

13

Dossiê Fellini

Quem Desenha os Títulos ?

King Kong, Heinlein

Ruy Santos

Enciclopédia: Diretores

# FILME

---

# CULTURA





# FILME CULTURA

ANO III - N.º 13 - novembro/dezembro, 1969



Foto à direita: «La Voie Lactée», de Buñuel. Segunda capa: Fellini filma «Satyricon».

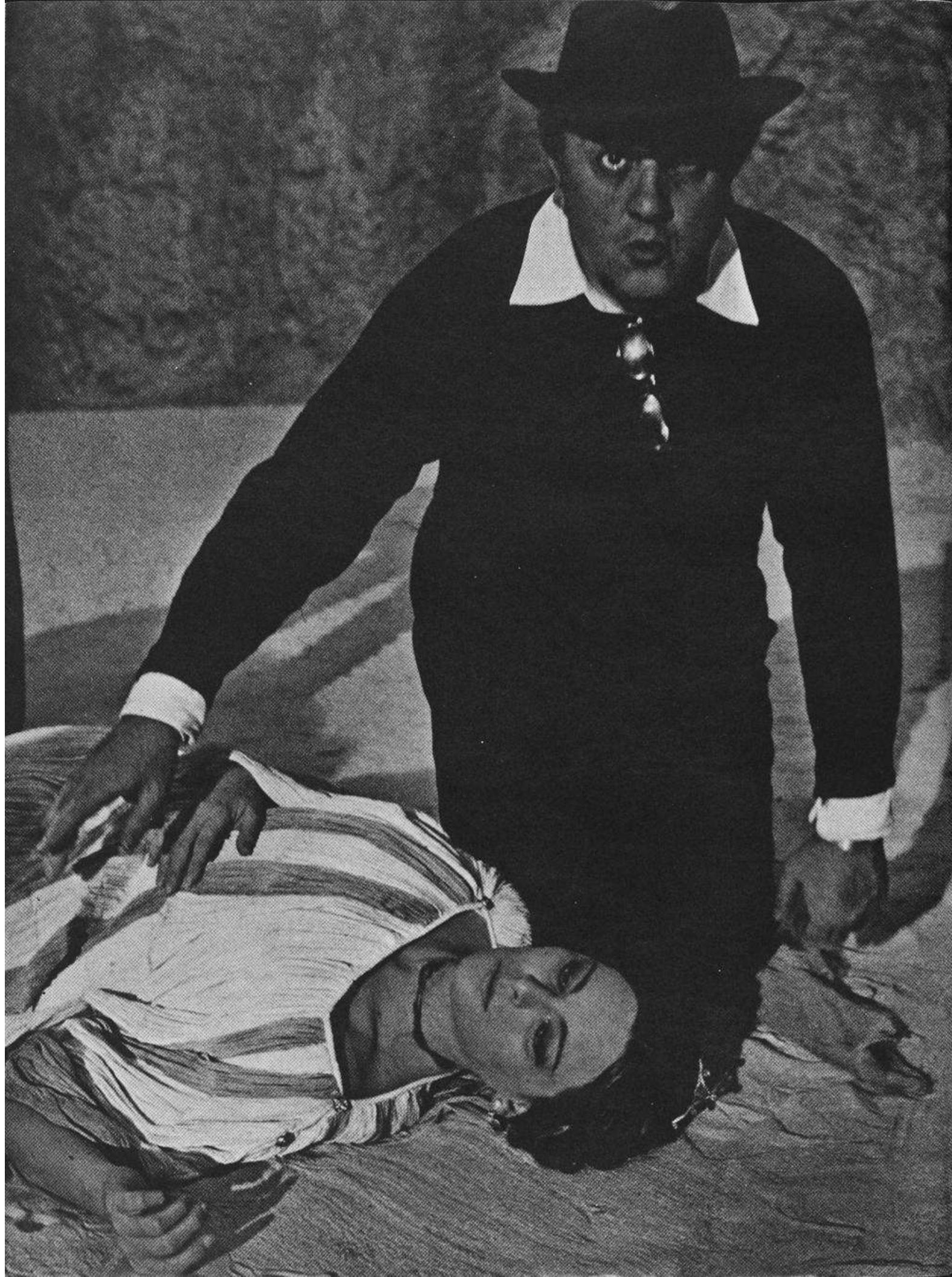
Diretor-Responsável:  
Durval Gomes Garcia  
Diretor:  
Antônio Moniz Vianna  
Editor-Geral:  
Ely Azeredo  
Arte e Coordenação Gráfica:  
Oswaldo Carneiro

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.

Redação e Distribuição: Rua 20 de Abril, 28, 2.º andar, conj. 201 • Tel.: 252-2917 Instituto Nacional do Cinema: Praça da República, 141-A • ZC 14 - Rio de Janeiro - Guanabara - Brasil - End. Telegráfico: INCBRAS. — NCr\$ 2,00

ÍNDICE	Pág.
Dossiê Fellini	2
Os caminhos de Fellini	14
Filmografia de Fellini	18
Quem Desenha os Títulos?	20
Heinlein e a Ficção Científica	24
Paraná, Primeiro Lance	30
King Kong, um Clássico	32
Ruy Santos em «Close-up»	38
Um Pioneiro Ignorado	43
Movimento	45
Cinema Brasileiro: Novos Filmes	51
Enciclopédia: Diretores — Letras «B» (V) e «C»	55





# FELLINI

ANTÔNIO MONIZ VIANNA

A cidade: Rimini, à beira do Adriático. O nascimento: 20 de janeiro de 1920. O pai era um comerciante modesto, a mãe uma mulher do interior. Ricardo, o único irmão. Os primeiros estudos de Federico foram feitos em colégio religioso, dois anos de internato — as reminiscências críticas seriam feitas em 8 ½. Aos sete, o menino fugiu de casa, seguindo um circo itinerante e mambembe — o menino voltou, o circo voltaria em **La Strada** e se tornaria (Polidor em **La Dolce Vita**; o carrocel final de 8 ½) uma constante felliniana. Aos 16 anos, Federico deixou Rimini, onde começara a ser como outros “vitelloni” — e, como Moraldo na última cena do filme admirável, tomou o trem a caminho de Roma. Saltou em Florença, arranjou emprêgo como revisor e desenhista, inventou uma série de histórias em quadrinhos mais ou menos “flashgordianas”. Ainda não era um jornalista ao chegar de repente a Roma. Aí tentou várias profissões, ou aceitou os mais diversos “bicos”: vendedor de diamantes falsos, assistente do redator de “correio sentimental” de uma revista de cinema, colaborador de um semanário humorístico, o Marco Aurélio, com pequenas histórias sem pé nem cabeça. Depois, uma “tourné” pela Itália, como “poeta de Companhia», da «troupe» de Aldo Fabrizi. De volta, o rádio: redator

de «sketches», na série Cico e Pallina, esta interpretada por uma atriz principiante chamada Giulietta Masina — em 1943, 30 de outubro, o casamento. Os americanos chegam à Roma, Federico imediatamente instala o que chamou de The Funny Face Shop, à disposição do G. I. interessado em enviar para casa fotografias ou caricaturas ainda pré-fellinianas. Já havia feito um outro «bico» no cinema, como «gagman» de Macario e colaborador de comédias de Fabrizi. Mas foi Rossellini quem deu a Fellini uma verdadeira oportunidade, embora acidentalmente. A encomenda era o roteiro de um curta-metragem sobre a execução de Don Morosino — Fellini nunca escreveu esse roteiro, transformando a sugestão no que veio a ser um filme longo e de celebridade instantânea, **Roma, Cidade Aberta**. Foi a explosão do neo-realismo italiano.

---

## TRÊS FELLINI

---

Tôda a atribulada vida de Federico, suas experiências e aventuras, o que ele pensou sem ter feito, os tipos que ele pôde conhecer — os artistas do teatro ambulante (**Luci del Varietà**), ídolos, amantes e heróis de fotonovelas (**Lo Scelcco Bianco**), os “vitelloni” de sua adolescência em Rimini e de seus dias de ociosidade florentina (**I Vitelloni**), o circo itinerante (**La Strada**), os bidonistas, aplicando o «conto do vigário» pateticamente (**Il Bidone**), as prostitutas sempre em

Fellini dirige uma cena com Lucia Bosè, *Satyricon*

trânsito (*Le Notti di Cabiria*), a romana e moderna Babilônia (*La Dolce Vita*), o que Federico foi, ou quis ser, o que ele viveu ou sonhou (8 ½, a hora e vez de Giulietta Masina (*Giulietta degli Spiriti*)). A vida e a obra se confundem, esclarecedora e contraditoriamente. E sempre, um filme depois do outro, filmes intercomunicantes, o gênio felliniano. Também o mar — a evocação de Rimini? — está sempre presente, às vezes transfigurado na água de uma «fontana».

Há mais de um Fellini. Por ordem cronológica o primeiro é o cenarista, ou o homem que «teve uma idéia» sem a qual não nasceria, por exemplo, um filme de Rossellini. Coincidência ou não, o nome de Fellini está associado aos títulos mais significativos do neo-realismo rosselliniano, como ainda aos melhores ensaios de Pietro Germi e Alberto Lattuada. Ao lado de Rossellini, experimentou o cenarista a técnica da direção, havendo quem afirme serem «suas» algumas cenas de *Paisà*. Com Lattuada, após aparecer entre os «sceneggiatori», de três fitas (*Il Delitto di Giovanni Episcopo*, *Senza Pietà* e *Il Mulino del Pò*), dividiu Fellini a paternidade de *Luci del Varietà*. Quanto — muito? — deve Fellini a esses diretores? Se essa é a dúvida não chega a ter grande importância — o fato é que Fellini, não contente em ceder uma parcela de seu talento aos citados diretores, veio a elevar-se, mais tarde, acima de todos eles.

Um segundo Fellini, inesperado (e efêmero), é o Fellini de um filme «maldito» em dois episódios: um dedicado por Rossellini ao seu entusiasmo no momento (1947) por Anna Magnani, um sócio da atriz ao telefone de Cocteau (*La Voce Umana*); o outro, *Il Miracolo*, é participação felliniana em *Amore*: escrito, cenarizado e interpretado por Fellini (e também se diz de sua influência na direção). O segundo Fellini, ainda com um pouco do anterior, é o Fellini ator, de cabelos e barbas ruivas, no papel de um vagabundo que Anna Magnani toma por São José.

A propósito de *Il Miracolo*, as palavras seguintes parecem-nos interessantes.

Rossellini — «Já contei uma vez como Federico me fez o resumo de uma história que ele havia inventado (...), me fazendo crer que se tratava de um conto russo cujo autor esquecera. Quando descreveu seu



Carla del Poggio, De Filippo, *Luci del Varietà*

Sordi em versão felliniana, *I Vitelloni*

Sordi, herói de fotonovelas, e Brunella Bovo, consumidora — *Lo Sceicco Bianco*



personagem, êle era o personagem. Aliás, adora ser ator.»

Fellini — «Creio que a profissão de ator é a mais fácil do mundo. É extraordinário constatar como a cabeça cessa de funcionar desde que se fica diante da câmera: toda preocupação é esquecida; os outros pensam por você; suas responsabilidades se reduzem a um simples e modesto esforço de memória... E depois todo mundo o fita, todo mundo toma conhecimento de você. Durante os poucos dias em que fui «vedette», bastava levantar distraidamente a mão, para que imediatamente vinte pessoas comessem a gritar: «Cigarros! Cigarros!... Um cigarro para São José, depressa!...» Uma vida agradável, realmente.»

O terceiro Fellini começa «mezzo a mezzo» com Lattuada, o colega já famoso, em *Luci del Varietà*, onde, não obstante a dupla autoria, alinham-se muitas das peças do estilo

felliniano. Na biografia do cineasta, «*Les Chemins de Fellini*», acentua Genevieve Agel: «Encontram-se já aqui todos os mitos e se pressentem todas as suas obras futuras: a solidão dos seres e o irrisório de sua condição aparecem-nos num clima insólito, onde o sentido do espetáculo e a mobilidade são os principais elementos.»

A edificação dessa mitologia que constituirá um dos pontos mais altos do cinema contemporâneo prossegue um filme depois, *Lo Sceicco Bianco*. E Fellini conquista os elogios mais àvaramente guardados com *I Vitelloni*, todos os prêmios disponíveis no mundo com *La Strada*, lança a controvérsia (já necessária então) exatamente com o filme que êle próprio (na época de sua realização) considera o seu melhor, *Il Bidone*, e que, se não é o melhor, pelo menos não perde para nenhum outro. O rigor que não permite a ascensão ao

primeiro plano de uma fita ainda assim tão rica, como *Le Notti di Cabiria*, é insuficiente para descobrir um ponto vulnerável em *La Dolce Vita*, talvez seja no episódio *Le Tentazione del Dottor Antonio* do filme *Boccaccio 70*, nunca com toda a certeza em 8 ½, possivelmente *Giulietta Degli Spiriti* está sujeito a considerações, o mesmo ocorrendo com o conto de Poe — narrado por Fellini *Histoires Extraordinaires* (episódio *Toby Dammit*).

Desde o início, é a mais emocionante e a mais luminosa, também a mais italiana, a trajetória de Federico Fellini, o diretor.

Os três Fellinis se juntam num só, o autor. Nasce do autor, a estirpe mais rara em qualquer arte; e no cinema, onde ser autor já é uma atitude anarquista ou um ato de rebelião contra um sistema despersonalizador, então o poeta faz parte de uma minoria dentro de outra. A obra



Broderick Crawford, final de *II Bidone*

de Fellini nos revela esse poeta que sempre nos surpreende.

---

## UM ESTILO

---

As primeiras explosões do pós-guerra, que sacudiram e acabaram despertando o cinema italiano, não tiveram em Fellini um simples espectador. Como colaborador de Rossellini, que o conheceu desenhando o perfil de soldados americanos em Roma (assim ganhava a vida), ele fez parte do núcleo original do chamado neo-realismo italiano; na equipe de cenaristas de **Roma, Città Aperta**, mais efetivo ainda em **Paisà**. Fellini foi assim um dos que assistiram ao seu nascimento, ao lado de Rossellini, oficialmente o pai da "criança". Alguns críticos, anos passados, esqueceram-se, no entanto, de incluir em qualquer lista de neo-realistas o seu nome; enquanto outros menos desmemoriados, preferiam chamá-lo de "desertor" do movimento — isso na polêmica espantosa que, na Itália, **La Strada** sus-

citou, quando os "socialistas" perceberam a intenção de "batismo" da fita pelos da "direita", e, derrotados por estes, repeliram a obra de Fellini furiosamente. O artista, por algum tempo neutro, achou necessário, em certa altura, revidar os ataques dos enfurecidos neo-realistas (que, nem percebiam que o neo-realismo tinha terminado o seu papel histórico há mais de um ano). Respondeu mencionando apenas o mais ilustre de seus detratores, Zavattini, para quem ele, em **La Strada**, se desviara da realidade para se refugiar no sonho. Disse, entre outras coisas:

"Penso que não se deve considerar a realidade como um panorama de uma só superfície, que essa paisagem tem diversas espessuras e que a mais profunda, aquela que só uma linguagem poética pode revelar, não é a menos real. É esta que desejo mostrar abaixo da epiderme das coisas e das pessoas taxadas de irreais. Fala-se na atração pelo mistério. Aceitaria esse termo se fôsse escrito com M maiúsculo. Quando Zavattini diz Mistério, ele pensa em sucedâneo poético no

qual salpico a realidade, no qual altero a verdadeira face das coisas. Para mim o mistério, é aquele do homem, as grandes linhas irracionais de sua vida espiritual, o Amor, a Salvação, a Redenção, a Encarnação. No centro das espessuras sucessivas da realidade se encontra para mim Deus, a chave dos mistérios."

"Acho que sou tão ou mais neo-realista do que os neo-realistas dogmáticos. Rossellini, dirigindo **Roma, Cidade Aberta**, não sabia que fazia neo-realismo. Depois quiseram construir um muro em torno do neo-realismo. Agora, surpreendem-se e gritam porque Rossellini e eu saltamos por cima do muro."

"Zampanò e Gelsomina não são exceções. Ainda há mais Zampanòs no mundo do que "ladrões de bicicletas", e a história de um homem que descobre seu Próximo é tão importante, tão real quanto a história de uma greve. O que nos separa é sem dúvida uma visão materialista ou espiritual do mundo"..."

E encerrou a questão.

Neo-realista ou desertor, o importan-

## OS FILMES

● O filme de estréia de Fellini, **Luci del Varietà** não foi bem compreendido pelos críticos na época do seu lançamento. Realizado em colaboração com Alberto Lattuada, então um nome de prestígio no cinema italiano, já com oito anos de tarimba (desde 1942) e autor de obras tão famosas como **Il Bandito** e **Il Mulino del Pò**, o filme foi considerado muito mais obra deste diretor do que de Fellini. Atribuíram assim, ao colega a autoria de uma obra que já era — como se veio a saber depois — essencialmente felliniana no pensamento e na mitologia, restringindo-se Lattuada a acrescentar à aparição de certos temas de Fellini

te em Fellini é a transfiguração do real pela poesia, e são as fidelidades do poeta, as suas constantes. A imaginação felliniana — é inevitável verificar — funciona sobretudo na base das recordações pessoais do cineasta. Quando não resulta de sua experiência como “poeta de companhia” (**Luci del Varietà**) ou é a crônica de seus dias de “vitellone” em Rimini, a obra de Fellini continua exprimindo vivências e o pensamento até o mais secreto (em 8 ½ uma “confissão”) de autor. Não foi à toa que ele chamou seus filmes de “confidências”; e a prova de que o traço autobiográfico pode ser menos cheio do que o da personalidade (sem elementos para uma “descrição” mas a verdadeira força de impregnação), vem da boca de Fellini mesmo, quando omitindo Moraldo (a sua projeção “material” em **I Vitelloni**, como ninguém ignora), ele se considera mais próximo “de Zampànò, sobretudo, e de Augusto em **Il Bidone**; os dois personagens são parentes, mas Augusto é mais culpado porque mais lúcido”.

Há mais autores que escolhem — conscientemente ou não — certos temas para voltar a desenvolvê-los com insólita frequência. Ford e René Clair estão, com Fellini, nessa obsessão que, de um ponto de vista estético, é mais a autenticidade do artista do que uma obsessão verdadeira. Esses temas reaparecem aqui e ali, com insistência; numa impressão superficial, a sua retomada seria resultante de insatisfação do artista, empenhado em tentar novas soluções para um problema que deixara em suspenso. Mas seria o caso de perguntar: não têm essas “repetições” as características de sonhos recorrentes? Ou, no caso de serem intencionais, não se destinam a exercer um efeito cumulativo — e não o exercem esplendidamente? São constantes, ou fidelidades, que acabam libertando o cineasta do assunto que, não raro, lhe é imposto (pelo produtor ou pelas circunstâncias); porque, condicionantes de um estilo, a fidelidade ou pensamento, sempre soberano, embebe a obra e, por esse caminho, um artista pode ser um artista sempre — o que é diferente de ser sempre o mesmo.

Cada filme de Fellini tem um segredo, como observou a propósito de **Luci del Varietà** o crítico francês Claude Mauriac e que estendemos sem receio a toda a obra felliniana. Porque nem sempre o segredo se revela inteiro ao primeiro e deslumbrado exame, um mesmo filme do artista consegue ser novo muitas vezes — nunca o esgotamos completamente. Nunca deixaremos de rever **La Strada** ou **Il Bidone** sem experimentar a sensação da descoberta de mais alguma coisa, como se um montador in-

visível e misterioso se divertisse inserindo-lhes novas cenas ou alterando-os em certos ângulos ou tons. Ao mesmo tempo, desconfiamos: essas descobertas não seriam uma ilusão de ótica? Não tentemos uma explicação, não por medo de embaçar ou partir o encanto. A verdade é que ao rever um filme de Fellini, já outro do artista atravessou o campo; e, como todos eles se unem em muitos pontos e se reforçam uns aos outros, harmonizando-se, iluminando-se — estaria aí a chave para a compreensão do fenômeno? Todos, ao mesmo tempo, têm considerável carga poética e uma extraordinária qualidade humana e talvez seja de elementos tão insondáveis e tão densos que a obra felliniana retira a sua inexaurível riqueza.



Masina, Anthony Quinn, *La Strada*

um revestimento técnico não desprovido de brilho.

● Após *Luci del Varietà*, **Lo Sceicco Bianco** (Abismo de um Sonho). Inscrito no Festival de Veneza de 1952, ganhou o "Leão de Prata", mas só veio a se tornar bem conhecido, inclusive na Itália, depois do sucesso de **I Vitelloni** — assim como foi depois de **La Strada** que tanto **Lo Sceicco Bianco** como **I Vitelloni** passaram a ser examinados em estréia retardada ou "reprise", em muitos países. Hoje, para não poucos críticos (um deles o francês Henri Agel), **Lo Sceicco Bianco** é tido como um dos melhores filmes de Fellini. O assunto de **Abismo de um Sonho** — adaptado por Fellini com seus colaboradores habituais: Tullio Pinelli e Enni Flaiano, equipe em que figurou ainda Michelangelo Antonioni — foi fornecido ao artista pela popularidade ou obsessão, das revistas femininas ilustradas, essa "Imprensa do Coração", e pelos métodos com que os editores procuram aumentar o número dos adeptos desses "romances quadriculados", graças "a uma "imagerie" elementar e provocante e a um vocabulário pomposo e ingênuo, uma evasão para fora da realidade". É uma comédia satírica, com uma curva dramática característica, "e seu estilo se aparenta àquele de outro grande cineasta satírico, René Clair, por sua ligeireza e a qualidade visual dos efeitos cômicos", disse um crítico francês, que também observa: "Como em René Clair, a realização dá aos personagens esse caráter de marionetes impulsionados pelos acontecimentos, mas, ainda mais que os de René Clair, é aos personagens de **Monsieur Hulot** que eles se aparentam". São vividos por Alberto Sordi, Brunella Bovo (jovem atriz usada pouco antes por Vittorio De Sica, em **Milagre em Milão**), Leopoldo Trieste e Giulietta Masina, esses personagens — e são todos atores essencialmente fellinianos, ou melhor, começavam então a sê-lo. De todas as maneiras, **Lo Sceicco Bianco** se não era na época de sua realização um filme-revelação, embora já revelasse todo um mundo, esse mundo admirável de Fellini, é um filme extraordinário. **Lo Sceicco Bianco**, pelo seu caráter de sátira em primeiro plano, não renuncia a outras posições mais típicas do artista — e pode ser visto, como o viu Geneviève Agel "sob a forma de um poema lírico a propósito da vida". A sátira é dirigida a um vício, mas sátira que não é posta a serviço de qualquer tese, de moral alguma, focalizando Fellini uma realidade em suas diversas e possíveis transfigurações pela poesia, ou a evasão da realidade que muitos empreendem e outros animam, como na fascinação

exercida sobre a jovem em lua-de-mel pelo Sheik Branco das novelas em fotografias. A evasão, renovada semanalmente à saída de um novo número da revista, é uma necessidade convertida em hábito, se possível; e essa alienação, antes mesmo de proporcionar a uma pessoa a ruptura de um mundo ilusório com o brusco e consequente choque (que se poderá traduzir até numa idéia de suicídio, êste, frustrado magnificamente no filme), raramente se livra do caráter de ida-e-volta ao vazio. Ainda poderá o fenômeno ser visto dentro da constante temática de Fellini — a da incomunicabilidade dos homens, ou, pelo menos, a dificuldade de comunicação, que acaba configurando também uma dificuldade de ser, como têm notado os mais atentos críticos diante de toda a obra de Fellini e que em **Lo Sceicco Bianco** se apresenta em cima da antinomia de duas frases: "a verdadeira vida é o sonho" (Brunella) e "o sonho é um abismo funesto (um personagem secundário). As duas concepções, mais do que duas linguagens (ambas usadas, magistralmente, no filme), constituem esse dualismo essencial, no qual o sonho sucede a vigília, na vida, como a noite sucede o dia, no nosso mundo. Entre uma coisa e outra, desenvolve-se o gênio de Fellini; entre o sonho e a realidade, oscilam os homens; oscila o artista, capaz, por isso, de descobrir a poesia que não se deixa alcançar pelos que procuram apenas a realidade nua, uma de duas faces da vida. Poucos artistas, como Fellini, estão aptos a ver de frente e por dentro, as coisas que a outros só se apresentam na superfície e de perfil.

