dr. Alfred Bauer, que "Berlim continuará a expor, em primeiro plano, as tendências jovens do cinema", sem deixar de destacar os trabalhos de nomes já "estabelecidos", como Satyajit Ray, Luis Buñuel, John Schlesinger, Jean-Luc Godard. Lembra aliás, que Godard, assim como o americano Sidney Lumet, o sueco Jan Troell e outros, hoje célebres, apresentaram seus filmes de estréia no Festival de Berlim. O filme de Glauber Rocha *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, premiado em Cannes, foi convidado para exibição não-competitiva. (M. H.)

Dramática Popular

O filme *Dramática Popular*, realizado por Geraldo Sarno para o Instituto Nacional do Cinema, foi selecionado, com outros 25 curtas-metragens, entre 225 inscritos, pela Comissão de Seleção do Festival do Povo, de Florença. Na justificativa, a Comissão ressaltou a originali-

dade e a profundidade do desenvolvimento do tema, através dos meios audiovisuais. No filme, a dramática popular do Nordeste brasileiro é contada através dos cantadores de feira, literatura de cordel, danças e folguedos folclóricos.

"Panorama"

Como aconteceu nas apresentações em Lima, Lisboa, Bilbao, Bruxelas, Melbourne, obteve grande êxito em Quito, Equador, o filme *Panorama do Cinema Brasileiro*, produzido pelo INC, e que conta a história de nosso cinema, desde os primórdios, em 1898, até à vitória de *O Pagador de Promessas*, em Cannes, onde recebeu a Palma de Ouro. Em Quito, a exibição teve o patrocínio do Centro de Estudos Brasileiros, da Embaixada do Brasil. O *Panorama* foi apresentado no Cinema Universitário a um público de mais de 1.200 espectadores.

Documentário Científico

O documentário *Hiperτροφία das Glândulas Mamasárias* realizado para o Instituto Nacional do Cinema por Benedito J. Duarte, registrando uma operação plástica de redução do seio, feita pelo Dr. Ivo Pitanguy, foi apresentado em versão inglesa, no Congresso Americano de Cirurgia Plástica, por intermédio do Departamento de Cirurgia Plástica da PUC. O filme causou tal impressão, que a American Society of Plastic Surgery acaba de solicitar permissão ao INC para tirar uma cópia com a finalidade de apresentá-lo em aulas e conferências.

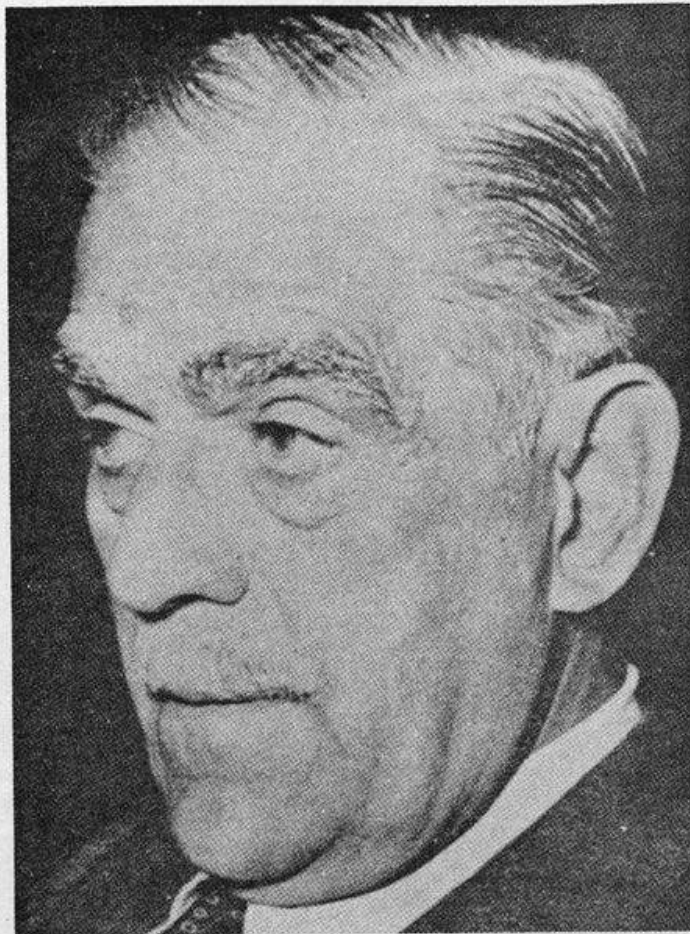
Redatores em "Movimento": AC (Amy Courvoisier), EA (Ely Azeredo), MES (Michel do Espírito Santo), MH (Maria Helena).

Registros

Boris Karloff

Aos 81 anos de idade, faleceu Boris Karloff, personalidade exponencial do cinema de terror. Seu verdadeiro nome era William Henry Pratt. Nasceu em Londres, a 23/11/1887. O pai, funcionário público, pretendia encaminhá-lo à carreira diplomática. Mas, desde criança ele se interessava pela arte dramática. Com apenas 11 anos, fez o papel de Rei dos Demônios numa pantomima paroquial.

Aos 22 anos, deixou os estudos e a família para tentar a sorte no Canadá, mas não foi feliz e regressou à Inglaterra. Então, com o nome Boris Karloff, adotado de seu avô materno, começou a viver pequenos papéis em teatros londrinos. Antes de firmar sua carreira teatral, no Canadá e Estados Unidos, atravessou fases difíceis, enfrentando inclusive



Karloff, ao natural

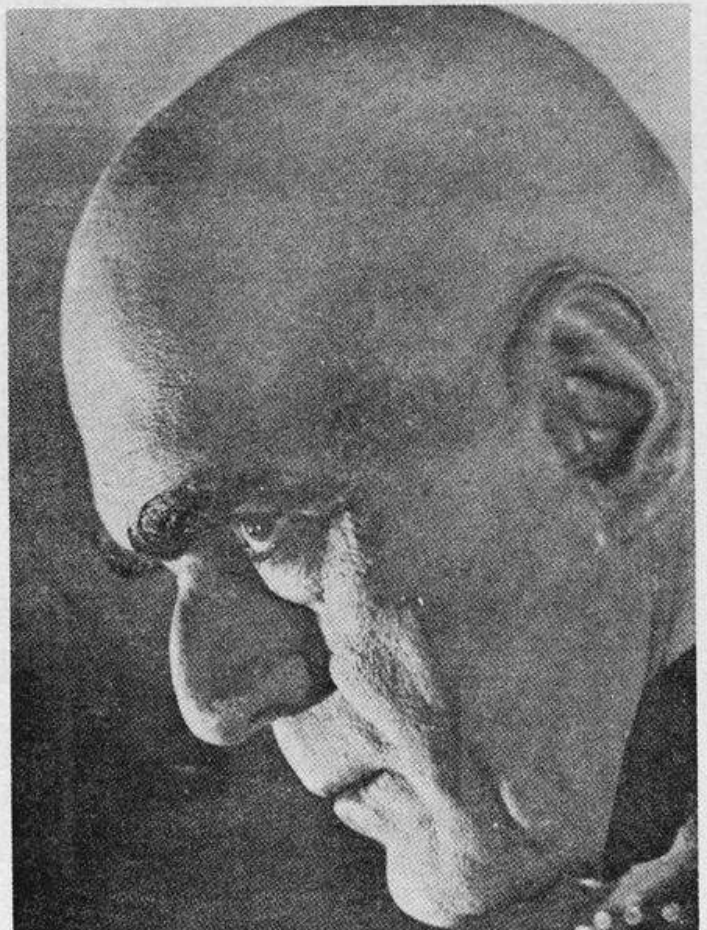
serviços braçais em sua terra.

Por volta de 1916, Karloff tentou pela primeira vez o cinema: uma "pontinha" em *The Dumb Girl of Portici* (A Muda de Portici), filme com Anna Pavlova, Lois Wilson e Jack Holt. Com outra "ponta", em *His Majesty the American* (Sua Majestade, o Yankee), interpretado por Douglas Fairbanks, iniciou sua longa fase de coadjuvante obscuro. A grande oportunidade surgiu em Los Angeles, quando foi convocado para substituir um dos principais intérpretes na peça teatral "The Criminal Code", de Martin Flavin. Seu êxito levou a Columbia a contratá-lo para repetir o papel na versão cinematográfica, em 1931, sob a direção de Howard Hawks, que lhe fez grandes elogios. Em consequência do sucesso do filme *The Criminal Code* (O Código Penal), a Universal deu-lhe seu primeiro grande papel de terror: o monstro criado pelo Dr. Frankenstein (Colin Clive) em *Frankenstein*, dirigido por James Whale.

Karloff voltaria a reviver o monstro frankenstei-



"The Son of Frankenstein"



Karloff em "Tower of London"

niano em *The Bride of Frankenstein* (A Noiva de Frankenstein), de Whale, 1935, e *The Son of Frankenstein* (O Filho de Frankenstein), 1939, de Rowland V. Lee. Em 1944, foi o Dr. Niemann em *The House of Frankenstein* (A Mansão de Frankenstein), de Erle C. Kenton, e, em 1958, o Barão de Frankenstein em *Frankenstein-1970* (O Castelo de Frankenstein), de Howard W. Koch.

Karloff interpretou cerca de 150 filmes, entre os quais *Scarface* (Scarface — A Vergonha de uma Nação), *The Mummy* (A Múmia), de Karl Freund, *The Old Dark House* (A Casa Sinistra), de Whale, *The Mask of Fu-Manchu* (A Máscara de Fu-Manchu), de Charles Brabin, *The Lost Patrol* (A Patrulha Perdida), de John Ford, *The Black Cat* (O Gato Preto), de Edgard G. Ulmer, *Tower of London* (A Torre de Londres), de Nick Grinde, *The Body Snatchers* (O Túmulo Vazio), de Robert Wise, *Bedlam* (O Asilo Sinistro), de Mark Robson, *Unconquered* (Os Inconquistáveis), de Cecil B. DeMille. Trabalhou também em mais de 100 filmes para televisão na Inglaterra e nos Estados Unidos. (MES)

Henri Deutschmeister

Henri Deutschmeister, que comandava os destinos da Franco-London-Film há mais de três décadas, produtor de alta categoria, vice-presidente da Câmara Sindical dos Produtores de Filmes, vice-presidente da FIAPF, ex-vice-presidente da Unifrance Film faleceu a 20-2-1969, em Paris.

Produtor de cerca de 120 filmes, a ele se devem filmes de Renoir (*French Cancan*, *Elena et les Hommes*), de René Clair (*La Beauté du Diable*, *Belles de Nuit*), de Max Ophüls (*Madame de...*), de Claude Autant-Lara (*La Traversée de Paris*, *Le Rouge et le Noir*), etc. Apaixonado pelo Rio, Deutschmeister desejava que um Festival de Cinema se realizasse aqui, e deu todo seu apoio, tanto ao I FIF, em

1965, quanto ao II FIF. A morte o surpreendeu dias antes de uma viagem ao Brasil, quando pretendia assistir ao II FIF.

A França perdeu um excelente, compreensivo e inteligente capitão de indústria; a cinematografia mundial, um dirigente extraordinário; o Brasil, um admirador apaixonado; e, os que o conheceram de perto, um amigo fiel e digno. (A. C.)

Charles Brackett

O roteirista e produtor Charles Brackett, faleceu em maio último. Nasceu a 26-11-1892, em Saratoga Springs, Nova York. Estudou na Universidade de Harvard, formando-se em Jurisprudência. Foi jornalista. Em 1935 escreveu seu primeiro roteiro cinematográfico para *Without Regret* (A Mulher do Outro). De 1938 a 1950 fez diversos roteiros de parceria com Billy Wilder. Recebeu três "Oscars": pelos roteiros de *The Lost Weekend* (Farrapo Humano/1945), *Sunset Boulevard* (Crepúsculo dos Deuses/1950), ambos de parceria com Billy Wilder, e *Titanic* (Náufragos do Titanic/1953), escrito em colaboração com Walter Reich e Richard Breen.

Barton MacLane

O ator Barton MacLane, nascido em Columbia, Estados Unidos, em 25-12-1902, morreu em janeiro do corrente ano, contando 66 anos. Antes de tentar o cinema trabalhou no teatro em "The Trial of Mary Dugan" e outras peças. MacLane, que interpretou mais de 80 filmes, estreou em 1933, em *Man of the Forest* (O Homem da Floresta). Entre outros filmes, participou de *Frisco Kid* (Cidade Sinistra), *G-Men* (Contra o Império do Crime), 1935; *The Maltese Falcon* (Relíquia Macabra), 1941; *San Quentin* (San Quentin), 1946. Foi especialista em papéis de gangster nas décadas de 1930 e 1940.

Alberto Bonucci

Morreu aos 50 anos, no dia 5 de abril último, o ator Alberto Bonucci. Nascido na cidade de Campobasso, Itália, em 19-5-1918, diplomou-se pela Academia de Arte Dramática. Trabalhou no teatro e na televisão. Estreou no cinema sob a direção de Lattuada e Fellini, em *Luci del Varietà* (Mulheres e Luzes), 1951.

Fortunio Bonanova

O ex-cantor de ópera, ator de teatro e cinema, Fortunio Bonanova, faleceu a 5 de abril último. Era natural de Palma de Maiorca, Espanha, onde nasceu a 13-1-1905. Bonanova estudou na Universidade de Madrid. Estreou como barítono na opereta "Carmen", na Ópera de Paris, em 1920. Um ano depois estreou no cinema em *Don Juan Tenorio*. Fez filmes na Espanha, Estados Unidos e México, tornando-se especialista em papéis típicos de espanhóis, mexicanos e até de portugueses. O filme mais importante em que atuou: *Citizen Kane* (Cidadão Kane), de Orson Welles, 1941.

Lola Braccini

A atriz italiana Lola Braccini, faleceu em Roma, em 19-3-1969, com 71 anos. Começou no teatro. *Piccola Mia*, 1933, foi sua estreia cinematográfica. Seu último filme: *Sedotta e Abandonata* (Seduzida e Abandonada), 1963. Era natural de Pisa, Itália, onde nasceu a 28-3-1898.

Thelma Ritter

Excelente comediante do cinema americano, Thelma Ritter faleceu a 5-2-1969. Nasceu em Brooklyn, Nova York, em 14-2-1905. Trabalhou também em rádio, teatro, TV. Estreou no cinema em 1947: *The Miracle on 34th Street*. Seu último filme exibido no Brasil foi *Boeing Boeing* (Boeing, Boeing), 1965.

Alan Mowbray

O mais célebre "mordomo" do cinema, Alan Mowbray, faleceu aos 72 anos, em 25-3-1969. Foi um dos comediantes mais ativos do cinema americano, especialmente na década de 1930. Atuou em *Roman Scandals* (Escândalos Romanos), 1933, *The House of Rothschild* (A Casa de Rothschild), 1934, *Rose Marie* (Rose Marie), 1936, entre outros filmes.

John Boles

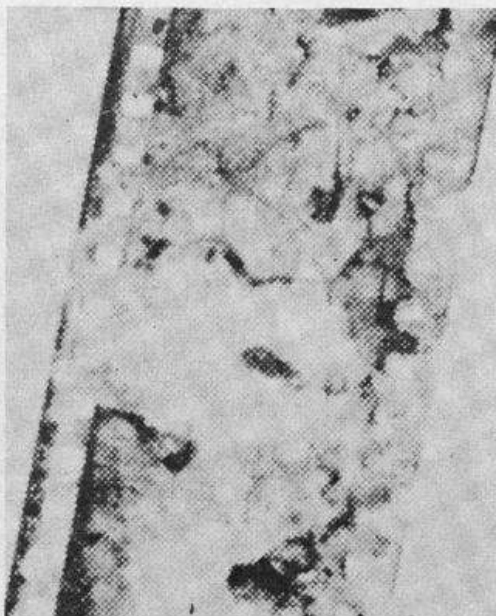
O ator americano John Boles morreu em março deste ano. Nasceu em 27-10-1895, em Greenville, Texas. Iniciou-se como cantor em espetáculos de "night clubs" e teatro. Estreou no cinema, em 1927, com *The Love of Sunya* (O Amor de Sunya). Sua carreira ganhou impulso com *The Desert Song* (A Canção do Deserto), em 1929. Entre outros filmes participou de *Rio Rita* (Rio Rita), 1929; *King of Jazz* (O Rei do Jazz), 1930; *Resurrection* (Ressurreição), *Frankenstein* (Frankenstein), 1931; *Back Street* (Esquina do Pecado), 1932; *Only Yesterday* (Nós e o Destino), 1933; *A Message to Garcia* (Mensagem à Garcia), 1936; *Stella Dallas* (Stella Dallas, a Mãe Redentora), 1937. Apareceu pela última vez no cinema em 1952 em *Babes in Bagdad* (Kyra, Escrava de Bagdá), 1952. John Boles esteve no Brasil em 1940.

Cônsul Jorge Fog

FILME CULTURA registra com especial pesar o falecimento do sr. Jorge Fog, Cônsul da Dinamarca no Rio de Janeiro, ocorrido em 21-1-1969. Amigo desta revista, com a qual colaborou em várias oportunidades com informes precisos (especialmente para o Dossiê Dreyer, FC-11), participou com o ator de um filme brasileiro, *Urutáu*, de William Jansen, 1919, onde Carmen Santos e Alves da Cunha interpretavam os principais papéis. Nascido em Leopoldina, MG, a 4-10-1898, de ascendência dinamarquesa, estudou na Dinamarca, de onde regressou em 1919.

TÉCNICA DA PRESERVAÇÃO DE FILMES

Jurandyr Passos Noronha



Vivemos, ainda, o período de transição não apenas do filme de nitrato para o de segurança "safety" mas do preto-e-branco para o colorido. No mundo inteiro, imensos são os cuidados para a preservação do patrimônio que o Cinema deu à Cultura, do testemunho que êle vem gravando.

No Brasil, lamentavelmente, quase nada tem sido feito, apesar das perdas irreparáveis de documentários e trabalhos de ficção. Incêndios, deterioração não-feitura de "lavanderês" e contratipos, danos na revisão, a tudo se sobrepõe a inexistência de condições mínimas de conservação.

Nêste trabalho, com a ajuda de três fontes de consulta — "Peligros em el Manejo y en el Almacenamiento de las Películas Cinematográficas de Nitrato y de Seguridad", "Storage and Preservation of Motion Pictures Film" e "Spontaneous Ignition of Decomposing Cellulose Nitrato Film", de J. W. Cummings, A. C. Hutton e H. Silfin — pretendemos uma contribuição que aqui não terminará. O assunto é vasto, estando a pedir, a reunião de esforços de todos os responsáveis pelo setor nas Cinematecas, Museus, repartições públicas e empresas privadas.

S ABEMOS o que costuma ocorrer no Brasil. As latas são amontoadas em qualquer lugar e um dia ficamos sabendo, por exemplo, que um *Barro Humano* ficou irremediavelmente perdido por causas químicas ou que mais uma filмотeca explodiu, levando pelos ares reportagens sobre os primeiros presidentes da República. Foi o que aconteceu à época do sinistro da Botelho Filme.

Não quero culpar ninguém, desde que mal se começa a discutir o que seja um armazenamento correto para películas já processadas. É claro que apenas me refiro ao caso brasileiro.

A intenção é que essas linhas possam servir aos cineclubistas e profissionais, cabendo aos primeiros ajudar na criação de uma mentalidade de conservadores de filmes nas gerações mais novas.

CONDIÇÕES MÍNIMAS — O ideal é que um depósito para conservação de filmes tenha:

- 1 — Ambiente hermêticamente fechado, com duas portas, uma sempre fechada antes que a outra seja aberta;
- 2 — desumidificador, suficiente para a cubagem do ambiente;

- 3 — higrômetro, marcando a humidade relativa, estabelecida entre 60 e 65 graus;
- 4 — refrigeração permanente mantida entre 18 e 20 graus;
- 5 — termômetro;
- 6 — rolos dentro das latas envoltos em celofane e com um saquinho contendo Silica-Gel;
- 7 — latas fechadas com fitas isolantes.

Dos itens acima se depreende que a preservação dos filmes é, de início, a luta contra o calor aliado à humidade.