● **I Vitelloni** é obra de afirmação do artista e de revelação (no tom quase de confidência) do homem. Sua grande contribuição, observa Geneviève Agel, "é antes de mais nada a noção de tempo que o filme traz: essa justa posição do tempo cinematográfico ao tempo real: momentos parados, dos quais devemos absorver toda a substância, seja displicência, tédio, angústia ou prazer". A impressão do crítico é de que se trata do filme mais "clássico" de Fellini. Se clássico ou não, isso importa menos do que outra coisa: é, além de extraordinário, um filme "secreto", no sentido da evocação ou do reencontro de ações ou experiências pessoais, mas não apenas do lado do artista que reconstituiu na tela a fase em que foi também um "vitellone"; também é "secreto" para muitos espectadores, provocados a se descobrirem em algum gesto, alguma ação dos personagens, como se essa espécie de crônica autobiográfica de Fellini os estimulasse a ver, no mesmo es-

pêlo em que o artista faz refletir a sua imagem, os momentos desperdiçados de sua vida. As horas de displicência, as ociosidades longas, as conversas que entram pela noite e prosseguem, esvaziadas, pela madrugada — ao "confessar" a sua adolescência em Rimini, Fellini opera, através de confissões análogas que provoca nos espectadores, a universalização do "vitellone". Os instantes jogados fora podem, no entanto, ser recuperados através de uma evasão, após a qual até adquirem a importância de toda experiência humana, não raro enriquecendo uma personalidade. O exemplo do próprio Fellini é eloquente: não deixa de ser expressivo que ele tenha feito seu irmão Ricardo um dos intérpretes de **I Vitelloni**, embora seja Moraldo (Franco Interlenghi) o "vitellone" que no fim se "evade", o que melhor o representa; pelo menos ao tomar o trem, e, — quem sabe? — daí para a frente.

● **La Strada** completa a transfiguração do neo-realismo pela poesia, ou, como observa um crítico francês, vai para um círculo especial do movimento através de uma "orientação no sentido de um maravilhoso real", a mesma tomada por **Miracolo a Milano** e **Il Cappotto**. De todos os filmes de Fellini, é o mais premiado, o mais amado universalmente — é, sem dúvida, um "capolavoro" sem o menor vestígio da ironia com que às vezes se emprega o termo. O mundo "descoberto" por Fellini é um mundo novo — o dos artistas ambulantes, o de Zampanò e Gelsomina, entre os quais surge um dia com uma pirueta, **Il Matto**, o catalizador da metamorfose de Zampanò — que se ajoelha na praia, só, à noite, com o mar e as estrelas, as lágrimas escorrem-lhe no rosto, o momento em que, na saudade de Gelsomina, o bruto vai adquirindo condição humana — numa cena de absoluta, infinita beleza.

● Ligado a **La Strada** no binômio Zampanò-Augusto (metamorfose-conversão), o filme seguinte de Fellini, **Il Bidone**, "continua **I Vitelloni** e de certa forma o completa". Só Moraldo deixou Rimini e, como Fellini ainda não nos deu o prometido (há muitos anos) "Moraldo in Città", ignoramos o que foi feito dele, embora Geneviève Agel tenha notado nisso que Péguy chama de "la petite espérance" e que aparece nos olhos de Gelsomina e de Marcello em **La Dolce Vita**. Os bidonistas são os "vitelloni" alguns anos mais tarde e já na cidade grande. E todos os filmes anteriores de Fellini confluem para o mesmo ponto onde **Il Bidone** a todos suplanta no que diz respeito ao tema-comum da solidão, porque nunca antes foi tão

esmagadora e total essa solidão. Disse Fellini que pinta homens, "suas dificuldades em serem sinceros, o cansaço de serem lúcidos, o equívoco de suas relações, prisioneiros que são dos mitos das convenções, da hipocrisia, do medo". **II Bidone**, talvez por estender até um plano metafísico o problema universal da falta de comunicação entre os homens, veio a ser o único "filme maldito" do autor. E, certamente, nenhum o iguala sequer nessa outra constante do cineasta, isso que podemos chamar de "noites fellinianas" — também um dos símbolos mais amplos da mitologia do artista, senão o símbolo-rei. Porque à noite, nessas horas em que aumenta no homem o problema da falta de comunicação — e ele fica sozinho consigo mesmo — Fellini implanta muitos de seus elementos mais permanentes: as praças, desertas, mostram-se mais sórtidas, como as paredes onde se apóiam os solitários, os angustiados e os bêbedos, ou que parecem encurralar o "habitante" do universo felliniano; o mar, mais grave à noite, parece mais próprio para o "batismo" simbólico de Zampanò; e os silêncios, sem eles o eco não seria ouvido ao longe, não agiria também tão internamente a música, sempre melódica, concebida por Nino Rota segundo o "sentimentalismo" (ou a poesia?) de Fellini.

● Dos filmes de Federico Fellini **As Noites de Cabiria** parece-nos o menos importante. Isolado da sua obra, o filme cresce em virtude de não surgirem à tona algumas de suas limitações, como, por exemplo, a marcação dada por Giulietta Masina ao seu papel, a mesma de Gelsomina. Por outro lado, sem comparar o filme aos outros do cineasta, muita coisa fica incompreendida, perdem-se alguns de seus valores. Nos seus momentos mais felizes, **As Noites de Cabiria** está reeditando alguma coisa de **I Vitelloni**, **La Strada** e **II Bidone**. Só no que diz respeito a Giulietta Masina é que a repetição não funciona: o "show" da atriz é uma "reprise", a "performance" é de segunda mão. Seria, talvez, admirável essa Cabiria, se Gelsomina não viesse na frente: a heroína, embora outra a profissão, outros o temperamento e o ambiente, lembra a de **La Strada**, em postura apenas ligeiramente diferente. A reencarnação de Gelsomina na jovem e ingênua prostituta que faz "ponto" nas Termas de Caracalla — essa chaplinização de Cabiria — constitui uma licença e há motivos para suspeitar que tenha sido mais de Federico, o marido, que de Fellini o diretor. Ao mesmo tempo em que se repete para o bom e para o mau, o realizador procura, aqui e ali, outros territórios, às vezes encontrando-os, mas sem mos-

trar-se tão forte, então, como ao trazer novamente à baila o seu tema favorito — o da solidão do ser humano.

No final de **As Noites de Cabiria** surge, quase como novidade, uma esperança. Ao contrário da última cena de Zampanò e do filme de Augusto, há um sorriso na face de Cabiria quando o bando de jovens passa por ela na estrada e a desperta de sua tristeza. É uma esperança, sim, como a daquele "vitellone" que tomou o trem, a esperança de poder recomeçar, mas não a certeza. Ainda é uma aventura, com uma longa e irregular estrada a percorrer. Mas só o fato de estar viva, depois do encontro e da decepção em cima do morro, quando se revela à pequena prostituta a intenção do noivo, o vigarista que leva todo o seu dinheiro e também o que deve ter sido a sua última ilusão — só o fato de Cabiria não haver sido atirada no rio significa muito. Cabiria voltará ao "trottoir", vez por outra dará uma voltinha até a Via Veneto (onde nunca mais terá oportunidade de ser apanhada de novo por um ator famoso), provavelmente recuperará a casa que passou adiante, e, com tempo, poderá substituir os móveis de que se desfez. Não é uma vida feliz, mas é vida assim mesmo. Como disse Fellini, "a tentativa de mostrar que as origens de todas as nossas angústias, medos e insucessos estão na falta de amor". É o traço de união de seus filmes — e **As Noites de Cabiria**, apesar dos desvios, está dentro desse pensamento.

● Antes mesmo de **Luci del Varietà**, ainda nos tempos de Fellini cenarista, em **Paisà**, surgia no episódio de Roma, principalmente (o terceiro do filme) entre um soldado americano e uma prostituta italiana, o tema que percorreria toda a obra felliniana como dominante: o da falta de comunicação entre as pessoas. Essa constante começou a ser estudada assim que se tornou visível, com o êxito de **La Strada** sucedendo o de **I Vitelloni** e provocando a reveladora revisão de **Luci del Varietà** e **Lo Sceicco Bianco**. As observações, confirmadas a cada novo filme de Fellini, foram fortalecidas e ampliadas pelo autor: "Um dos problemas que constituem uma parte do tema de todos os meus filmes é a terrível dificuldade que as pessoas têm de falar umas com as outras — o velho problema da comunicação, a desesperada angústia de estar com alguém, o desejo de ter uma relação real autêntica, com outra pessoa. (...) Pode ser que eu venha a mudar, mas no momento continuo completamente absorvido por esse problema — talvez porque não o tenha ainda solucionado em minha vida" (Entrevista a Gideon Bachman

em "Film: book 1", editado por Robert Hugues). Essa a constante que, vincando também profundamente **La Dolce Vita**, é levada pelo artista a conseqüências mais graves do que as da solidão derradeira, mas salvadora, de Augusto (**II Bidone**) e as da transfiguração de Zampanò, transformando-se na praia redentora de **La Strada**, em "praia de fim de mundo" em **La Dolce Vita**, quando o mar, essa outra constante, ressurgiu na simbologia felliniana com nova função. Agitado pelo vento, ele conta para Marcello a comunicação com Paola — "o anjo úmbrico" (Fellini) ou "la petite fille espérance" (Péguy). O mar, o símbolo de evasão (**I Vitelloni** e batismo (**La Strada**), ou a água do rio (ressuscitadora da heroína de **Lo Sceicco Bianco**) ou da chuva (que, ao pingar sobre o rosto de Picasso em **II Bidone**, o leva a regressar à casa, num símbolo de purificação) — o mar em **La Dolce Vita** está enfurecido. Um peixe enorme, enquadrado em toda a extensão da tela como um quadro de Hieronymus Bosch, um monstro que crava seu olho único sobre os "sobreviventes" de uma "última orgia", surge então. Parece a devolução do "monstro" que mergulhou nas águas após o instante em que uma alma o substitui em Zampanò. E esse monstro, ou esse ser primitivo, parece retratar a humanidade de hoje como símbolo de uma já quase total regressão. O mar e seu cúmplice, o vento, abafam a voz do "anjo": Marcello, não ouvindo o apêlo, vai com os outros, levado pela mão por uma companheira de orgia & angústia, ou uma sacerdotisa do mito do último prazer, o que antecede, talvez imediatamente, o abismo e o fim.

O filme não termina aí, nessa sua última e apocalíptica cena. Disse Fellini, há tempos: "meus filmes não terminam nunca". Os que conhecem todos eles sabem que é assim, que o autor apenas os "suspende" todos continuarão não se sabe até que ponto. "Penso que é imoral (no verdadeiro sentido da palavra) contar uma história que tenha uma conclusão", disse Fellini também. E todos os seus filmes continuam, por conta própria ou reaparecendo nos outros do autor. **La Dolce Vita**, o sétimo de Fellini, engloba todos os anteriores — é, mais ainda, a soma de todos. Numa obra tão alta e tão densa, onde cada título é uma rara afirmação de que existe o cinema, não seria quase um sacrilégio apontar um filme como melhor do que os outros? E, no entanto, sem ignorar que o risco é imenso, apontamos **La Dolce Vita**, que é um filme imenso também. Não tão puro como **I Vitelloni**, sem a violência poética de **La Strada**, talvez menos to-

Delírios fellinianos: Marcello Mastroianni como o cineasta em *Oito e Meio*, Giulietta Masina no transe hipnótico de *As Noites de Cabiria*.



cado pela Graça do que **Il Bidone** — se tudo isso nos fôr dito, não discordaremos. Mas nada alterará a importância de **La Dolce Vita**, a sua vitalidade esplêndida. E, acima de tudo, é um filme fascinante, por todos os motivos que conhecemos, por sua verdade também, posta na descrição de um mundo, o nosso mundo, e de um momento, talvez o penúltimo, de nossa civilização. Um filme medíocre advertiu-nos de que uma guerra atômica nos extinguiria em 1964. Sem alarmismo, Fellini fixa outra data no subtítulo que planejou dar ao seu grande momento de cinema: no ano 2000 seremos uma nova Babilônia. Em sua ternura, imensa também, o artista não nos condena irremediavelmente: dá-nos tempo suficiente para que talvez nos salvemos. Até diz: “É preciso ser sórdido para não ver, para não sentir o desejo de salvação que percorre todo o filme. Que coisa queriam de meus personagens? Que dissessem em alta voz o seu arrependimento? Quem está por naufragar não grita o seu arrependimento, grita socorro. Todo o filme é um pedido de socorro. Se esta invocação não fôr ouvida, a culpa não é minha, e, repito, não é uma questão que me diga respeito.”

E Fellini ainda tem esperança. Mas, se os homens jogarem fora a última esperança — se prosseguirem, como

o protagonista-testemunha Marcello, na rota da danação — então um final apocalíptico, muito mais furioso que um epílogo atômico, virá como nesta citação talvez sugerida a Lo Duca pelo artista de **La Dolce Vita**: “Nesses dias que hão de vir, os homens procurarão a morte, e não a encontrarão; desejarão morrer, e a morte fugirá para longe dêles (...) Havia em suas cabeças coroas que pareciam de ouro, e seus rostos eram iguais a rostos de homens (...). Tinham cabelos como de mulheres, e os dentes eram como de leões (...), tinham couraças de ferro, e o rumor de suas asas era como um rumor de carros (...), possuíam caudas idênticas à dos escorpiões (...), e nessas caudas residia o poder de fazer mal aos homens. O rei dêles era o anjo do abismo”.

Nessas palavras — “Apocalipse IX”, 6-11 — faz-se como uma síntese de toda essa “doce vida” que Federico Fellini nos apresenta. E apenas apresenta, nunca (explicitamente) condena nenhum de seus personagens. Como observa Pier Paolo Pasolini, “jamais vi um filme em que todos os personagens sejam assim plenos de felicidade de ser: até os fatos dolorosos, as tragédias, configuram-se como fenômenos cheios de vitalidade, como espetáculos”. (“L'Irrazionalismo Cattolico di Fellini”, em “Filmcritica”, 94). É como se o artis-

ta quisesse realçar certas qualidades — o brilho, a música, o prazer e a beleza, ou a ilusão de todas essas coisas — nessa dança à beira do abismo de que todos somos protagonistas ou (será melhor a alternativa?) espectadores.

● Primeiro pela ordem, o episódio de Fellini é o segundo em interesse, muito acima do de Visconti (confusão & vácuo), e menos fluente e divertido que o de De Sica, o terceiro e o último ato de **Boccaccio 70**. No entanto, “A Tentação do Dr. Antônio” oferece diversos e sugestivos elementos à análise da personalidade do diretor. Dos três, também é o episódio que mais ostensivamente adota um espírito de brincadeira. Embora nenhum tenha sido concebido muito a sério, preferiu Visconti o caminho de um pretenso “tour de force”, enquanto De Sica tomava, na companhia leal de Zavattini, o rumo seguro e conhecido da comédia produzida — como o próprio Vittorio afirma — pelo “revestimento da realidade das coisas com um pouco de irreverência”.

Tanto Fellini como Visconti operavam ainda no eco que provocaram suas obras mais importantes, **La Dolce Vita** (se é lícito ou fácil apontar a maior entre várias obras-primas fellinianas) e **Rocco e Seus Irmãos** (precisamente a única obra-prima na trajetória viscontiana). Mas, se Visconti



tentava outra "experiência", Fellini continuou "fixado" em seu filme imediatamente anterior, em virtude das terríveis "batalhas moralistas" que sua descrição da "dolce vita" italiana (mas universalmente válida) suscitou. "A Tentação do Dr. Antônio" é menos um novo filme do que uma resposta filmada, na qual se vingam Fellini de seus detratores, divertindo-se com eles — infelizmente, um pouco mais do que se divertem os espectadores, embora solidários com a vingança.

Nem se empenha Fellini em camuflar os objetivos da sátira, antes propalando-os: "A brincadeira teve sua origem em certas críticas a *La Dolce Vita* feitas por pessoas "direitas" que até me ofenderam. Pareceu-me que essas críticas só poderiam sair de mentes enfêrmas. Essas pessoas são perigosas porque seu pensamento pode contaminar outras mentes". Todo esse grupo de pessoas "direitas" é representado na tela por um moralista profissional, o Dr. Antônio; e *La Dolce Vita* é simbolizado por um imenso cartaz de propaganda, onde a figura monumental de Anita Ekberg, decotada Anita, é a imagem escolhida para a campanha nacional de "beba mais leite".

O episódio é a luta entre o Dr. Antônio — papel que a Pappino de Felippo assenta perfeitamente — e o

cartaz que, colocado defronte de sua janela, parece persegui-lo e, depois de exasperá-lo (frustradas as tentativas burocráticas feitas para a remoção), passa a excitar esse paladino da moral comum, talvez conscientemente sincero na sua cruzada incessante (contra os casais em idílio automobilístico, por exemplo), porém emocionalmente instável como todos os puritanos. Anita-obsessão desequilibra o moralista, confunde a imaginação desse pobre Dr. Antônio, daí a pouco funcionando em termos por assim dizer swiftianos. Anita desce do cartaz. Anita, gulliveriana "vamp" mais irresistível ainda, porque ao alucinado herói é impossível a resistência nas palmas da mão dela, como se *La Dolce Vita*, ou o cineasta, brincasse entre os dedos com os adversários liliputianos, que não teriam reação diferente da do Dr. Antônio quando acolhido entre os seios de Anita. O calor e o perfume o dominam, mas ele não se deixa conquistar sem os protestos que apontam invariavelmente um hipócrita em cada puritano.

"A Tentação do Dr. Antônio" é uma brincadeira, sem dúvida: toda a sua estrutura revela esse tom, revelando também um Fellini excitado no plano técnico, empregando custosas truagens e, pela primeira vez em sua carreira, a côr (a esta voltando, após o admirável preto-e-branco de *Otto* e

*Mezzo*, em *Giulietta degli Spiriti*). Mas surge também em *Boccaccio 70* a inesperada imagem do Fellini vingativo e capaz de acrescentar às vezes excessiva violência a uma narrativa planejada e dirigida com bom humor. O cineasta faz questão de dizer que "alguns podem pensar que fui muito cruel; talvez tenha sido, mas não me preocupo com isso nem penso em sentir remorsos se alguém pode reconhecer-se no Dr. Antônio".

● O número 8 ½ na obra de Fellini é também o título de um dos filmes mais extraordinários que o cinema já produziu. Disse bem um crítico: "ao mesmo tempo um filme e muito mais que um filme; ao mesmo tempo a vida, a "verdadeira vida" que está, como sabe cada um, algures. 8 ½ é o aqui e o ali reunidos, é o paraíso reencontrado".

Ao mesmo tempo, o filme mais solto e mais (aparentemente) ilógico, tão livre quanto parece ser uma associação livre de idéias, e o mais trabalhado no sentido do maior e o mais exuberante fascínio de forma e ritmo, o mais orquestrado de todos os filmes de Fellini. É possível, é claro, gostar mais — emocionalmente — de outro Fellini, *La Dolce Vita*, ou de — com o "parti-pris" da integridade narrativa — *La Strada*. Igualmente é possível, quase em vice-versa, que alguns dos admiradores de 8 ½ só o



Marcello Mastroianni, *La Dolce Vita*

sejam porque êste lhes dá (e êles não percebem a ironia) um elemento até então indistinguível no contexto da obra de Fellini: um certo intelectualismo que o autor — de certa forma o anti-Bergman, o anti-Antonioni, o anti-Resnais — utiliza aqui como se estivesse, ao mesmo tempo, satirizando e corrigindo os diretores referidos. Os três, não obstante o respeito que possam merecer (e que dois dêles nos merecem), são pouco mais que “registri” em relação a Fellini, cineasta, muito porque êste não pretende ser (ou jamais faz pôse de) um intelectual. É, certamente, o que, liberando-o para qualquer impulso ou instintiva audácia, lhe dá o vigor e a veracidade que legitimam tôda a sua obra.

8 ½ é um Fellini nôvo na capa e em certos métodos de “montage” que se ajustam insubstituivelmente às exigências do assunto e servem também para a comprovação de que é até mais fácil, para homens habituados à simplicidade, o manêjo de técnicas apenas tènicamente complicadas. E 8 ½ mais, que um nôvo Fellini, é o Fellini de sempre; o que vem dos outros filmes e o que nos virá ainda. São todos os seus temas e outros, dos quais se recorda agora, sem estancar a fonte de reminiscências que estão na estrutura de todos os seus filmes.

Assim, quando o crítico Amédée Ayfre diz que 8 ½ é “Fellini à procura de sua alma de menino”, apressa-se a reconhecer que não está fazendo uma descoberta, porém a verificação que não escapa a nenhum conhecedor do itinerário do realizador. Pois essa procura é um tema que está pelo menos latente nas

obras anteriores a esta — Fellini insistindo aqui em revisitar sua infância como (*La Strada*) “reconstitui” a imagem do circo que guardava de seu tempo de meino, como (*I Vitelloni*) revistou os ócios de sua juventude em Rimini, como (*Luci Del Varietà, Il Bidone & outros*) disseminou na linha ou nas margens da narrativa pessoas, incidentes ou gestos que decidiu recordar por isso ou por aquilo. É o mistério e, também, a força de Fellini; é uma cinemagia, acima de tudo.

A obra felliniana é uma autobiografia, sim, mas não como outras autobiografias, em seu conjunto. Um filme: Fellini é Moraldo, o “vitellone” que se evade, no fim, de Rimini; outro filme: Moraldo já é Marcello, em Roma (*La Dolce Vita*), mas Marcello vem a ser apenas o que Fellini poderia ter sido. 8 ½: seria Guido o o mesmo Marcello (de qualquer forma é o mesmo Mastroianni) que deixamos no final em suspense de *La Dolce Vita*? Seria assim um Marcello que foi capaz de erguer-se, de ser salvo por um sorriso ao longe, e que, no entanto, ainda se encontrasse confuso e inibido? Se Guido não é Marcello, a sua infância continua sendo a de Federico, como de Federico é a juventude de Moraldo, que será (ou já foi) Marcello em plena “dolce vita”. A menos que a evolução de Marcello se tenha feito não no rumo de Guido (8 ½) mas na trilha mais patética de Augusto (*Il Bidone*). Fellini, em causa como meio-personagem do autor Fellini, oferece os dois caminhos: Moraldo-Marcello-Augusto ou Moraldo-Marcello-Guido. Nenhum dos dois

atravessa o presente de Federico, mas não deixa de alcançar o futuro, em projeção do personagem, já libertado completamente dos traços do autor (remota a possibilidade de Federico terminar como Augusto) ou, no caso de 8 ½, ainda ligado a êlé, inclusive pela profissão. No diretor Guido Anselmi, que percorre a narrativa sem conseguir iniciar sequer seu filme, não é fácil reconhecer Federico Fellini, até em virtude de estarmos vendo na tela a inibição de Guido. A infância é a mesma, também há uma crise comum. Mas será a mesma crise? Não nos parece lícito comparar a crise essencial do personagem com as férias que Fellini resolveu tomar após *La Dolce Vita*, por indecisão natural quanto a escôlha do assunto (não contando, é claro, o episódio de *Boccaccio 70*: férias ainda).

Se encontrou ou não o assunto em 8 ½, não podemos garantir. Mas, sem a menor dúvida, Fellini soube realizar mais uma obra-prima.

● *Giulietta degli Spiriti* é o filme que Fellini, após *Oito e Meio*, ficara devendo a Giulietta Masina, mas não porque ela já estivesse ausente de sua filmografia há oito anos. Mais do que uma dívida, o filme é uma reparação, concedendo a Giulietta o mesmo direito de projetar-se num personagem em crise de reflexão, uma vez que era flagrante, quase escandalosa, e autoprojeção do cineasta no protagonista de *Oito e Meio*. No meio ao longo das reminiscências pessoais que Fellini emprestou a Marcello (vivido por Mastroianni), também um diretor de cinema que ultrapassa “a metade



Terence Stamp, *Histoires Extraordinaires*

do caminho de sua vida”, havia muitas infidelidades, apresentadas num semitom de confissão. Uma dessas infidelidades, revestida de nova importância porque já está encaminhando uma decisão, vem a ser suspeitada ou pressentida pela mulher, agora Giulietta. E a crise que ela experimenta — contida, no plano real, mas em alucinante disparada, no plano da imaginação — liga *Giulietta degli Spiriti* a *Otto e Mezzo*; é a mesma situação vista de dois ângulos diferentes. “Um filme sobre Giulietta e para Giulietta” — disse Fellini. Entretanto, o autor continua o mesmo, obviamente. Se a reflexão conduz o marido e a mulher ao fundo de um problema, ela emerge mais resolutamente, despedindo todos os fantasmas convocados pela memória e maquiados pela imaginação, para ajustar-se ao “milagre diário da realidade”. Nessas novas confissões, agora as de Giulietta, Fellini continua justificando, sem dúvida, o título de “o mais autobiográfico dos cineastas.” Muitos dos “spiriti” de Giulietta saíram do “id” feliniano ou foram modelados conscientemente a partir de suas próprias vivências. Fellini, o cineasta, não conseguiu ainda distanciar-se de Federico, o menino e o homem. Toda a sua obra, uma dezena de filmes intercomunicantes, contém elementos autobiográficos que ele reitera sem repetir, num processo de permanente retransfiguração. “Sou sempre autobiográfico, mesmo se resolvo contar a vida de um peixe”, confessou o diretor, acrescentando, ainda (ou mais do que nunca) felinianamente, que a fantasia é, em sua obra uma constante.

A técnica narrativa de *Giulietta degli Spiriti* é um prolongamento da empregada em *Otto e Mezzo*, avançando a câmara no rumo de uma evidente e deliberada extravagância, justificada pelo grande número de situações oníricas ou próximas do terreno do sonho, e estimulada pela cor — esta só usada por Fellini uma vez (no episódio de *Boccaccio 70*) e sem a liberdade, o delírio, quase o êxtase que o cineasta procurou exprimir nesta sua segunda e definitiva experiência. A cor feliniana é tão diversa, tão surpreendente, que houve quem suspeitasse de que o realizador agira sob o efeito do LSD. Fellini contestou os que lhe atribuíam essa outra (e, de resto, huxleyana) experiência. Diante de um filme de Fellini, porém é quase uma regra o estardalhaço da crítica — o que não chega para absolver os que pretendem ver um filme psicodélico no que, de certa forma, poderá ser visto como um psicodrama. O importante é não ignorar a força da imagem feliniana, uma imagem específica, intransferível a quantos tentam absorvê-la, produzindo na melhor alternativa, cenas felinianas em obras alheias (o mais ilustre exemplo: a partida de tênis sem bola de *Blow-up* de Antonioni).

É a força dessa imagem, nunca tão feérica quanto em *Giulietta degli Spiriti*, que valoriza e consagra o filme — abafando certas soluções ingênuas (ainda que freudianas: a porta da infância, por exemplo) e tornando absolutamente dispensável a história que se resumiria a uma só e superexplorada situação e que, de resto, nunca chega a preocupar seriamente o rea-

lizador. Se *Giulietta degli Spiriti* não está no mesmo plano de *La Dolce Vita* e *Otto e Mezzo*, seria o caso de se perguntar: quantos atingiram aquele plano entre os filmes produzidos nos últimos dez anos? E sem essa escalada um filme não é bom ou importante? Ou cada novo filme de Fellini precisa ser melhor do que os outros, ou não será considerado bom? Na verdade, ha críticos que detestam a obra de Fellini e todas as obras-primas de outros diretores.

**Histórias Extraordinárias:** três histórias de Edgar Allan Poe, três diretores — Roger Vadim (“*Metzengerstein*”), Louis Malle (“*William Wilson*”), Federico Fellini (“*Ninguém Deve Apostar a Cabeça com o Diabo*”). O melhor Poe coube a Malle. Fellini, tendo em mãos um dos contos menos conhecidos do escritor, foi o único que não se limitou a uma simples adaptação. Interpretou o espírito do conto, fazendo de Toby Dammitt um ator levado a Roma para trabalhar em um “western católico”. Viciado em álcool, tóxicos e carros de alta velocidade, Dammitt vê a cidade e a fauna cinematográfica italiana sob um “flou” transfigurador. É uma “dolce vita” ainda mais lúgubre ou apocalíptica — personagens sonambúlicos, patéticos, catatônicos, também saídos das alucinações de *Otto e Mezzo* e de *Giulietta degli Spiriti* para os refletores da capital das co-produções. Alguns grandes momentos cinematográficos, felinianos. Em **Histórias Extraordinárias**, e ao contrário de seus pálidos colegas, Fellini foi tão autor quanto Poe.

# Os caminhos de Fellini



● Sinto-me mais à vontade quando filmo exteriores, ao ar livre. Neste ponto, fui verdadeiramente influenciado por Rossellini. A experiência com Roberto, a viagem de **Paisà**, representou para mim a descoberta da Itália. Até aquele momento, só tinha conhecido Rimini, Florença, Roma e algumas cidadezinhas do Mediterrâneo, vislumbradas quando dos preparativos da filmagem; burgos e aldeias fechados em uma nota medieval, semelhantes ao da minha infância, apenas com dialetos diferentes. Gosto da maneira que Roberto tinha de fazer o cinema como se fôsse uma viagem agradável, uma brincadeira de amigos. Foi aquela, parece-me, a boa semente. Se depois tive dúvidas e sentimento de culpa ao aceitar a direção do primeiro filme, foi daquelas recordações de que me valí para arranjar coragem.

● Idealizei e senti **Luci del Varietà** como se o filme fôsse meu. Nêle encontravam-se recordações, algumas verdadeiras, outras inventadas, determinados ambientes provincianos que eu conhecia muito bem. Mas o tempo todo, Lattuada estava lá para me proteger com sua capacidade de decisão, com a força da sua experiência, com o apito. O diretor era ele, ele dizia "câmara", "ação", "corta", "saíam todos", "silêncio", e eu ficava ao seu lado em uma situação feliz de irresponsabilidade. Com **Lo Sceicco Bianco**, a situação foi outra. O filme ia ser dirigido por Antonioni, mas ele não gostou do roteiro feito por mim e Pirelli, por fim Rovere me disse para dirigir o filme. Nunca tive intenção de ser diretor, o que me "empurrou" foi a confiança um pouco arrojada de Luigi Rovere. Decidiu que eu tinha que fazer e colocou ao meu lado um diretor de produção que me fazia tremer de medo. Enzo Provenzale acabava de colaborar com Germi, um diretor de verdade, habilíssimo, tecnicamente preparado, preciso, duro; havia de querer, quando não fôsse por excesso de amizade, que eu de repente me transformasse em um nôvo Germi. E eu, pensando nisto, não dor-

mia de noite. Você perguntou quando foi que eu percebi que podia ser um diretor. Acho que agora me lembro do momento exato. No primeiro dia de trabalho de **Lo Sceicco Bianco**.

● Não conheço os clássicos do cinema, Murnau, Dreyer, Eisenstein. Vergonhosamente nunca os vi. Assim que cheguei à Roma comecei a frequentar mais o cinema, uma vez por semana, ou de quinze em quinze dias. Quando não sabia onde ir, ou quando levavam filmes no teatro de variedades. Os meus cinemas preferidos eram, o Volturino, o Fenice, o Alcione, o Brancaccio. O intervalo sempre me emocionou, como o circo. Para mim o cinema é uma sala fervilhante de vozes e de suores, as mascarilhas, as castanhas assadas, o pipi das crianças, aquele ar de fim de mundo, de desastre, de armadilha. A confusão que precede o espetáculo de variedade, os professores que chegam na orquestra, os acordes, a voz do comico e o ruído dos passos das coristas atrás da cortina. Ou então, as pessoas que no inverno saem da porta de segurança, em um beco, um pouco friorentas, alguém que cantarola a música de fundo do filme, as risadinhas, alguém que faz pipi.

● **Luzes da Cidade**, de Carlitos, me comove até às lágrimas. E **O Delator**, de Ford, uma emoção inesquecível, com aquela música que continua a me perseguir. Agradava-me **A Cela dos Acusados**, com William Powell, também Fred Astaire, os musicais, os Irmãos Marx. Depois da guerra vi **O Sargento York** com uma vaga desilusão. Depois Sonja Henie em um filme musical com um lindo "boogie-woogie", porém empoeirado, com coisas pré-históricas. Não era de esperar que viesse mais nada daqueles lados, foi o que pensei. Gostei muito de **Monsieur Verdoux**, que considero o melhor filme de Chaplin, talvez o mais belo filme que eu vi. Em um momento de relaxamento, de falsa serenidade, ele fez um filme desesperado, levando com ele uma intuição quase profética. Não compartilho até

o fim a sua visão da morte, mas penso que foi o seu limite como homem e como artista.

● Não tenho conta do número de filmes que assisti em exibição particular, filmes feitos com fins comerciais, filmes nos quais colaborei, filmes de amigos, ou filmes que me fizeram ver à força. Pode ser que alguém tenha dito que vi o filme dêle e que fiquei entusiasmado. Às vezes não é verdade, mas também pode ser que seja, porque geralmente gosto de tudo aquilo que vejo projetado na tela. Até em uma atmosfera um tanto diferente daquela da minha infância e adolescência, em um ar assético, há sempre um encantamento ao qual não me entrego voluntariamente, mas sempre toma conta de mim. Se quiser sairemos do genérico e citarei alguns filmes que vi e gostei. De **Morangos Silvestres**, direi que me agradou muito, além do que me agradaria se o idealizasse de nôvo ou se o visse de nôvo. Não sou um bom crítico e o meu testemunho é péssimo, torço o sentido de tudo e além disso sou muito faccioso. Não aceito polêmicas, as discussões me aborrecem. Acho que **Morangos Silvestres**, como também **O Rosto** estão muito próximos do meu temperamento. Nunca conheci Bergman pessoalmente (nota da redação: Fellini vai dirigir um filme, a dois, com Bergman), mas encontro nos seus filmes um ar de cumplicidade fraterna. É um ilusionista, metade feiticeiro metade apaziguador, nêle me agrada até o embuste, o espetáculo feito com nada. Disseram-me que ele passou de moda em determinados círculos intelectuais, mas pouco estou ligando, ele é um grande cineasta. Um outro tipo da sua estatura é Akira Kurosawa, diante de **Rashomon** ou de **Os Sete Samurais** volto a ser menino, sinto uma admiração incondicional. E depois, ultimamente, gostei de **Os Pássaros**, gostei muitíssimo, briguei com todo mundo por causa dêste filme. É um filme perfeito, preciso como uma miniatura. Em tôda a primeira metade do filme a tranqüilidade, a seriedade daquele

casal muito publicidade de frigorífico, é um achado genial. Não meço adjetivos quando encontro algo que me agrada, nem arrefeço o meu entusiasmo diante de considerações críticas. Para o meu temperamento a crítica é uma operação masoquista. Por que redimensionar aquilo que foi sentido? Por que amornar, extinguir, mortificar?

● Quando fiz meu primeiro filme, o cinema já era um fato arqueológico, com uma história, uma estética. Já havia um processo de intelectualização, já havia comparações, freios, remorsos. No início ninguém tinha que ser complexo, tudo era mais humilde, livre. Tenho o hábito de dizer que comecei a fazer cinema como se ele nunca tivesse existido, mas esta é uma afirmação muito cínica. Os estilos alheios, as poéticas, meio século de imagens lançaram muitas sombras, exerceram influências sobre o meu trabalho impedindo uma espontaneidade absoluta.

● Não sou desinibido. A minha sociabilidade é mínima, os fatos coletivos ou sociais me apavoram, não costumo freqüentar festas, conferências ou debates. Tenho sempre impressão que essas coisas não me dizem respeito, que são para os adultos. Não é orgulho, falso sentimento de superioridade, é desinteresse.

● Tôdas às vezes que percebo nos outros um sentimento de confiança em mim, fico contente. Fico lisongeadíssimo mesmo se aquilo me der a medida da minha incapacidade. O que odeio são os aspectos oficiais, decorativos. As cerimônias, os prêmios, andar no palco, receber a estatueta, agradecer, falar. Habituei-me a força, tristemente, mas tenho sempre a impressão de estar engolindo uma pílula.

● Estou sempre ausente das lutas, das classificações decretadas pelos jûris, das corridas que precisam um primeiro colocado. Diante de situações iguais a esta fico do lado de fora com a maior naturalidade, não sinto necessidade de competir. Não sou do tipo esportivo, basta dizer que nunca assisti à uma partida de futebol. Os prêmios dão alegria, é claro. Seria um mentiroso se dissesse o contrário, mas posso acrescentar, que quando os deixei de receber, não sofri nem um pouco. O que posso fazer, sempre me aconteceu o mesmo, quando moço, em relação às mulheres. Nunca competi com os outros rapazes. A luta, seja ela baseada na força ou na malícia, sempre me repugnou, e não sei se trata de uma repugnância biológica ou espiritual. Para ser completamente sincero direi que esta aversão

pode ser hipo-compensada por uma posição extremamente batalhadora, astuta e eficiente. Basta eu desejar de verdade alguma coisa, e logo me transformo no mais ativo, mais lúcido e mais inventivo de todos os homens. É somente isto que pode justificar a lenda sobre a minha astúcia.

● Já disseram que os sonhos são fábulas que contamos a nós mesmos, pequenos e grandes mitos que ajudam a compreensão das coisas. Naturalmente, não é preciso pedir aos sonhos um auxílio imediato e contínuo para modificar o próprio comportamento diurno, e muito menos entregar-se inteiramente ao prazer do espetáculo noturno. O sonhador empedernido arrisca-se a passar o dia inteiro sem fazer nada, vagando entre coisas evanescentes. Podendo até viciar-se ao ponto de ficar esperando pela noite para poder sonhar, mas nestes casos, as imagens acabam enfraquecidas.

● *La Strada* é na verdade, o catálogo de todo o meu mundo crítico, com uma indentificação sem cautela, perigosa. Gosta da definição? 8 ½ quer aparecer como a tentativa de encontrar um acôrdo com a vida.

● Em Jung admiro e invejo a honestidade inabalável da qual nunca afastou-se. Foi um cientista profético que conseguiu amalgamar os dois planos, ciência e magia. Apesar disso Jung não é apreciado como deveria ser. A humanidade do nosso século, tendo tido a oportunidade de compartilhar da companhia de um companheiro de viagem como este, cercou-o na maior parte dos casos, com uma desconfiança estúpida.

● Quando pela primeira vez, ainda criança, vi no colégio de padres os diapositivos das igrejas, o que me impressionou não foi o aspecto técnico, e sim a capacidade evocadora e transfiguradora daquelas imagens. Além disso, não usamos a expressão "lanterna mágica"? Por isso me parece que o cinema seja o instrumento mais apropriado para colher os aspectos da realidade ultra-sensível. Estes aspectos que têm o caráter das visões que se encontram mais chegadas ao homem. Partir para a descoberta desta paisagem interior é uma tarefa perigosa. Corre-se o risco de cair em uma contemplação fútil e mistificadora, ou então o de parar na fachada exterior dos fenômenos. O que se pode fazer realmente é bem pouco, diante da importância dos problemas com os quais temos que lidar. Todos porém têm que saber que não sabemos nada, que o mundo não termina aqui, que o futuro reserva

para a humanidade não somente tragédias como também descobertas agradáveis.

● Em criança, fabricava sozinho os meus fantoches. Em primeiro lugar, desenhava em cartolina, depois recortava, por fim fazia a cabeça com argila ou com algodão em rama embebido de cola-tudo. Um amigo de família, que era escultor, viu a passoca que eu estava fazendo, e então me ensinou como usar o gesso líquido e a plastilina. Fabricava sozinho até as côres, quebrando tijolos e reduzindo-os a pó. Comecei a fazer amizade com os artesãos que trabalham com o couro e também os carpinteiros que me davam de presente pedaços de madeira macia. Resumindo, recordando aqueles tempos, chego à conclusão, que para mim a fantasia esteve sempre ligada ao artesanato. Nunca me interessei por outras brincadeiras além dos fantoches, das côres e das maquetes. Aquêles desenhos em planta baixa e em perspectiva que a gente corta e monta. Além disto, nada. Nunca dei um pontapé em uma bola. Gostava até de trancar-me no banheiro durante horas e horas, botar pó de arroz no rosto e mascarar-me das maneiras mais incríveis. Bigodes de estôpa, clara de ovo nos cabelos para fazer penteado de homem grande, suíças desenhadas com rôlha queimada. Se quiserem ver em tudo isto o sinal de predestinação, pode ser que aqui encontrem os elementos necessários. Sempre senti intensamente, até como espectador, o apêlo do espetáculo. Basta recordar as histórias da minha fuga através do circo, acontecida e narrada várias vezes. No Liceu, muito mais tarde, comecei uma espécie de folhetim todo desenhado, com caricaturas, desenhos e historietas. Se isso você entende como relação entre invenção narrativa e fato figurativo, sim, parece que sempre houve, ao menos como tendência.

● Para o episódio de *Boccaccio 70*, a côr não foi escolha minha. Era um filme realizado sob o regime de colegiado e os produtores decidiram que o filme seria colorido. Não fiz nenhuma objeção. O tom de brincadeira da empresa e a forma breve do episódio me pareciam uma boa oportunidade para experimentar a côr, porém sem muito empenho. Não pensei seriamente no problema, não criei caso. Em *Giulietta*, pelo contrário, a côr é uma exigência do filme. Creio que se fosse em branco e preto, não teria feito o filme. É um tipo de fantasia que se desenvolve através de inspirações coloridas. Um filme onírico por concepção e estrutura, e a côr, como sabes, faz parte não só da linguagem, mas da idéia e do sentimento do so-

nho. No sonho, as côres são conceitos e não aproximações ou lembranças.

● Não acredito que a côr vá superar inteiramente o branco e prêto, porém, penso que apesar de tôdas as inconveniências imprevisíveis e incontrolláveis, constitui um elemento importantíssimo. Entre dois filmes ruins, um colorido e o outro em branco e prêto, prefiro sempre o último. Ainda mais que em alguns casos, as propagandas "côres naturais" empobrecem a fantasia. Quanto mais você se aproxima mineticamente da realidade, mais aumenta o perigo de se cair na imitação. Neste sentido, o branco e prêto, oferece margem mais amplas para a imaginação. Tenho certeza que depois de terem visto um bom filme em branco e prêto, muitos espectadores, se interrogados sôbre o seu aspecto cromático, poderiam falar em "côres maravilhosas", porque cada um empresta às imagens as côres que traz dentro de si.

● Um filme é a obra de um autor com a qual todos colaboram, mas todos mesmo. Desde Pai Eterno até a faceta miserável da generalidade mais esquálida. Não queria que isto parecesse mortificante para quem já trabalhou ou trabalha comigo. Em níveis diferentes, todos êles sempre foram preciosos para mim. Os roteiristas antes de todos. Falo em Pinelli e Flaiano que sempre me acompanharam e me incentivaram durante êstes anos, em quase tôdas as minhas emprêsas. Com êles Brunello Rondi, leal, apaixonado pelo trabalho, rico de idéias e de entusiasmos. Mas avaliar o imponderável, uma chuva que cai de repente, uma menina que começa a chorar de verdade, um visitante que chega usando um chapéu que é imediatamente utilizado para definir um personagem que até àquele momento estava impreciso?

O cinema precisa de sortilégios. A verdadeira fadiga consiste, não tanto no querer precisar primeiro ou depois, a escolha de um indivíduo ou daquilo que o indivíduo deve dizer. A decisão virá, e será certa, desde que você saiba criar uma atmosfera vital na qual possa nascer alguma coisa. Tudo pode concorrer para a criação desta atmosfera, que primeiro o envolve individualmente e depois o local em que se trabalha. Quando digo tudo, incluo também alguns elementos negativos como as incompreensões, as dificuldades, os atrasos.

● Durante uma semana ou duas tenho que vigiar para ver se o filme nasceu e para onde vai. É êle que me dirige, e não eu que o dirijo.

● Para mim a filmagem é uma viagem. Já repeti isto tantas vêzes que custo a acreditar, mas é isto mesmo, uma viagem. Mas uma viagem não se faz abstratamente, mas levando em conta as exigências que surgem de hora em hora, causadas pelo seu estado de espírito e pelos imprevistos. Basta entregar-se completamente, deixar-se levar, ou, para ser mais exato, ficar a serviço daquilo que vai nascer.

● Nunca escolhi um ator por causa da sua fama ou da sua capacidade profissional, assim como nunca deixei de contratar um ator por causa da sua inexperiência. Para os meus filmes procuro rostos expressivos, característicos que digam tudo o que são, logo que aparecem na tela. Demonstro inclusive uma tendência para colocar em evidência, através da maquiagem e da roupa, tudo aquilo que possa revelar a psicologia do indivíduo. Para escolher não tenho nenhum sistema. A escolha depende do rosto que tenho diante de mim, do que consigo ver por detrás daquele rosto na maioria das vêzes desconhecido, da primeira impressão. Se de saída cometo um erro, isto é, se atribuo a um rosto um significado que êle não tem, geralmente o percebo logo na primeira tomada da cena, e então mudo o personagem. Não obrigo o intérprete a usar uma máscara que não lhe pertence, prefiro que êle exprima aquilo que pode. Na maior parte das vêzes não peço que evitem as hesitações, os pudores e ressentimentos, no entanto sou sempre capaz de dizer aos atôres que trabalham comigo: sejam vocês mesmos e não se preocupem. O resultado é sempre positivo. Cada qual tem o rosto que lhe compete, e não pode ter outro e todos os rostos são sempre o que devem ser, a natureza não se engana.

● Detesto os atôres que refletem sôbre o personagem, chegam com idéias próprias, decoram o roteiro. Procuro sempre explicar a êles que estão perdendo tempo, porque costumam mudar os diálogos e até mesmo a narrativa. Tomo estas atitudes como sendo uma intromissão ilegítima. O meu trabalho com os atôres não se resolve nunca em termos de argumentação ou colóquios. Articula-se principalmente em uma série de sugestões banais, retiradas da observação da vida em comum. Um recurso do qual me utilizo muito é observar o ator na hora em que êle não está trabalhando. À mesa, quando trocamos confidências ou discutimos política, quando conversa com os operários. É lá que o vejo como realmente quero. Muitas vêzes acontece eu dizer, é uma frase que volta sempre: faça como naquela vez... E aquela

vez pode ser, por exemplo, a discussão com o garçom do restaurante. Sugiro ao ator, que deve dizer a amante e ao filho "saia desta casa", faça como naquela vez que você disse ao garçom "o arroz está queimado" em vez de "saia desta casa", e na dublagem resolve-se tudo.

● O fotógrafo é fundamental no momento de começar a filmagem, como o cenógrafo na fase preparatória. Uma luz errada em uma cena é como uma frase com os adjetivos fora do lugar. O fotógrafo é uma das mãos do diretor do filme que lhe assegura certos resultados técnicos. Para mim o melhor fotógrafo é aquele que me obedece, mesmo hesitando e faz tudo o que peço. Sendo inteligente é melhor, a inteligência nunca é demais. Entre um fotógrafo com gostos definidos e um eletricitista, prefiro o último, desde que êle entenda as minhas exigências e saiba executá-las com perfeição técnica. Trabalhei muito bem com Gianni de Venanzo em 8½ e *Giulietta degli Spiriti*, e no passado me dei ôtimamente com Martelli.

● A verdade é que o diretor chega à moviola, cansado e arquejando, ainda banhado em seu filme. Seria necessário poder completar as cenas, fazer uma montagem experimental e deixar o filme repousar durante três ou quatro meses. Fazer uma viagem, ocupar-se em outras coisas, voltar para o trabalho com o montador com a mente desocupada e com perspectivas novas para o material que está diante de nós. Em vez disso deparamos com as habituais e compreensíveis razões do mecanismo cinematográfico. Trabalha-se morto de cansaço e faz-se o que pode. Entre outras coisas, revê-se o filme, aos pedaços, perde-se de vista os significados genéricos, cuida-se sômente da gramática, dos pontos e das vírgulas.

● Nos meus filmes, a música entra com os discos, enquanto estou filmando. Melodias que carrego comigo durante anos (*A Titina*, *A Marcha dos Gladiadores*), ligadas à emoções definidas, temas viscerais. Também discos que escuto por acaso, como Patricia que escutei em um bar e tornou-se do "leit-motiv" de *La Dolce Vita*. Comecei a usá-lo durante os testes e acabou tornando-se um grande estímulo. O compositor das músicas de todos os meus filmes é Nino Rota, um homem feito de música, um amigo angelical.

● Geralmente não costumo ler ficcionistas e poetas. Costumo ler coisas estranhas, curiosas. Gosto de ler os jornais, as crônicas, os autos dos pro-



*Giulietta degli Spiriti* ou a exacerbação onírica

cessos. Não tenho grande interesse pelos escritores que me oferecem um mundo que pertence a eles, prefiro os manuais científicos, os livros de histórias, o pensamento de um filósofo. Mesmo quando não entendo tudo, acho que são leituras úteis. Agora não me obrigue a dizer que não li Joyce, porque fico envergonhado, me vêm logo à mente os rostos de Moravia e Pasolini, julgando-me afetuosamente, mas assim mesmo, cheios de reservas e com um ar um pouco divertido. Não, recuso-me a propalar a minha ignorância, o que além dos mais seria antieducativo. Queremos ensinar os jovens que só vale a pena ler as aventuras de Flash Gordon?