Para determinar a decomposição dos filmes de nitrato (a referência é feita porque eles ainda existem) normas foram estabelecidas por Cumings, Hutton e Silfin, posteriormente aceitas e adotadas pela Society of Motion Picture and Television Engineers, Inc. Elas dividem-se em cinco estágios, usados na classificação dos filmes:

- 1 — descoloração âmbar, com esmaecimento da imagem, algumas vezes apresentando manchas esparsas uniformemente sobre o filme, assim como aumento da fragilidade do suporte;
- 2 — a emulsão torna-se algo pegajosa e o filme enrolado tende a colar-se;
- 3 — aumento da viscosidade e surgimento de gases, com um odor desagradável, facilmente reconhecido;
- 4 — O filme inteiro torna-se ainda mais frágil, suas dobras no rôlo ficam presas numa única massa, sendo comum aparecer uma espuma viscosa, com claro aumento do odor;
- 5 — a massa do filme degenera, parcial ou inteiramente, em um pó acastanhado e urticante.

Nos dois primeiros estágios é ainda possível que o filme passe em um copiador; no terceiro, somente passarão as porções menos atacadas; finalmente, nos quarto e quinto o filme estará irremediavelmente perdido.

É de todo imprescindível que as películas em nitrato sejam examinadas em toda a sua extensão a cada três meses, detendo-se o conservador no exame das colas, das quais, muitas vezes, surge a deterioração.

O TERCEIRO ESTÁGIO, O FILME DE SEGURANÇA E UM POUCO DE HISTÓRIA — Os gases referidos no terceiro estágio podem originar-se igualmente nos filmes de segurança (safety), fazendo com que a sua imagem comece a descolorir-se, com a degradação da emulsão seguida da decomposição do próprio suporte.

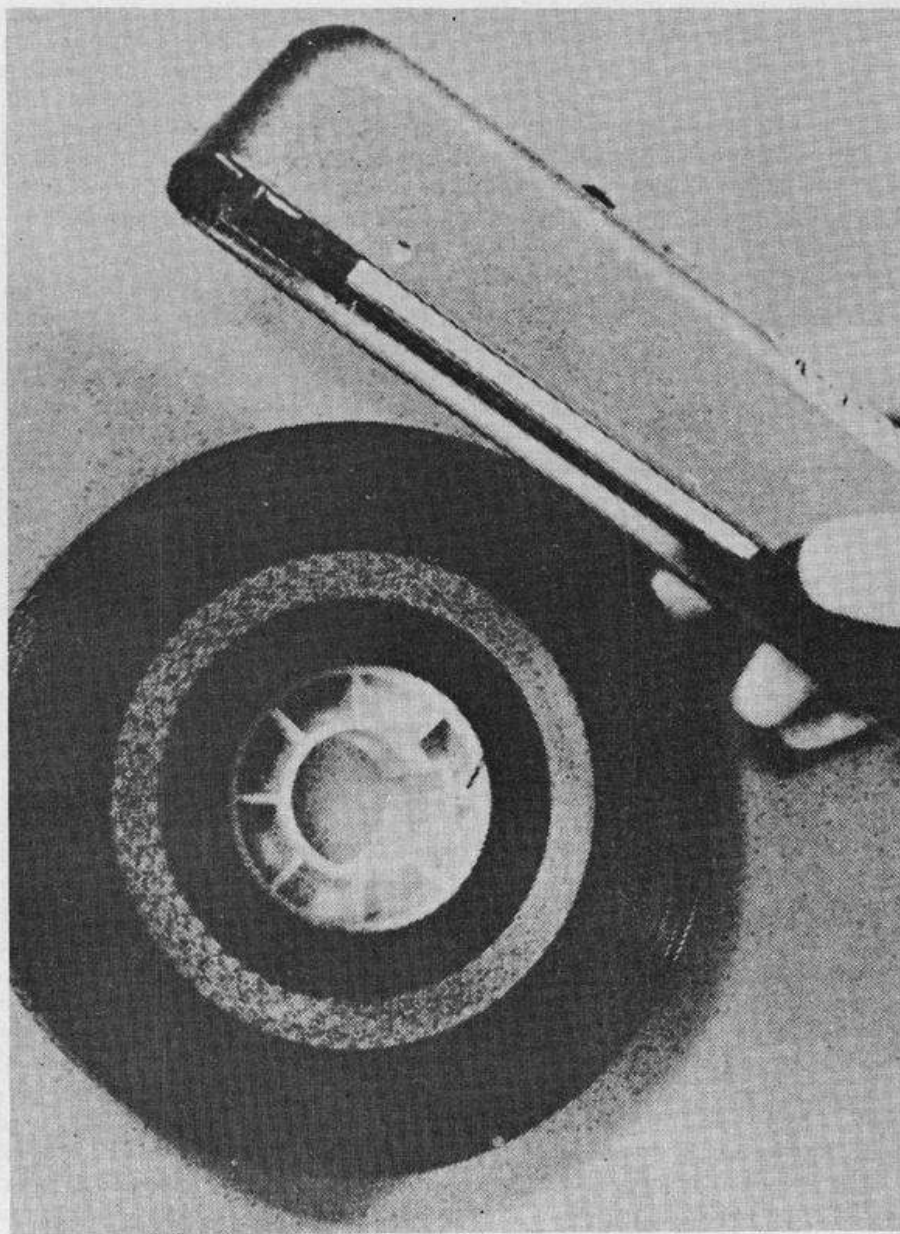
O filme de segurança é na verdade muito menos perigoso que o nitrato. Esse, em igual quantidade e em condições idênticas de armazenamento, queima 15 vezes mais depressa do que o papel linha d'água. Acontece, no entanto, que o filme de segurança

é praticamente sujeito aos mesmos ataques aos quais se rendia aquêlo que o antecedeu.

Assim, a longa história da instabilidade dos filmes de nitrato continua até os nossos dias. O acetato de celulose, obtido em laboratório no ano de 1865, não podia ser usado comercial e industrialmente desde que não tinha a rigidez necessária para um número largo de exibições, tampouco apresentava a imagem o equivalente com as obtidas com as fitas de nitrato. Entre 1912 e 1920 houve avanços, sendo, em 1938, obtido um acetato de celulose, que queimava vagarosamente, mas de qualidade física infinitamente inferior. Em 1951, obtinha-se, por fim, o atual filme de

segurança, com base de acetato de celulose, tri-acetato de celulose, proprianato de acetato de celulose ou butirato de acetato de celulose, em contraposição ao filme anterior com base primariamente em nitro-celulose. As questões de rigidez e flexibilidade estavam resolvidas nesta película de 0.0055 de polegada de espessura, a qual atendia às exigências de durabilidade para a distribuição.

Estavam resolvidos alguns problemas, mas terminada a permanente batalha da preservação? De maneira alguma. O filme com base de acetato também não é indestrutível. Ele pode arder naturalmente, bem como ser afetado pelo armazenamento adverso. Ele é sensível tanto à humidade



Lâmpada especial distingue o nitrato (parte escura) e o "safety" (clara)

Humidade e calor são “inimigos públicos” para o conservador de filmes

quanto à secura, devendo o mesmo ser enlatado sem exposição ao ar cuja humidade relativa não esteja entre 60 e 65 graus.

Fato é que ainda não pode ser feita a previsão da vida do filme de segurança, quem o diz é o “American Standard Specifications for Films for Permanent Records”.

UM INIMIGO NO AR — Todos quanto se interessam pela preservação de filmes têm, por pior inimigo, por ser insidioso e imperceptível, o germe do fungo, encontrado no ar praticamente em todos os lugares sem proteção. Tem êle reprodução rapidíssima em condições favoráveis e parece que nenhuma melhor que a superfície de um filme, virgem ou revelado, de 16 ou 35mm, nitrato ou “safety”, preto-e-branco ou colorido...

Armazenado o filme ou enlatado em humidade relativa acima de 65 graus, o fungo aparecerá em prazo relativamente curto nas superfícies

de extensão da base. A imagem atacada poderá ficar gravemente alterada indo até mesmo a um esfacelamento da gelatina. Filamentos poderão ficar de tal forma na emulsão, que virão a aparecer de forma irremediável nos processamentos de laboratórios seguintes.

ROLOS MISTOS — A experiência mostra que, no que vem sendo chamado “período de transição”, é muito comum serem encontrados rolos nos quais estejam espiras de filme de segurança lado a lado com filme de nitrato. Além do perigo da combustão espontânea, todo material fica, desta maneira, sujeito às emanações dos gases do filme de nitrato mais a contaminação por contato a partir do segundo estágio das normas adotadas pela SMPTE.

A identificação correta em mesa de revisão demandaria tempo e seria oneroso. Os técnicos da Kodak pensaram então em uma solução rápida. Passaram a adicionar pequena quan-

tidade de uma substância fluorescente no suporte de todos os filmes de segurança, a qual, sem prejuízo da qualidade fotografica, se mantém após todo e qualquer processamento de laboratório. Submetido a uma lâmpada ultra-violeta (100 watts bastam), em um quarto obscurecido, as espiras de nitrato se manterão escuras enquanto as do filme de segurança aparecerão claras.

Alguns aspectos ficam expostos. Mas apenas alguns. Quando as salas que exibem os clássicos recebem platéias imensas, é chegado o momento de se cuidar seriamente da preservação, sob a pena de tudo quanto se vem discutindo e escrevendo sobre estética do filme se tornar com o tempo, um movimento estéril. É chegado o instante da maturidade para os jovens cineclubistas, quando os voluntários deverão ir, também, para o silêncio dos depósitos especializar-se naquilo que equivale ao próprio destino do cinema.

ALGUNS TITULOS PARA O INICIO DE UMA BIBLIOTECA ESPECIALIZADA:

“Film Distortions and Their Effect upon Projection Quality”

“Stability of Motion Picture Films as Determinated by Accelerated Aging”

“Evaluation of Motion Picture Film for Permanents Records”

“Summary Report of Research at the National Bureau of Standards on the Stability and Preservation of Records on Photografhic Film”

“The Surveilance of Cinematographic Record Film During Storage”

“Spontaneous Ignition of Decomposing Cellulose Nitrate Film”

“Hazard in the Handling an Storage of Nitrate and Safety Motion Picture Film”

“Storage and Handling Motion Picture Film”

“Fox Film Storage Fire”

“American Standard Specifications for Safety Photographic Film”

“Storage of Cellulose Actate Motion Picture Film”

“Burning Characteristics of Safety Film”

“A New Treatmente for the Prevention of Film Abrasion Oil Motle”

“The Measurement and Control of Dirt in Motion Picture”

“Processing Laboratories”

“Lubrication of 16 mm Films”

“The Storage of Valuable Motion Picture Film”

“Changing Aspects of the Film Storage Problem”

“Report of the Commitee on Preservation of Film”

“The Permanent Preservation of Cinematographic Film”

“American Standard Specifications for Films for Permanent Records”

“Air Conditions in Storing Film for Archival Porposes”

“Prevention and Removal of Fungs Growth on Processed Photographic Film”

“Effect of Nitrogen Exide Gases on Processed Ácetate Film”

“Summery Report of National Bureau of Standards Research on Preservation of Record”

O DESAFIO DA CÔR

Rodolfo Neder



Novas máquinas, 100% automáticas, multiplicam a capacidade dos laboratórios.

O primeiro filme brasileiro inteiramente filmado em côres, *Destino em Apuros*, data de 1953. Em São Paulo, então, algumas empresas procuravam cativar platéias para o filme nacional através da produção em série, e à Multifilmes coube a primeira tentativa industrial de cromocinema. Dirigido pelo italiano Ernesto Remani, *Destino em Apuros* destacou-se apenas por não ter sido fotografado em preto-e-branco, uma "novidade" com duas décadas de idade.

Anteriormente, como em outros países, experimentara-se no Brasil a aplicação da côr por primitivos processos manuais, e, em 1936, o estimado *João Ninguém*, de Mesquitinha, sonhou o tempo de uma seqüência em côres. A partir de 1957, plurarizou-se, embora a princípio em condições técnicas precárias, o ímpeto cromatizante. De 1958 a 1964, se executarmos a safra "record" de 1963 (oito em côres), a média de filmes coloridos é de três por ano. Finalmente, em 1968, o grande "rush": quase duas dezenas de produções (das quais 50% concluídas nos primeiros meses do corrente ano) fogem ao domínio do preto-e-branco.

Segue, assim, o cinema brasileiro, um caminho mais próximo das possibilidades de competição com os centros produtores tecnicamente mais adiantados, num momento em que cerca de 85 por cento da produção mundial utiliza a cromofotografia. Frente a êsse desafio, contamos com

material humano muito apto, mas freqüentemente limitado pelo teto de meios técnicos ao seu alcance.

A Kodak, a mais inquieta pesquisadora de emulsões fotográficas, fabrica, a meu ver, a melhor emulsão colorida, não só por sua utilização mais fácil, como pela grande versatilidade que lhe permite imprimir até em condições de luz pouco favoráveis. Na prática, podemos comprovar isso quando filmamos em Eastmancolor, com seu nôvo negativo mais sensível, quase nas mesmas condições em que filmamos aqui num negativo preto-e-branco. O cinema documentário, que necessita um registro rápido, é a grande prova da aptidão do negativo colorido da Kodak, levando ao espectador imagens que, há dez anos, nem imagináramos poder captar em côres.

Os produtores estão adquirindo equipamentos mais modernos, ágeis, estimulantes para a filmagem em côres. Paralelamente, avulta a significação do investimento de três milhões e meio de cruzeiros novos que a Lider faz, agora, nos laboratórios instalados em um edifício especialmente construído para êsse fim, em São Paulo. As máquinas reveladoras Arri, totalmente automáticas, revelam 2.500 metros (negativos e positivos) por hora, com sistema de absoluta precisão para o controle da temperatura dos banhos. A Arri quintuplica a capacidade de produção da antiga Debrrie, que revelava

somente 500 metros por hora e de maneira um tanto primitiva.

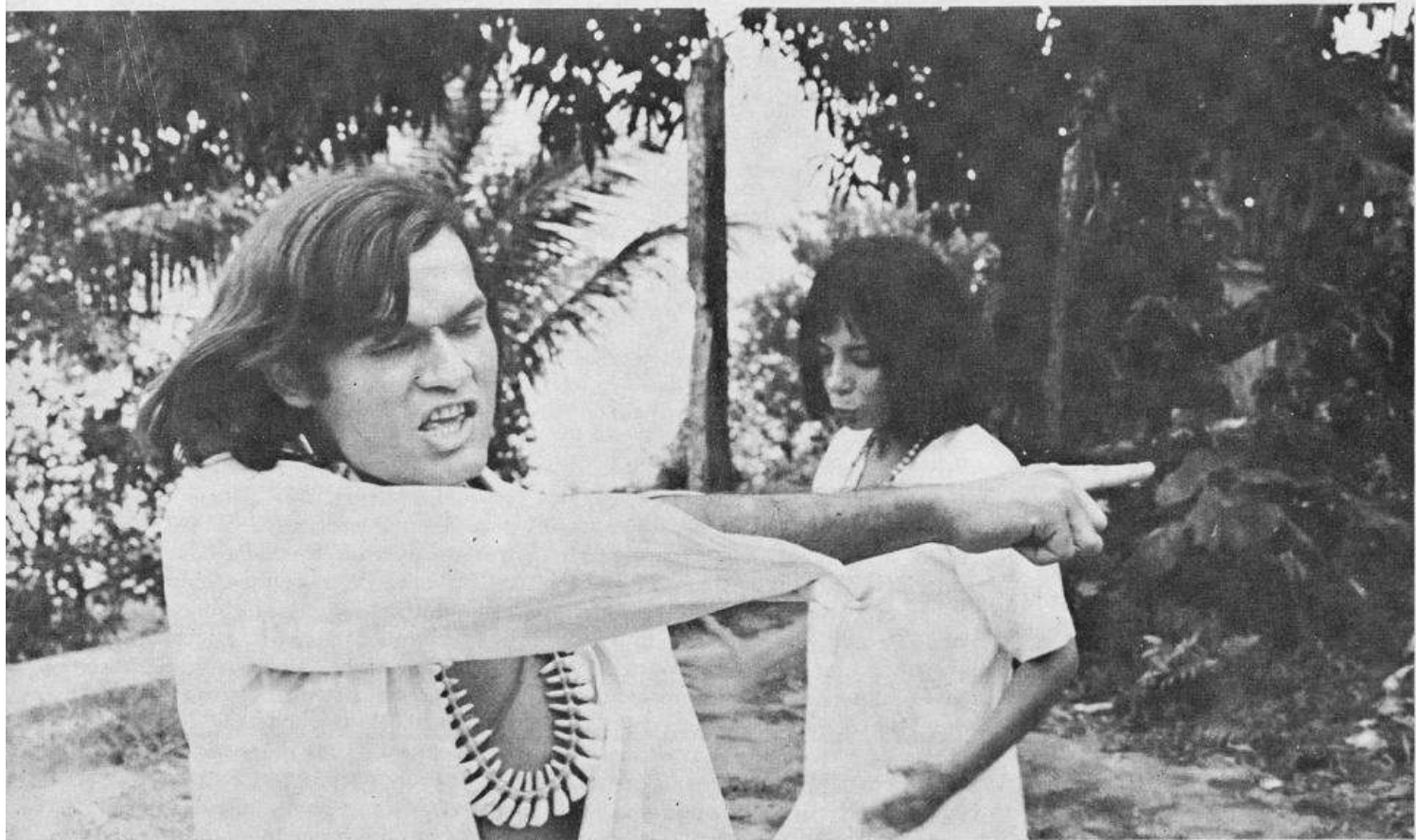
Mais importantes, ainda, são as máquinas Geyer, que podem copiar pelo sistema subtrativo 20.000 metros de película em cada dez horas de trabalho. Êsse equipamento propicia um grande passo sob o ponto de vista qualitativo. E a qualidade das cópias ganha, ainda, com a nova máquina de sistema Ultrasom, que elimina tôdas as impurezas do negativo com vibrações de ondas de som.

Também representam extraordinário progresso as novas máquinas para processar filmes em 16 e em 35 milímetros, reduzindo ou ampliando os negativos. Podem revelar o colorido reversível Ektachrome Kodak 16mm para posterior ampliação, sem perda de qualidade.

Todo êsse conjunto de laboratório conta com a proteção de um moderno gerador que, ao menor sinal de queda na força elétrica, entra automaticamente em ação, evitando prejuízo para um metro sequer de película em processamento. O problema do abastecimento de água foi solucionado pela Lider com o recurso de um poço artesiano com capacidade para mais de 25.000 litros por hora.

Os novos investimentos das empresas produtoras e laboratórios indicam que nos aproximamos do "starting gate" para uma efetiva competição com os outros centros produtores, no que se refere ao apêlo comunicativo da fotografia.

cinema brasileiro: novos filmes



Helio Fernando, Anecy Rocha — "Brasil Ano 2000"

BRASIL ANO 2000

Diretor: Walter Lima Jr.
Argumento: Walter Lima Jr.
Roteiro: Walter Lima Jr.
Montagem: Nello Melli
Fotografia: Guido Cosulich
(Tropicolor)
Música: Gilberto Gil
Direção musical: Rogerio Duprat

Intérpretes: Anecy Rocha (a mãe), Ênio Gonçalves (o repórter), Iracema de Alencar (a mãe), Ziembinski (o general), Manfredo Colasanti (chefe do Serviço de Educação do Índio), Hélio Fernando (o filho), Rodolfo Arena (o padre), Jackson de Souza (o político), Afonso Stuart (o prefeito), Arduíno Colasanti (o motorista), Alzita Nascimento (a mulher), Raul Cortez (o homem que protesta)

Produção: Walter Lima Jr., em associação com Luiz Carlos Barreto, Glauber Rocha, Júlio Eressane, José Alberto Reis, Claude-Antoine e Mapa

Em uma estrada do interior, poucos anos após a Terceira Guerra Mundial, uma família caminha: mãe e dois filhos. Ajudados por um motorista de caminhão chegam a uma cidade deserta à qual é dado o nome de Me Esqueci.

Observados por um velho que se assemelha a um caçador africano, recebem dele a proposta de um emprêgo como "índios" do pôsto local do Serviço de Educação do Índio, que às vésperas da inauguração da base de foguetes de Me Esqueci, vê-se em dificuldades, pois todos os seus índios desapareceram. É preciso uma justificativa para a existência deste Serviço burocrático, sobretudo porque, agora, a cidade receberá a visita de um grande General.

Um repórter vem fazer a cobertura do lançamento do foguete. Interessado na jovem, que procura usá-lo para fugir ao papel de "índia", êle a seduz após descobrir a farsa de sua família e do homem do Serviço de Educação do Índio.

A chegada do General põe Me Esqueci em euforia. Na véspera do lançamento do foguete o repórter resolve escandalizar a cidade com a revelação da farsa. É chamado então pelo General, que tenciona puni-lo. Durante o encontro fica decidido que a família será aproveitada em outra atividade e que o chefe dos índios fará parte do plano de trabalho político do General.

Chega o dia-D, mas o foguete não sobe. Ao mesmo tempo, decidida a partir, a jovem rompe definitivamente com a família e sai à procura do repórter, enquanto o irmão vai à caça dos dois para impedir a fuga. Durante a luta desesperada, a jovem compreende que o repórter apenas a usara como elemento de satisfação pessoal, e a surpresa final se concretiza com a súbita partida do foguete para o infinito.

TEMPO DE VIOLÊNCIA

Diretor: Hugo Kusnet
Argumento: Hugo Kusnet
Roteiro: Hugo Kusnet e Armando Costa
Montagem: Nello Melli
Fotografia: Ricardo Aronovich
Música: Sidney Waismann

Intérpretes: Tônia Carrero (Marta), João Bennio (Antônio), Raul Cortez (Chefe), Antero de Oliveira (Homem 1), Hugo Carvana (Homem 2), Isabel Ribeiro (Ana Maria), Rubens de Falco ("F"), Glauce Rocha (Da. Maria da Glória), Mário Lago (Dr. Khoury), Carlos Imperial (apresentador), Paulo Padilha, Maurício Barroso, Carlos Koppa, Fernando José, Jurema Penna, Alvaro Aguiar, Nildo Parente, Otoniel Serra, Néilson Moura, Uracy de Oliveira, Van Dick, Armando dos Santos, Antônio de Cabo

Produção: Bennio Produções Cinematográficas / Grupo Filmes



Tônia Carrero, Raul Cortez — "Tempo de Violência"

Um bancário, Antônio Coutinho (João Bennio), presencia o espancamento e o rapto de um homem em plena rua. No dia seguinte, ele recomeça sua vida normal considerando-se resguardado pelo anonimato de uma grande cidade. No entardecer do segundo dia, lê nos jornais que o raptado é jornalista envolvido em um caso de contrabando de minérios atômicos. Simultaneamente, o telefone começa a tocar sem que, do outro lado, se ouça alguma voz; faróis de automóveis iluminam seu quarto durante a noite; o cerco vai se fechando sobre Antônio, alvo de uma guerra de nervos. Finalmente desabafa com Marta e os dois organizam um plano de fuga: o apartamento de um amigo que está viajando parece um re-

fúgio tranquilo. Antonio consegue chegar ao apartamento, mas a mulher, seguida pelo chefe dos raptadores (Raul Cortez), volta para casa. Um desconhecido, "F" (Rubens de Falco) dá mostras de conhecer o problema de Antonio e promete ajudá-lo. Enquanto isso, os raptadores (Cortez, Hugo Carvana, Antero de Oliveira) submetem Marta a um jogo de ameaças e violências. Ana Maria (Isabel Ribeiro), vizinha do casal, assiste de longe aos acontecimentos e é envolvida por um dos capangas.

Um encontro de Antonio com o chefe dos raptadores não atenua o mistério: mostram-lhe o vulto do jornalista sentado no banco de trás de um automóvel, sem esclarecer se ele está

morto ou dormindo. Uma tentativa de fuga para Belo Horizonte se frustra. Enquanto o misterioso "F" procura convencer Antonio a denunciar os criminosos — acenando até com uma recompensa em dólares — Marta é seqüestrada e estuprada, depois de matar um dos homens. Segundo "F", Antonio está entre duas organizações em luta pela posse de terras ricas em minérios atômicos e, se não aderir a uma das partes, morrerá. A trama se precipita: um telefonema assegura aos raptadores que Antonio vai denunciá-los; outro, precipita a polícia rumo ao endereço do casal. Antonio e Marta jogarão sua última cartada agora, inapelavelmente, sem conhecerem os parceiros e as regras do jogo.

O CANGACEIRO SANGUINÁRIO

Diretor: Oswaldo de Oliveira
Argumento: Oswaldo de Oliveira e Enzo Barone
Roteiro: Oswaldo de Oliveira e Enzo Barone
Montagem: Sílvio Renoldi
Fotografia: Oswaldo de Oliveira (Eastmancolor)
Música: Damiano Cozzela

Intérpretes: Maurício do Valle (Capitão Jagunço), Izabel Cristina (Flô), John Herbert (Cisso), Carlos Miranda (Tenente Lázaro), Jofre Soares (Coronel Justino), Roberto Ferreira — 'Zé Coió' (Medonho), Gervásio Marques (Azulão), Ademar Ferreira (Cobra Verde), Valéria Vidal (Josefina), Julia Miranda (Cila), Paula Ramos (Paula), Letácio Camargo (Padre), Nouzinho do Xaxado (Nouzinho), e participação especial de Sergio Hingst

Produção: Alfredo Palácios / A. P. Galante



Maurício do Vale, Isabel Cristina — "O Cangaceiro Sanguinário"



Isabel Cristina em "O Cangaceiro Sanguinário"

Estranho funeral em um vilarejo nordestino: três corpos em rédes coloridas e um pequeno acompanhamento. Súbitamente as rédes se desfazem, delas surgindo os chefes do bando de cangaceiros. Inicia-se terrível saque. O prefeito (John Herbert), que se recusara a fazer uma "doação" de cinquenta contos aos cangaceiros, é arrastado, preso à sela de um cavalo, sob os protestos de sua mulher, Flô (Isabel Cristina). Saciada a sanha dos bandoleiros, o chefe, Capitão Jagunço (Maurício do Valle), ordena a retirada, levando a jovem Flô.

Estavam os cangaceiros acampados, quando um mensageiro traz notícias de que os "macacos" (homens

recrutados no sertão para dar combate ao cangaço) estavam por perto. O Capitão Jagunço divide o bando em grupos e seleciona para acompanhá-lo três homens e Flô. A tática consiste em largar as montarias e desaparecer no agreste, para futuro reagrupamento na fazenda do Coronel Soares (Sergio Hingst), na fronteira de Sergipe. São perseguidos pela volante chefiada pelo rancoroso Tenente Lázaro (Carlos Miranda).

O Prefeito Cisso também partirá atrás do bando, para libertar sua mulher. É ele quem chega primeiro. Sua primeira visão é de Flô estendida a beira do lago, onde sofrera uma "curra". Julgando-a só e abandona-

da, Cisso procura reanimá-la, quando quatro cangaceiros o espancam e o deixam amarrado, dentro da lagoa, para morrer de sede e insolação.

Chega a volante e Cisso é salvo pelo Tenente que o convida a integrar sua comitiva. Cisso recusa, dizendo que a sua luta é de honra e particular, e a do Tenente é da lei e do governo.

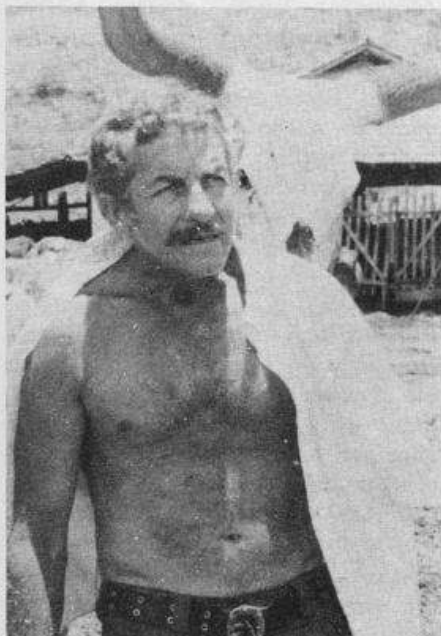
Finalmente, numa tarde de festa na fazenda do Coronel Soares, a volante ataca. O Capitão Jagunço consegue fugir com Flô para o Monte Santo. Porém, lá o espera Cisso. Ambos se defrontam em feroz luta de longos punhais, sob os olhares aflitos de Flô.

MEU NOME É TONHO

Diretor: Ozualdo R. Candeias
Argumento: Ozualdo R. Candeias
Roteiro: Ozualdo R. Candeias
Fotografia: Peter Overbeck

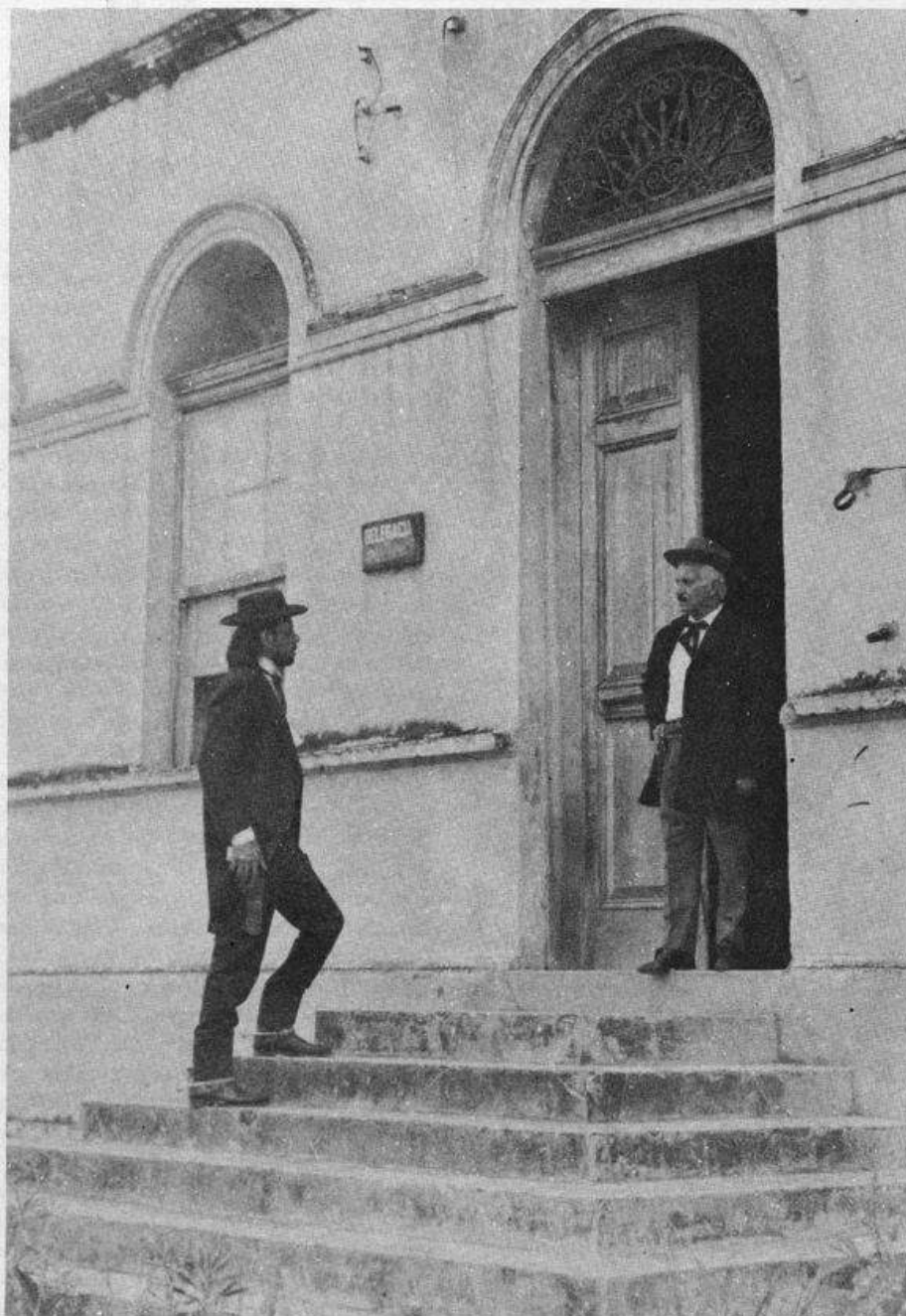
Intérpretes: Jorge Karam, Bibi Vogel, Nivaldo de Lima, Vera França, Édio Esmênio, Leonor Tavares, Walter Portella, Esmeraldo Ruchel, Toni Cardl, Ana Maria do Prado, José Ferreira, Anita Leite, Cláudio Vianna, Antônia da Silva, Alan Castro, Walter Moreno, Jiam Silva, Palito, Débora de Abreu, Neusa de Oliveira, Ivo Rodrigues, Lino Braga, Alice Tanaka

Produção: M. Augusto de Cervantes/Nilza de Lima/Produtora e Distribuidora Ibéria Ltda



Ozualdo Candeias em "Meu Nome é Tonho"

É a história de um homem que sempre atendeu pelo nome de Antonio, simplesmente. Por sorte — ou falta de sorte — não conheceu seus pais. Quando ainda criança, foi raptado por uma caravana de ciganos com quem viveu até a maturidade. Um dia os abandonou, passando viver por conta própria. Bom sujeito, bom cavaleiro e bom atirador, mas um tanto alheio e até omissivo em relação ao mundo que o cercava. Viu muita miséria e muita crueldade, sendo muitas vezes uma das vítimas. Uma noite igual a muitas outras, uma bela e atrevida mulher cruzou por seu caminho. Os retalhos da história da mulher sussurados sob co-



Jorge Karam — "Meu Nome é Tonho"

bertas de seda e o calor do desejo, torceram o norte da vida de Antonio. Brusca e dramaticamente, foi despertado para a injusta e irônica realidade que o cercava e que sempre tentou ignorar. Talvez tenha assistido ao massacre de sua própria família e talvez tenha amado a própria irmã. Irmã que vivia em cabarés de luxo as expensas de senhores poderosos. Aquela mulher, naquela noite, falou com saudade de um irmão perdido no tempo e no espaço: chamava-se Tonho. Os retalhos da história daquela mulher rebatisaram Antonio. Na primeira vez que o nome Tonho foi falado três valentes morreram. Tonho, para certificar-se

da sua nova identidade, procurou encontrar o sítio onde nascera. Para tristeza sua, Tonho certificou-se. Os responsáveis físicos pelo massacre de seus pais e pela infelicidade de sua irmã foram os primeiros alvos da "justiça" de Tonho. Para encurtar, ninguém escapou — responsáveis físicos e intelectuais — tendo feito o que lhe pareceu correto. Tonho desapareceu deixando a terra onde viveu seus dramas, encharcada de sangue e, uma mulher bonita, sensual e louca dançando quase nua, para um cadáver importante. Nunca mais se ouviu falar de Tonho ou de sua bonita e atrevida irmã.

inc

NOVEMBRO
DEZEMBRO 1968

AS AMOROSAS

Paulo José ressurge num personagem diferente nesta 4ª versão de Walter Hugo Khouri.

A SANGUE-FRIO

O crime que abalou a América é narrado pelo escritor Truman Capote em um filme de Richard Brooks.

BARBARELLA

Uma fábula paródica e mulher do futuro seguida a ética de Roger Vadim.

COM OOO7 SÓ SE VIVE DUAS VEZES

James Bond enfrenta a SPECTRE nos combates de Japão nessa sua quinta aventura.

... E O BRAVO FICOU SÓ

A tradição de westerns ambientados no Brasil pelo diretor Tom Gries.

O ESTRANGEIRO

Luchino Visconti e a sua visão do romance bíblico de Albert Camus.

A ESTRÉIA

Adriano A. Mancini, Roberto Rossellini e Julie Andrews dirigem "Gaiola de Laranja".

A PRIMEIRA NOITE DE UM HOMEM

Um dos lançamentos mais vistos e comentados da temporada narra o estilo do realizador de Virginia Woolf, Mike Nichols.

E mais: "Adivinha Quem Vem Para Jantar, Os Anos Loucos, Antes o Verão, Crime Sem Perdão, O Destino de um Homem, O Diabo é Meu Sétimo, Fábula, Jogos de Noite, Lenda Malar, As Psicodélicas, Serviço Secreto em Ação, Viagem ao fim do Mundo - e outros 62 filmes novos, além das estréias japonesas em São Paulo.

GUIA DE FILMES

18 FAZ DOIS ANOS

O Editorial de apresentação do "Guia de Filmes" n.º 1 (janeiro de 1967) frisava que, com esta iniciativa pioneira no Brasil "o INC tem por objetivo difundir as informações críticas e de registro necessárias a todas as manifestações ligadas ao cinema, culturais, cineclubísticas e dos setores de exibição, distribuição e produção." Dizia ainda que o Instituto "atende, assim, ao crescente interesse crítico despertado pelo cinema, suprimindo a ausência de um veículo de documentação ampla e exata".

Dois anos depois, o "Guia de Filmes" atinge o seu número 18 (doze edições mensais em 1967, seis bimestrais de 1968), oferecendo ao colecionador uma consulta global sobre cerca de 80 por cento de toda a produção cinematográfica nacional e estrangei-

ra lançada neste período em todo o país. (Leva-se em conta, nesse cálculo, que os restantes 20 por cento reúnem filmes em circulação por diversos Estados e que ainda não penetraram no mercado exibidor carioca, que é justamente o coberto pela revista). Todos os longas-metragens estreados nos circuitos exibidores da Guanabara durante 24 meses e todos os filmes japoneses de São Paulo, cobertura feita a partir do número 14, desde janeiro de 1968) foram fichados segundo uma fórmula que o Editor do "Guia de Filmes", o crítico Paulo Perdigão, assim define: "A princípio, o nosso modelo era a publicação inglesa do British Film Institute, "Monthly Film Bulletin," que atualmente completa 36 anos de existência e atinge o número 422. Ou seja: fichas técnicas completíssimas (incluindo todos os nomes de personagens, sonografia, assistência de direção, gênero de produção, funções menores na criação artística do filme), resumos de argumento bastante extensos e comentários ligeiros. Após o número 12, a forma foi modificada nos detalhes: restringimos os créditos ao estritamente necessário (partindo do princípio de que a ficha mais longa tumultuava a clareza da consulta), resumimos a sinopse e ampliamos as observações informativas. Por razões de economia de espaço, continuamos reservando os comentários para os filmes de maior interesse crítico ou artístico, enquanto o "Monthly Film Bulletin" se encarrega de criticar todos os filmes catalogados. Mas, em matéria de informações filmográficas, referências cruzadas e revelações "de bastidores", podemos dizer que a cobertura do "Guia" é bem mais completa do que a de seu similar inglês."

Segundo Perdigão, "se o consultor do "Guia de Filmes" não pudesse contar com esse veículo de informação, e precisasse dispor de todos os dados nele habitualmente contidos, só haveria outro recurso — aquele que é usado pela Redação da revista. Isto é: formar uma biblioteca rigorosamente fichada com os diversos catálogos anuais de produção dos países de origem (Unitália, Unifrance, Ünijapan, etc), almanaques ou anuários da grande indústria (como o "Motion Picture Almanach"), publicações publicitárias (por exemplo: "Film Polski", "Unifrance Film"), e, sobretudo, assinando as principais revistas do mundo para estar em dia com os acontecimentos. Em nosso caso, revistas tão famosas como os

"Cahiers du Cinéma" ou "Sight and Sound" — mais analíticas do que informativas — importam menos do que uma consulta freqüente às francesas "Télé-Ciné", "Cinéma 69", "Positif", "Midi-Minuit Fantastique", "Présence du Cinéma", "La Cinématographie Française", às italianas "Bianco e Nero" e "Cinema Nuovo", às inglesas "Films and Filming" e "Monthly Film Bulletin" e às americanas "Films in Review", "Film Culture" e "Film Quarterly". Isso sem contar a nossa Bíblia de informações "de bastidores": o semanário americano "Variety".

Antes do "Guia de Filmes", no Brasil, só o Serviço de Informação Cinematográfica (da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil) oferecia a assinantes fichas filmográficas, havendo editado para venda apenas quatro volumes, entre 1955 e 1961. Atualmente, quem coleciona o "Guia de Filmes" desde o seu primeiro número dispõe de um volume de referências bastante extenso. Até o número 18, inclusive, a revista fichou 1.034 filmes novos. A saber: 455 durante o ano de 1967, e 579 no decorrer de 1968 (sendo que, nesse segundo grupo, 490 eram produções estreadas no Rio, e 89, as japonesas de São Paulo). Nas edições mensais do primeiro ano, chegou a reunir 48 fichas em um único número (agosto, n.º 8), mas o recorde foi batido em todos os seis números do segundo ano, por serem bimestrais. Em 1968, o exemplar mais grosso (40 páginas: n.º 16, julho/agosto) reuniu nada menos do que 115 fichas.