● O cinema, é um fenômeno curioso. Vi por esses dias, **Goldfinger**, um filme que me deixou impressionado. Além daquela superfície esmaltada, da concatenação brilhante de acontecimentos aventureiros por sinal muito bem apresentados, sinto, que carrega dentro dele um mundo de coleópteros, terrível e angustiante. O nosso mundo, fascinante e tremendo como o próprio filme. Parece-me que **Goldfinger** é um daqueles filmes que fazem com que o cinema dê um passo adiante. Não sei se consegui explicar. É a capacidade de captar, dentro de uma forma tradicional, a mensagem talvez, parcial, talvez destorcida, talvez tresloucada, do homem de hoje. Por causa disso, penso que o filme obteve tão grande sucesso com o público.

● A ligação com o público é um dom, uma vocação de palhaço a Barnum ou a Buffalo Bill. A comunicação é inconsciente. Nunca pensei sequer um instante, se o público vai ou

não vai entender. O público é uma entidade abstrata, não se pode prever como reagirá. O aspecto cativante (poder-se-ia dizer até rufianesco) que você encontra nos meus filmes, se é que ele existe, é puramente instintivo.

● Giulietta-atriz gostaria de ser o contrário do personagem que faz comigo. Tôdas as vezes é recalcitrante, submete-se depois de uma longa resistência, como se percebesse que vai dar vida a alguma coisa sombria que está dentro dela, mas que ela se recusa a admitir. Em primeiro lugar detesta as roupas, o tipo, a máscara de seus personagens. Ao lado da Giulietta entusiasta, colaboradora, pé de boi, é como se existisse uma outra Giulietta que diz sempre não.

● Com Giulietta sou mais nervoso e mais exigente do que com os outros. Estou sempre disposto a tolerar os erros de todo o mundo, menos os de Giulietta. Neste ponto sou profundamente injusto. A verdade é que ela vive dentro de mim, há muito mais tempo que os outros atôres, e assim fico achando que ela não tem o direito de errar. Às vezes tenho vontade de dizer, mas como? Você nasceu com a história, surgiu antes dos outros mesmo assim ainda não se integrou com perfeição com a imagem que estamos compondo? Apesar de fora do "set" ela ser freqüentemente combativa, defender idéias próprias, apresentar objeções, diante da câmara, ela é de uma docilidade e obediência absoluta. Giulietta é muito boa, faz tudo para tornar a vida mais fácil. Além disso não deixa nunca de ser esposa. Pergunta se estou com frio, se os meus sapatos estão molhados, se quero um agasalho.

● Li deliberadamente tudo o que se poderia ler sobre os tempos romanos. Estudei os afrescos e a literatura. Em consequência de minhas pesquisas — que duraram muito tempo — procuro dar uma visão desta época em **Satyricon**, evitando uma reconstrução arqueológica e histórica detalhada. Meu objetivo é outro. Meu **Satyricon** deverá ser um filme de ficção-científica, uma jornada no desconhecido. (...) Acho, com toda franqueza, que não podemos julgar os romanos, porque somos cristãos. Fomos condicionados pela maneira de viver dos cristãos durante estes 2000 anos. Nós inventamos a consciência, demos um valor moral às coisas, separamos os valores dos não-valores, desenvolvemos um sistema de valores. Criamos limites entre o físico e o espiritual. (...) Falamos da bestialidade dos romanos, mas o fazemos na condição de cristãos. Para os romanos, aquilo não era bestial, nem cruel. Para eles, por exemplo, o remorso que sentimos como cristãos teria sido considerado bestial, inumano, isto é, sem valor ou abaixo do nível da dignidade humana. Eis porque, fornecendo um esforço para o julgamento daquele mundo pagão, em termos não-moralistas, não-históricos e não-culturais, recuso-me a julgar ou a condenar os romanos daquele tempo. Recuso-me a pensar: Eles tinham o hábito de matar seis mil pessoas de uma só vez, que canalhas!". Do contrário, meu filme seria falso. (...) Mas, como sou um cristão e um católico, é inevitável que certos aspectos morais apareçam em **Satyricon**. Esses dois mil anos de cristianismo (...) não podem deixar de influenciar-me em um filme sobre o mundo pagão.

# Filmografia de Fellini

## 1 — COMO ROTEIRISTA:

- 1942 — **Avanti C'è Posto**, de Mario Bonnard  
 — **Quarta Pagina**, de Nicola Manzari  
 1943 — **Apparizione**, de Jean de Limur  
 — **Chi L'Ha Visto?**, de Goffredo Alessandrini  
 — **Campo de Fiori**, de Bonnard  
 — **L'Ultima Carrozella** (A Última Carrozella), de Mario Mattoli  
 1945 — **Roma, Città Aperta** (Roma, Cidade Aberta), de Roberto Rossellini  
 1946 — **Paisà** (Paisá), de Rossellini  
 1947 — **L'Ebreo Errante** (O Homem sem Pátria), de Alessandrini  
 — **Il Delitto di Giovanni Episcopo**, de Alberto Lattuada  
 — **Senza Pietà** (Sem Piedade), de Lattuada  
 — **Amore**, de Rossellini  
 1948 — **La Città Dolente**, de Bonnard  
 — **Il Mulino del Po** (O Moinho de Pó) de Lattuada  
 — **In Nome della Legge** (Em

Nome da Lei), de Pietro Germi

- 1950 — **Il Camino della Speranza** (O Caminho da Esperança), de Germi  
 — **Francesco, Giullare di Dio** (Francisco, Arauto de Deus), de Rossellini  
 — **Persiane Chiuse** (Janelas Fechadas), de Luigi Comencini  
 1951 — **La Città si Defende** (A Cidade se Defende), de Germi  
 — **Il Brigante di Tacca del Lupo** (O Bandoleiro da Cova do Lobo), de Germi  
 — **Europa 51** (Europa 51), de Rossellini  
 — **Cameriera Bella Presenza Offresi** (Oferece-se Boa Empregada), de Giorgio Pastina  
 1952 — **Fratelli d'Italia**, de Fausto Saraceni  
 1957 — **Fortunella** (Fortunella), de Eduardo de Filippo

## 2 — COMO DIRETOR E ROTEIRISTA:

- 1950 — **Luci del Varietà** (Mulheres

e Luzes) \* Direção e Produção: Fellini e Alberto Lattuada \* Roteiro: Fellini, Ennio Flaiano, Lattuada e Tullio Pinelli, baseado numa história de Fellini \* Fotografia: Otello Martelli \* Cenografia: Aldo Buzzzi \* Montagem: Mario Bonotti \* Música: Felice Lattuada \* Elenco: Peppino De Filippo, Carla Del Poggio, Giulietta Masina, John Kitzmiller, Folco Lulli, Franca Valeri, Carlo Romano, Silvio Bagolini, Dante Maggio, Nando Bruno, Gina Mascetti, Il Duo Caprioli-Bonucci.

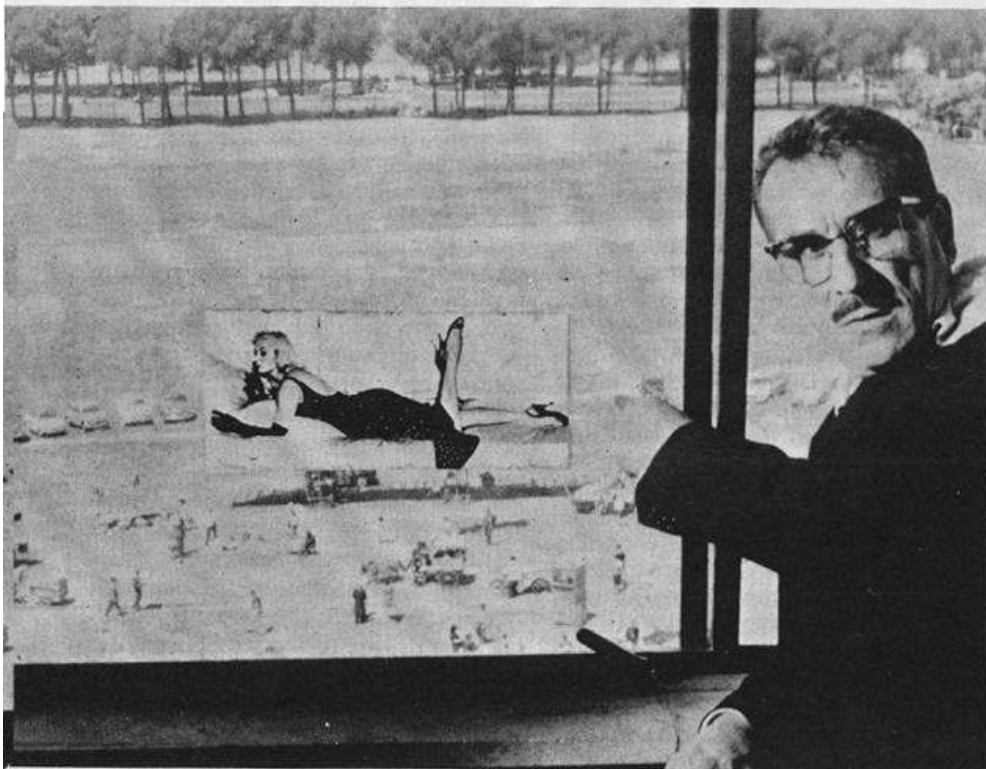
1951 — **Lo Sceicco Bianco** (Abismo de um Sonho) \* Produção: Luigi Rovere \* Roteiro: Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, baseado numa história de Michelangelo Antonioni, Fellini e Pinelli \* Fotografia: Arturo Gallea \* Cenografia, Fellini \* Montagem, Rolando Benedetti \* Música: Nino Rota \* Elenco: Alberto Sordi, Leopoldo Trieste, Brunella Bovo, Giulietta Masina, Lilia Landi, Ernesto Almirante, Fanny Marchio, Gina Mascetti, Enzo Maggio, Poldino.

1953 — **I Vitelloni** (Os Boas Vidas) \* Produção: Lorenzo Pegoraro \* Roteiro: Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli \* Fotografia: Otello Martelli, Luciano Trasatti, Carlo Carlini \* Cenografia: Mario Chiari \* Montagem: Rolando Benedetti \* Música: Nino Rota \* Elenco: Franco Interlenghi, Alberto Sordi, Franco Fabrizi, Eleonora Ruffo, Leopoldo Trieste, Riccardo Fellini, Lida Baarowa, Carlo Romano, Arlette Sauvage, Vira Silenti, Jean Brochard, Maja Nipora, Paola Borboni, Enrico Viariso, Claude Farère, Giovanni Galli, Silvio Bagolini.

1953 — **Amore in Città** — Episódio: **Un' Agenzia Matrimoniale** \* Produção: Cesare Zavattini, Renato Ghione, Marco Ferrere \* Roteiro: Fellini, Tullio Pinelli \* Fotografia: Gianni Di Venanzo \* Cenografia: Gianni Polidori \* Montagem: Eraldo Da Roma \* Música: Mario Nascimbene \* Elenco: Antonio Cifariello e atôres não profissionais.

1954 — **La Strada** (Na Estrada da Vida) \* Produção: Carlo Ponti, Dino De Laurentiis \* Roteiro: Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, baseado numa história de Fellini e Pinelli \* Fotografia: Otello Martelli \* Cenografia: Mario Ravasco \* Montagem: Leo Cattozzo \* Música: Nino Rota \* Elenco: Giulietta Masina, Anthony Quinn,

Peppino De Filippo no episódio de *Boccaccio 70*





Em seu último filme, *Satyricon*, Fellini vê o mundo pagão a partir da obra de Petronio

Richard Basehart, Aldo Silvani, Marcella Rovena, Lidia Venturini.

1955 — **Il Bidone** (A Trapaça) \* Produção executiva: Giuseppe Colizzi \* Roteiro: Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli \* Fotografia: Otello Martelli \* Cenografia: Dario Cecchi \* Montagem: Mario Serandrei, Giuseppe Vari \* Música: Nino Rota \* Elenco: Broderick Crawford, Richard Basehart, Franco Fabrizi, Giulietta Masina, Giacomo Gabrielli, Alberto De Amicis, Lorella de Luca, Irene Cefaro, Sue Ellen Blake, Xenia Valderi, Maria Zanoli, Mario Passante, Lucretia Muratori.

1956 — **Le Notti di Cabiria** (As Noites de Cabiria) \* Produção: Dino De Laurentiis \* Roteiro: Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli \* Diálogo adicional: Pier Paolo Pasolini \* Fotografia: Aldo Tonti \* Cenografia: Piero Gherardi \* Montagem: Leo Cattozzo \* Música: Nino Rota \* Elenco: Giulietta Masina, François Périer, Amadeo Nazzari, Franca Marzi, Dorian Gray, Aldo Silvana, Mario Passante, Pina Gualandri, Ennio Girolami, Christian Tassou.

1959 — **La Dolce Vita** (A Doce Vida) \* Produção: Giuseppe Amato \* Roteiro: Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi, baseado numa história de Fellini, Flaiano e Pinelli \* Fotografia (Totalscope): Otello Martelli \* Cenografia: Piero Gherardi \* Montagem: Leo Cattozzo \* Música: Nino Rota \* Elenco: Marcello Mastroianni, Yvonne Furneaux, Anouk Aimée, Anita Ekberg, Alain Cuny, Annibale Ninchi, Magali Noel, Lex Barker, Nadia Gray, Jacques Sernas, Walter Santesso, Valeria Ciangottini, Polidor, Mino Doro, Riccardo Garrone, Harriet White, Alain Dijon, Giulio Girola, Nico Otzak, Audrey McDonald, Renée Longarini, Giulio Paradisi, Enzo Cerusico, Enzo Doria, Carlo Di Maggio, Adriana Moretta, Sandra Lee, Henry Thody, Donatella Della Nora, Maité Morand, Donato Castellana, John Francis Lane, Iris Tree, Tito Buzzo, Leo Coleman.

1961 — **Boccaccio 70** (Bocaccio 70) — Episódio: **Le Tentazioni del Dottor Antonio** \* Produção: Carlo Ponti, Antonio Cervi \* Roteiro: Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli \* Fotografia (Eastmancolor): Otello Martelli \* Cenografia: Piero Zuffi \* Montagem: Leo Cattozzo \* Música: Nino Rota \* Elenco: Peppino De Filippo, Anita Ekberg, Giacomo Furia, Alberto Sorrentino, Mario Passante, Silvio Bagnolino.

1962 — **Otto e Mezzo** (Oito e Meio) \* Produção: Angelo Rizzoli \* Roteiro: Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi, baseado numa história de Fellini e Ennio Flaiano \* Fotografia: Gianni Di Venanzo \* Cenografia: Piero Gherardi \* Montagem: Leo Cattozzo \* Música: Nino Rota \* Elenco: Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Anouk Aimée, Sandra Milo, Rossella Falk, Barbara Steele, Guido Alberti, Madeleine Lebeau, Jean Rougeul, Caterina Boratto, Annibale

Ninchi, Giuditta Rissone, Mario Pisu, Jacqueline Borbon, Alberto Conocchia, Ian Dallas, Edra Gale, Tito Masini, Cesarino Miceli Picardi, Neil Robinson, Mino Doro, Mario Tarchetti, Eugene Walter, Gilda Dahlberg, Annie Gorassini, Mary Indovino, Mario Conocchia, Bruno Agostini, John Stacy, Mark Herron, Elisabetta Catalano, Alfredo de Lafeld, Frazier Rippey, Maria Tedeschi, Yvonne Casadei, Nadine Sanders, Georgia Simmons, Hedy Vessel, Rosella Francesco Rigamonti, Matilde Calnam, Roberto Nicolosi, Riccardo Guglielmi, Marco Gemini.

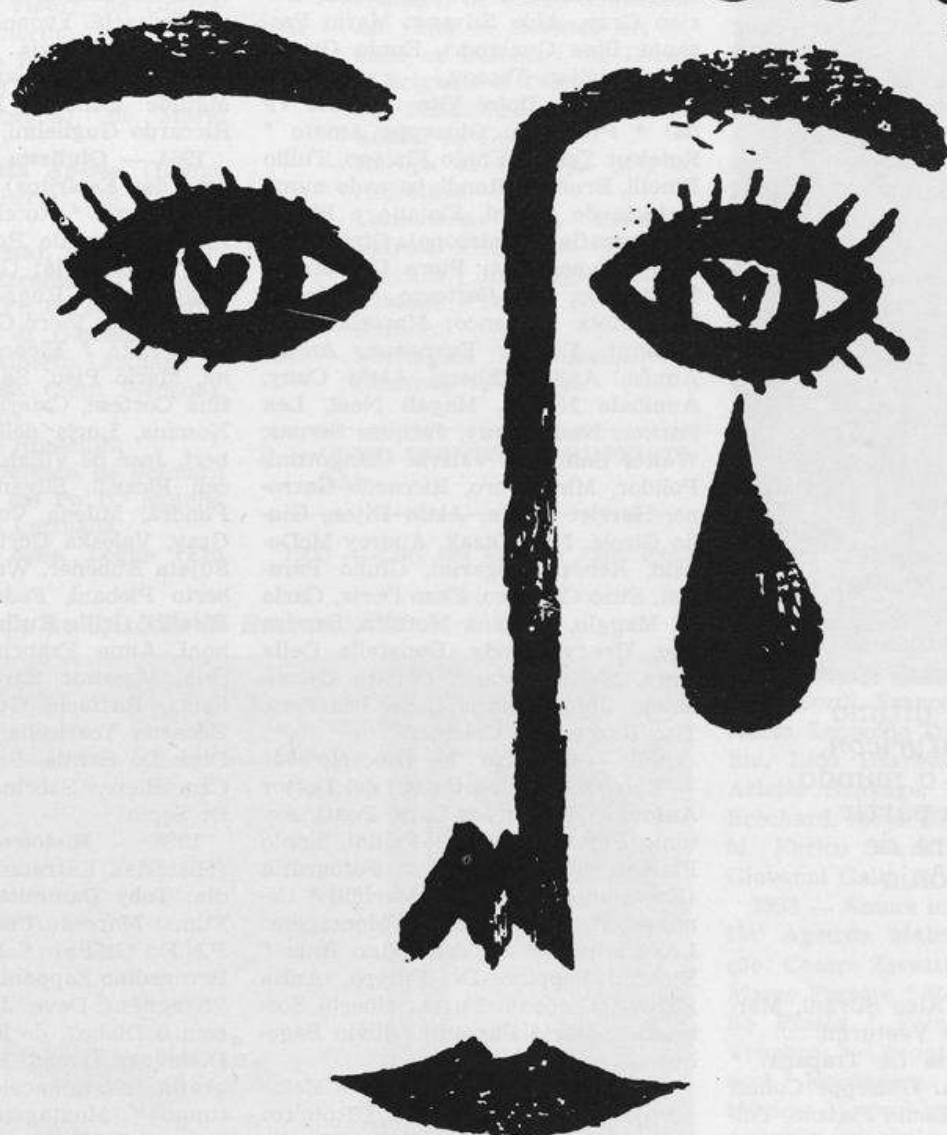
1964 — **Giulietta degli Spiriti** (Julietta dos Espíritos) \* Produção: Angelo Rizzoli \* Roteiro: Fellini, Tullio Pinelli, Brunello Rondi, Ennio Flaiano \* Fotografia: Gianni Di Venanzo \* Montagem: Ruggero Mastroianni \* Cenografia: Piero Gherardi \* Música: Nino Rota \* Elenco: Giulietta Masina, Mario Pisu, Sandra Milo, Valentina Cortese, Caterina Boratto, Sylva Koscina, Lucia della Noce, Lou Gilbert, José de Villalonga, Cesarino Miceli Picardi, Silvana Jachino, Elena Fondra, Milena Vucotich, Elisabetta Gray, Valeska Gert, Asoka Rubener, Sujata Rubener, Walter Harrison, Alberto Plebani, Federico Valli, Remo Risaliti, Grillo Rufino, Felice Fulchignoni, Anne Francine, Mario Conocchia, Massimo Sarchielli, Fred Williams, Raffaele Guida, Dany Paris, Edoardo Torricella, Gilberto Galvan, Dina De Santis, Bob Edwards, Alba Cancelliere, Sabrina Gigli, Rossella Di Sepio.

1968 — **Histoires Extraordinaires** (Histórias Extraordinárias) \* Episódio: **Toby Dammit** \* Produção: Les Films Marceau/Cocinor (França) e P.N.E. (Itália) \* Roteiro: Fellini e Bernardino Zapponi, baseado no conto "Ninguém Deve Jogar sua Cabeça com o Diabo", de Edgar Allan Poe \* Diálogos: Daniel Boulanger \* Fotografia (Eastmancolor): Giuseppe Rotunno \* Montagem: Ruggero Mastroianni \* Música: Nino Rota \* Elenco: Terence Stamp (Toby Dammit), Salvo Randone, Anne Tonietti, Fabrizio Angeli, Carla Marlier.

1969 — **Satyricon** — Direção e roteiro de Federico Fellini. Baseado no "Satyricon", de Petronio. Entre os intérpretes: Lucia Bosé, Capucine, Martin Potter, Hiram Keller, Magali Noel, Mario Romagnoli, Max Born. Produtor: Alberto Grimaldi.

# QUEM DESENHA OS TÍTULOS?

Ruy Castro



**N**a tela, em "close", o rosto de Kim Novak — em tonalidade avermelhada. A câmara o examina durante alguns segundos e, de repente, desvia-se para o alto em direção ao olho, tentando penetrá-lo. E é o que ela faz efetivamente em seguida: o olho de Kim torna-se cada vez maior à medida que a câmara se aproxima e parece vazá-lo e, então, transborda da tela. De repente, onde estava a pupila, surge a hélice, girando lentamente no centro do quadro, sobre fundo negro. Girando e crescendo, a hélice irá depois lançar na tela os créditos do filme: **Vertigo** (Um Corpo que Cai) começa. A apresentação dos títulos desse filme de Hitchcock (talvez o seu maior, até hoje) não passou em branco a ninguém, contribuindo de saída para inocular no espectador a sugestão de um "plot" circular, girando em torno do seu próprio eixo. A hélice criada por Saul Bass iria acionar também a atenção do público para uma função quase sempre vista como apenas subsidiária, dentro do complexo industrial que produz o filme.

O nome de Bass, no entanto, já era bastante familiar à crítica mais atenta, na época de **Vertigo** (Um Corpo que Cai). Ele foi o primeiro, possivelmente, a imprimir um sentido criativo à apresentação dos créditos — que, até então, limitavam-se a informar burocraticamente ao espectador o nome dos técnicos e atores. A revelação de Bass se deu em dois filmes de Preminger, **Carmem Jones** (Carmen Jones)/1954 e **The Man With the Golden Arm** (O Homem do Braço de Ouro)/1956, parceria que permaneceu: **Saint Joan** (Santa Joana)/1957, **Bonjour Tristesse** (Bom dia Tristeza)/1957, **Porgy and Bess** (Porgy and Bess)/1958, **Anatomy of a Murder** (Anatomia de um Crime)/1959, **Exodus** (Êxodo)/1960, **Advise and Consent** (Tempestade Sobre Washington)/1960, **The Cardinal** (O Cardeal)/1963, **In Harm's Way** (A Primeira Vitória)/1964 e **Bunny Lake is Missing** (Bunny Lake Desapareceu)/1965. Os filmes podiam ser piores ou melhores, variando segundo o termômetro criativo e administrativo de Preminger, um cineasta irregular, mas os

títulos de Saul Bass mantinham sempre a mesma temperatura inventiva.

É óbvio que, se se fôr pesquisar a sério os antecessores de Bass na utilização do processo, pode-se topar, de surpresa, com algum inventor primitivo já atento para as possibilidades de se desfechar a tensão no início do filme, valorizando o espetáculo. Mas, via de regra, a constante era a dos letrados imobilizados, sucedendo-se em fusões, quando não era posta em prática a técnica, muito comum, dos títulos impressos nas páginas de um livro, que iam sendo passadas pouco a pouco. O próprio Hitchcock iria adquirir o passaporte para o cinema numa função paralela: o desenho dos intertítulos que pontavam as narrativas dos filmes silenciosos. E, por coincidência (ou intuição de Hitch), seria sob a asa de Hitchcock que Saul Bass entraria para a história, com os títulos de **Vertigo** (Um Corpo que Cai), e, logo após, **North by Northwest** (Intriga Internacional)/1959 e **Psycho** (Psicose)/1960. Um jogo de retas, cruzando e cortando a tela em tôdas as direções, formando e deformando os títulos, ou simplesmente um jogo de figuras ou silhuetas entrecrocando-se — os títulos de Bass se constituem numa espécie de diabólico cartão de visitas para o filme, não com um sentido meramente de choque, mas adequado isomórficamente ao que vai ser mostrado na tela. A sua atuação, aliás, não se limita à mera confecção dos títulos: abarca, por vezes, a própria diagramação visual dos filmes, como em **Psycho** (Psicose) ou, sobretudo, em **West Side Story** (Amor Sublime Amor), de Robert Wise e Jerome Robbins. Com relação a este último, é difícil determinar até onde foi a contribuição de Bass, mas pode-se-lhe creditar, além da seqüência do baile, o magnífico intróito do filme: um cruzamento esvanecido de pontos e linhas, que mudam de cor sucessivamente e, durante na tela vários minutos, vão se fundindo progressivamente com os arranjos-céus de Nova York — depois, a cidade vista de cima, com os pequenos quadrados dos edifícios em tomada rigorosamente

vertical. E não se pode omitir também os seus trabalhos em filmes como **Grand Prix** (Grand Prix), de John Frankenheimer, **Spartacus** (Spartacus), de Kubrick, e **It's a Mad Mad Mad World** (Deu a Louca no Mundo), de Kramer. Uma antologia de sua obra seria reveladora, no sentido de deixar claro o que pode ainda fazer o trabalho do artesão, do indivíduo, quando escorado por uma parafernália de efeitos e pelas técnicas de reprodução. Não é à toa que Saul Bass está hoje em todos os currículos das escolas de Desenho Industrial. Ver e crer.