Paulo Perdigão, Editor Geral, tendo como principal colaborador o crítico e professor de Estética e História do Cinema Ronald F. Monteiro, vem formando equipe permanente desde a saída da revista, contando — desde o número 14 — com a correspondência enviada de São Paulo (filmes japoneses) pelo crítico de "O Estado de São Paulo", Carlos Maximiano Motta, e com as pesquisas filmográficas de Michel do Espírito Santo. Quanto à equipe de Colaboradores, sempre aberta a novos nomes, o "Guia" já publicou trabalhos dos seguintes críticos: Antônio Moniz Vianna, Ely Azeredo, Fernando Ferreira, Jaime Rodrigues, Alberto Shatovsky, Alfredo Sternheim, Salvyano Cavalcanti de Paiva, José Lino Grünwald, Claudio Melo e Souza, José Carlos Avellar, Sérgio Augusto, Valério Andrade, Carlos Fonseca, José Sanz, P. R. Browne, Alfredo Stodhart.

B

DIRETORES

BÓ, Armando (3 de maio de 1915, Buenos Aires, Argentina) — Diretor, roteirista e ator do cinema argentino. Começou como ator, participando inclusive de filmes realizados por Leopoldo Torres Rios e Leopoldo Torre Nilsson. Firmou a estrêla Isabel Sarli em uma linha de filmes de pretensão erótica e vagamente "sociais" (*El Trueno entre las Hojas*; *Favela*, filmado no Brasil). Dirigiu: *Adiós Muchachos*, 1955; *Sin Familia*; *India* (Índia); *El Trueno entre las Hojas* (Um Rio se Mancha de Sangue), no qual também foi ator, 1958; *Sabaleros* (Vergonha), também ator, 1959; *Y el Demonio Creó a los Hombres* (... E o Demônio Criou os Homens), também ator, 1960; *Favela* (Favela); *La Burrerita de Ypacarai* (Sedução Tropical), também ator, 1961; *La Leona*; *La Diosa Impura*; *Pelota de Cuero* e *Lujuria Tropical*, também ator, 1964; *La Mujer del Zapatero*; *Los Días Calientes*, 1965; *La Tentación Desnuda*, 1966; *La Mujer de mi Padre*, também ator; *La Senora del Intendente*, 1967; *Carne*, 1968. (EA)

BOCCIA, Tanio — Diretor do cinema italiano que assina também como Amerigo Anton, especialista em "épicos" de aventuras. Realizou: *Anna Perdonami*, 1953; *Arriva la Banda*, 1959; *Il Conquistadore d'Oriente*, 1960; *La Valle dell'Eco Tonante/Hercules of the Desert* (Hercules, o Invencível), 1964; *Il Dominatore del Deserto* (O Vingador do Deserto), 1964.

BOESE, Carl (26 de agosto de 1887, Berlim, Alemanha) — Ingressou no cinema em 1912, pelas mãos de Paul Wegener ator e diretor do cinema alemão. Ambicioso nos seus primeiros filmes, dedicou-se inteiramente à produção de fácil agrado popular, após o sucesso, em 1925, de *Die Drei Portiermadels*. Dirigiu: *Die Geisha und der Samurai*, 1919; *Die Tanzerin Barberina*, 1920; *Die Rote Muhle*, 1921; *Gespenster*, 1923; *Die Frau im Feuer*, 1924; *Die Letzte Droschke von Berlim*, 1926; *Schwere Jungen-Leichte Madchen*, 1927; *Ossi Hat die Hosen An*, 1928; *Komm'Zu Mir Zum Rendezvous*, 1930; *Crock*; *Der Ungetreue Eckehart* (Maridos Infiéis); *Meine Cousine aus Warschau*, 1931; *Der Frechdachs* (Hás de ser Minha Mulher); *Die Herren von Maxim*, 1932; *Gruss und Kuss Veronika*; *Heimkehr ins Gluck*, 1933; *Fraulein Frau*; *Heute Abend Bei Mir*, 1934; *Der Gefangene des Königs*; *Eine Nacht an der Donau* (Uma Noite no Danúbio), 1935; *Manner vor der Ehe*, 1936; *Abenteuer in Warschau*, 1937;

Fünf Millionen Suchen Einen Erden; *War es der im Dritten Storc?*, 1938; *Hallo Janine* (Alô, Jenine!), 1939; *Polterabend*, 1940; *Alles Fur Gloria*; *Familienanschluss*, 1941; *La Famiglia Brambilla in Vacanza* — feito na Itália, 1942; ... *Und die Musik Spielt Dazu*, 1943; *Das Hochezeitshotel*, 1944; *Beate*, 1948; *Wenn Manner Schwindeln*, 1950; *Das Madchen aus der Konfektion*, 1951; *Der Keusche Lebemann*, 1952; *Der Onkel aus Amerika*; *Der Keusche Josef*; *Das Nachtgespenst*, 1953; *Die Spanische Fliege*, 1955; *Meine Tante, Deine Tante*, 1956; *Vater Macht Karriere*, 1957.

BOETTICHER, Budd/Oscar Boetticher Jr. (29 de julho de 1916, Chicago, EUA) — Produtor, diretor e roteirista do cinema americano. De 1941 a 1950, seus trabalhos no cinema eram assinados com seu verdadeiro nome: Oscar Boetticher Jr.. Realizou muitos filmes de aventuras, westerns, dramas de guerra, quase todos categoria "B". Em 1946, escreveu e dirigiu vários documentários de propaganda para as Forças Armadas dos Estados Unidos. Um deles *The Fleet That Came to Stay*, foi distribuído comercialmente pela Paramount nos Estados Unidos. Boetticher, que foi toureiro, iniciou sua carreira no cinema como conselheiro técnico para as cenas de touradas no filme *Blood and Sand* (Sangue e Areia), de Rouben Mamoulian, em 1941. Em seguida, foi assistente de direção em

Destroyer (Destroyer), de William A. Seiter; *The More the Merrier* (Original Pecado), de George Stevens; *The Desperadoes* (Império da Desordem), de Charles Vidor, todos de 1943; *Cover Girl* (Modelos), do mesmo diretor, em 1944. No mesmo ano, co-dirigiu dois filmes com Lew Landers e William Berke. Dirigiu filmes para a TV, entre 1955 e 1960: o piloto da série "Maverick", com Jack Kelly; quatro episódios de "Dick Powell Show", com Dick Powell; "The Count of Monte-Cristo"; "Captain Cat" (da série "Hong Kong"), com Rod Taylor e Herbert Marshall. Realizou também os seguintes filmes: *One Mysterious Night* (O Caso do Diamante Azul); *The Missing Juror* (O aviso da Morte); *Youth on Trial*, 1944; *A Guy, a Gal and a Pal*; *Escape in the Fog* (Crime nas Brumas), 1945; *Assigned to Danger*; *Behind Locked Doors*, 1948; *Black Midnight* (O Chicote Fatal); *Wolf Hunters* (Caçadores de Lobo), 1949; *Killer Shark* (Mares Sangrentos), 1950; *The Bullfighter and the Lady* (Paixão de Toureiro), *The Sword of D'Artagnan* (A Espada de D'Artagnan), filme piloto de uma série de TV, distribuído comercialmente, e filmado em três dias para lançamento junto com o filme anterior; *The Cinnamon Kid* (O Último Duelo), 1951; *Bronco Buster* (Desafio); *Red Ball Express* (Arrancada da Morte); *Horizons West* (Império do Pavor), 1952; *City Beneath the Sea* (Cidade Submersa); *Seminole* (Seminole); *The Man from the Alamo* (Sangue por



"Seven Men from Now", de Budd Boetticher.

Sangue); *Wings of the Hawk* (Revolta do Desespêro); *East of Sumatra* (Ao Sul de Sumatra), 1953; *The Magnificent Matador* (O Magnífico Matador); *The Killer is Loose* (O Assassino Anda Solto); 1955; *Seven Men from Now* (Sete Homens sem Destino), 1956; *The Tall T* (O Resgate do Bandoeiro); *Decision at Sundown* (Entardecer Sangrento), 1957; *Buchanan Rides Alone* (Fibra de Herói), 1958; *Ride Lonesome* (O Homem que Luta Só); *Westbound* (Um Homem de Coragem), 1959; *Comanche Station* (Cavalgada Trágica); *The Rise and Fall of Legs Diamond* (O Rei dos Facínoras), 1960 e *Arruza*, 1964-68. O ciclo de westerns que Boetticher realizou com o ator Randolph Scott, simultâneo ao da série Anthony Mann-James Stewart, figura entre os mais representativos do gênero na década de 50, destacando-se como obra-prima *Seven Men from Now*.

BOGDANOVICH, Peter — Diretor, produtor e roteirista do cinema americano. Carreira de crítico de cinema nas revistas "Movie", "Esquire", "Vogue", "TV-Guide". Cineastas favoritos: Hitchcock, Hawks, Ford, Welles. Autor de trabalhos sobre Welles, Hawks e Hitchcock — editados pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna de Nova York — e de um livro sobre "John Ford". Foi diretor de segunda unidade de *The Wild Angels*, de Roger Corman, 1966. Em 1967 escreveu o argumento (em colaboração) e o roteiro, produziu e dirigiu *Targets*, no qual também fez um papel coadjuvante.

BOISSET, Yves (14 de março de 1939, Paris, França) — Diretor e roteirista do cinema francês. Crítico de 1958 a 1961, no mesmo período trabalhou como assistente de direção de Robert Hossein e Yves Ciampi, entre outros. A partir de 1960 realizou vários curtas-metragens estreando na direção de longametragem em 1967 com *Coplan Sauve sa Peau/L'Assassino Ha le Ore Contate* (O Assassino Tem as Horas Contadas). Em 1968, dirigiu *Les Jardins du Diable*.

BOISROND, Michel (9 de outubro de 1921, Châteauneuf-en-Thymerais, Seine-et-Loire, França). Começou como assistente de direção de Gilles Grangier, em *L'Aventure de Cabassou*. Também foi assistente de René Clair (em três filmes), Jean Delannoy, Jean Cocteau e outros; diretor de produção (inclusive de *Confidential Report* ou *Monsieur Arkadin*, de Orson Welles) e consultor técnico. Atuou como diretor de segunda unidade em *Les Grandes Manoeuvres*, de René Clair. Sob influência deste cineasta, prometeu muito com *C'est Arrivé à Aden*, 1956, sua segunda realização. *Une Parisienne*, de 1957, comédia em bom ritmo, aproveitou bem o erotismo em ascensão de Brigitte Bardot. Mas Boisrond não aperfeiçoou esta linha erótico-humorística. As etapas seguintes de sua carreira, convencionalmente comerciais, apagaram as esperanças dos que saudaram os dois filmes citados. Dirigiu: *Cette Sacrée Gamine* (Mlle. Pigalle), 1955; *C'est Arrivé à Aden* (Aconteceu em Aden); *Lorsque l'Enfant Parait*, 1956; *Une Parisienne*, 1957; *Faibles Femmes* (O Ponto Fraco das Mulheres), 1958; *Le Chemin des Écoliers*; *Voulez-vous Danser avec Moi?* (Quer Dançar Comigo?), 1959; *La Française et l'Amour* (A Francêsa e o Amor); *Un Soir sur la Plage* (Aquele Noite na Praia), 1960; *Les Amours Célèbres* (Amores Célèbres); *Les Parisiennes* (As Parisienses), 1961; *Comment Réussir en Amour* (Como Fazer o Amor), 1962; *Comment Trouvez-vous Ma Soeur?*,



"Le Chemin des Écoliers", de Michel Boisrond.

1963; *Cherchez l'Idole*; *Comment Épouser un Premier Ministre*, 1964; *A Tout Coeur à Tokyo Pour OSS 117*, 1966; *L'Homme Qui Valait des Millions* (O Homem que Valia Bilhões), 1967; *La Leçon Particulière*, 1968. (EA)

BOLESLAWSKI, Richard/Boleslaw Ryszard Szrednicki (4 de fevereiro de 1889, Varsóvia, Polônia/17 de janeiro de 1937, Hollywood, EUA) — Dirigiu filmes na Rússia, Polônia e Estados Unidos. Fez os estudos universitários em Odessa. Seu ingresso no cinema deu-se na Rússia, interpretando papéis em *Mimo Zizmi*, *Podvig Kazaka*, *Kuzmy Krjukova*, *Tanec Vampira*, todos no ano de 1914. Durante a guerra russo-polonesa de 1919-20 foi cinegrafista de diversos documentários sobre o conflito. Em seguida realizou alguns filmes de propaganda anti-comunista. Dirigiu: *Tri Ustreczi*, 1915; *Ty Jesczo Ne Umees Liubit*, 1917; *Ne Razum a Strasti Prawiat Mirom*; *Siemia Polenowych*; *Domik na Volge*, todos realizados na Rússia. Na Polônia fez: *Bohaterstwo Polskiego Skauta*, 1919; *Cud Nad Wisla*, 1921. Radicando-se nos Estados Unidos, realizou: *Treasure Girl*, 1930, curta metragem; *The Last of the Lone Wolf* (Lágrimas de Rainha); *The Gay Diplomat*, 1931; *Rasputin and the Empress* (Rasputin e a Imperatriz), 1932; *Storm at Daybreak*; *Beauty for Sale* (Beleza à Venda), 1933; *Men in White* (Alma de Médico); *Fugitive Lovers*; *Operator 13* (A Espiã 13); *The Painted Veil* (O Véu Pintado), 1934; *Clive of India* (A Conquista de um Império); *Les Misérables* (Os Miséráveis); *Metropolitan* (Metropolitano); *O'Shaughnessy's Boy* (Devoção de Pai), 1935; *The Garden of Allah* (O Jardim de Alá); *Theodora Goes Wild* (Os Pecados de Teodora); *The Three Godfathers* (Os Três Padrinhos), 1936; *The Last of Mrs. Cheyney* (A Última Conquista), 1937. (MES)

BOLLO, Joaquín (1932, Córdoba, Espanha) — Fez seus estudos em Madrid, onde formou-se em jurisprudência. Na Inglaterra trabalhou como assistente de produção e de direção. De volta à Espanha escreveu com Ramón Comas os roteiros de *Histórias de Madrid*, 1957, e *Nuevas Amistades*, 1963. Em 1965, estreou como diretor: *Gitana*.

BOLOGNINI, Mauro (1923, Pistoia, Itália) — Um dos mais importantes entre os realizadores italianos revelados nas duas últimas décadas. Cinco filmes,

La Notte Brava, *Il Bell'Antonio*, *La Giornata Balorda*, *La Viaccia*, *Senilità* revelam um conhecedor da alma humana, um observador arguto, um pesquisador profundo dos costumes atuais e de outras épocas da vida italiana, acentuando aí grande preocupação na reconstituição, minuciosa, apaixonada. Nascido em Pistóia, viveu em Florença, onde estudou arquitetura transferindo-se para Roma, em 1949, a fim de estudar no Centro Sperimentale di Cinematografia. Assistente de direção de Luigi Zampa em vários filmes, entre os quais *Anni Difficili* e *Processo alla Città* (Cidade da Perdição). Ainda como assistente de direção trabalhou ao lado do italo-inglês Mario Zampi e dos franceses Yves Allegret e Jean Delannoy. Foi também argumentista e roteirista, tendo sido um dos colaboradores do roteiro do seu primeiro filme, realizado em 1953, *Ci Troviamo in Galleria*, demonstrando imediatamente conhecimentos de narrativa e ritmo, com anotações inteligentes sobre o comportamento humano. Seguiram-se *I Cavalieri della Regina*, *La Venna d'Oro* e *Gli Innamorati*, este apresentado com sucesso no Festival de Cannes de 1956 — sendo aí notados pelos críticos italianos os primeiros sinais de um estilo, ou de uma personalidade, contando uma história sobre jovens de Roma, com sinceridade no tom e se enquadrando no que foi chamado de "néo-realismo otimista" por alguns observadores. Esta mesma atmosfera seria retomada pelo jovem diretor em dois outros filmes: *Marisa La Civetta* e *Giovani Mariti*, este último de acordo com alguns críticos, herdeiro de *I Vitelloni*, de Fellini, com personalidade própria, todavia, e premiado em Cannes, 1958, como o melhor roteiro. Jovens atores e problemas de gente jovem pareciam ser as tendências fortes do diretor. *Il Bell'Antonio*, realizado após *La Notte Brava*, por todas as suas qualidades de "mise-en-scène", fotografia, tema, interpretação, é uma obra-prima. Partindo de uma novela de Vitaliano Brancati, de tema bastante cusado, a impotência, o diretor não somente transmitiu o essencial da obra e suas anotações "sicilianas", como acrescentou nova dimensão artística e humana. Em *La Viaccia* e *Senilità* recria toda uma época dançando-se ao requinte de "vestir" e "colorir" a fotografia em ambos, preto-e-branco com as nuances e tons de

coisas passadas, abordando o tema do "amor impossível". Em *La Notte Brava* e *La Giornata Balorda* analisa o comportamento da juventude moderna, suas causas e conseqüências, e com isto analisa também uma época, com resultados artísticos admiráveis. De uns tempos para cá, Bolognini vem relaxando um pouco suas pesquisas e seu "élan" de criação, mas em dois filmes (*La Bambole* e *Le Fate*) do gênero de "contos" dos que participou, o episódio por ele dirigido é o melhor. (CF)

Filmes:

- 1953 — *Ci Troviamo in Galleria*
- 1954 — *I Cavalieri della Regina*
- 1955 — *La Vena d'Oro*
— *Gli Innamorati*
- 1956 — *Guardia, Guardia Scelta, Brigadiere e Maresciallo*
- 1957 — *Marisa la Civetta* (Namoros de Marisa)
— *Giovanni Mariti* (Jovens Maridos)
- 1959 — *Arrangiatevi* (A Casa Intolerante)
— *La Notte Brava* (A Longa Noite de Loucuras)
- 1960 — *Il Bell'Antonio* (O Belo Antonio)
— *La Giornata Balorda* (Um Dia de Enlouquecer)
- 1961 — *La Viaccia* (Caminho Amargo)
- 1962 — *Senilità* (Desejo que Atormenta)
— *Agostinho*
- 1963 — *La Corruzione*
- 1964 — *I Tre Volti* — um episódio, *Gli Amanti Celebri*
— *La Mia Signora* (A Minha Senhora) — um episódio
— *La Donna è una Cosa Meravigliosa*
— *La Bambole* (As Bonecas) — o último episódio, com Gina Lollobrigida
- 1965 — *Mademoiselle de Maupin*
- 1966 — *Le Streghe* — um episódio
— *Le Fate* (As Rainhas) — episódio *Fata Elena* (Rainha Elena)
- 1967 — *Le Plus Vieux Métier du Monde* — episódio *Nuits Romains*
- 1968 — *Arabella*



"Il Bell'Antonio", de Bolognini.