A importância de Bass, contudo, não se limita à mera criação de algumas obras-primas: ele rasgou a trilha para toda uma equipe de "designers" que, a partir dele, se lançaram no mesmo caminho da invenção. O primeiro destes parece ter sido Maurice Binder, revelado nos filmes de Stanley Donen, desde **Indiscreet** (Indiscreta)/1958 e **Once more with Feeling** (Ainda Uma Vez, com Emoção)/1959. De lá para cá, esteve com Donen em **Surprise Package** (Presente de Grego)/1966 e **The Grass is Greener** (Do Outro Lado ... O Pecado)/1960, **Charade** (Charada)/1963, **Arabesque** (Arabesco)/1965, **Two for the Road** (Um Caminho para Dois)/1966 e **Bedazzled** (O Diabo é Meu Sócio)/1967. A linha de Binder difere da de Bass no aproveitamento mais constante da figuração, sem apelar para formas abstratas — o "charme", no entanto, quase o mesmo. Talvez o seu melhor trabalho ainda seja aquele no **Satânico Dr. No**, a primeira aventura cinematográfica do agente 007: Bond na alça de mira, a imagem dançando segundo seus movimentos, depois o tiro — o sangue cobre a tela e surgem as dançarinas de calipso, alternando-se numa festa de cores e revezando-se com os títulos, até serem substituídas pelos três cegos, em outro compasso, e que irão iniciar efetivamente o filme. A série James Bond iria revelar, logo no filme seguinte, um outro "designer": Robert Brownjohn, autor dos títulos de **From Russia with Love** (Moscou Contra 007), presente também em **Goldfinger** (007 Contra Goldfinger), e novamente substituído por



Maurice Binder em **Thunderball** (007 Contra a Chantagem Atômica) e **You Only Live Twice** (Com 007 Só se Vive Duas Vêzes).

O surto do cinema inglês, há alguns anos, juntamente com a nova safra de cineastas, atôres, músicos, fotógrafos, etc., trouxe um surto de "designers": além de Robert Brownjohn, revelado por

James Bond surgiu o inventivo Robert Freeman, revelado pelos dois filmes de Richard Lester com os Beatles: **A Hard Day's Night** (Os Reis do Iê-Iê-Iê) e **Help!** (So-côrrro!), em que os títulos tinham um cunho bastante pessoal, fugindo à linhagem Bass/Binder, e quem viu as fitas há de se lembrar. E também Richard Williams, o

autor dos créditos de **What's New Pussycat?** (O Que é Que Há Gatinha?), de Clive Donner, **A Funny Thing Happened on the Way to the Forum** (Um Escravo das Árabias em Roma), de Lester, e do **Cassino Royale** (Casino Royale).

Nos Estados Unidos, há toda uma multidão de "designers" trabalhando ativamente para o cinema. James S. Pollack, na ausência da Saul Bass, desenhou os títulos de **The Birds** (Os Pássaros), de Hitchcock, em que os pássaros em revoada esfacelavam as letras. George Nelson cunhou com bastante vigor os letreiros do filme de John Huston, **The Misfits** (Os Desajustados). E Blake Edwards, um dos cineastas que mais se preocupam com as soluções plásticas de seus filmes, tem a assistência permanente da dupla Fritz Freeling (desenhista de Pernalonga) e David de Patie, autores dos títulos de **The Pink Panther** (A Pantera Côr-de-Rosa) (cujo sucesso obrigou-os a um longa-metragem estrelado pela



Desenhos de apresentação de *A Compadecida*

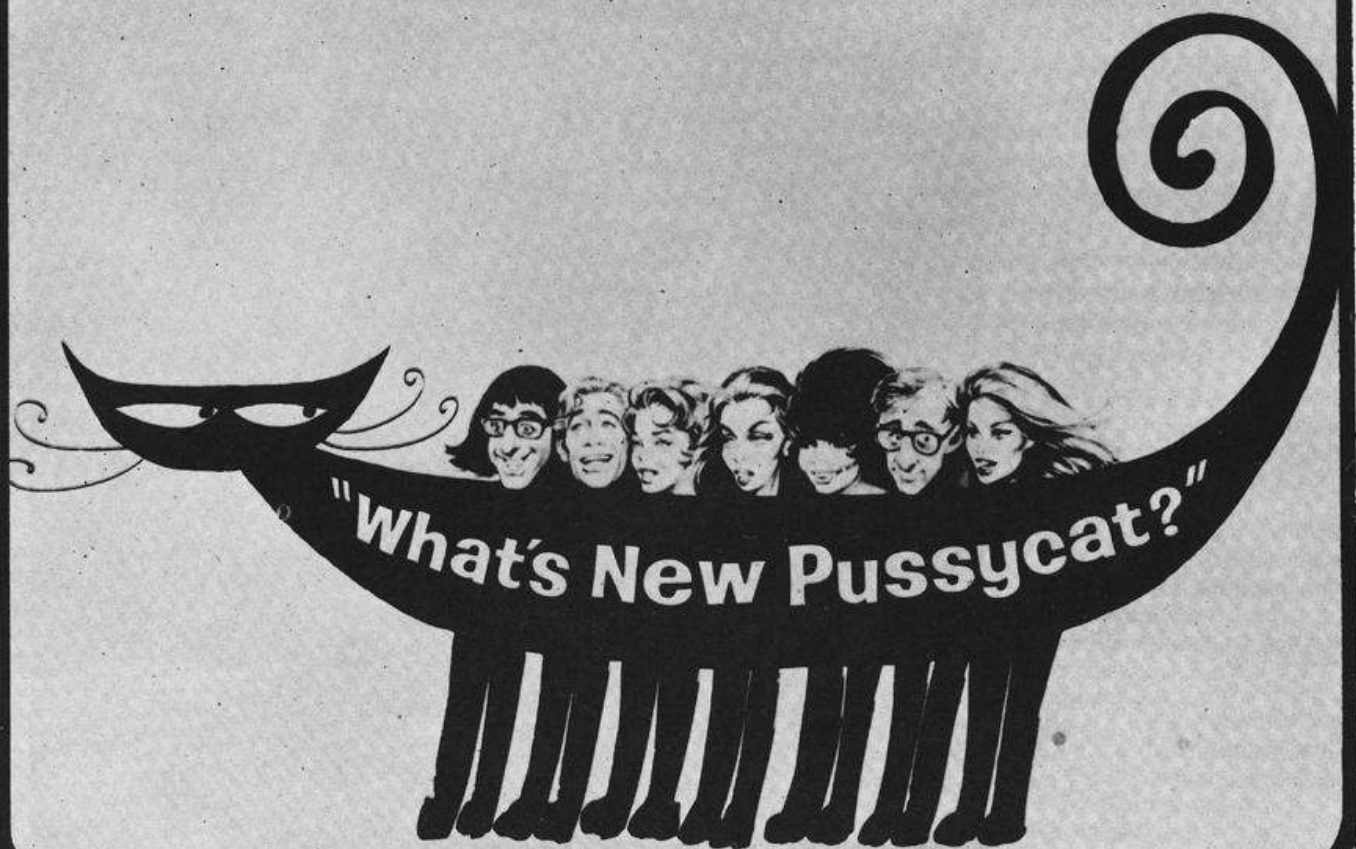
Pantera) e **A Shot in the Dark** (Um Tiro no Escuro). Saul Bass, o pioneiro, entre um e outro trabalho, partiu para a realização de um média-metragem, **From Here to There**, exibido aqui no I Festival Internacional do Filme. Robert Freeman, o parceiro de Lester, também vem incursionando na direção: vide **The Touchables** (As Tocáveis), lançado há pouco. E alguns filmes de Godard também contém soluções originais no tocante à apresentação dos títulos: **Une Femme est une Femme** (Uma Mulher é Uma Mulher), evocação aos antigos musicais da Metro, os letrados se sucediam em piscapisca, à maneira dos luminosos da Broadway; em **Pierrot le Fou** (O Demônio das Onze Horas), eles se formavam com as letras do alfabeto sendo jogadas à tela pela ordem: primeiro os AA, depois os BB e assim por diante.

No Brasil, essa faixa da invenção permanece posta de lado, por motivos óbvios. Há casos isolados,

como a magistral apresentação dos títulos da **Garôta de Ipanema**, cunhada por Glauco Rodrigues e David Zingg — a exceção que confirma a regra. Ou a, hoje, mais ou menos esquecida apresentação dos títulos de **Tocaia no Asfalto**, filme do baiano Roberto Pires, em 1962. A tônica, no entanto, é a da sobriedade: letrados imobilizados jogados sobre o espaço em branco. E não se diga que é falta de criadores em potencial, pois a ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial) está aí mesmo. A criação no cinema, no entanto, demanda um vasto complexo de fatores, como equipes, capitais e planejamento, que vêm influir de forma decisiva sobre o produto. É natural que, numa indústria ainda em fase de formação, não se possa exigir arroubos de invenção à Saul Bass.

Tudo isso, aliás, leva à inferência óbvia no que diz respeito ao papel do artesão, do criador isolado, no tempo das técnicas de produção. Uma antologia de Saul

Bass tornaria inexistente ou, no mínimo, empalideceria o trabalho de tantos artistas de cavalete, debruçados sobre os seus instrumentos para produzir objetos únicos, destinados ao consumo exclusivo de uma minoria e que se alimentam da redundância. Pelo contrário, os títulos de apresentação de **Vertigo** (Um Corpo que Cai) ou **It's a Mad Mad Mad World** (Deu a Louca no Mundo), em lances de invenção e surpresa, demonstram o que se pode fazer, quando a máquina e as técnicas de reprodução industrial interferem no trabalho do artesão.

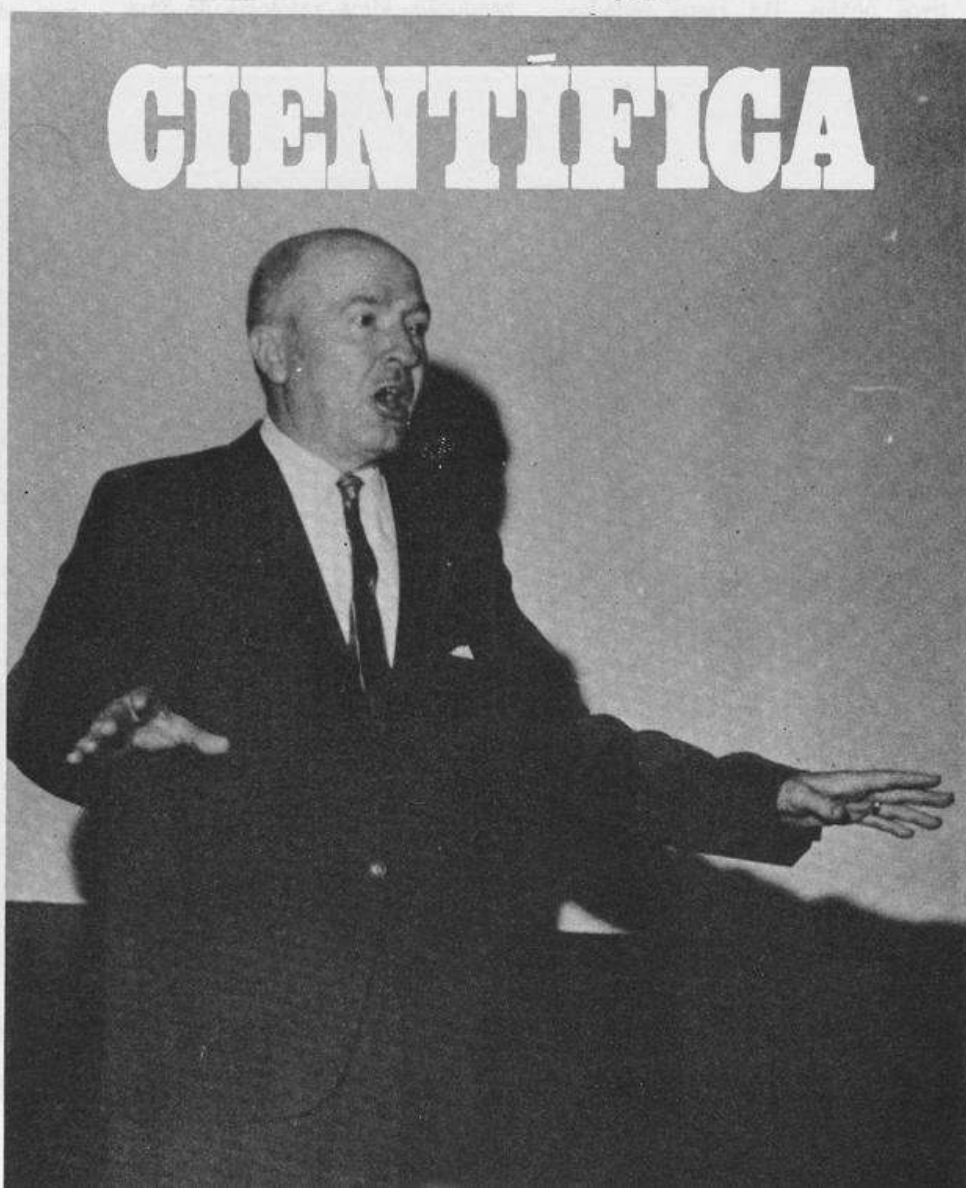


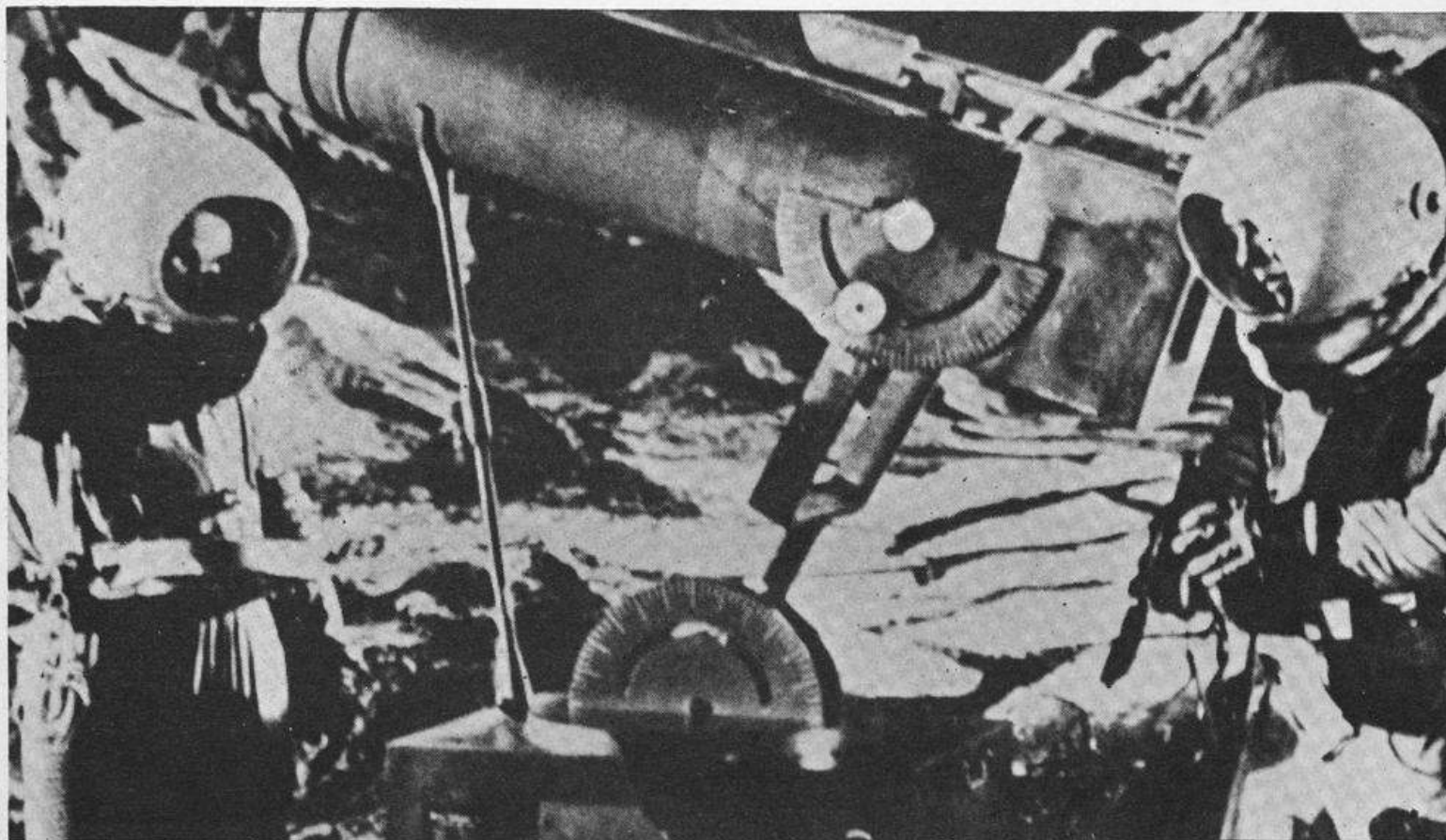
Foi graças às histórias de Robert Anson Heinlein, publicadas na revista "Saturday Evening Post" nos anos 40, que a literatura de ficção científica passou a ser um pouco mais considerada pelos "senhores críticos", que começaram a desconfiar que o gênero não era tão infantil quanto pareciam fazer crer as editôras especializadas em livros para a juventude, que editavam no mundo inteiro a pobre literatura tão pouco imaginativa de Julio Verne, êle sim, um escritor para crianças.

José Sanz

# HEINLEIN E A FICÇÃO

Robert Heinlein narrou para um público jovem e entusiasta, no Simpósio "A Literatura de Ficção Científica e o Cinema", como nasceu o filme "Destination Moon", quando os produtores consideravam a conquista da Lua um mau investimento





*Destination Moon*, dirigido por Irving Pichel, uma viagem "impossível"

A té então, o gênero não saíra das revistas especializadas, em geral de pequena tiragem, e era olhado como uma literatura inferior mesmo às brochuras contando as aventuras do Wild West ou de detetives. E essa era uma atitude bastante compreensível. Os escritores de ficção científica vinham tirar uma enorme massa de leitores do seu conforto, sacudido agradavelmente só por dosados calafrios produzidos pelos relatos de guerras de brancos exterminando índios ou de policiais capazes de descobrir o crime mais misterioso simplesmente examinando um fio de cabelo. Ora, os escritores de ficção científica diziam a seus leitores adultos que os temas utilizados por eles não eram a romântica lamentação sobre o passado (com exceção de Bradbury) mas um toque de alarma, um chamamento de atenção para os problemas do mundo futuro tão perto de nós quanto o amanhã. E isso, naturalmente, não era agradável. A tendência do homem é para deixar que as coisas aconteçam e só então estudar como encará-las.

Mas os escritores de ficção científica, otimistas ou pessimistas, são

homens que se preocupam com o futuro e que, não obstante saberem que esse futuro não existirá para eles, procuram alertar a geração presente no sentido de oferecer às futuras um elenco de normas que as habilitem a compreender melhor os problemas que terão de enfrentar, decorrentes dos monstruosos erros do nosso passado e dos deles — que é o nosso presente — com estúpidas guerras ideológicas, fome e miséria.

Entre esses escritores, o que mais se destaca, sem dúvida, num trabalho de proselitismo político tentando preservar o futuro do mundo, é Robert Heinlein. Sua obra se diferencia da maioria da de seus colegas pelo forte cunho político que o faz denunciar com virulência toda ameaça à liberdade.

Nenhum romance de Robert Heinlein tem uma existência pacífica. Cada obra sua é motivo de controvérsia. Freqüentemente, ultrapassa os limites da crítica literária para atingir maior número de interessados que, fatalmente, se dividem com relação a sua obra, não porque ela seja ambígua — ao contrário — mas porque as pessoas a julgam dentro de suas próprias conveniências políticas.

Um exemplo flagrante dessa controvérsia foi dado pelo seu até hoje discutidíssimo romance "Starship Troopers". A "briga" saiu das colunas especializadas para o ar, tendo sido objeto de um debate entre estudantes no programa de rádio de Marion Shelby, intitulado "Young Book Reviewers". Durante meia hora desse importante programa cultural, "Starship Troopers" foi debatido em termos que chegaram a ficar bastante violentos, por estudantes da Teaneck — New Jersey — High School, tendo Alice Kelleher, do Jersey City State College, como moderador. Nesse livro, Heinlein mostra os Estados Unidos sob um regime que tem o soldado profissional como base do governo e onde os cidadãos, para adquirir o direito de voto, devem servir na tropa durante dois anos. Como era de esperar, Heinlein foi acusado de fascista, etc., mas poderíamos também acusá-lo de partidário de uma teocracia em face de "Revolt in 2100" ou de anti-teocrata em "Methuselah's Children". Acontece que, partindo de certos dados da vida atual, Heinlein constrói uma possível organização futura dos Estados Unidos (ou do mundo) fa-

“Cada filme, para ser um sucesso artístico é a criação de um (só) homem”



zendo uma série de especulações em torno desses dados.

E foi ainda em um dado momento da vida americana, um momento mesmo crucial da guerra fria, a da ameaça de ataques atômicos entre Estados Unidos e União Soviética, que Heinlein escreveu seu admirável “Farnham’s Freehold”, um lúcido afrêscido do mundo na véspera e logo após o ataque atômico da União Soviética aos Estados Unidos e a perturbação que isso causa no tempo, projetando os sobreviventes numa outra época deste mesmo mundo. A luta entre convenções decorrentes de velhos costumes e educação que pertencem a um mundo que morreu, com a nova vida imposta pelo meio em que se

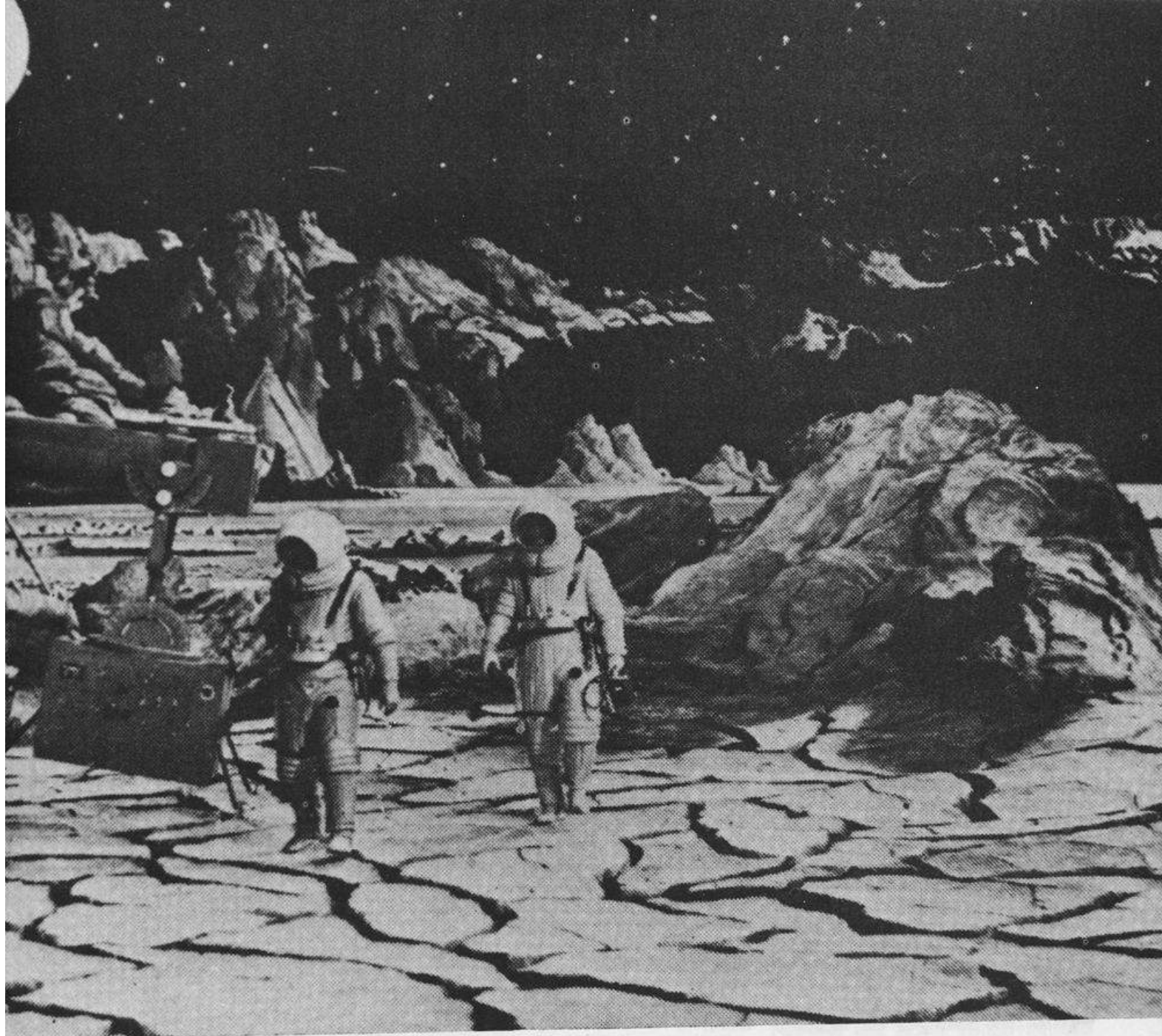
José Sanz,  
coordenador  
do Simpósio sobre  
ficção científica do  
II FIF, entre dois  
detentores do Hugo  
Award: Robert Heinlein  
(à esquerda), três vezes  
premiado, e Alfred  
Bester, autor de  
“Demolished  
Man”

encontra a família Farnham, com um negro como agregado, adquire dimensão homérica não só no plano estritamente literário, mas na grandeza do comportamento moral proposto pelo escritor.