BOLVARY, Geza von (26 de dezembro de 1897, Budapeste, Hungria) — Diretor ligado aos cinemas húngaro, austríaco e alemão. Embora tenha cursado a Academia Militar dedicou-se muito cedo à pintura e ao teatro. No cinema iniciou-se como ator, geralmente de segundo plano, depois escritor de argumentos, finalmente diretor. Nos cinemas austríaco e alemão especializou-se em filmes musicais, fez algumas operetas famosas com os grandes nomes do gênero como Willy Forst, Martha Eggerth, Franziska Gaal e comédias sentimentais. Quase uma centena de filmes atestam sua produtividade. Dirigiu: *Lengyelvér*; *Kétarcu Asszony*, 1920; *Tavaszi Szerelem*, 1921; *Nosztaly Fiu Esete Tóth Marival*; *Egy Fiúnak a Fele*, 1923; *Die Gefangene von Shanghai*, 1927; *The Ghost Train*; *Number 17*, 1928; *Bright Eyes*, 1929; *Das Lied ist Aus*; *Zwei Herzen im Dreiviertel Takt* (Dois Corações ao Compasso de Valsa); *Delikatessen*; *Ein Tango Für Dich*, 1930; *Der Raub der Mona Lisa*; *Die Lustigen Weiber von Wien*; *Liebeskommando*, 1931; *Ein Lied, ein Kuss, ein Madel*; *Ich Will Nicht Wissen, Wer Du Bist* (Tua Só Quero Ser), 1932; *Die Nacht der Grossen Liebe* (Luar no Bósforo); *Skandal in Budapest*, 1933; *Abschiedswalzer* (A Valsa do Adeus); *Was Frauen Traumen* (O Que Sonham as Mulheres); *Ich Kenn' Dich und Liebe Dich* (Noite de Valsa), 1934; *Winternachtstraum*; *Fruhjahrsparade*; *Stradivari* (Stradivarius); *Es Flüstert die Liebe*, 1935; *Das Schloss in Flandern* (Um Sonho de Valsa); *Die Julika* (Julika); *Madchenpensionat*, 1936; *Premiere* (Premiere); *Zauber der Boheme* (La Boheme); *Der Unwiderstehliche* (A Rainha das Mindetes), 1937; *Die Unruhigen Madchen* (As Quatro Turbulentas); *Tiszavirág*; *Spiegel des Lebens*; *Zwischen Strom und Steppe*, 1938; *Maria Ilona* (Maria Ilona); *Opernball* (Baile na Ópera), 1939; *Rosen in Tirol*; *Traummusik* (Música de Sonho); *Wiener G'schichten*, 1940; *Dreimal Hochzeit*, 1941; *Die Heilmilche Gräfin*; *Schicksal*, 1942; *Der Dunkle Tag*; *Ein Mann mit Grunsätzen*, 1943; *Wiener Schrammeln*, 1944; *Die Fledermaus* (O Morcego); *Die Tolle Suzanne*, 1945; *Wer Bist Du, Den Ich Liebe*, 1949; *Hochzeitsnacht im Paradies*, 1950; *Schwarze Augen*, 1951; *Meine Frau Mach Dummheiten*; *Fritz und Friederike*, 1952; *Dalmatinische Hochzeit*, 1953; *Ein Herz Bleibt Allein*; *Ja, Ja Die Liebe in Tirol*, 1955; *Schwarzwalddmelodie*; *Unsterbliche Liebe*; *Das Donkosakenlied*; *Was die Schwalbe Sang*, 1956; *Hoch Droben auf dem Berg*; *Schon ist die West*; *Es Wird Alles Wieder Gut*, 1957; *Das Gab's Nur Einnal*; *Ein Lied Geht um die Welt*; *Schwarwalder Kirsch*; *Zwei Herzen im Mai*, 1958. (MES)

BONNARD, Mario (21 de junho de 1889, Roma, Itália) — Ator e diretor do cinema italiano. Uma curta experiência no teatro antecede sua entrada no cinema em 1909. Em 1911, juntamente com P. A. Mazzalotti, fundou a Bonnard Film, sediada em Turim, transferindo-se para Roma depois da Primeira Guerra Mundial. Em 1917 participou da fundação da Electa Film, iniciando aí sua carreira de diretor, alternando-a com a de ator. Homem de grande atividade, sua carreira foi uma das mais longas da história do cinema. Devido à crise porque passou o cinema mudo italiano, foi para a Alemanha em 1925, depois para a França. Voltou para a Itália em 1935, definitivamente. É irmão do musicista Giulio Bonnard. Mario Bonnard marcou época na história do "divismo": foi um dos grandes "amantes" da tela, precursor de Ro-

dolfo Valentino. Nunca teve um grande desempenho, porém sabia agradar as platéias. Sua atividade como diretor também tinha estas características popularescas, tendo desenvolvido em seus filmes literatura de fácil consumo. Como ator fez muitos filmes, dos quais foram exibidos no Brasil: *Satana* (Satanás ou O Drama da Humanidade), 1912; *Ma L'Amor mio non Muore* (Mas... o Meu Amor não Morre); *Le Memorie dell'Altro* (A Lembrança do Outro); *Florette e Patapon* (Florette e Patapon), 1913; *Flori d'Amore... Fiori di Morte* (Flôres de Amor, Flôres da Morte), 1914; *Il Bacio di Sirena* (O Beijo da Sereia), 1915; *La Falena* (A Falena); *Ferréol* (Ferreol), 1916. Além de intérprete, foi diretor nos seguintes filmes: *L'Altro Io* (O Outro Eu); *Pupille nell'Ombre*; *Treno di Lusso*; *Passa la Ruina*, 1917; *Il Rifugio dell'Alba* (O Refúgio da Alva), 1918; *Germana*; *Il Fauno di Marmo*; *Papà Lebonnard* (Papá Lebonnard); *La Stretta*, 1919; *L'Amica*; *Le Rouge et le Noir* (Vermelho e Preto), 1920; *La Morte Piange*; *Ride e Poi... s'Annoia*, 1921; *Il Trittico di Bonnard*, 1923; *Il Tacchino*; *La Maschera che Ride*, 1924. Apenas como diretor fez: *Mentre il Pubblico Ride*, 1919; *La Gerla di Papà Martin*, 1921; *I Promessi Sposi*, 1923; *Teodoro e Socio*, 1924; *Die Schweigende Nonne*, 1925; *Der Goldene Abgrund*; *Russia*, 1927; *Rapa-Nui* (Rapa Nui); *Schuss in der Opera*; *Der Kampf ums Matterhorn*; *Das Letzte Souper*, 1928; *Der Ruf des Nordens*, 1929; *Der Sohn der Weissen Berge*; *Die Heiligen drei Brunnen*, 1930; *Fra Diavolo* (Fra Diavolo); *Pas des Femmes*; *Tre Uomini in Frack*; *Trois Hommes en Habit* — versão francesa do anterior; *Cinque a Zero*, 1932; *Il Trattato Scomparso*; *Le Masque qui Tombe* — versão francesa do anterior; *Eve Cherche un Père* — versão francesa de *La Signorina dell'Autobus*, de N. Malasomma, 1933; *Marcia Nuziale*; *La Marche Nuptiale* — versão francesa do anterior, 1934; *Milizia Territoriale*, 1935; *Trenta Secondi d'Amore*; *L'Alberto di Adamo*, 1936; *Il Feroce Saladino*, 1937; *Il Conte di Brechard*; *Jeanne Doré*, 1938; *Io, suo Padre*; *Papà per una Notte*; *Frenesia*, 1939; *Il Ponte dei Sospiri* (A Ponte dos Suspiros); *La Gerla di Papà Martin*; *La Fanciulla di Portici*; *L'Uomo del Romanzo*; *Marco Visconti* (O Cavalheiro Negro), 1940; *Il Re si Diverte* (O Rei se Diverte), 1941; *Rossini* (Os Amores de Rossini); *Avanti c'e Posto!*, 1942; *Campo de' Fiori*; *Che Distinta Famiglia!*, 1943; *Il Ratto delle Sabine*, 1945; *Addio, mia Bella Napoli!* (Adeus, Querida Nápoles!), 1946; *La Città Dolente*, 1948; *Margherita da Cartona* (De Pecadora a Santa), 1949; *Il Voto*, 1950; *Stasera Sciopero*; *L'Ultima Sentenza* (A Última Sentença), 1951; *I Figli non si Vendono* (Os Filhos não se Vendem); *Tormento del Passato* (Tormento do Passado), 1952; *Frine, Cortigiana d'Oriente* (Frinéia, a Cortezã do Oriente), 1953; *Tradita* (A Noite de Nupcias), *Hanno Rubato un Tram*, 1954; *La Ladra*, 1955; *Mi Permette, Babbo?*, 1956; *Afrodite, Dea dell'Amore* (Escrava do Oriente), 1958; *Gli Ultimi Giorni di Pompei* (Os Últimos Dias de Pompeia); *Gastone*, 1959; *I Masnadieri*, 1960. (MES)

BORCOSQUE, Carlos (9 de setembro de 1894, Valparaíso, Chile) — Diretor, roteirista e produtor radicado na Argentina. Em 1915, mudou-se para a Argentina onde trabalhou como jornalista até 1922, ano de sua volta ao Chile. Aí fundou uma empresa cinematográfica, para a qual escreveu e dirigiu cinco filmes: *Hombres de esta*

Tierra; Traición; Martín Rivas; Diablo Fuerte e El Huérfano. Criou o primeiro cinejornal chileno e realizou alguns desenhos animados, entre os quais *Aventuras de Don Fausto y Doña Crisanta*, 1925. Em 1927 foi para Hollywood, onde dirigiu versões espanholas de filmes americanos: *La Mujer X* (Madame X), versão de Madame X, de Lionel Barrymore, 1929; *Sevilla de mis Amores* (Sevilha de Meus Amores), co-direção com Ramon Novarro, versão de *The Call of the Flesh* (Sevilha de Meus Amores), de Charles Brabin, 1930; *Cheri Bibi*, versão de *The Phantom of Paris* (O Fantasma de Paris), de John S. Robertson, 1931; *Dos Noches* (Duas Noites); *El Carnaval del Diablo*; *Alas Sobre el Chaco* e a versão em língua inglesa *A Fighting Lady*, 1933/36. Foi assistente de direção de *En cada Puerto un Amor*; *Monsieur le Fox* (Ladrão Irresistível); *Su Última Noche*, 1932 e outros. Em 1939 voltou para a Argentina. Tem forte inclinação por histórias de crianças e adolescentes. A versão de *Cuore*, extraída do romance de De Amicis, é uma de suas obras de maior êxito. Deve-se a ele a descoberta de vários jovens que se tornaram atores de primeiro plano. Dirigiu, ainda, os seguintes filmes na Argentina: *Alas de mi Patria*; *Y Mañana Seran Hombres*, 1939; *Fragata Sarmiento*; *Flecha de Oro*; *Nosotros los Muchachos*, 1940; *La Casa de los Cuervos*; *Una Vez en la Vida*, 1941; *Yo Conoci a esa Mujer* (Eu Conecti Essa Mulher); *Cada Hogar un Mundo*; *Incertidumbre*; *Un Nuevo Amanecer*, 1942; *La Juventud Manda*; *Valle Negro*, 1943; *La Verdadera Victoria*; *24 Horas en la Vida de una Mujer* (24 Horas na Vida de uma Mulher), 1944; *Eramos Seis* (Eramos Seis); *Cuando en el Cielo Pasen Lista* (Homens de Amanhã), 1945; *Siete para un Secreto* (Sete para um Segredo), 1946; *Corazón* (Coração) — Prêmio da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas da Argentina — 1947; *El Tambor de Tacuari*, 1948; *Las Aventuras de Jack*, 1949; *La Muerte está Mintiendo*, 1950; *Volver a la Vida*, 1951; *Facundo, el Tigre de los Llanos* (Facundo, o Tigre das Planícies) — supervisão, 1952; *El Calavera*, 1954; *Mientras haya un Circo*, 1958; *Pobres habrá Siempre* — também produção, 1959; *Voy a Hablar de la Esperanza*, 1965. (MES)

BORDERIE, Bernard (10 de junho de 1924, Paris, França) — Diretor e roteirista. Filho do produtor Raymond Borderie, apaixonado pela pintura, cursou a Academia de Belas Artes. Entrou para o cinema como assistente-estagiário de Marcel Carné, no filme *Les Enfants du Paradis*, em 1944. Foi assistente de Pierre Billon, Henri Decoin, Jacqueline Audry, Léonide Moguy e outros diretores. Em 1949, dirigiu seu primeiro filme em curtametragem. Em 1951, o primeiro longametrage: *Les Loups Chassent la Nuit*. Dirigiu ainda: *Rendez-vous avec Paris* — de média metragem, 1951; *Les Femmes s'en Balancent*, 1953; *Fortune Carrée* (O Diabo do Deserto), 1954; *Tahiti ou La Joie de Vivre*, 1956; *Ces Dames Préfèrent le Mambo* (Elas Preferem o Mambo), 1957; *Le Gorille vous Salue Bien* (O Gorila em Conflitos Alucinantes); *Delit de Fuite*, 1958; *Sergent X*; *La Valse du Gorille* (Ninho de Espiões), 1959; *Comment qu'Elle Est*; *Le Caid*, 1960; *Lemmy pour les Dames*; *Les Trois Mousquetaires* (Os Três Mosqueteiros); *La Vengeance de Milady* (A Vingança de Milady), continuação do anterior, 1961; *Le Chevalier de Pardailan*; *Rocamboles* (Rocamboles), 1962; *A Tol de Faire Mignonne*, 1963; *Hardi*,

Pardailan; *Angélique, Marquise des Anges* (Marquês dos Anjos); *Merveilleuse Angélique* (Maravilhosa Angélica), 1964; *Angélique et le Roi* (Angélica e o Rei), 1965; *Brigade Anti-Gangs*; *Sept Gars...* *Une Garce*, 1966; *Indomptable Angélique* (Indomável Angélica); *Angélique et le Sultan*, 1967; *Catherine, Il Suffit d'un Amour*, 1969. A série "Angélica" deu-lhe notoriedade comercial.

BORGESIO, Carlos (24 de junho de 1905, Turim, Itália) — Diretor e roteirista do cinema italiano. Começou como colaborador artístico dos filmes *La Damizella di Bard*, 1936 e *La Contessa di Palma*, 1937. Fez os roteiros de *La Mazurka di Papà*, 1938 e *Tutto per la Donna*, 1939. Antes de tentar a direção foi assistente de *La Dama Bianca*, 1938. Seu primeiro filme como diretor *Due Milioni per un Sorriso*, 1939, foi realizado em colaboração com Mario Soldati. Outros que dirigiu: *Il Peccato di Rogelia Sanchez*, 1939; *Il Vagabondo*, 1941; *Il Campione*, 1942; *Il Processo delle Zitelle*, 1944; *Come Persi la Guerra*, 1947; *L'Eroe della Strada*, 1948; *Capitan Demonio e Come Scopersi l'America*, 1949; *Napoleone*, 1951; *Gli Angeli del Quartiere*, 1952; *La Corda d'Acciaio*, 1954 e *Il Due Compari* (A Felicidade Vem Depois), 1955.

BORZAGE, Frank (23 de abril de 1893, Salt Lake City, Utah, EUA/19 de junho de 1961, Hollywood) — Filho de rico fazendeiro, logo após o curso primário, foi trabalhar em mineração e seguiu por correspondência um curso de Arte Dramática. Reconhecendo a inutilidade deste estudo, deixou a mina, entrando para uma companhia teatral no setor de produção; ne'a trabalhou três anos, fazendo também "pontas" e comparsaria, chegando à Califórnia em 1913. Tentou o cinema, aceitando "pontinhas" a cinco dólares por dia, e pequenos papéis em westerns de Thomas H. Ince, aparecendo ainda em trabalhos da Lubin, Essanay, American, Lasky e de outros estúdios. Neste período interpretou pequenos papéis em: *The Wrath of Gods*; *The Romance of the Sawdust Ring*; *Desert Gold*; *The Geisha*; *The Ambassador's Envoy*; *Typhoon* (1914); *The Cup of Life*; *A Relic of Old Japan*; *Her Alibi*; *A Crook's Sweetheart*; *Parson Larkin's Wife*; *The Tools of Providence*; *A Child of the Turf* (1915); *Mammy's Rose* (1916); *Wee Lady Betty* (1917). No período de 1916 a 1922 atuou e dirigiu: *Life's Harmony*; *The Silken Spider*; *The Code of Honor*; *Nell Dale's Men Folks*; *That Gal of Burke's*; *The Forgotten Prayer*; *The Courtin' of Callopie Clew*; *Nugget Jim's Pardner*; *The Demon of Fear*; *Silent Shelby*. Em 1917, dirigiu seu primeiro filme para a Universal e, no ano seguinte, volta a associar-se a Ince dirigindo alguns trabalhos, distribuídos pela Triangle a que aquele pertencia, como diretor associado a dois outros grandes da tela: Mack Sennett e David Wark Griffith. Seu primeiro grande sucesso foi *Humoresque* (Adoração de Mãe), em 1920, extraído de uma sentimental novela de Fannie Hurst, com Alma Rubens e Gaston Glass e a grande estrela do teatro idiche de Nova York, Vera Gordon — tremendo êxito de público e de crítica. Borzage destacou-se tanto na comédia como no drama, sempre oferecendo em seus filmes um toque pessoal, poético e terno. Era chamado o "poeta da tela". Antes daquele filme já tinha dirigido: *Flying Colors* (Amor Difícil), 1917; *The Ghost Flower* (Alma em Flor); *The Curse of Iku*; *Shoes That Danced* (Missão

de Um Anjo), 1918; *Whom the Gods Destroy*; *Toton*; *Prudence on Broadway*; *Ashes of Desire* (1919). Na década de 20 realizou: *The Duke of Chimney Butte* (Duque, o Cavalheiro Errante), *Get Rich Quick Wallingford* (Quereis Enriquecer Depressa?), 1921; *Back Pay* (Lágrimas e Sorrisos), *The Good Provider* (Sacrifício de Pai), *The Valley of Silent Men* (As Três Vinganças), *The Pride of Palomar* (Viver é Lutar), 1922; *Children of Dust* (O Filho do Lodo), *The Nine Commandment*, 1923; *The Age of Desire* (A Idade dos Desejos), *Song of Love* (A Canção de Amor), *Secrets* (Segredos), primeira versão, com Norma Talmadge e Eugene O'Brien, 1924; *The Lady* (A Grande Dama), *Daddy's Gone a Hunting* (Tribulações), *Wages for Wives* (Espôsas em Greve), *The Circle* (A Mulher do Outro), *Lazybones* (O Preguiçoso), 1925; *Marriage License* (Dolorosa Renúncia), *The First Year* (O Primeiro Ano), *The Dixie Merchant* (Sem Lar e sem Rumo), *Early to Wed* (Casar é Bom), 1926; *Seventh Heaven* (Sétimo Céu), 1927, filme inesquecível que colocou seu nome entre os imortais de Hollywood, consagrando também seus intérpretes, Janet Gaynor e Charles Farrell. Reexibido aqui, há alguns anos, em retrospectiva do cinema americano, despertou grande admiração nas platéias jovens, que reconheceram sua beleza poética e seu lirismo. Por este filme recebeu o "Oscar" de melhor direção. A seguir fez: *Street Angel* (O Anjo das Ruas), *The River* (O Rio da Vida), 1928; *Lucky Star* (Estrela Ditososa), *They Had to See Paris* (Eles Tinham que Ver Paris), 1929, que foi o seu primeiro trabalho nos "talkies". O som não lhe diminuiu a capacidade criadora, pois logo realiza, já na década de 30: *Liliom* (Liliom), 1930; *Doctor's Wives* (Espôsas de Médicos), *Bad Girl* (Depois do Casamento), conquistando com este o seu segundo "Oscar" pela melhor direção, *Young as You Feel* (Mocidade Ainda que Tarde), 1931; *Young America* (No Portal da Vida), *After Tomorrow* (Esperança), 1932; *A Farewell to Arms* (Adeus às Armas), primeira filmagem da obra de Hemingway; *Secrets* (Segredos), segunda versão, interpretado por Mary Pickford que se despede do cinema — e Leslie Howard; *A Man's Castle* (O Paraíso de Um Homem), um filme de grande poesia, dentro do seu estilo pessoal e inconfundível, 1933; *No Greater Glory* (Homens de Amanhã), *Little Man, What No?* (Vale a Pena Viver?), *Flirtation Walk* (Miss Generala), musical, 1934; *Living on Velvet* (Vivendo em Veludo), *Stranded* (O Primeiro Beijo), *Shipmates Forever* (Viva a Marinha!), 1935; *Desire* (Desejo), policial com todo o "glamour" de Marlene Dietrich sob supervisão de Ernst Lubitsch; *Hearts Divided* (Corações Divididos), 1936; *Green Light* (Luz de Esperança), *History is Made at Night* (A História Começou à Noite), *The Big City* (Labirintos do Destino), 1937; *Mannequin* (Manequim), *Three Comrades* (Três Camaradas), um dos primeiros dramas anti-nazistas; *The Shining Hour* (A Mulher Proibida), 1938; *Disputed Passage* (Deuses de Barro), 1939; *Strange Cargo* (Almas Rebelde), drama psicológico; *The Mortal Storm* (Tempestades d'Alma), outro filme anti-nazista; *Flight Command* (Asas nas Trevas), 1940; *Smilin' Through* (O Amor que Não Morreu), opereta excessivamente sentimental; *The Vanishing Virginian* (Um Cavalheiro do Sul), 1941; *Seven Sweethearts* (As Sete Noivas), 1942; *Stage Door Canteen* (Noivas de Tio Sam), *His Butler's Sister* (A irmã do Mordomo), 1943; *Till We Meet Again*, 1944; *The Spanish Main* (O

Pirata dos Sete Mares), 1945; *I've Always Loved You* (Sempre te Amei), história romântica com música clássica, produção independente para a Republic; *The Magnificent Doll* (No Limiar da Glória), 1946. Ainda para a Republic fez mais dois filmes, antes de cair em semi-obscuridade: *That's My Man*, 1947 e *Moonrise* (Ao Cair da Noite), 1948. Sômente voltaria a dirigir em 1958, *China Doll* (Bonequinha Chinesa), produção independente, fraco mas que, em determinadas seqüências de amor, revelava um pouco do seu antigo toque pessoal e poético. Seu ultimo trabalho foi para Walt Disney, *The Big Fisherman* (O Pescador da Galiléia), em 1959. (GS)

BOSCH, Juan (Espanha) — Ocupou vários cargos técnicos antes de tornar-se diretor. Dirigiu, entre outros, os seguintes filmes: *Huellas del Destino*, 1957; *A Sangre Fria*, 1959; *Sendas Cruzadas*, 1961; *Regresa un Desconocido*, 1961; *Bahia de Palma*, 1962; *Sol de Verano*, 1963; *La Viudita Ye-Ye*, 1968.