Este nobre cavalheiro do Missouri, onde nasceu, na cidade de Butler, em 1907, ex-oficial da marinha americana, onde serviu até 1934, foi um dos participantes do Simpósio A Literatura de Ficção Científica e o Cinema, realizado no quadro do II Festival Internacional do Filme do Rio de Janeiro, nele proferindo a palestra que se segue, intitulada: “A criatividade não é divisível”.

A cinematografia é o maior meio de comunicação artístico de massas





que a mente humana desenvolveu até agora, o mais flexível, o mais versátil de todos os meios de comunicação artísticos. Com filme, mais som, mais cor e efeitos especiais, pode-se fazer tudo o que qualquer meio de comunicação histórico possa ter feito, e mais coisas inteiramente impossíveis para outro meio de comunicação.

Mas há duas desvantagens: a cinematografia é terrivelmente cara — o orçamento de "2001", de Kubrick e Clarke, corresponde à dívida nacional de uma pequena nação — e normalmente são utilizadas centenas ou milhares de pessoas para se fazer um filme.

Ora, isso não convém a artistas. Especialmente não convém a escri-

tores, que têm um mau temperamento elevado ao máximo. Queremos estar sós para trabalhar e rosnamos quando alguém nos interrompe — especialmente alguém bastante infornado para se casar com um escritor.

Por isso, a maioria dos escritores não quer escrever para o cinema; isso os forçaria a sair do seu voluntário isolamento e exigiria deles misturar-se com seres humanos reais... em vez das pessoas imaginárias muito mais tratáveis que vivem nas suas máquinas de escrever. Eu próprio detesto escrever argumentos (e consegui evitar: escrevi muito poucos) porque sei, com horrível certeza, o que vai suceder depois do primeiro tratamento do argumento ter sido escrito.

Mas o primeiro defeito do cinema é que a criatividade não é divisível. É este o título da minha palestra — e eu o roubei de um homem já falecido, que Deus guarde sua nobre alma. É o título de um ensaio sobre a natureza da criação artística, escrito por Irving Pichel, diretor de **Destination Moon**, e ainda vou roubar muito mais do seu ensaio até descer deste palco.

A criatividade, de fato, não pode ser dividida. Cada filme produzido para ser um sucesso artístico (a maioria não o é, como sabemos muito bem) é invariavelmente a criação de um homem — usualmente o diretor, freqüentemente o produtor, uma vez ou outra o escritor. Arte criativa nunca é produzida pelo sistema cole-

tivo. Nunca. Mesmo quando parece o contrário, visto de fora, mesmo quando outros, talvez milhares de outros, tomam parte no trabalho, este é sempre o resultado do talento de um homem. Quem constrói a catedral é o arquiteto e não os pedreiros.

Permitam-me um exemplo concreto: viajando pela Europa, vocês viram ou verão muitos metros quadrados de pinturas de Rubens e é claramente evidente que um só homem não teve tempo para pintar tudo aquilo. No entanto, são todos Rubens. Como? Rubens desenhava — usava sua tela, sua paleta — e um número desconhecido de alunos seus trabalhava sob a firme disciplina do mestre. Portanto... são todos Rubens. Não importa quem usou o pincel.

Em oposição, imaginem uma orquestra sinfônica aguardando para tocar enquanto duas ou mais pessoas manejam batutas — um tentando executar Wagner, o segundo de batuta em punho querendo ao mesmo tempo levar a orquestra a tocar o belo "D-núbio Azul" e o terceiro ferozmente determinado a forçar a orquestra a tocar um "rock and roll".

É um pensamento horrível. Vamos esquecê-lo.

Contudo, há muitas pessoas que honestamente acham que este é o caminho, na verdade o único caminho, de fazer filmes.

Inclusive, há também banqueiros em Nova Iorque que pensam poder dirigir filmes em Hollywood por controle remoto.

George Pal que nos proteja dessa espécie de loucura. Ele é um grande talento criativo como vocês verão nos filmes que vão passar aqui, mas deixem-me citar um, possivelmente maior que esses, o qual foi não só produzido por George, mas escrito e dirigido, com montagem e efeitos especiais, tudo feito por ele menos o som no palco de filmagem: **The Tulips Shall Grow**, filme pelo qual recebeu um prêmio especial de Sua Majestade a Rainha da Holanda.

Mas ao fazer **Destination Moon**, George Pal decidiu aplicar seu gênio em outra direção: contratou como diretor a um artista de grande integridade, depois afastou-se e deixou-o trabalhar, não começou a guiá-lo pelo braço nem a dirigir nas suas costas. Ao contrário, protegeu Irving Pichel, afastando-o de tarefas destruidoras da inspiração artística ao tomar a responsabilidade de cuidar de todos os horríveis pequenos problemas inerentes à realização de um filme.

George foi sábio ao escolher Irving Pichel. Mr. Pichel estava então no fim de sua vida — e teve uma vida trabalhosa. Autêntico ator de teatro, Irving conhecia de tal maneira a obra de Shakespeare que podia representar



qualquer papel masculino shakespeariano. Algumas pessoas mais velhas aqui presentes devem lembrar-se de Irving Pichel como o grande César em "Cesar e Cleópatra", de George Bernard Shaw. Nesse tempo ele era ator-diretor-produtor de filmes. E um culto, nobre e generoso cavalheiro — bom marido, pai amoroso e avô benevolente — além do mais "gourmet", conhecedor de bons vinhos, crítico musical exigente, voraz leitor de quase todos os ramos do conhecimento humano — um verdadeiro Homem da Renascença, Irving estaria perfeitamente à vontade naqueles grandes anos — de fato, ele podia manejar uma espada com habilidade e elegância.

**"They don't hardly make'em no more!"**

Ou, para falarmos em prosa que o próprio Irving teria usado: **"— we shall not look upon his like again."**

Mas um grande arquiteto precisa de pedreiros habilidosos; George Pal juntou alguns dos melhores. Não posso mencioná-los todos e não quero citar os atores; quando eu me calar vocês os ouvirão falar. Mas alguns eu tenho que citar. Lee Zavitz, cujos efeitos especiais deram a **Destination Moon** um "Oscar". Lee era um mágico que podia fazer aparecer na tela qualquer coisa. Na filmagem de **Gone with the Wind**, Lee Zavitz incendiou a cidade de Atlanta — quarenta acres contendo uma enorme multidão em cena e Lee começou e parou o fogo três vezes sem machucar ninguém. Olhem cuidadosamente para as cenas de queda livre, dentro e fora da nave espacial, notem como se parecem extraordinariamente

Heinlein,  
Yvette Mimieux,  
atriz de *The Time  
Machine*, George Pal,  
produtor-diretor deste  
filme, e produtor de  
*Destination Moon*, em  
uma sessão do  
Simpósio, no  
Teatro da  
Maison de  
France

te com os passeios no espaço de hoje, revelados pelos documentários, vinte anos mais tarde, e as cenas de queda livre da Apollo-8 na televisão, no Natal e, agora que vocês sabem que aquelas quedas eram fingidas no palco de som, procurem achar os fios que sustentam os atores na queda livre. Um palpite: **não** estão onde vocês pensam. E olhem cuidadosamente para as cenas de grande aceleração; elas são fantásticamente parecidas com algumas imagens aparecidas recentemente. Se quiserem saber como Lee fez a trucagem, perguntem a George ou a mim... depois.

Devo acrescentar que alguns dos efeitos especiais ganhadores de "Oscar" foram criados pelo próprio George, usando outros recursos. Não vou dizer quais; não queremos que vocês os saibam antes de ver o filme. Depois, perguntem a George ou a mim.

Mas este filme teria sido impossível de realizar sem as pinturas astronômicas de Chesley Bonestell. Eu tinha tanta certeza disso que disse a Mr. Pal que, se não contássemos com



Chesley Bonestell, teríamos que abandonar completamente o projeto. E era verdade. Naquele tempo, há vinte anos, Mr. Bonestell era a única pessoa no mundo inteiro que podia pintar uma tela astronômica com precisão científica e com detalhes perfeitos impossíveis de obter com fotografias coloridas. Agora, que entramos na Idade Espacial, muitos outros artistas aprenderam essa difícil habilidade. Mas naqueles tempos só havia um: Bonestell.

Várias pessoas me perguntaram sobre ele aqui no Simpósio, pensando que estivesse morto. Fico muito contente ao informar que ele está vivíssimo, fazendo oitenta anos neste ano, pintando como nunca e para ser preciso — quando ele morrer (não há o menor sinal disso, mas quando acontecer) esperarei que ele pelo menos dê mais três perfeitas pinceladas antes de ser considerado morto.

Há três meses, no Natal, Chesley dirigiu seu carro cerca de 100 quilômetros no meio de uma tempestade para jantar conosco e vimos o Apolo-8 na televisão. Às vezes os sonhos se tornam realidade.

Falei de mais; deixem-me esboçar rapidamente como este filme se tornou realidade. Eu não escrevo geralmente sem ser por dinheiro mas, em 1947, fui tomado pela ânsia de ver ser feito um filme sobre uma viagem espacial, um filme com realismo e perfeição científica. Naquele tempo isso era um sonho louco, eu não tinha dinheiro, não conhecia nada de cinema (e agora só conheço muito pouco); sou romancista e não argumentista.

Mas aquele sonho maluco me perseguia e eu precisava fazer alguma

coisa. Arranjei um tempo para ir a Hollywood, em 1948. Lá encontrei um argumentista, Alford Van Ronkel, que partilhou do meu sonho. Juntos, pegamos um romance meu sobre uma viagem à Lua, adaptamos para a tela e depois fomos procurar um produtor tão louco quanto nós.

Encontramos um por acaso: George Pal.

(Oh, confesso que ele não parece louco, está muito melhor agora. Mas isso foi há vinte anos.)

E aí começou o trabalho verdadeiramente duro: o financiamento da produção. O problema de George Pal era: onde encontrar um banqueiro que investisse uma grande quantia num filme em cor sobre uma viagem à Lua?

Ridículo! Todo mundo sabe que as viagens espaciais são impossíveis. Isso só acontece em histórias em quadrinhos e filmes baratos passados nas matinês de sábado para criancinhas que não conheciam nada melhor. (Lembrem, isso foi há vinte anos.)

Não sei como George se arranjou. Não era minha atribuição. Mas ouvi boatos que ele foi obrigado a botar sua alma e seu coração como parte do financiamento desse projeto maluco.

(O filme foi um sucesso e os magnatas devolveram a alma dele intacta. Nada garanto sobre o coração. Mas não devolveram dinheiro. Esse filme fez um dinheirão, mas não para George Pal ou para mim. Mas realizamos nosso sonho).

O falecido Irving Pichel fez com que fôssem escritos vários roteiros durante a produção e a primeira coisa que ele fez foi sentar e reescrevê-los. Agora o título se justifica: "Criatividade não é divisível". Embora haja vários nomes de escritores nos créditos, o meu entre eles mas não o de Irving Pichel, na verdade cada diálogo, cada detalhe naquele trabalho era exatamente como Irving Pichel queria que fosse. Oh, várias frases escritas por mim foram conservadas exatamente como as escrevi mas isso era porque tinham agradado a Irving Pichel. Ele amalgamou os milhares de detalhes, transformando-os na obra de um artista. Nós, atores e especialistas, apenas satisfizemos a vontade dele.

Mas deixem-me mostrar-lhes com que sapiência ele fez isso. Ele nunca disse a Chesley Bonestell como pintar, nem a Lee Zavitz como realizar os efeitos mecânicos; sabia que eles eram os melhores e confiava neles. Eu era o consultor técnico e científico, trabalho para o qual eu estava qualificado. Mas Pichel não era cientista; seu diploma — de Harvard — era de Literatura Inglesa e por isso ele não podia saber se eu era competente ou tapador.

Nas primeiras filmagens, ele discutiu alguns pontos técnicos do vôo espacial sobre os quais eu insistia. Mas acontece que um dos filhos de Irving é engenheiro especialista em foguetes, formado pelo California Institute of Technology. Então eu disse a ele: "Não aceite minha palavra. Hoje à noite, telefone para seu filho e faça-lhe a mesma pergunta". Irving fez... e daí até o verdadeiro fim minha palavra era lei em todos os assuntos técnicos e científicos. Nunca mais se perdeu tempo com discussões. Irving pedia-me que decidisse e depois usava todo o peso de sua autoridade para apoiar-me. Se há erros de engenharia ou científicos neste filme, a culpa é minha porque Pichel confiava na sua equipe.

(De fato, esse filme foi bem protegido neste setor. Hoje, vinte anos depois, a única engenhoca mostrada nele que ainda não foi construída é o motor atômico... e muitos de nós ainda viverão para vê-lo realizado.)

Pichel conservou intencionalmente o filme dentro de uma trama moderada, com um alto tom documentário, sem quase entrecio. O grande problema, como ele sabia, era tornar o vôo espacial crível — em 1949 — e jogou fora muitas cenas, filmadas ou não, que em nada contribuíam para esse objetivo. O resultado é uma história de ficção que parece um documentário... no qual o "homem" torna-se uma peça da maquinaria — a nave espacial.

Com isso, conquistou gente de fora da equipe, muitos dos quais pensavam no começo que o projeto era uma maluquice mas, que diabo, trabalho é trabalho. Juntou-nos todos e todos nós pegamos a febre do sonho do espaço e terminamos como um bando de irmãos.

Acabamos vencendo. Estávamos cansados mas felizes. George Pal deu um gigantesco coquetel no cenário da Lua e nós descansamos, rimos, fofocamos e ficamos contentes.

Quando minha mulher Ginny e eu saímos da festa tarde da noite, ela me disse:

— Você falou com Dorothy Lamour?

Eu respondi:

— O quê? Ela estava lá?

— Ora, estava. Bati papo com ela uns quarenta e cinco minutos.

Seguiu-se um longo silêncio, mal humorado de minha parte.

Eu nunca vira Dorothy Lamour e muito menos batido papo com ela. Naves espaciais são maravilhosas mas gente continua mais importante que qualquer máquina, não importa o tamanho nem a fabulosidade.

Continuo esperando ir à Lua um dia... e conhecer Dorothy Lamour.



*Lance Maior*, primeiro longa-metragem do crítico e documentarista Silvio Back

**A**nalisarmos a posição do cinema paranaense, ante o desenvolvimento qualitativo e quantitativo da produção nacional, seria tomarmos uma posição sarcástica e irreverente, isto porque nos encontrávamos até pouco tempo atrás em um primitivo estado de produção e criação. As causas geradoras desta nossa estagnação são de caráter essencialmente econômico, falta de apoio local e outras situações que condicionam nossa produção cinematográfica. O Paraná deu alguns passos concretos, porém foram manifestações que permaneceram no ostracismo por não seguirem o processo desenvolvimentista de centros mais evoluídos como Rio e São Paulo.

Embora sejamos possuidores de um subdesenvolvido patrimônio histórico, registramos algumas experiências que se constituíram em importantes fatos no cinema brasileiro. Aníbal Requião, um dos precursores do cinema no Brasil, realizou em 1908/9 a filmagem de uma

# PARANÁ - PRIMEIRO LANCE

Christo Dikoff



viagem ferroviária (Curitiba-Paranaguá) e, durante a exibição do filme, constatamos um fenômeno até cômico, se comparado ao progresso técnico cinematográfico, por seu caráter primitivo. Requião havia improvisado a sonorização do filme durante sua projeção escondendo por trás da tela materiais que dessem o mesmo efeito sonoro do barulho de um trem, o que resultou, conforme espectadores da época, num excelente efeito e de fundamental importância histórica. E assim, sonorizou-se, primitivamente, a primeira experiência filmica paranaense. E nossa subdesenvolvida epopéia cinematográfica partiu daí. Em 1927 Arthur Rogge passou por Hollywood comprando equipamento necessário para a realização de longas-metragens em Curitiba, porém por motivos desconhecidos, ce- deu todo seu material a Atlântida do Rio. João Batista Groff foi o primeiro documentarista a filmar as cataratas do Iguaçu, impressionando Rio e São Paulo, e também documentou a revolução de 1932. Eugenio Félix surgiu em Curitiba em 1940, construindo o primeiro laboratório com som no Paraná. Em 1950, época da ascensão da Vera Cruz, foram preparados diversos projetos de longa-metragem: "O Solar Abandonado", de Oscar Kolber, "Rosalinda", de Guido Padovani, "Veralinda", de Carlos Ortiz, "O Crime de Vossoroca", de Arsênio Moreira Pabst, "Seu Último Segrêdo", de Dimitri Kosemiakins. Registramos, ainda, em nosso movimento cinematográfico visitas de gaúchos, cariocas e paulistas que vieram filmar documentários de caráter administrativo e belezas turísticas.

Leonel Moro é uma das personalidades mais discutidas e respeitadas no cenário cinematográfico paranaense. Professor de física, amante da sétima arte, inventor do "Moroscope" — processo de lentes anamórficas — colocou sua descoberta na prática do documentário **Curitiba Cidade-Sorriso**. Moro é merecedor de atenção pela coragem de realizar o primeiro longa-metragem no Paraná, **O Círculo Perfeito**, policial filmado em Vila Velha, Florianópolis, Curitiba e Paranaguá. Qualitativamente o filme nada representa. Apenas registramos a força de vontade de seu autor, que realizou um longa-metragem com seus próprios recursos. Mais tarde, o "decór" paranaense inspira uma equipe paulista a realizar **O Diabo de Vila Velha**, explorando a turística Vila Velha com um mediocre filme de aventuras. E considerando as possibilidades de fazer um filme no mesmo gênero com financiamento local, Carlos Eugenio Contrim, realiza **Maré Alta**, pretensiosa fita de aventuras, valorizando diversos técnicos e atôres locais. Mas o Paraná ganhou muito com a vinda de Mauro Alice, montador das obras mais representativas de Khouri (**Na Garganta do Diabo**, todo filmado em Foz do Iguaçu, **Noite Vazia** e **Corpo Ardente**). Mauro chegou no Paraná em fins de 1966, realizando uma série de documentários para a Produções Cinematográficas Guaira, produtora especializada em cinejornais e documentários. Sua vinda foi de fundamental importância para nosso Estado. Outro importante fato a ser registrado foi a iniciativa de Frei Ga-

rielângelo, vigário da paróquia de Siqueira Campos, interior do Paraná, e Joraci Garanhaim, na produção de um filme religioso em côres, longa-metragem, 16 milímetros, com atôres locais.

E aí encontra-se registrado todo nosso passado cinematográfico, que além de algumas contribuições críticas de nível profissional estruturadas por jovens entusiastas como Lelio Sotto Maior Jr., Aramis Millarch, Rogério Bonilha, Francisco Camargo, Manoel Carlos Karam, Estevão Rainier Von Harbach e Friederich Fullgraf, é ainda preenchida por experiências cinematográficas esporádicas de caráter experimental, onde destacamos os nomes do professor Kosak, da Faculdade de Filosofia, e do acadêmico de Direito, Mário Frederico Kremer, na realização de um curta-metragem de ficção.


Um cinema pobre, completamente desapoiado, sofreu em 1957, com o incêndio do edifício dos Diários Associados, onde se localizava a sede da Cinemateca Brasileira, uma enorme perda. O Paraná doara à Cinemateca um vasto levantamento filmico de sua história, entre cinejornais e documentários — com episódios de sua história — e tudo se perdeu. Esta é a grande mágoa do paranaense.

Com **Lance Maior** de Silvio Back, o Paraná rompe as barreiras de uma cinematografia tímida e provinciana, lançando-se satisfatoriamente no panorama nacional. Seu diretor, Silvio Back, é a figura mais ativa do movimento cinematográfico curitibano. Crítico, ensaísta, Silvio passou por tôdas as etapas da experiência crítico-teórica (colaborou com críticas no jornal "Estado do Paraná", editou ensaios sobre o cinema tcheco e o cinema paranaense) e passou à prática através de documentários de caráter educativo e informativo (**As Moradas, Vamos nos Vacinar, Curitiba Amanhã, Os Imigrantes e Festival**). Com uma equipe de profissionais de primeira qualidade, Helio Silva na fotografia, Reginaldo Faria, Regina Duarte e Irene Stefânia nos papéis centrais, **Lance Maior**, embora não represente nenhuma inovação no cinema brasileiro, constitui o grande salto do cinema do Estado. Ao contrário de **O Círculo Perfeito** e **Maré Alta**, **Lance Maior** resultou em um filme sério. Sua seriedade é visível na crítica que o cineasta desenvolve a Curitiba, não atingindo, evidentemente, o impacto crítico de um **Person em São Paulo S.A.**, mas mantendo-se numa diretriz bastante séria. É perceptível nesta fita de Silvio a característica estreante de seu diretor. Há falta de unidade na fita. Sua estrutura crítica tornou-se fragmentária pelo primarismo da montagem. Um filme subjetivamente político, na análise que seu autor efetua das três classes sociais — Reginaldo Faria (pequeno burguês, bancário) Irene Stefânia (comerciária, operária), Regina Duarte (Universitária, burguesa) — sem a dinâmica cinematográfica que o roteiro exigia. Mas o Paraná, graças ao esforço de Silvio Back, deve muito a **Lance Maior**, porque deu o primeiro passo estrutural para se lançar no mercado nacional, com condições de conseguir uma posição no mercado internacional.



# KING KONG

**UM CLÁSSICO**



“E então eu vi um animal, colocando a sua cabeça diante da porta e de cada janela. Eu me recolhi ao canto mais afastado. Esse animal, que era um macaco, olhava para dentro, por todos os lados, enfiando um de seus braços através da porta, como faz um gato que brinca com um rato. Ele me agarrou e me levou para fora, segurando-me pela mão direita. Saltou da janela e correu com as outras três pernas e trepou em uma parede. O macaco foi visto então por muitas pessoas sentado no cimo de um edifício, tendo-me prêso em uma de suas mãos como se eu fôsse uma boneca. Depois, o macaco gigante foi morto.”

(*As Viagens de Gulliver*, episódio *Viagem a Brobdingnag*, de Jonathan Swift, 1726)

Mais de dois séculos antes de **King-Kong**, Jonathan Swift descrevia a seqüência, originalmente ilustrada no livro por Job, que seria retomada quase *ipsis litteris* por Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack e os efeitos especiais de Willis O'Brien. Em *The Lost World*, Conan Doyle narra a insólita expedição a uma região desconhecida do Brasil, povoada por animais antediluvianos, culminando com a captura de um pterodáctilo para posterior exibição em uma feira de Londres.