BOULTING, John (21 de novembro de 1913, Bray, Inglaterra) — Produtor e diretor do cinema inglês. Irmão gêmeo de Roy Boulting. Começou como distribuidor de filmes. Serviu ao governo espanhol, durante a Guerra Civil, regressando a Londres, em 1937, para fundar com o irmão a Charter Films. Os filmes então realizados seriam di-



"Seventh Heaven", de Frank Borzage.

rigidos por Roy e produzidos por John. Depois de participar da guerra incorporado ao Departamento de Filmes da Royal Air Force, John decidiu tornar-se diretor. No "front" já tivera oportunidade de fazer um documentário, *Journey Together*, 1945, focalizando a ação da RAF. Desmobilizado, iniciou a filmagem de *Brighton Rock* (O Pior dos Pecados), em 1947. Com *Seven Days to Noon*, 1949, despertou pela primeira vez o interesse crítico: era um curioso melodrama sobre a bomba atômica. Depois, a filmografia de John se fixa na comédia satírica, despreziosa, sem nunca alcançar o tom e o nível dos filmes da Ealing, na época a unidade que dominava no cinema inglês as virtudes do gênero. Em 1958 tornou-se diretor da British Lion Films. Produziu os seguintes filmes: *Consider Your Verdict*; *Trunk Crime*, 1938; *Inquest*; *Pastor Hall* (O Mártir), 1940; *The Dawn Guard*, 1941; *Thunder Rock*, 1942; *Fame is the Spur*, 1946; *The Guinea Pig*, 1949; *Josephine*

and Men, 1955; *Private's Progress*, 1956; *Brothers in Law*, 1957; *Suspect*, 1958; *The French Mistress*; *Carlton Browne of the F.O.*, 1959 — todos dirigidos por Roy. John dirigiu: *Journey Together*, 1945; *Brighton Rock* (O Pior dos Pecados), 1947; *Seven Days to Noon*, 1949; *The Magic Box*, 1951; *Seagulls over Sorrento*, este nos Estados Unidos: *Crest of the Wave*, 1954; co-direção com o irmão; *Lucky Jim*, 1957; *I'm All Right Jack* (Papai é um Nudista), 1960; *The Risk*, 1961, co-direção com Roy; *Rotten to the Core*, 1935; *The Family Way* (Lua-de-Mel ao Meio-Dia), 1967, co-direção e produção com Roy. (PP)

BOULTING, Roy (21 de novembro de 1913, Bray, Inglaterra) — Produtor e diretor do cinema britânico. Irmão gêmeo de John Boulting. Foi o primeiro dos Boulting a tentar a direção. Enquanto John ganhava experiência no posto de produtor, na Charter Films, Roy dirigia dois curtametragens: *The Landlady* e *Consider Your Verdict*, 1938. Seu longametragem de estréia, *Trunk Crime*, 1938, decepcionou, mas Roy insistiu na feitura de obras desambiciosas, como *Inquest*, 1939 e *Thunder Rock*, 1942. A guerra interrompeu sua carreira, mas não o afastou das câmeras: foi diretor e supervisor de *No Deserto*, 1943, co-dirigiu *Tunisian Victory*, 1944, com Frank Capra e Hugh Herbert, e *Burma Victory*, 1945, com

David MacDonald, todos documentários de longametragem patrocinados pela Army Film Unit. *Fame is the Spur*, 1947, assinalou o retorno de Roy aos estúdios londrinos. Desde então, embora mais ativo que o irmão (com o qual se tem revesado na produção e direção), e também como ele, desviou-se Roy para a zona da comédia sem pretensões. Dirigiu ainda os seguintes: *Pastor Hall* (O Mártir), 1940; *The Dawn Guard*, 1941; *They Serve Abroad*, 1942; *The Guinea Pig*, 1948; *High Treason* (Teia de Sabotagem), 1951; *Single-Handed*, 1953; *Seagulls over Sorrento* — este nos Estados Unidos: *Crest of the Wave*, 1954, co-direção com John; *Josephine and Men*, 1955; *Private's Progress*; *Run for the Sun* (Dois Destinos se Encontram), 1956; *Happy is the Bride*, 1957; *Suspect*, 1958; *Carlton Browne of the F.O.*, montagem de *Desert Victory* (Vitória 1959); *A French Mistress*, 1960; *The Risk*, co-direção com John; *Heavens Above*, 1964. Produziu: *Brighton Rock*

(O Pior dos Pecados), 1948; *Seven Days to Noon*, 1949; *Lucky Jim*, 1958; *I'm All Right Jack* (Papai é um Nudista), 1960, todos dirigidos por John. Co-produziu e dirigiu com o irmão *The Family Way* (Lua-de-Mel ao Meio-Dia), 1967. (PP)

BOURDON, Jacques (31 de março de 1925, Saint-Quentin, França) — Diretor do cinema francês. Começou como assistente de direção. Em 1956, fez o curtametragem *Nouveaux Visages du Japon*. Dirigiu na longametragem *Les Lionceaux*, 1959, e *Le Soleil dans l'Oeil* (Sombras na Areia), 1961.

BOURGUIGNON, Serge (3 de setembro de 1928, Maignelay, França) — Diretor do cinema francês. Surgiu em 1962 como uma das "promessas" da "nouvelle vague". *Cybèle* ou *Les Dimanches de Ville d'Avray* (Sempre aos Domingos), o filme de estréia, era um ensaio poético em torno da afeição de uma menina por um desmemoriado perseguido pela justiça. Assunto de vários outros filmes, recebeu um tratamento rebuscado, esteticista, que chamou a atenção de Hollywood. Bourguignon foi o primeiro elemento da "nouvelle vague" a "conquistar" o cinema americano. Não foi boa a experiência: as dificuldades da filmagem de *The Reward* (Viagem para a Morte), em 1965, e o resultado medíocre da aventura desanimaram os produtores. Bourguignon recomeçou dirigindo *Brigitte Bardot* no sofisticado e vazio *A Coeur Jolie* (Eu... Sou o Amor), em 1966. Segundo ele, nunca pôde realizar no cinema a sua paixão pelo exotismo oriental, adquirida quando dirigia documentários na Indonésia, China, Malásia e Birmânia. Entre esses curtos: *Médecin des Sols*, 1952; *Démons et Merveilles de Bali e Bornéo*, 1954; *Jeune Patriarche*, 1956; *Le Montreur d'Ombres* e *L'Étoile de Mer*, 1959; *Escale* e *Le Sourire*, 1960. Antes de *Cybèle*, Bourguignon realizou, em 1956, com André Zwoboda, *Sikkim, Terre Secrète*. (PP)

BOX, Muriel (1905, Tolworth, New Malden, Surrey, Inglaterra) — Roteirista e diretora do cinema britânico. No cinema mudo foi assistente de montagem de Anthony Asquith nos estúdios da Gainsborough e, na mesma época, eventualmente, atriz. Casou-se, no ano de 1933, com o produtor inglês Sydney Box, com quem colaborou em diversos filmes, como roteirista e diretora. Autora dos roteiros de *The Seventh Veil* (O Sétimo Véu), 1945; *The Years Between*, 1946; *The Brothers* (Os Irmãos); *Dear Murderer*, 1947; *Good-Time Girl*; *Holiday Camp*; *The Man Within*, 1948; *The Blind Goddess*, 1949. Em 1946, co-produziu com Sydney Box *A Girl in a Million*. Filmes que dirigiu: *Eye Witness*; *Street Corner*, 1950; *The Happy Family*, 1951; *The Beachcomber* (Náufragos da Vida); *To Dorothy a Son*, 1954; *Simon and Laura* (Simão e Laura), 1955; *Cash on Delivery* (Com a Cegonha Não se Brinca); *The Passionate Stranger*, 1956; *The Truth About Woman* (As Sete Mulheres de Minha Vida), 1957; *Subway in the Sky* (A Chave Secreta); *The Other Eden*; *Too Young to Love*, 1959; *No My Darling Daughter*, 1960; *A Pair of Briefs*; *The Piper's Tune*, 1961; *Rattle of a Simple Man*, 1964.

BOYER, Jean (26 de janeiro de 1901, Paris, França/10 de março de 1965, Paris) — Diretor, argumentista e roteirista do cinema francês. Começou no cinema em 1931 escrevendo letras para canções de filmes. Escreveu tam-

bém diálogos e fez muitos roteiros antes de se tornar diretor. Autor de uma biografia sobre Maurice Chevalier. Dirigiu: *Monsieur, Madame et Bibi*; *La Pouponnière*, 1932; *Un Mauvais Garçon* (A Dupla do Barulho), 1936; *Prends la Route*, 1937; *La Chaleur du Sein*; *Mon Curé Chez les Riches*; *Ma Soeur de Lait* (Minha Irmã de Criação), 1938; *Noix de Coco* (Noite de Faria); *Sérénade* (Os Amores de Schubert); *Circunstâncias Atenuantes*; *Miquette et sa Mère*, 1939; *L'Acrobate*, 1940; *Chèque au Porteur*; *Romance de Paris*; *Le Prince Charmant*, 1941; *Boléro*; *A Vos Ordres Madame*; *Frédérica*; *La Bonne Etoile*, 1942; *Il Diavolo in Collegio* (O Diabo no Colégio) — na Itália, 1943; *La Femme Fatale*, 1945; *On Ne Meurt pas Comme Ça*; *Les Aventures de Casanova*, 1946; *Mademoiselle s'Amuse*, 1947; *Une Femme par Jour* (Uma Mulher por Dia); *Tous les Chemins Mènent à Rome*; *La Valse Brillante* (A Valsa Brilhante), 1948; *Nous Irons à Paris* (Rumo a Paris), 1949; *Le Rosier de Madame Husson* (O Último Homem Virgem Sobre a Terra); *Garou-Garou*; *Le Passe-Muraille*; *Nous Irons à Monte Carlo*, 1951; *Le Trou Normand*; *Coiffeur pour Dames* (Cabeleireiro das Arábias); *Cent Francs par Seconde*; *Femmes de Paris* (Mulheres de Paris), 1952; *Une Vie de Garçon*; *Il Paese dei Campanelli* — na Itália, 1953; *J'Avais Sept Filles* (As Sete Filhas do Amor), 1954; *La Madelon*, 1955; *Le Couturier de Ces Dames* (Costureiro de Senhoras); *Terreur des Dames*; *Mademoiselle et son Gang*, 1956; *Senéchal le Magnifique* (Senéchal, o Magnífico); *Ces Voyoux d'Hommes*; *Le Châumeur de Clochemerle*, 1957; *Nina, Ça N'Arrive qu'aux Vivants* (Chantagem de Mulher); *Les Vignes du Seigneur*; *L'Inceivable*, 1958; *Bouche Cousue*; *Le Confident de Ces Dames*, 1959; *Les Croulants se Portent Bien*, 1961; *C'est pas Moi C'est L'Autre*; *Virginie*, 1962; *Coup de Bambou*, 1963; *Le Complexe de Philéon*, 1964.

BOYTLER, Arcady/Arkadij Bojtler (31 de agosto de 1895, Rússia/23 de novembro de 1965, México) — Diretor dos cinemas russo e mexicano. Ator de cinema e teatro, bailarino, mímico e, depois, diretor, quando se encontrava ainda na Rússia. Em Moscou frequentou cursos de arte dramática do Teatro de Arte. Em 1916, dirigiu e interpretou filmes cômicos da série "Arkadij", entre os quais *Arkadij Kontroler Spa'nych Vagonov*; *Arkadij Zenitsija*; *Arkadij Sportsman*. Após a Revolução transferiu-se para a Alemanha, onde continuou a dedicar-se à comédia, realizando e interpretando a série "Boytler", cujo título mais célebre é *Boytler Gegen Chaplin*, 1920, no qual viveu os papéis de Boytler e Carlitos. Em 1926, no Chile, dirigiu, interpretou, escreveu o argumento e roteiro de *Buscador de Fortuna*. Ficou algum tempo nos Estados Unidos em atividades cinematográficas e teatrais, radicando-se em definitivo, depois no México, onde dirigiu: *Mano a Mano*; *El Espectador Impertinente* — este curtametragem co-dirigido com Raphael J. Sevilla e interpretado por Boytler e Anita Ruano — ambos em 1932; *La Mujer del Puerto*, 1933; *El Tesoro de Pancho Villa*; *Celos*, 1935; *Así es Mi Tierra*, 1937; *Aguila o Sol*; *Capitán Aventureiro* (Capitão Aventureiro), 1938; *Amor Prohibido*, 1944, terminando com este filme sua longa jornada no cinema. (MES)

BRABANT, Charles (6 de julho de 1920, Paris, França) — Diretor, produtor, roteirista e escritor do cinema francês. Em 1946 interessou-se pelo cinema como amador. Em 1948 foi o autor

do roteiro do curtametragem *La Ville et ses Chansons*; dirigiu e fez o roteiro de outro curto, *Les Feuilles Mortes*. Fundou, em 1950, a Artès Films, onde realizou outros filmes de curta metragem. Em colaboração com Marcello Pagliero, em 1952, dirigiu o longametragem *La Putain Respectueuse* (A... Respeitosa), baseado em Sartre. Seguiram-se depois: *Zoé*; *C'est Arrivé un Jeudi* — curta metragem, 1953; *Les Possédées* (Possuídas pelo Desejo), 1955; *Le Piège* (Prisioneiros do Desejo); *Les Aventuriers du Mékong*, 1957; *Les Naufragés*, 1958; *Les Carrillons sans Joie*, 1961.

BRABIN, Charles J. (17 de abril de 1883, Liverpool, Inglaterra/3 de novembro de 1957, Santa Mônica, Califórnia, EUA) — Diretor e roteirista do cinema americano. Nos Estados Unidos, seguiu a carreira de ator, primeiro no teatro, depois no cinema. Em 1908, iniciou-se na direção realizando muitos filmes de uma e duas partes para a Edison. Retirou-se do cinema em 1934. Em sua ampla filmografia destacam-se: *The Awakening of John Bond*, 1911; *Tess of the d'Ubervilles*, 1912; *The Pickwick Papers*, 1913; *The Man Who Disappeared* — seriado; *The Midnight Ride of Paul Revere*, 1914; *The Raven*, 1915; *The Secret Kingdom* (O Reino Secreto) — seriado, 1916; *Red, White and Blue Blood* (Sangue Americano); *The Adopted Son* (O Filho Adotivo), 1917; *Social Quickands*; *A Pair of Cupids* (Um Par de Cupidos); *The Poor Rich Man* (Aprende à Tua Custa), 1918; *La Belle Russe* (La Belle Russe); *Kathleen Mavourneen* (Sonho Revelador), 1919; *White New York Sleeps*, 1920; *Blind Wives* (Vaidade); *Footfalls*, 1921; *Driven* (Irremediável); *Lights of New York* (Luzes de Nova York), 1922; *Six Days* (Seis Dias Inesquecíveis), 1923; *So Big* (Amor, Destino e Honra); *Stella Maris* (Stella Maris), 1925; *Valley of the Giants* (O Vale dos Gigantes), 1927; *The Whip* (Almas Danadas), 1928; *The Bridge of Saint Louis Rey* (A Ponte de São Luís Rei); *The Ship from Shanghai*, 1929; *Call of the Flesh* ou *The Singer of Seville* (Sevilha de Meus Amores), 1930; *Sporting Blood* (Lealdade), 1931; *The Beast of the City* (A Fera da Cidade); *The Mask of Fu Manchu* (A Máscara de Fu Manchu), 1932; *The Secret of Madame Blanche* (O Segredo de Madame Blanche); *Stage Mother* (Beijos Por Dinheiro), 1933; *A Wicked Woman* (Promessa de Mãe), 1934.

BRACHO, Julio (1909, México) — Diretor e roteirista do cinema mexicano. Dirigiu: *Ay qué Tiempos, Señor Don Simón!*, 1941; *Historia de um Gran Amor* (História de um Grande Amor); *La Virgen que forjó una Patria* (A Virgem que Forjou uma Pátria), 1942; *Distinto Amanecer*; *La Corte de Faraón* (A Corte do Faraó), 1943; *Crepúsculo* (Crepúsculo), 1944; *El Monje Blanco* (O Monge Branco); *Cantaclaro*, 1945; *La Mujer de Todos* (A Mulher de Todos); *Don Simón de Lira*, 1946; *El Ladrón* (O Ladrão), 1947; *Rosenda* (Rosenda); *San Felipe de Jesús*; *La Posesión*, 1949; *Inmaculada*; *Historia de um Corazón*, 1950; *Paraíso Robado* (Paraíso Roubado), 1951; *La Ausente* (A Ausente); *Rostros Olvidados* (Rostos Olvidados); *La Cobarde*; *Mujeres que Trabajan* (Mulheres que Trabalham), 1952; *Llévame en tus Brazos* (Leva-me em Teus Braços); *Reto a la Vida*, 1953; *Maria la Voz*, 1954; *Señora Ama*, 1955, na Espanha; *Andante*, 1967.

BRADBURY, Robert North (Walla Walla, Washington, Estados Unidos) — Di-



"The Mask of Fu Manchu", de Brabin.

retor e roteirista americano. Começou no cinema no ano de 1916, como ator em *To Have and to Hold* (Ter e Guardar), passando depois a dirigir filmes de duas partes. Trabalhou para a Universal, Sunset, Pathé, Monogram, Grand National e outras companhias. É pai de William Bradbury, ator-cantor e Robert N. Bradbury Jr. (depois Bob Steele), ator de inúmeros westerns. Dirigiu os seriados *The Iron Test* (A Máscara Sinistra), 1918, e *The Perils of Thunder Mountain* (Os Precipícios do Ódio), 1919. De 1921 a 1922 realizou filmes de um rôlo da série "Bill and Bob", todos com seus filhos: *Trapping the Wildcat*; *Outwitting the Timber Wolf*; *The Fox*; *The American Badger*; *The Mountain Lion*; *The Civit Cat*; *The Skunk*; *A Day in the Wilds*; *Dangerous Trails*; *Mysterious Tracks* e *The Opossum*. Dirigiu ainda: *The False Prophet*; *The Faith of the Strong*; *The Last of His People* (O Último de Sua Raça), 1919; *Riders of the Law* (Cavaleiros da Lei), 1922; *The Red Warning* (Cavaleiros da Vingança); *Galloping Through*, 1923; *The Man from Wyoming* (O Desconhecido); *The Phantom Horseman* (O Cavaleiro Fantasma); *Yankee Speed* (Quem Corre, Alcança); *Galloping Ace* (O Direito Sempre Vence), 1924; *Hidden Loot* (Um Romance do Deserto); *Moccasins*; *Riders of Mystery*; *The Speed Demon* (Mania da Velocidade), 1925; *Looking for Trouble* (Comprando Barulho); *Davy Crockett at the Fall of the Alamo*; *Sitting Bull at the Spirit Lake Massacre*; *The Border Sheriff* (O Delegado da Fronteira), 1926; *The Mojave Kid* (São de Corpo e Alma), 1927; *Lightning Speed* (Audaz por Amor); *Heading for Danger* (Feito para o Perigo), 1928; *Forbidden Trail*, 1929; *Son of the Plains*; *Dugan of the Bad Lands*, 1931; *Law of the West*; *Texas Buddies*; *Son of Oklahoma*; *Hidden Valley* (O Vale do Tesouro); *Riders of the Desert*; *Man from Hell's Edges* (Audácia de Bandido), 1932; *Galloping Romeo* (Romeu Destemido); *Riders of Destiny* (Na Pista do Traidor); *Breed of the Border* (Chumbo e Aço); *The Gallant Fool* (Um Romance de Circo); *Ranger's Code* (A Mão da Justiça), 1933; *The Man from Utah* (O Torneio da Morte); *Blue Steel* (A Lei do Gatilho); *The Star Packer* (Sombra de Sangue); *The Trail Beyond* (Prá lá da Estrada); *Big Calibre* (Co-

ração de Fera); **Brand of the Outlaws** (O Sinete do Crime); **West of the Divide** (Armando o Laço); **The Lucky Texan** (Sorte de Verdade); **Trail of Terror** (A Senda do Terror), 1934; **Lawless Frontier** (Fronteiras sem Lei); **Texas Terror**; **Rainbow Valley**; **Tombstone Terror**; **Westward Ho** (Da Derrota à Vitória); **The Dawn Rider**; **Kid Courageous** (Sangue de Herói); **Smoky Smith** (Ligeiro no Gatilho); **Rider of the Law** (Quadrilha Sinistra); **Courageous Avenger** (Vingador Corajoso); **Western Justice** (Justiça do Faroeste); **Lawless Range** (País sem Lei); **Between Men** (Entre Homens), 1935; **Sundown Saunders**; **The Last of the Warrens**; **Cavalry**; **Headin' for Rio Grande** (Rumo ao Rio Grande), 1936; **Trouble in Texas** (Barulho no Texas); **The Gun Ranger**; **The Trusted Outlaw**; **Hittin' the Trail** (Acertando o Caminho); **Riders of the Dawn** (Ao Romper da Aurora); **Romance of the Rockies** (Romance na Serra); **Stars Over Arizona** (Estrélas do Arizona); **Where Trails Divide** (Na Encruzilhada); **Danger Valley** (O Vale do Perigo); **God's Country and the Man** (Os Destemidos); **Sing, Cowboy, Sing** (Canta, Cowboy!); **Riders of the Rockies** (Cavaleiros dos Montes), 1937; **Forbidden Trails** (Ouro Fatal), 1941. Realizou cerca de 100 westerns, tendo dirigido seu filho Bob Steele em mais de 40, e John Wayne em 12 filmes. Retirou-se do cinema durante a II Guerra Mundial. (MES)

BRADLEY, Al — Pseudônimo de Alfonso Brescia.

BRADY, Hal — Pseudônimo de Alfonso Brescia.

BRAGAGLIA, Anton Giulio (11 de fevereiro de 1889, Frosinone, Itália) — Há poucos filmes na carreira deste diretor do cinema italiano, mais dedicado ao teatro. Seu pai, Francesco Bragaglia, foi diretor geral da Cines. Com seus irmãos, Arturo (ator) e Carlo Ludovico (diretor), fundou a Casa de Arte Bragaglia em 1918, o Teatro dos Independentes em 1921, e, sozinho, o Teatro das Artes, em 1937. Autor de livros sobre cinema e teatro, entre os quais "Fotodinamismo" (1911), "Film Sonoro" (1929) e "Evoluzione del Mimo" (1930). Exerceu grande atividade teatral, quase sempre com êxito. Realizou o primeiro filme italiano "de vanguarda", **Perfido Incanto**, 1916. Outros filmes: **Il Mio Cadavere e Thais**, ambos de 1916; **Vele Ammainate**, 1931. Em 1950, realizou dois documentários: **Cosenza Tirrenica** e **La Floridiana**.

BRAGAGLIA, Carlo Ludovico (8 de julho de 1894, Frosinone, Itália) — Diretor e roteirista do cinema italiano. Filho de Francesco Bragaglia, um dos pioneiros da cinematografia italiana, irmão de Anton Giulio Bragaglia, outro diretor italiano, e de Arturo Bragaglia, ator cinematográfico. Passou a residir em Roma, onde estudou Direito. Foi um dos fundadores da Casa de Arte Bragaglia (1918) e do Teatro dos Independentes (1921). Aproximou-se do cinema como fotógrafo, tornando-se depois montador. Escreveu roteiros e dirigiu curtas metragens para a Cines. Em 1932, tornou-se diretor, especializando-se em comédias sentimentais e chegando a ser um dos diretores preferidos de Totò. Experimentou quase todos os gêneros: dramático, histórico, cômico, romântico e de aventuras. Seus filmes têm objetivo meramente comercial. Filmografia: **O la Borsa o la Vita**, 1932; **Non Son Gelosa**; **Un Cattivo Soggetto**, 1933; **Quella Vecchia Canaglia**; **Frutto Acerbo**, 1934; **Amore**, 1935; **La Fossa degli Angeli**, 1937;

Animali Pazzi; **Belle o Brutte si Spasano Tutte**; **L'Amore si fa Così**, 1939; **Pazza di Gioia**; **Un Mare di Guai**; **Una Famiglia Impossibile**; **Il Prigioniero di Santa Cruz**, 1940; **La Forza Bruta**; **Alessandro sei Grande**; **Barbablù** (O Barba Azul); **Due Cuori Sotto Sequestro**; **L'Allegro Fantasma** (Alegre Fantasma), de Amleto Palermi — só roteiro, 1941; **La Scuola dei Timidi**; **Violette nei Capelli**; **Se Io Fossi Onesto**; **La Guardia del Corpo**; **Non Ti Pago!**; **Casanova Farebbe Così**, 1942; **Fuga a Due Voci**; **Il Fidanzo de Mia Moglie** (O Noivo de Minha Espôsa), 1943; **Non Sono Superstizioso Ma...**; **Tutta la Vita in 24 Ore**; **La Vita è Bella**, 1944; **Lo Sbaglio di Essere Vivo**; **Torna a Sorrento**, 1945; **Pronto, Chi Parla?** (Amor Pelo Telefone); **Albergo Luna-Camera 34**, 1946; **L'Altra** (A Outra); **La Primula Bianca**, 1947; **Totò le Mokò**; **Il Falco Rosso** (O Falcão Vermelho); **Figaro Quà, Figaro Là**, 1949; **Totò Cerca Moglie**; **Le Sei Mogli di Barbablù**; **47 Morto Che Parla**, 1950; **Una Bruta Indiviolata**; **L'Eroe Sono Io**, 1951; **A Fil di Spada**; **Il Segreto delle Tre Punte**; **Don Lorenzo**, 1952; **Orient Express** (Orient Express); **La Cortigiana di Babilonia** (A Rainha da Babilônia), 1954; **Il Falco d'Oro** (Espadas Implacáveis), 1955; **Lazzarella** (Corações em Chamas); **La Gerusalemme Liberata** (A Grande Cruzada), 1957; **Io, Mammata e Tu**; **Caporale di Giornata** (O Filho do Batalhão), 1958; **Annibale** (Aníbal), o Conquistador, 1959; **Le Vergini di Roma**; **Gli Amori di Ercole** (Hércules Contra os Dragões), 1960; **Pastasciutta nel Deserto**; **Ursus nella Valle dei Leoni** (Ursus no Vale dos Leões), 1961; **I Quattro Monaci**, 1962; **I Quattro Moschettieri**, 1963.

BRAHM, John/Hans Brahm (17 de agosto de 1893, Hamburgo, Alemanha) — Diretor do cinema e televisão americanos. De família vinculada ao teatro (o pai, Ludwig, foi ator; e um tio, Otto, o "descobridor" de Max Reinhardt), John Brahm pisou, a princípio, o mesmo terreno artístico, tendo sido um dos diretores de Burgtheater de Viena. A partir de 1934, começou a interessar-se pela prática do cinema e, em Paris, exercitou-se na técnica cinematográfica. Na Inglaterra, onde supervisionou alguns filmes (**Scrooge** ou **Christmas Carol**; **The Last Journey**), estreou como diretor fazendo uma nova versão do clássico

Broken Blossoms, de Griffith, com Dolly Haas e Emyln Williams nos principais personagens. Em Hollywood a partir de 1937, dirigiu inicialmente produções desprezíveis como **Counsel for Crime** (Defensor Impune), **Penitentiary** (Penitenciária), **Girl's School** (Flôres da Primavera). Já em **Wild Geese Calling**, 1941, drama desenrolado no Alasca, e **The Undying Monster**, 1943, "thriller" relacionado com a licantropia, Brahm deixa entrever, em algumas seqüências, irrecusável sensibilidade cinematográfica. Sua carreira ganha inesperada projeção em 1944, com **The Lodger**, no qual a figura de Jack o Estripador é magistralmente interpretada por Laird Gregar. Neste filme e em sua obra-prima, **Hangover Square**, 1945, baseado numa peça de Patrick Hamilton (autor de "Gaslight") e novamente com o grande talento de Laird Gregar, no papel de um compositor que mergulha inexoravelmente na loucura, o cineasta cultiva um estilo néo-expressionista vigoroso, valorizando os cenários (de estúdio) e obtendo da fotografia em preto-e-branco notável contribuição ao clima dramático. Outros filmes que, embora sem o mesmo impacto expressivo, situam Brahm em posição de relevo no cinema americano dos anos 40, são **Guest in the House**, 1944, e **The Locket**, 1946, dramas psicológicos seguros, notáveis, sobretudo, pelo fascínio dos personagens interpretados por Anne Baxter (no primeiro filme) e Lorraine Day (no segundo). A seguir, especialmente após **The Brasher Doubloon**, interessante policial baseado em Raymond Chandler, a carreira de Brahm sofreu acentuado declínio. De 1955 a 1956 realizou mais de 150 filmes para televisão, inclusive alguns da série "Alfred Hitchcock Hour". Filmes: **Broken Blossoms** (Lírio Partido), 1935; **Counsel for Crime** (Defensor Impune), 1937; **Penitentiary** (Penitenciária); **Girls School** (Flôres da Primavera), 1938; **Rio** (Tortura de Uma Alma); **Let Us Live** (Deixai-nos Viver), 1939; **Escape to Glory** ou **Submarine Zone** (Rumo ao Oeste), 1940; **The Wild Geese Calling** (Vida Sem Rumor), 1941; **The Undying Monster** (O Segrêdo do Monstro); **Tonight We Raid Calais** (Esta Noite Bombardearemos Calais); **Wintertime** (Flor de Inverno); **The Lodger** (Ódio Que Mata), 1943; **Guest in the House** (A Hipócrita), 1944; **Hangover Square** (Concerto Macabro), 1945; **The Locket** (Angústia), 1946; **The Brasher Doub-**



"The Lodger", de John Brahm.

loom (A Moeda Trágica), 1947; Singapore (Singapore); Siren of Atlantis (Atlântida), 1948; The Thief of Venice (O Ladrão de Veneza), 1950; The Secret Sharer (Caminhos da Aventura) — episódio de Face to Face; The Miracle of Our Lady of Fatima (O Milagre de Fátima), 1952; The Diamond Queen (O Caçador de Diamantes), 1953; The Mad Magician (A Máscara do Mágico), 1954; Special Delivery/Von Himmel Gefallen (As Fraldas do Embaixador); Bengazi (Terras Escaldantes), 1955; 52 Miles to Terror (52 Milhas de Terror), 1966.

BRANNON, Fred C. (26 de abril de 1901, Nova Orleans, Louisiana, Estados Unidos) — Diretor do cinema americano. Começou como encarregado de objetos de cena nos estúdios da Fox, trabalhando em seguida em outras companhias, nos mais diversos departamentos. Em 1944 foi para a Republic como anotador. Em seguida, tornou-se diretor, destacando-se na realização de seriados westerns classe B. Dirigiu os seriados: The Crimson Ghost (O Espírito Escarlate), 1946; The Black Widow (A Aranha Mortal), G-Men



“Radar Man from the Moon”, de Fred C. Brannon.

Never Forget (Os Vingadores do Crime), Jesse James Rides Again (A Volta de Jesse James), 1947; The Adventures of Frank and Jesse James (As Aventuras de Frank e Jesse James), Danger of the Canadian Mounted (Os Perigos da Real Polícia Montada), Federal Agents Vs. Underworld Inc. (O Segrêdo dos Túmulos), 1948; The James Brothers of Missouri (As Aventuras de Jesse James), Ghost of Zorro (O Fantasma do Zorro), King of the Rocket Men (O Homem Foguete), 1949; Flying Disc Man From Mars (O Mistério do Disco Voador) — remontado em 1958 como longametragem e exibido com o título Missile Monsters (Pacto de Destruição) — The Invisible Monster (O Monstro Invisível), Desperadoes of the West (A Quadrilha do Diabo), Radar Patrol Vs. Spy King (O Rei dos Espiões), 1950; Don Daredevil Rides Again (O Rastro do Terror), Radar Man From the Moon (Cody, o Marechal do Universo), 1951; Jungle Drums of Africa (Tambores Feiticeiros), Government Agents Vs. Phantom Legion (A Legião Fantasma), Zombies of the Stratosphere (Zumbies da Estratosfera) — também remontado como longa-

metragem em 1958, e exibido com o título Satan's Satellites (Satélites do Inferno) — 1952. Entre outros filmes não seriados dirigiu: Bandit King of Texas (Piratas da Estrada), Frontier Investigator (Traição na Fronteira), Sheriff of Wichita (Intrépido Xerife), 1949; Gunmen of Abilene (A Cobiça do Ouro), Code of the Silver Sage (Terror do Arizona), Rustlers On Horseback (Rancho da Discórdia), Salt Lake Raiders (Os Três Mascarados), Vigilant Hideout (Vigilante Justiceiro), 1950; Rough Riders of Durango (Caminhante Solitário), Arizona Manhunt (Caverna da Montanha), Night Riders of Montana, 1951; Wild Horse Ambush (Manada Selvagem), 1952, seu último trabalho no cinema. (MES)

BRASS, Tinto / Giovanni Tinto BRASS (1933, Milão, Itália) — Diretor e roteirista do cinema italiano. Foi colaborador da Cinemateca Francesa. Em 1959, assistente de direção de três filmes: India e Il Generale della Rovere, de Roberto Rossellini, e o documentário de longa metragem para TV L'Italie n'est pas un Pays Pauvre, de Joris Ivens. Estreou na direção em 1962 com In Capo al Mondo/Chi Lavora è Per-

diretor da seção literária da Rádio de Berlim, começou no cinema em 1938, como roteirista, passando à direção em 1941, com Zwischen Himmel und Erde. Sua filmografia comporta: Hab' Mich Lieb, 1942; Traumerei, 1943; Nora, 1944; Der Stumme Gast, 1947; Zwischen Gestern und Morgen e Nachtwache, 1949; Verführte Jugend e Der Fallende Stern, 1950; Wenn die Abendglocken Lauten, 1951; Herz der Welt; Tausend Rote Bluh; Vater Braucht eine Frau, 1952; Solange du da Bist; Ave Maria; Komm Zurück, 1953; Königliche Hoheit; Der Letzte Sommer (O Último Verão); Der Letzte Mann, 1954; Regine; Herrscher Ohne Krone (Suplício de Uma Paixão), 1956; Der Glaserne Turm, 1957 e Die Botschafterin, 1960.

BRENON, Herbert (13 de janeiro de 1880, Dublin, Irlanda/21 de junho de 1958, Hollywood) — Diretor e roteirista do cinema americano. Estudou em Londres. Foi para os Estados Unidos em 1896, trabalhando como ator em teatros de Nova York. Ingressou no cinema como roteirista em 1909. Dirigiu filmes de 1912 a 1940, tendo realizado neste período mais de 80, alternadamente nos Estados Unidos, Inglaterra, França e Itália. Um dos mais operosos diretores do cinema mudo americano. Entre outros filmes que dirigiu destacaram-se: A Daughter of the Gods (Uma Filha dos Deuses), 1916; The Lone Wolf (O Lobo Solitário), 1917; The Passion Flower (Flor de Paixão), 1921; Shackles of Gold (Algemas de Ouro), 1922; The Custard Cup (Os Quatro Cantos); The Spanish Dancer (A Dançarina Espanhola), 1923; The Alaskan (O Filho do Alaska), 1924; Peter Pan (Peter Pan), 1925; Beau Geste (Beau Geste); The Great Gatsby (Tudo Pelo Dinheiro), 1926; Sorrell and Son (Lágrimas de Homem), 1927. Depois da I Grande Guerra, esteve na Itália, em 1919, dirigindo então, para a sua companhia Brenon Film: Beatrice (Beatriz), Sorella Contro Sorella e La Principessa Misteriosa. Na Inglaterra, onde esteve várias vezes, realizou: Ivanhoe, 1913; The Invasion of Britain, 1918; Twelve-Ten, 1919; A Singless Sinner, 1920; Royal Cavalgade — Documentário sobre o 25.º aniversário de reinado de George V, 1935; Honours Easy; Living Dangerously; Someone at the Door, 1936; The Dominant Sex; Spring Handicap, 1937; The Housemaster; The Live Wire; Yellow Sands; At the Villa Rose, 1938; Black Eyes, 1939 e The Flying Squad, 1940. De passagem pela França em 1913, realizou um filme: Absinthe. Nos Estados Unidos, além dos já citados, realizou: All for Her; The Clown's Triumph; The Long Strike; Leah the Forsaken, 1912; Kathleen Mavourneen; Traffic in Souls; Time is Money, 1913; Across the Atlantic; The Neptune's Daughter (A Filha de Netuno), 1914; Sin; The Soul of Broadway; The Heart of Maryland; The Kreutzer Sonata (A Sonata de Kreutzer); The Two Orphans (As Duas Orfãs); The Clemenceau Case (Infidelidade), 1915; The Bigamist; The Governor's Decision; Bubbles; Love or an Empire; The Missing Witness; The Voice Upstairs; War Brides (Noivas de Guerra), 1916; The Eternal Sin; Lucrecia Borgia, 1917; The Fall of the Romanoffs; Empty Pockets, 1918; The Sign on the Door (Aviso Revelador), 1920; The Wonderful Thing (Uma Coisa Adorável); A Stage Romance (Um Romance de Teatro); Shackles of Gold (Algemas de Ouro), 1921; Any Wife (Espósa Descontente); Moonshine Valley (O Vale do Desespêro); The Stronger Passion, 1922; The Rustle of Silk (Seda, Flores e Beijos); The Woman with Four Faces

duto. Em seguida realiza Ça Ira — Il Fiume della Rivolta, 1964 — filme de reconstituição documentária sobre as lutas políticas do proletariado. Neste mesmo ano dirige dois episódios de La Mia Signora (A Minha Senhora) — L'Uccellino e L'Automobile — e o filme Il Disco Volante. Em 1967, realiza o drama Con il Cuore in Gola e o western ítalo-espanhol Yankee (O Yankee).

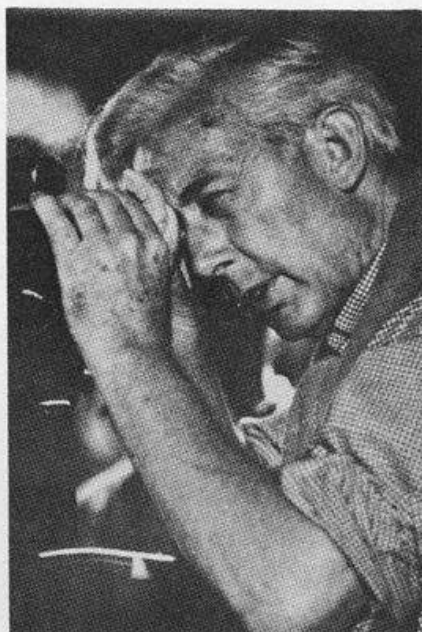
BRAULT, Michel (25 de junho de 1928, Montreal, Canadá) — Diretor de filmes canadenses em língua francesa. Fotógrafo profissional após concluir seus estudos na Universidade de Montreal, fez estágio como “camera-man” na Organização Nacional de Filmes e trabalhou como fotógrafo de filmes para televisão. Estreou no cinema como diretor em 1962, com Les Enfants du Silence. No mesmo ano dirigiu Quebec U.S.A.; e, em 1964, Le Temps Perdu e o episódio canadense de La Fleur de l'Age.