Esses antecedentes literários, na base da inspiração do filme de 1933, se suplementam com uma versão cinematográfica — que os historiadores consideram curiosa, mas medíocre — do livro de Conan Doyle, *The Lost World*, dirigido em 1925 por Harry Hoyt. As trucagens desse filme silencioso já tinham sido criadas pelo mesmo Willis O'Brien, que reconstituiu um célebre quadro de Arnold Boecklin, *A Ilha dos Mortos* (datada de 1880 e conservada hoje no Kunstmuseum de Bâle), para servir de floresta amazônica à aventura de Conan Doyle. Não apenas essa tela de Boecklin continuou sugerindo a O'Brien a paisagem sinistra e densa da *Skull Island* (Ilha em Forma de Crânio)

de **King Kong**, como também a técnica de animação e duas seqüências completas — Kong balançando o tronco de árvore sobre o precipício e o ataque do pterodáctilo sobre Fay Wray — passaram intatas de um a outro filme.

«**King Kong** é caso único na história do cinema, um sonho integralmente filmado», observou o crítico Jean Boulet. Desenhando plano por plano o seu sonho pessoal — segundo um processo mantido em absoluto sigilo e por isso mesmo facultando aos observadores todos os delírios de imaginação (a revista francesa *Illustration* chegou a afirmar em 1933 que «o papel de King Kong é sem dúvida interpretado por um homem comum mascarado») —, Willis O'Brien tomava fielmente as palavras que Freud ouviu de um paciente: «Posso desenhar o meu sonho, mas não saberia contá-lo com palavras». Com o seu **sonho animado**, O'Brien acionava inconscientemente as reminiscências de infância, as ilustrações de Job, Robida, Granville, e Pierre Bailly para *As Viagens de Gulliver*. O caráter onírico de **King Kong**, equivalente ao de **Peter Ibbetson** no romance, foi sublinhado por Boulet ao confessar que, «na seqüência do teatro, eu revi um



O técnico Willis O'Brien tomou ao pé da letra as palavras que Freud ouviu: "Posso desenhar meu sonho, mas não saberia contá-lo em palavras"

detalhe frisante de meus pesadelos familiares, com a angústia e o mal-estar atrozes que os acompanham: um espectador, inseguro, quer ir embora, mas riem da sua covardia e ele volta a sentar-se. Esse espectador sou eu, no meu sonho, no momento exato da catástrofe.

Esse prisma metalingüístico do pesadelo, segundo observação de Sergei Eisenstein, «é tão alucinante, por vezes, que nós podemos quase desenhá-lo sem abrir os olhos». É, também, o que justifica as inverossimilhanças paleontológicas de Skull Island, ao inscrever um mamífero — justamente o gorila, a espécie mais adelantada — entre pterodáctilos e brotosauros pré-diluvianos. Como Jules Verne, cuja formação rigorosamente científica não bloqueava liberdades poéticas (a volta à superfície através da lava incandescente de um vulcão em erupção: c.f. **Viagem ao Centro da Terra**), O'Brien, expert em reconstituições científicas de diversos museus de História Natural da Europa, sabe melhor do que ninguém que um pterodáctilo real tinha as dimensões de um pombo, mas estilizou-o ao gigantismo em **The Lost World** e **King Kong**. O Inferno de Dante,

Swift, Conan Doyle, Verne e as gravuras de Gustav Doré e Max Ernst estão, assim, na gênese de **King Kong**.

Piloto da Army Air Force na I Guerra Mundial, Merian Coldwell Cooper conheceu Ernest Baumont Schoedsack, cameraman da Cruz Vermelha, durante a batalha russo-polonesa de 1920-21, na campanha de Kiev. Em 1923, Cooper iniciou como jornalista (**New York Times**) uma viagem pelo Oriente e, com Schoedsack, realizou um documentário na Pérsia, **Grass** (1926), seguindo-se **Chang** (1927), rodado no Sião (hoje Tailândia). Juntos, de volta à América, dirigiram **The Four Feathers** (1929) e **Rango** (1931). Cooper, em 32, limitou-se a produzir **The Most Dangerous Game**, que Ernest co-dirigiu com Irving Pichel. A essa altura, Cooper já havia concebido em decupagem de 1931 (hoje conservada no Museum of Motion Picture de Hollywood) a aventura cinematográfica de Kong. «Dizer que Kong é o último remanescente de sua espécie não faz sentido», explica Cooper. «Jamais pensei em realizar nada além do plano da imaginação. Filme mais ilógico nunca foi feito».

Ao levar a idéia a Hollywood, cogi-



tando ainda de usar gorilas verdadeiros na filmagem, o produtor não encontrou apoio das grandes empresas. A Metro e a Paramount recusaram o projeto — a América sofria os anos da depressão — e Cooper afinal o encaminhou a O'Brien na RKO. Inicialmente, propôs ao criador dos efeitos especiais de *The Lost World* a confecção de uma série de 12 desenhos visualizando o gorila gigante. O'Brien, auxiliado por Mario Larrinaga (desenhos da floresta e da metrópole) e Byron Crabbe (desenho dos céus), apresentou a Cooper, primeiro, um quadro mostrando Kong no telhado do Empire State Building, com uma mulher na mão, sendo metralhado por aviões. O segundo desenho representava Kong na floresta, balançando o tronco de árvore para derrubar os marinheiros. Dos 12 desenhos, onze seriam reproduzidos em seqüências animadas.

Curiosamente, portanto, King Kong começou no papel pela seqüência final. Nessa visão inicial de O'Brien, a Bela Fay Wray, valor raro da sociedade em decadência, assiste ao combate mortal da civilização mecanizada com a Fera Deus da natureza primitiva. Em síntese, toda a estrutura

simbólica do filme se estampa no quadro: a sexualidade e o mito de Édipo, sublimações sádicas, contraste de duas civilizações dominadas por monstros (a América moderna jogada diante da depressão econômica e a miséria, Skull Island e sua população subjugada por criaturas paleolíticas). Nas palavras de Elliot Stein, «King Kong é o primeiro filme na história do cinema no qual estão reunidos simultaneamente todas as grandes ideologias do nosso tempo. Quando a muralha de Skull Island se abre, estamos não somente diante de Kong, mas também sob a sombra inquietante de Marx, Freud e Jung».

Na versão completa (1), o comentário social, a representação onírica e sugestão erótica se combinam a variações lendárias dos mitos do Aprendiz de Feiticeiro, o Mundo Perdido e a Bela e a Fera. Trinta e seis anos depois, a concepção dramática de King Kong afina perfeitamente com a reflexão sobre o espetáculo cinematográfico consagrada pela moderna linguagem.

O Carl Denham de Cooper & Schoedsack (intérprete: Robert Armstrong) constituiu o elo de ligação de um-filme-dentro-do-filme que marca a

Trinta e seis anos depois, “King Kong” afina perfeitamente com a reflexão sobre o espetáculo cinematográfico consagrada pela moderna linguagem

dinâmica narrativa de **King Kong**. Figura ambígua, Denham pode ser o autor completo (segundo a atual conceituação, uma espécie de Jean Rouch pré-histórico), produtor, roteirista, diretor e **cameraman**, em busca da realização de um filme envolvido pela mesma atmosfera secreta de sua **mise en scène**. A filmagem, em outros termos, coincidindo com a aventura ficcional. Denham, assim, escolhe a atriz por meio de um detalhe que polariza o próprio mistério de sua empreza: o grito será o **leit-motiv** predominante da dupla realidade que envolve **King Kong** e o próprio Denham irá registrá-lo em rolos de teste durante a viagem para Skull Island, paragem que o produtor-ator jamais viu e que assume um caráter místico: descrita a Denham por um indígena sobrevivente de um naufrágio, converte-se no ritual de um relato de aventuras do fim de século (c.f. **A Ilha do Tesouro**). Tal qual os adeptos do contemporâneo **cinéma-vérité**, Denham dispõe de elementos precisos — terra inexplorada, população selvagem, estrêla sexy, criatura semi-humana e semi-bestial de essência quase divina — e de uma margem ampla para improvisação da realidade **en train de se faire**. Porém, os nativos irão fornecer a Denham episódios que ele não previa nem supunha tão cinematográficos: raptam a sua estrêla e organizam por conta própria uma **mise en scène** terrorífica. A Denham resta trocar o seu filme do espetáculo exótico pelo próprio espetáculo. Captura Kong e o embarca para Nova York como atração de um **show** ao vivo.

Mas Carl Denham pode ser também o capitalista inescrupuloso que tira partido da depressão econômica e organiza esse espetáculo extraordinário para solucionar a crise do **show business**. Como as autoridades de seu país aparentemente civilizado, que se negam a uma revisão do sistema social, provocando o desemprego e a fome (2), ele provocará a destruição do virtual equilíbrio mantido pelos feiticeiros da tribo da ilha entre o seu povo amedrontado e as ameaças dos monstros do outro lado da muralha. Denham violenta o pacto conservado com Kong (a trôco de alimentos, o gorila defendia a tribo dos outros animais), leva-o a arrasar as palhoças da tribo e dizimar silvícolas e os próprios marinheiros. Não satisfi-



“King Kong” influenciou toda uma ala da ficção-científica. Entre seus “descendentes” figuram “Son of Kong”, do próprio Schoedsack e “King Kong Versus Godzilla” (o monstro do cinema japonês)



to, transporta para a América aquele monstro mortífero, colocando em risco a vida e os bens de seus compatriotas. Então, no contato com uma sociedade injusta e humilhante para o indivíduo, Kong se revolta e, personificando a Natureza em sua completa bestialidade, protege até à morte a única criatura respeitável dessa floresta de asfalto.

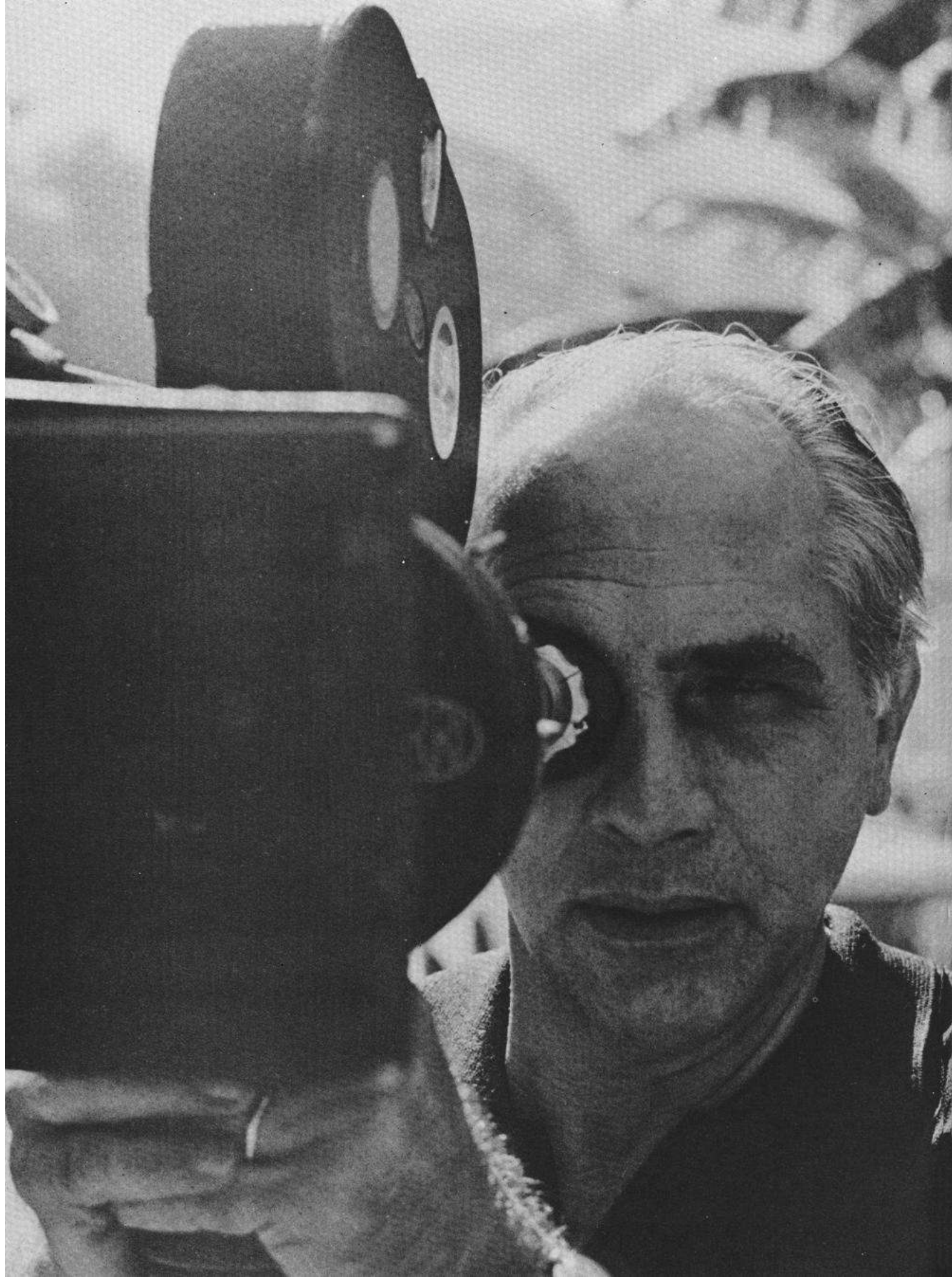
Os símbolos visuais se sucedem no decorrer da narração: a grande muralha da ilha Skull sugerindo as barreiras do **krach** econômico, Kong escalando o Empire State Building como um imenso tronco de árvore (que aos erotólogos, como Lo Duca, lembrou um símbolo fálico). Mais importante do que isso, o espaço visual imperfeito criado pelas trucagens de Willis O'Brien (falhas na continuidade da perspectiva e do movimento nas cenas que reúnem Kong e os personagens humanos) forja a visão onírica inspirada originalmente ao criador dos efeitos especiais pela tela de Boecklin.

Essa obra-prima que ainda hoje reflete as potencialidades insuspeitadas do cinema como expressão concreta do sonho (na época, a produção não custou à RKO mais do que 42 mil dólares) influenciou toda uma ala da ficção-científica, além de gerar descendentes diretos (**Son of Kong**, realizado por Schoedsack no mesmo ano; **Monstro de um Mundo Perdido/Mighty Joe Young**/1949, também de Cooper & Schoedsack; **Konga**/1961, de John Lemont; **The Missing Link**). Mas, resistindo sempre à competição com exemplares mais recentes, **King Kong** continua incomparável em sua perfeição dramática e técnica, sem cansar de sugerir a seus exegetas nunca esgotadas interpretações canibalescas, mitológicas e sexuais.

#### NOTAS

(1) — Alguns cortes na versão original foram feitos pelo próprio Cooper. Assim, a seqüência da queda dos marinheiros em um abismo povoado por aranhas gigantes, um dos desenhos de O'Brien, chegou a ser filmado mas não figurou na montagem final. Outros cortes provêm do relançamento do filme em 1952 pela RKO. Segundo Cooper, desapareceram da nova versão o **strip-tease** que Kong realiza em Fay Wray, arrancando-lhe as vestes com as unhas (seqüência do pterodáctilo); a morte de um americano esmagado sob os pés do gorila e uma seqüência em Nova York: Kong procura Ann em um apartamento, retira uma garôta parecida de uma das janelas e, percebendo o engano, simplesmente solta-a no abismo.

(2) — Na Europa, os distribuidores cortaram toda a seqüência inicial em que são revelados os efeitos da quebra da bolsa de Wall Street.



# RUY SANTOS

## EM "CLOSE-UP"

Antonio Rangel Bandeira

Jorge Amado registrou o extraordinário acontecimento: "Certo dia a tempestade nos pegou. Algumas vezes tenho visto a morte próxima de mim; creio que nunca a vi tão próxima como daquela vez. No entanto, o operador de cinema Ruy Santos ia impávido e filmava, apesar da tempestade e do saveiro ir inteiramente de lado, já semicheio de água e de se ver nos olhos de Passarinho, o mestre do saveiro, aquele estranho olhar dos marinheiros que pressentem a presença de Iemanjá. O fotógrafo Ruy Santos parecia não ver a morte que vinha com o vento, montada no dorso das ondas do mar da Bahia. As luzes da cidade se acenderam, mas nós não alcançávamos aquele pôrto que está em frente ao Mercado. Tudo parecia mais distante, o frio do crepúsculo nos envolveu. Ruy Santos parou de filmar, disse:

— Uma beleza...

Mais adiante, o romancista comentava: "Um homem e sua vocação". Essa frase pode resumir a carreira artística de Ruy Santos, cedo iniciada com o filme *Limite*, de Mário Peixoto, do qual foi assistente de fotografia. Era o ano de 1931. Ruy Santos, quase ainda um menino, começou já fazendo parte da história do cinema. O cinema era a sua meta; a ele, Ruy Santos iria dedicar toda a sua vida, através dos vários estágios que prepararam um homem do "métier":

assistente de fotografia, cinegrafista-adjunto, cinegrafista, técnico de laboratório cinematográfico, diretor de fotografia, roteirista, produtor, co-diretor e, finalmente, diretor. O documentário foi, inicialmente, o seu campo de ação, em curta e longa-metragem.

Sua invulgar capacidade de "sentir" os ambientes, as coisas, as pessoas, os problemas (individuais ou coletivos) fizeram dele um dos mais completos documentaristas brasileiros. Sua sensibilidade é de poeta (poucos sabem que Ruy Santos escreve poemas, aos quais consegue transmitir o lirismo, que é a nota marcante de sua natureza artística), seu coração é de artista e seu olhar é câmara cinematográfica. Mas embora sendo um lírico, Ruy Santos jamais deixou de ver o travo, o traço amargo, de certos aspectos da vida brasileira que ele teve de "documentar". No fundo, porém, é um otimista. E no melhor sentido: o de quem acredita na vida, julgando que na determinação de se enfrentar os problemas, já se encontra o caminho de sua futura solução.

Certas dificuldades inerentes à vida do cinema brasileiro e, de um modo geral, pertinentes a todo exercício artístico, retardaram a estréia de Ruy Santos como diretor. Seu primeiro filme de longa-metragem, rodado em 1950, *Aglaia*, ficou inacabado, quando, apenas, faltavam algumas tomadas

para finalizá-lo. E o curioso, é que não faltou dinheiro, mas, compreensão, o que impediu que o cinema nacional se tivesse enriquecido com uma obra que teria marcado época. Foi uma pena. Mas, Ruy Santos não é de parar; é de ir para a frente. O coração pode sangrar, mas a vida não espera. O cinema não pode esperar. A estréia de Ruy Santos como autor de filme, só viria a ter lugar em 1965, com *Onde a Terra Começa*, que mereceu de um crítico da categoria de Antonio Moniz Vianna o elogio que o consagra: "Na vigilância e na humildade — e tanto na fotografia como na direção — e logo na estréia como diretor: a vitória de Ruy Santos". O seu "Opus 2", *A Doce Mulher Amada*, de que foi roteirista, produtor, diretor e fotógrafo, apesar de sua dominante "comercial" possui momentos de lirismo de grande beleza, dos mais intensos do cinema brasileiro.

Como cineasta, Ruy Santos reflete a sua sucessão de impactos diante da natureza e diante do ser humano, diante da vida e diante da capacidade criadora do artista: no cinema, na poesia, na música, na pintura. Sua sensibilidade está sempre aberta a todos os horizontes da beleza e da compreensão humana. Com paixão tranqüila e persistência de obstinado, Ruy Santos é um artista de seu tempo e do seu mundo. Um homem e sua vocação.

# RUY SANTOS E O JÓGO DA VERDADE

1 — Se tivesse que recomeçar a vida que carreira escolheria?

O cinema. Porque, para mim, foi a forma que encontrei para poder expressar alguma coisa do nosso povo.

2 — Que ator gostaria de dirigir?

Não sei. Temos bons atôres no teatro e que também fazem cinema, mas nem sempre podemos contar com eles. Os níveis de nossos orçamentos são muito baixos para que possamos somente pensar nêles. Infelizmente. Mas assim mesmo, eu penso. Penso em Glauce Rocha, numa Fernanda Montenegro, num Paulo Autran. Vejo muito uma Anecy Rocha ou uma Irene Stefânia, quando tenho em minhas mãos um roteiro a ser filmado. Agora mesmo, estou com uma estória para cujo personagem principal penso em convidar o ator Emiliano de Queiroz.

3 — Qual o músico preferido?

Bach e Villa-Lobos. No popular, Caetano Veloso e Chico Buarque de Holanda.

4 — E o pintor?

São tantos os que eu gosto. Portinari, Segall, Scliar, Aldemir Martins, Clovis Graciano, Di Cavalcanti e o bom Pancetti.

5 — E os poetas?

Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Garcia Lorca e Pablo Neruda.

6 — Que personagens históricos gostaria de encontrar?

Eisenstein.

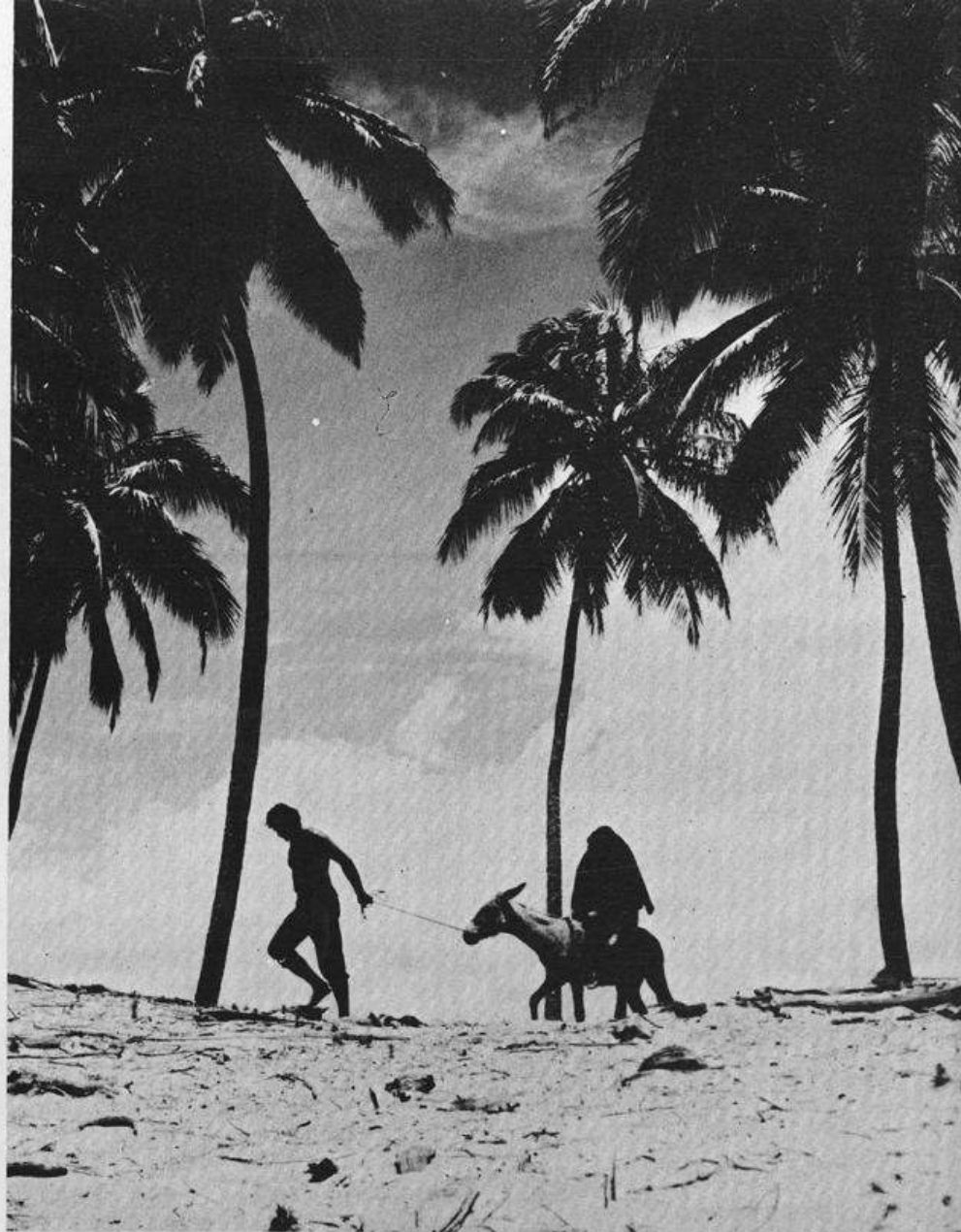
7 — Época e países que gostaria de viver?

Brasil. Nesta época que estamos vivendo.

8 — Tem alguma coisa de sua vida de que deseja penitenciar-se?

Não.

9 — Gostaria de acrescentar alguma coisa à sua vida?



Uma cultura maior sôbre os problemas do mundo.

10 — Tem alguma superstição?

Não.

11 — Qual a maior qualidade humana?

Ser espontâneo — ao dizer ou realizar uma obra.

12 — Qual o pior defeito dos seres humanos?

Não ter caráter.