BRAUN, Harald (26 de abril de 1901, Berlim, Alemanha) — Diretor e roteirista do cinema alemão. Jornalista e

(A Mulher das Quatro Caras), 1923; *The Side Show of Life* (O Palhaço); *Shadows of Paris* (Pecados de Paris); *The Dreaking Point* (A Dúvida), 1924; *The Little French Girl* (A Francesinha); *The Street of Forgotten Men* (O Mendigo Elegante), 1925; *A Kiss for Cinderella* (Os Mil Beijos de Cinderela); *Dancing Mothers* (Loucuras de Mãe); *The Song and Dance Man* (Vida de Artista); *God Gave Me Twenty Cents* (Dádiva de Deus), 1926; *The Telephone Girl* (Dignidade de Mulher), 1927; *Laugh, Clown, Laugh* (Ridi Paggiaccio), 1928; *The Rescue* (Culpas de Amor), 1929; *The Lummo; The Case of Sergeant Grischa* (O Estranho Caso do Sargento Grischa), 1930; *Beau Ideal* (Beau Ideal); *Transgression* (Reconquistada), 1931; *The Girl of the Rio*, 1932; *Wine, Women and Song*; *Oliver Twist* (Oliver Twist), 1933. (MES)

BRESCIA, Alfonso/ Al Bradley ou Hal Brady (Itália) — Diretor italiano. Realizou: *La Rivolta dei Pretoriani*, 1964; *La Colt è la Mia Legge/La Ley del Colt* (O Colt é Minha Lei), *Il Conquistatore dell'Atlantide* (O Conquistador de Atlântida), 1965; *Il Magnifico Gladiatore* (O Magnífico Gladiador), *Misión Arenas Ardientes*, 1966; *Técnica de Un Espia; I Giorni della Violenza* (Dias de Violência), *Killer Calibro 32* (Killer Calibre 32), *Assassination* (Cruel Sentença de um Assassinato), 1967; *Voltati... Ti Uccido* (Billy, o Sanguinário), *Winchester Bill*, 1968.

BRESSON, Robert (25 de setembro de 1907, Bromont-la-Mothe, Puy-de-Dôme, França) — Diretor do cinema francês. Raras vezes o cinema oferece exemplo tão marcante de fidelidade a si mesmo. Partindo dessa premissa, desde *Les Anges du Péché* (título imposto pelos produtores, pois deveria intitular-se "Béthanie") — Anne-Marie, a jovem que escolhe a salvação ou a sua utilidade no mundo, recolhe-se ao convento das Dominicanas de Béthanie, e nela, transformando-se espiritualmente, transforma Thérèse, a detenta revoltada contra o mundo, comunicando à jovem sua fé, sua crença na transcendência do destino humano — Bresson submete suas personagens a uma experimentação constante, exacerbada, à prova de sua própria capacidade de se interiorizarem, de se descobrirem. A trajetória do jovem cura de Ambricourt, o "prisioneiro da santa agonia", em *Journal d'un Curé de Campagne*, é acompanhada com o máximo de despojamento, de ascese, de eliminação do supérfluo e do exterior, numa integração total com a obra de Georges Bernanos. Michel, o batedor de carteiras de *Pickpocket*, é um pecador à procura da salvação, ou o homem que, pelo pecado, chega a Deus. *Les Dames du Bois de Boulogne*, com diálogos admiráveis de Jean Cocteau, filme que influenciou decisivamente *Cronaca di un Amore*, de Antonioni, é identificado como uma alegoria ou fábula focalizando a supremacia do amor sobre o ódio. Seus cinco últimos filmes são realizações capitais, que o colocam, sem exagero, como um dos principais autores do nosso tempo: *Un Condamné a Mort s'est Echappé*, o triunfo da vontade e da determinação individual e, ao mesmo tempo, a mais positiva demonstração do espírito da Resistência Francesa ao domínio alemão, às inoperantes estruturas que sufocam a individualidade; *Pickpocket*, ou o longo e doloroso caminho percorrido pelo homem para reencontrar-se consigo mesmo; *Procès de Jeanne d'Arc*, a historicidade e a metafísica de um tema profundamente cristão e francês; *Au Hasard Balthazar*, sobre a



Robert Bresson.

qual disse Bresson: "pensei durante muito tempo (na idéia), mas sem trabalhá-la. Isto é, trabalhei por etapas e era muito duro. Fatigava-me muito depressa. Era duro, também, do ponto de vista da composição. Porque não queria fazer um filme de episódios, mas desejava que o asno atravessasse um certo número de grupos humanos — que representam os vícios da humanidade. Era preciso, portanto, que esses grupos humanos se interligassem uns nos outros. Era preciso, também, dado que a vida de um asno é uma vida muito igual, muito serena, encontrar um movimento, uma elevação dramática. Era preciso, pois, encontrar uma personagem que seria paralela à do asno e que teria, ela, esse movimento, que daria ao filme essa elevação dramática que lhe era necessária. Foi nesse momento que pensei numa moça. Na moça perdida. Ou, antes, na moça que se perde". *Mouchette*: seu último filme, de novo tomando por base uma narrativa de Bernanos, uma realização importante. Prepara, atualmente, *Une Femme Douce*, sua primeira incursão ao filme colorido, baseando-se em conto de Dostoevsky. Filmes: *Affaires Publiques* — curta metragem, 1934; *Les Anges du Péché* (Anjos das Ruas), 1943; *Les Dames du Bois de Boulogne*, 1945; *Le Journal d'un Curé de Campagne*, 1950; *Un Condamné a Mort s'est Echappé* (Um Condenado à Morte Escapou), 1956; *Pickpocket* (Pickpocket), 1959; *Le Procès de Jeanne D'Arc*, 1962; *Au Hasard Balthazar*; *Mouchette* (Mouchette, a Virgem Possuída), 1966; *Une Femme Douce*, 1969. (JR)

BRETHERTON, Howard (13 de fevereiro de 1896, Tacoma, Washington, EUA) — Diretor americano, tendo iniciado sua carreira no cinema em 1914, como montador. Como diretor, começou em 1930 e se especializou em westerns categoria "B", aos quais dava um tratamento cuidadoso, principalmente na escolha das histórias. Em sua enorme filmografia destaca-se a série *Hopalong Cassidy*, personagem criado por Clarence E. Mulford e interpretado por William "Bill" Boyd: *Hopalong Cassidy* (Vida e Aventura); *Bar 20 Rides Again* (Sinal de Fogo ou Contra-Ataque); *Eagle's Brood* (Olhos de Águia), 1935; *Call of the Prairie* (A Última Testemunha); *Heart of the West* (Coações Errantes); *Three On the Trail*

(Três Sobre a Pista ou Assalto no Atalho), 1936; *The Showdown* (Trunfo e Paus), 1940; *In Old Colorado* (Cartucho Acusador); *Outlaws of the Desert* (Três Vaqueiros na Arábia) e *Twilight On the Trail* (Fogo Cruzado), 1941. Realizou ainda: *Hills of Kentucky* (O Terror das Montanhas); *One Round Hogan* (Entre Ela e o Pai), 1927; *The Redeeming Sin* (Amor de Apache); *Caught in the Fog*, 1928; *Greyhound Limited* (O Expresso da Morte); *The Argyle Case* (Um Caso de Amor); *From Headquarters* (Tributo de Amizades); *The Time, the Place and the Girl*, 1929; *Second Choice*; *Isle of Escape*, 1930; *The Match King* (O Rei do Fósforo), 1932; *The Leather-necks Have Landed* (Os Navais Desembarcaram); *The Girl From Mandalay* (A Mõca de Mandalay); *Wild Brian Kent*; *King of the Royal Mounted*; *Secret Valley* (O Vale do Mistério), 1936; *It Happened Out West*; *Western Gold* (Lutando pelo Ouro); *County Fair*, 1937; *Navy Secrets* (Segredos da Armada), 1938; *Star Reporter* (O As dos Repórteres); *Boy's Reformatory*; *Irish Luck*, 1939; *Up in the Air*; *Sign of the Wolf*; *You're Out of Luck*, 1941; *West of Tombstone* (Redenção de Um Bandido); *Ghost Town* (O Mistério da Cidade Fantasma); *Down Texas Way* (Rumo ao Texas); *Riders of the West* (Centauros Vingadores); *West of the Law* (A Margem da Lei); *Pirates of the Prairie* (Piratas do Prado); *Rhythm Parade*; *Below the Border* (Além da Fronteira), 1942; *Carson City Cyclone*; *Fugitive From Sonora* (Irmão Infame); *Bordertown Gun Fighters* (Bandeirantes da Fronteira); *Wagon Tracks West* (O Médico Índio); *Riders of the Rio Grande*; *Beyond the Last Frontier*; *Man From Rio Grande* (Sedento de Ouro); *Santa Fe Scouts*, 1943; *Outlaws of Santa Fe*; *The Girl Who Dared*; *Hidden Valley Outlaws* (Bandeirantes do Vale); *Law of the Valley* (A Lei do Vale); *The San Antonio Kid* (O Valentão de Santo Antônio); *Whispering Footsteps*, 1944; *The Monster and the Ape* (O Monstro e o Gorila) — seriado; *Navajo Trail* (A Senda dos Covardes); *The Big Show-Off*; *The Topeka Terror*, 1945; *Renegades of the Rio Grande*, 1946; *The Trap* (O Segrêdo da Caixa); *Where the North Begins* (Lei é Lei), 1947; *Ridin' Down the Trail*; *The Story of Life*; *The Prince of Thieves* (Robin Hood, o Príncipe dos Ladrões); *Triggerman* (O Cofre Enterrado), 1948; *Night Raiders* (Cavaleiros da Noite), 1952, seu último trabalho no cinema. Para a TV fez filmes, sendo os mais importantes os da série "Stu Erwin", 1950. (MES)

BRIGHT, Maurice — Pseudônimo de Maurizio Lucidi.

BRIGNONE, Guido (6 de dezembro de 1886, Milão, Itália/7 de maio de 1959) — Ator, produtor e diretor do cinema italiano. Começou como ator, interpretando *I Nostri Figli*; *Rivelazione e Fatalità*; *Pace Mio Dio* (Paz Meu Deus ou A Melodia que Encanta) de 1914; *Espiazione* (Expição), 1915; *Odette* (Odete), 1916 e muitos outros. Por alguns anos produziu na Alemanha e na França. Em 1920, dirigiu seu primeiro filme *Le Perle di Cleopatra*, ficando nesta função por mais de 38 anos, mesmo durante o período de crise do cinema italiano (1920-1930). Com o advento do cinema falado, adaptou-se imediatamente à nova técnica. Colaborou para a industrialização do cinema italiano, atento ao gosto do público e experimentando todos os gêneros. Filmografia: *Le Perle di Cleopatra*, 1920; *I Due Sergenti* (Os Dois Sargentos), 1922; *Saetta, Impara*

a Vivere!, 1923; Le Sorprese del Divorzio; Maciste Imperatore (Maciste Imperador), 1924; Maciste nella Gabbia dei Leoni (Maciste na Jaula dos Leões); Il Gigante delle Dolomiti (Maciste, o Gigante das Montanhas); Maciste all'Inferno (Maciste no Inferno), 1926; Vite... Embrassez-moi — na França, 1928; Erlebnis Einer Nacht — na Alemanha, 1929; Corte d'Assise, 1930; Rubacouri, 1931; Wally; Pergolesi; Paradiso, 1932; La Voce Lontana; La Maestrina; Oggi Sposi, 1933; Teresa Confalonieri, 1934 — premiado como o melhor filme italiano no Festival de Veneza de 1934; Passaporto Rosso; Lorenzino de' Medici; Ginevra degli Almireri, 1935; Vivere! (Viver!); L'Antenato; Nozze Vagabonde, 1936; Marcelia; Gli Uomini Non Sono Ingrati, 1937; Chi è Più Felice Me?; Sotto la Croce del Sud; Per Uomini Soli, 1938; La Mia Canzone al Vento (Minha Canção ao Vento); Le Sorprese del Divorzio; Torna Caro Ideal!, 1939; Cantate con Me!; Kean (Kean, Gênio e Loucura); Mamma, 1940; Beatrice Cenci (O Mistério de Beatrice Cenci), 1941; Maria Malibran (O Gênio e o Rouxinol); La Gorgona; Millardi Che Follia!; Turbamento, 1942; Vertigine; Lacrime di Sangue; Il Romanzo di Un Giovane Povero, 1943; Il Fiore Sotto gli Occhi, 1944; Canto Ma Sottovoce, 1945; Il Barone Carlo Mazza; Monaca Santa; La Sepolta Viva, 1948; Il Bacio di Una Morta; Santo Disonore (Santa Desonra), 1949; Il Nido di Falasco (A Cabana do Pecado), 1950; Il Conte di Sant'Elmo; Cuore Ingrato (Coração Ingrato), 1951; Processo Contro Ignoti; Inganno (Engano), 1952; Bufere; Noi, Peccatori (Nós, Pecadores); Ivan, il Figlio del Diavolo Bianco, 1954; Il Vetturale del Moncenisio; Quando Tramonta il Sole (Quando o Sol se Esconde), 1955; Le Schiave di Cartagine (Escravas de Cartago), 1956 e Nel Segno di Roma/Sous le Signe de Rome/Im Zeichen Roms (Escudo Romano), co-produção italo-franco-alemã, seu último trabalho.

BROCA, Philippe de (Vide DE BROCA).

BROOKE, Van Dyke (Detroit, Michigan, Estados Unidos) — Diretor e ator do cinema americano. Iniciou-se em 1908, como roteirista, diretor e ator, na Vitagraph. No período de 1911 a 1916 fez mais de 100 filmes. Entre outros dirigiu: *The First Violin*, 1911; *Captain Barnacle Reformer*; *Captain Barnacle's Messmate*; *Captain Barnacle's wvaif*; *Counsel for the Defense*; *Mrs. Enry Awkins*, 1912; *Fanny's Conspiracy*; *Father's Hat Band*; *His Silver Bachelorhood*; *The Honorable Algeron*; *Officer John Donovan*; *The Sacrifice of Kathleen*; *Under the Daisies* ou *As A Tale That is Told*; *The Vavasour Ball*, 1913; *Cupid Vs. Money*; *The Curing of Myra* ou *The Wooing of Myra May*; *A Daughter of Israel*; *Fogg's Millions*; *Goodbye Summer*; *The Helpful Sisterhood*; *The Hidden Letters*; *His Little Page*; *John Rance Gentlemen*; *The Loan Shark King*; *Memories in Men's Souls*; *Miss Murray's Wedding Present*; *Old Reliable*; *The Peacemaker*; *Politics and the Press*; *A Question of Clothes*; *The Right of Way*; *Sawdust and Salome*; *Sunshine and Shadows*; *Under False Colors*; *A Wayward Daughter*, 1914; *The Barrier of Fate*; *The Criminal*; *The Crown Prince's Double*; *A Daughter's Strange Inheritance*; *Elsa's Brother*; *Janet of the Chorus*; *The Pillar of Flame*; *The Gods Redeem*, 1915; *The Primal Instinct*, 1916. Também foi intérprete de muitos filmes que dirigiu.



Richard Brooks e Truman Capote durante a produção de "In Cold Blood".

BROOKS Richard (18 de maio de 1912, Filadélfia, EUA) — Escritor, roteirista, produtor e diretor do cinema americano. Embora desigual, a carreira desse cineasta da geração do imediato pós-guerra é a de um intelectual que logrou sustentar na indústria hollywoodiana a situação privilegiada de autor de seus próprios filmes. A formação jornalística de Brooks, sedimentada em seus tempos de narrador e comentarista de rádio (NBC), escritor de contos e novelas ("The Producer", violenta crítica aos bastidores do cinema americano, "Boiling Point", "Brick Foxhole"), raramente deixou de ser perceptível em sua obra como roteirista e diretor, desde a estréia, em 1950, com *Crisis*, drama político sobre um país sul-americano. A exceção desta ou aquela obra de encomenda (*The Light Touch*, *Take the High Ground*, *Battle Circus*), Brooks sempre reportou com acuidade situações dramáticas da sociedade americana: em *The Blackboard Jungle* (a delinqüência juvenil das metrópoles), *Elmer Gantry* (o farisismo e a histeria religiosos), *Deadline USA* (a luta de um jornal para resistir a pressões), *In Cold Blood* (um caso célebre de múltiplo assassinato). Também alcançou excelente nível em *The Catered Affair* e *Something of Value*. Mesmo ao inspirar-se em Scott Fitzgerald (*The Last Time I Saw Paris*), Dostoiévsky (*The Brothers Karamazov*) e Tennessee Williams (*Cat On a Hot Tin Roof*, *Sweet Bird of Youth*), defendeu Brooks suas prerrogativas autorais, embora reconhecendo os obstáculos: "Se eu escrevo um roteiro, não tenho o controle total do meu filme, porque o estúdio pode, na montagem, transformar completamente o original. Lamento também não poder escolher livremente os atores. Em Hollywood, um filme não vale mais do que vale o roteiro. Se a história é ruim, os atores podem ser maravilhosos, a música magnífica, a cor admirável que o filme será um fracasso". O personagem brooksiano é o indivíduo em busca de sua redenção, ou de sua segunda chance na vida — tema conradiano que o diretor explorou em *Lord Jim*, segundo o livro do próprio Conrad, e em *The Professionals*, um semi-western

tão vigoroso quanto o que Brooks realizara dez anos antes, *The Last Hunt*. Após a exemplar versão do livro de Truman Capote, *In Cold Blood*, realizou a comédia *The Happy Ending*.

Filmes:

- 1950 — *Crisis* (Terra em Fogo)
- 1951 — *The Light Touch* (O Milagre do Quadro)
- 1952 — *Deadline USA* (A Hora da Vingança)
- 1953 — *Battle Circus* (Campo de Batalha) — *Take the High Ground* (Dá-me Tua Mão)
- 1954 — *The Flame and the Flesh* (Paixão e Carne) — *The Last Time I Saw Paris* (A Última Vez Que Vi Paris)
- 1955 — *The Blackboard Jungle* (Sementes de Violência)
- 1956 — *The Last Hunt* (A Última Caçada) — *The Catered Affair* (A Festa do Casamento)
- 1957 — *Something of Value* (Sangue Sobre a Terra)
- 1958 — *The Brothers Karamazov* (Os Irmãos Karamazov) — *Cat On a Hot Tin Roof* (Gata em Teto de Zinco Quente)
- 1960 — *Elmer Gantry* (Entre Deus e o Pecado)
- 1962 — *Sweet Bird of Youth* (Doce Pássaro da Juventude)
- 1964 — *Lord Jim* (Lord Jim)
- 1967 — *The Professionals* (Os Profissionais)
- 1968 — *In Cold Blood* (A Sangue Frio)
- 1969 — *The Happy Ending*

Nota: a Enciclopédia FILME CULTURA, publicou no 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
 BIAFORA, 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 Perdígão, Gilberto Souto, 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

Venda avulsa: 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); Livraria Argonauta (Rua Barata Ribeiro, 14-A); Livraria Topazio (Rua Gomes Carneiro, 131-B); Boutique do Livro (Rua Bolívar, 80-A); Rodoviária Guanabara Jornais e Revistas Ltda. (Francisco Bicalho — Est. Rodoviária Nôvo Rio); Eldorado Tijuca Ltda. (Rua Conde de Bonfim, 422-K); Pantheon (Rua Barata Ribeiro, 502); Tempos Modernos Ltda. (Av. Ataulfo de Paiva, 338-B); Teatro Santa Rosa (Rua Visc. de Pirajá, 22); Mandarin Santos (Av. Copacabana, 1182); Record (Av. Copacabana, 975); Trajano Costzeco (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 Itambé, 341 — casa 11).

BAHIA: Distribuidora de Publicações Souza S. A. (Rua 28 de Setembro, 4-B, Edifício Themis — Salvador).

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.

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); Sílvio Paulo & Cia. (Rua Farinha Filho, 13 — Nova Friburgo).

GOIÁS: Bazar Oio (Goiânia).

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).

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

PERNAMBUCO: Enéas Alvarez (Rua Siqueira Campos, 160-s. 105 — Recife); Livraria Pirapama (Av. Conde da Boa Vista — Recife); Companhia Editôra Nacional (Rua Imperatriz — Recife); Livraria Médico-Científica (Rua Martins Júnior — Recife); Cinema de Arte Coliseu (Av. Rosa e Silva — Recife).

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).

Assinaturas: o INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA dispõe dos seguintes 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*.