13 — Se tivesse de morrer amanhã, que faria?

A mesma coisa, com os mesmos pensamentos.

14 — Que espera da vida?

Contribuir, um dia, com um filme que diga alguma coisa ao povo.

15 — Quando se sente mais feliz?

Saber que amo alguma coisa.

16 — Quais os cineastas que prefere?

Luis Buñuel e Alain Resnais.

17 — Quais os escritores preferidos?

Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Herman Hesse.

18 — Tem remorsos?

Não.

19 — Sente medo?

As vêzes. Exemplo: ir ao cinema para sentir a reação do público, diante de um filme de que eu tenha participado.

20 — Tem algum personagem que tenha criado ou que tenha conhecido no cinema do qual se sente próximo?

Não, não tenho. Cada pessoa tem o seu mundo e eu procuro, quando posso, me aproximar, penetrar dentro, participar, porque dêle também faço parte.

21 — Julga que já teve a sua oportunidade como diretor?

*Onde a Terra Começa* (esquerda)  
e *A Doce Mulher Amada* são, até o momento  
os dois longas-metragens de Ruy Santos, que  
prepara uma adaptação do romance  
"São Bernardo", de Graciliano



Nenhum diretor, no Brasil, teve a sua oportunidade. Cinema é verdade e a verdade nem sempre pode ser dita ou mostrada. Todos nós fazemos concessões. Cinema velho ou cinema novo, temos que pensar naquilo que vamos dizer. E, infelizmente, a juventude que faz cinema ainda não aprendeu a linguagem da comunicação, de sua mensagem ao povo. Estamos vivendo numa época de libertação e não podemos ficar presos a influências ou conceitos vindos de fora e que sejam desligados completamente dos nossos costumes e maneira de sentir. Se temos que fazer alguma denúncia, façamo-la com humildade, perante o nosso povo. Quanto mais brasileiro for um filme, mais universal ele será. Quanto mais formos autênticos, maior será a contribuição na formação de nossa cultura.

22 — Em que acha que o cinema pode contribuir para a melhoria do ser humano e da humanidade?

O cinema moderno deixou de ser apenas um divertimento. Logo após a Segunda Guerra Mundial, o neo-realismo italiano, um dos movimentos mais importantes de nossa época, mudou inteiramente o conceito estético cinematográfico no mundo. Uma nova concepção de forma e conteúdo, veio dar aos cineastas do futuro, as bases para um cinema revolucionário de cultura e humanidade, uma nova escola. Mas, filmar a realidade, não é algo fácil. As platéias do mundo inteiro estão habituadas a um tipo padrão de cinema, forjado tão-somente no espetáculo, sem nenhum significado profundo. Estamos vivendo a fase histórica do cinema, isto é, a da criação — necessariamente agressiva — no processo da vida e da arte. Hoje, um filme que denuncie qualquer tipo de violência, estará contribuindo para que os povos não fiquem omissos a esses conflitos que afligem o homem.

23 — Como conceitua a arte?

A característica essencial de uma arte é a liberdade de criação. Ao participar dos acontecimentos, o artista em quaisquer das artes, estará contribuindo para um conceito de arte mais defendido e muito mais humano.

24 — O cinema é uma arte ou uma indústria?

O cinema é antes de tudo uma arte. Contudo, não é assim que pensam os homens que financiam as produções de filmes. O duelo entre o realizador e o produtor se trava exatamente aí, porque o produtor nunca pensa em termos de arte e o realizador fatalmente se vê obrigado a fazer concessões para levar avante o projeto de seu filme. A linguagem de um financista nunca é a mesma de um cineasta. Até que um dia possa o cineasta se transformar em produtor de suas próprias idéias, como vem acontecendo não só em outros países, mas também no Brasil. Neste particular, fazemos milagres, pois fazer cinema sério, num país subdesenvolvido como o nosso, é algo estafante, quase estúpido. O cineasta brasileiro luta de todas as formas para sobreviver profissionalmente. O cineasta terá que ter muita força para poder jogar nas telas sua mensagem de amor e poesia e da verdade de seu povo.

25 — Qual a sua opinião sobre a cultura brasileira e a nossa literatura, pintura, escultura, arquitetura, música e teatro?

No conjunto, a cultura brasileira apresenta aspectos dos mais positivos, cuja maior qualidade é o seu senso de renovação.

26 — Julga que o cinema brasileiro atingiu os mesmos estágios criadores das outras artes?

Ainda não, mas vamos chegar lá. Algumas tentativas já foram feitas com sucesso, apesar da falta de estímulo dos órgãos governamentais.

27 — Como encara o papel da crítica?

Importante, quando exercida com honestidade.

28 — E as críticas, restrições que possam fazer aos seus trabalhos?

Francamente, tenho mais medo do público do que dos críticos, em relação aos meus filmes. Apesar de, algumas vezes, ter recebido da crítica brasileira, elogios aos meus trabalhos, seja como fotógrafo ou como diretor, em muitos casos tem havido também alguns equivocados. Toda a crítica tem sua procedência e importância, quando exercida dentro do contexto da obra que está sendo vista, sem as restrições de caráter pessoal. Razão porque tenho as minhas simpatias por determinados críticos, quando analisam o cinema brasileiro dentro das condições em que ele é feito. É sempre bom não esquecer que somos reflexo de uma realidade nacional, econômica e social. Não podemos fazer milagres, mesmo considerando os prêmios conquistados em festivais internacionais. Excetuando o valor-conteúdo, ainda estamos atrasados tecnicamente. E a crítica não deve ficar omissa aos problemas que um diretor enfrenta em cada filme por ele realizado.

29 — Quais os maiores filmes que já viu?

*Cidadão Kane* e *Gosto de Mel*.

30 — Qual o melhor filme brasileiro?

*Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

31 — Sua carreira começou em *Limite* de Mário Peixoto; isso foi uma vantagem ou desvantagem?

Só vim avaliar a importância da obra de Mário Peixoto muitos anos mais tarde. Eramos todos muito jovens, quando começamos o filme. O mais velho de todos nós, o grande Edgar Brasil, fotógrafo do filme, tinha apenas 22 anos. Foi uma experiência de muita significação na minha vida artística, tão válida que foi a responsável pela minha carreira como fotógrafo e cineasta, que viria a ser no futuro.

32 — Sendo um cineasta "lírico" a que atribui essa inclinação de sua personalidade artística?

Creio ser vocação. Neste sentido, nada faço planejado. Se algum valor lírico existe em meus filmes é o impacto do momento.

# FILMOGRAFIA

## LONGA-METRAGEM

- 1930 — **Limite**, de Mário Peixoto (assistente de fotografia)  
 1936 — **Maria Bonita**, de Julien Mandel (cinematista-adjunto)  
 1938 — **Alma e Corpo de uma Raça**, de Milton Rodrigues (co-fotografia)  
 1940 — **Pureza**, de Chianca de Garcia (assistente de fotografia)  
 1944 — **Inconfidência Mineira**, de Carmem Santos (co-fotografia)  
 1945 — **24 Anos de Luta**, documentário (produção, direção, roteiro e fotografia)  
 1946 — **Cavalo 13**, de Luiz de Barros e Fernando de Barros (co-fotografia)  
 1947 — **O Malandro e a Granfina**, de Luiz de Barros (fotografia)  
 1949 — **Inocência**, de Luiz de Barros



Luigi Picchi, Mauricio Nabuco, *Onde a Terra Começa*

- e Fernando de Barros (co-fotografia)  
**Mulher de Longe**, de Lúcio Cardoso, inacabado (fotografia)  
 1950 — **Estréla da Manhã**, de Jonald /Oswaldo Marques de Oliveira (roteiro e fotografia)  
**Aglala**, inacabado (co-produção, direção, roteiro e fotografia)  
 1951 — **Maria da Praia**, de Paulo Vanderley (fotografia)  
 1953 — **O Saci**, de Rodolfo Nanni (fotografia)  
**Balança Mas Não Cai**, de Paulo Vanderley (fotografia)  
**Uma Vida Para Dois**, de Armando Miranda (fotografia)  
**O Craque**, de José Carlos Burle (fotografia)  
 1954 — **O Canto dos Rios** (Le Chant des Fleuves), de Joris Ivens,

- documentário (direção e fotografia da parte brasileira)  
**A Sogra**, de Armando Couto (fotografia)  
 1956 — **Três Destinos**, de Vladimir Lundgren e Ricardo Vaz Monteiro (co-fotografia do 3º episódio)  
 1958 — **O Cantor e o Milionário**, de José Carlos Burle (co-produção e fotografia)  
 1959 — **Conceição**, de Hélio Souto (diretor assistente)  
 1960 — **Com Minha Sogra em Paquetá**, de Saul Lachtermacher (fotografia)  
 1961 — **Meu Destino em Tuas Mãos**, de José Mojica Marins (fotografia)  
**Amor nas Selvas** (co-direção com Konstantin Tkaczenko)  
 1962 — **Sol Sobre a Lama**, de Alex Viany (fotografia)

- 1938 — **Paulo Afonso**, de Julien Mandel (fotografia)  
 1940 — **Alvorada**, de João Tinoco de Freitas (fotografia)  
**Norte-Sul** (direção e fotografia)  
 1943 — **Itapoã** (direção e fotografia)  
**Malária** (direção e fotografia)  
**Dança** (direção e fotografia)  
**Terra Sêca** (direção e fotografia)  
**A Jangada** (direção e fotografia)  
**Vai Começar o Espetáculo** (direção e fotografia)  
**As Missões** (direção e fotografia)  
**A Luta Contra a Morte** (direção e fotografia)  
**Escadas**, de Carlos Scliar (fotografia)  
 1944 — **Debret e o Rio de Hoje**, de Henrique Pongetti (fotografia)  
 1945 — **Comício** (direção e fotografia)  
 1952 — **A Casa de Mário de Andrade** (direção e fotografia)  
**Uma Criança Vem ao Mundo** de Joris Ivens (direção e fotografia da parte brasileira)  
**Santa Isabel do Ivaí**, de Carlos Alberto de Souza Barros (fotografia)  
 1956 — **Anatomia do Progresso** (direção e fotografia)  
 1958 — **A Batalha do Trânsito** (direção e fotografia)  
**Defendendo Divisas** (direção e fotografia)  
 1959 — **Ouro Preto**, de Geraldo Santos Pereira (fotografia)  
**Diamantina**, de Geraldo Santos Pereira (fotografia)  
**Usiminas**, de Geraldo Santos Pereira (fotografia)  
**Erradicação do Analfabetismo**, de Geraldo Santos Pereira (fotografia)  
 1960 — **Criança Sadia — Futuro Campeão**, de José Carlos Burle (fotografia)  
 1961 — **Cidades Esquecidas**, de Cleyde Fernandes Azevedo (fotografia)  
 1963 — **Uma História Real**, de Ricardo Malheiros (fotografia)  
 1964 — **O Pequeno Mundo de Juca**, (produção, direção, roteiro e fotografia)  
 1967 — **História da Luz é a História do Progresso** (direção e fotografia)  
 1968 — **Delmiro Gouveia** (produção, direção, roteiro e fotografia)  
 1969 — **The Ball** (fotografia)

## CURTA-METRAGEM

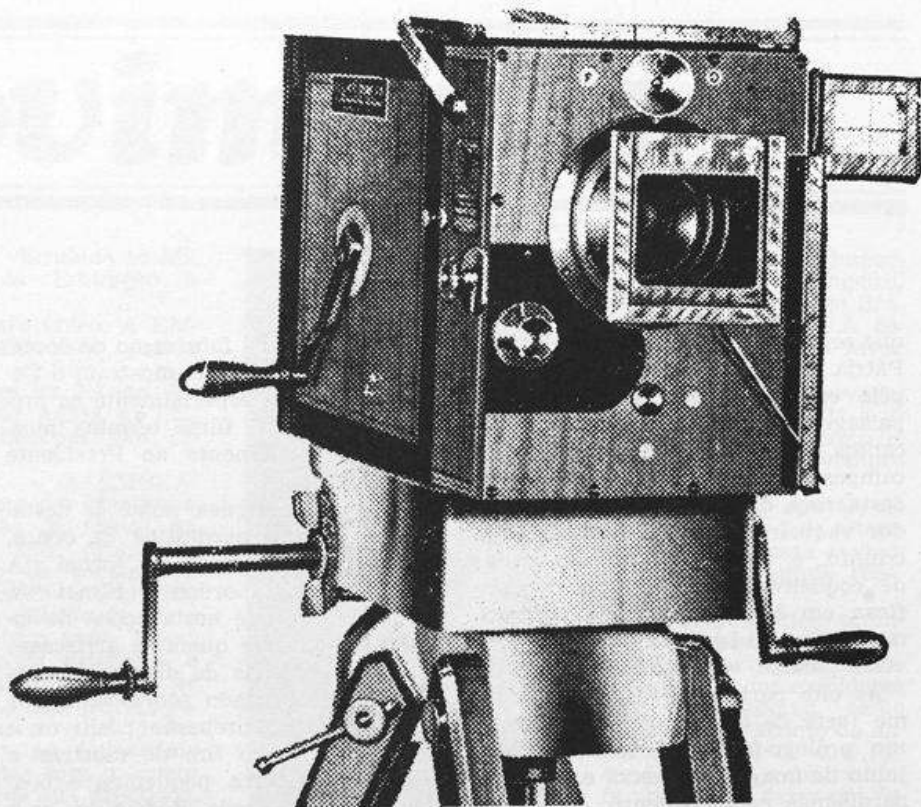
- 1936 — **O Rio Trabalha**, de João Tinoco de Freitas (fotografia)  
 1937 — **Sinfonia da Cidade** (direção e fotografia)

Um filme feito na Paraíba, entre 1924-28, intitulado **Sob o Céu Nordestino**, apontado pela revista **O Cruzeiro**, como "obra de sadio patriotismo", talvez tenha sido o maior esforço no campo artístico, nas primeiras décadas deste século, para definir aquilo que hoje se denomina "o novo nordeste". Sua estruturação, o sentido de fixação da cultura e do homem daquela região, permitem definir o filme como uma obra antecipadora, como um marco na tentativa de determinar as diferenças e conotações do Nordeste em relação ao todo nacional. O sentido regionalista, a idéia bem presente de mostrar que o Nordeste é uma área especial, com valores bem próprios, porém que não é só seca, cangaço ou crime, tornam **Sob o Céu Nordestino** um filme raro dentro da paisagem cultural do Brasil da Velha República.

Seu autor, o historiador Walfredo Rodriguez, teve em mira, ao realizar o filme, mostrar ao resto do Brasil que "o Nordeste não era só miséria, com índios comendo gente, onça passando nas cidades e ausência total de civilização". Procurou indicar que se tratava de uma área cultural, com problemas graves (cangaceirismo, seca, fome, etc.), porém com seus valores próprios e com grandes perspectivas econômicas. Trinta anos após, com a implantação da Sudene, o desafio lançado por **Sob o Céu Nordestino** iria ser aceito.

Nos quatro anos do trabalho, o cineasta paraibano colheu um material extraordinário que, ao lado de um profundo conhecimento de nossa realidade, torna o filme um verdadeiro marco no cinema brasileiro, notadamente pelo seu aspecto científico. Os informes geográficos, históricos, biológicos, geológicos de seus letreiros, bem atestam o cuidado de ser fiel não só à realidade física, mas também aos seus fundamentos culturais. A idéia primeira de Walfredo Rodriguez era colher tôdas as áreas da vasta região do Nordeste. Todavia em face de limitação de recursos fixou-se apenas na Paraíba.

Com aproximadamente duas horas de projeção, **Sob o Céu Nordestino** conta em seu prólogo com um elemento até novo para o cinema da região: uma seqüência de ficção, ser-



# UM PIONEIRO IGNORADO

Wills Leal

vindo de pano-de-fundo para a realidade que, em seguida, vai mostrar. Talvez nesse prólogo resida em realidade o aspecto mais inventivo do cineasta: objetiva mostrar nossa formação histórica, com a presença do indígena em terras do Nordeste. Os atores ("posados", como se dizia na época, em oposição aos personagens dos documentos) eram elementos das melhores famílias paraibanas.

Após sua exibição em várias cidades do Nordeste, o filme foi exibido no Rio de Janeiro, com boa aceitação. Seu lançamento em João Pessoa, foi um grande acontecimento e contou com a presença, entre outros, do Presidente João Pessoa, dos escritores José Américo de Almeida e Olívio Montenegro e grande número de políticos. No dia seguinte, o presidente declarava que o filme "era uma excelente propaganda do Nordeste". O mundo cultural e político do Estado da Paraíba encampou as idéias do filme. Durante um mês os jornais se

encheram de artigos exaltadores da obra.

O Boletim que a "Nordeste Filme" distribuiu por ocasião do lançamento de **Sob o Céu Nordestino** indica claramente as preocupações culturais deste "filme natural de costumes do nordeste brasileiro", como era apresentado o serviço foto-cinematográfico de Walfredo Rodriguez. Um dos primeiros letreiros deixa bem patente o seu sentido regional, quando salienta: "O Nordeste, região malsinada da terra brasileira, vez por outra assaltada pelo terrível **flagelo da seca**, apresenta-se no julgamento do brasileiro sulista ou do estrangeiro que o desconhece, como um território inculto e selvagem povoado de índios e abundante de animais exóticos! Diz outro letreiro — "A Paraíba seria, para tais julgadores, o **habitat** dos nossos indesejáveis aborígenas. Entretanto, bem diversa é a impressão de quem conhece **de visu** essa região. Para desfazer esses errôneos julgamentos, apresentamos os flagrantes aspectos

que seguem, como homenagem a essa Pátria imensa e bela e à nossa Felipéia esquecida, lembrando as suas paisagens encantadoras, os seus recantos de mágicas quietudes, os seus campos, onde imperava o misticismo desta raça de fortes, onde a tristeza dos vaqueiros é como um canto de triunfo, e suas praias ensombradas de coqueiros, sob os quais deixa-se ficar, em êxtase, a cabocla nordestina, a ilha, lá-longe, as jangadas de velas pandas, enfumadas...

As oito partes que compõem o filme (sete de caráter documentário e um prólogo-ficção) é todo um conjunto de imagens da terra e da gente paraibanas, colhidas dentro do melhor espírito otimista, por vêzes com elevada grandeza social ou psicológica. Sua primeira parte (uma das seqüências mais elogiadas pelos cronistas) fixa o Cabo Branco, Ponta de Matos (a praia **bem** de então), o farol de Pedra Sêca, Cabedelo, o Forte de Santa Catarina, Costinha, e, longamente, uma apresentação da pesca da baleia. A parte seguinte, de cunho ecológico, registra as paisagens do sertão, cabendo destaque a fabricação da cêra de carnaúba, em Lagoa do Forno, e as paisagens do velho Cariri, onde ao colhêr um rancho de tropeiros, à noite, um dos personagens canta versos que falam da solidão da mata e do seu coração sem companheira. A parte terceira apresenta como elemento mais significativo o pico do Jabre, com 1.100 metros de altitude e cena da serra do Teixeira e Taperoá, enquanto a quarta tem mais um caráter bucólico, apresentando momentos da vida dos animais da região, notadamente dos bodes, para entrecortar com a opulência da cidade de Campina Grande, com sua feira na época famosa. Ainda esta tarde mostra o cultivo do café em várias partes do Estado, bem como a fabricação de rêdes.

Elementos ligados à vida industrial da Paraíba são colocados na quinta parte. A sexta parte divulga inúmeros aspectos dos festejos folclóricos, além de iguarias. Ainda nesta parte é mostrada a beleza de Tambaú e a tradicional Festa da Penha. O epílogo, de forte sabor local, tem início com uma exaltação ao caju, com inúmeros letrados dando detalhes de sua importância em nossa economia e de

sua excelência na fabricação de doces. As últimas seqüências mostram a Capital paraibana, especialmente os prédios públicos. O filme termina mostrando o monumento ao Presidente Epitácio Pessoa.

Alpheu Domingues, nome de destaque na cultura nordestina da época, em artigo divulgado no jornal "A União", assim abordou o filme: "É, para admirar que nesta época de interesses houvesse quem se arriscasse a passar centenas de dias e dezenas de noites debruçado sobre bandeiras de revelador e preparar positivos e negativos, com o fim de mostrar a grandeza da terra pequenina e boa. Pois o sr. Walfredo Rodriguez, com a sua pertinácia silenciosa e sua invejável modéstia, empenhou-se nessa obra de arte e ao mesmo tempo de propaganda nacional, para sair triunfador.

Considero-o um reacionário. Parece um paradoxo afirmar-se semelhante proposição. Mas, a verdade é que ele reagiu contra tudo: contra a hostilidade do meio, contra os comentários de sutil ironia de alguns espíritos iconoclastas, contra a insuficiência de recursos financeiros".

Rodrigues de Carvalho, o famoso folclorista, assim se pronunciou, em artigo de jornal — "Walfredo Rodriguez era para mim apático, porque se me afigurava bisonho: agora, diante desta extraordinária obra de arte e devotamento ao Nordeste, êle passa a um grande benemérito pelo seu talento de artista e visão patriótica". Seu artigo tem um tom malicioso, e do qual extraímos ainda o seguinte trecho: "Quem vai gozando a vida no sul e nunca viajou pelo norte, cuida que por aqui possuímos sequer uma máquina de pentear macacos. Lampião, sêcas e companhia, eis tudo... O nosso conterrâneo Walfredo Rodriguez, com tôda a sua aparência de misantropo, deu formal desmentido. Conseguiu filmar tôda a Paraíba, como pretendia filmar todo o Nordeste, e levar ao Rio para mostrar de perto o que somos e o que valemos".

Bastante violento é o artigo que lhe dedica Aderbal Piragibe que, a certa altura escreve: "O cineasta é uma sensibilidade artística à parte, nesta orgia romana de cabotinismo e grotesca mercantilidade, em que se afun-

dam os pretensos corifeus da arte nacional. Ora, arte nacional... numa terra de copistas, cínicos e plagiários, de poetas malucos e cronistas estipiados pelo erário público. Artistas, sim, temos às dúzias, na conjugação do verbo **rapio**, de que nos fala o velho Vieira. Êsses proliferam numa longa e interminável fecundidade". Termina o artigo, com a frase — "Foi de pasmar, a notícia: fazer "fita" de verdade numa terra de "fitas" de mentira..."

O escritor Francisco Marcelo, em artigo de página inteira do jornal O Estado da Paraíba estuda o filme em todos os detalhes. Diz: "Não há dúvida alguma que como documentação é bom e digno de ser visto por todos que desejam conhecer o país em todos os seus aspectos, e não continuemos, os brasileiros, estrangeiros em nosso país, a desconhecer as caatingas e sertões sertanejos, as coxilhas e batanhados gaúchos, o pantanal matogrossense e o campo goiano, as montanhas mineiras e os taboleiros da Bahia, etc. Parece, porém, que como propaganda, com o fim de desfazer juízos que lá fora formam de nós, segundo uma das legendas do filme, esta se por um lado tem lacunas, por outro deveria sofrer o corte de certas cenas que poderiam ser enganosamente interpretadas".

Antes de realizar **Sob o Céu Nordestino**, Walfredo Rodrigues fez inúmeros documentários, dos quais o mais significativo é um sobre o carnaval. A aventura do cineasta paraibano, no mundo do cinema, foi iniciada, de fato, no Rio de Janeiro, para onde foi em plena juventude, já levando bons conhecimentos de fotografia aprendidos com seu avô paterno. Na Guanabara, em pouco tempo se tornou um dos "fotocinematografistas" da Companhia de cinejornais do português Antônio da Silva Barradas. Com suas limitadas economias comprou uma câmera inglesa "Urban", de 35 mm e seguiu para a Paraíba.

Por volta de 1930, com o aparecimento do cinema sonoro, Walfredo Rodriguez enviou **Sob o Céu Nordestino**, através de Antônio Barradas, para ser sonorizado, na França. Ali, morreu o português e nada mais se soube do paradeiro do filme.

# movimento

## Em Ação a Embrafilme

A EMBRAFILME, criada pelo Decreto-lei nº 862, "é o instrumento que estava faltando para que o grande desenvolvimento que o cinema brasileiro alcançou nos últimos anos não seja estrangulado por carência de canais de escoamento", disse o Sr. Durval Gomes Garcia, Presidente do INC e Diretor-Geral daquela sociedade de economia mista. A EMBRAFILME — Empresa Brasileira de Filmes — "criará um mecanismo para a exportação de filmes nacionais, a fim de recuperar um atraso de 20 anos em relação a outros países possuidores de indústria cinematográfica". Frisou o Sr. Durval Gomes Garcia que "não haverá qualquer espécie de limitação à liberdade dos produtores, porque os serviços da empresa serão opcionais".

A EMBRAFILME, além de exportar filmes brasileiros trabalhará por sua promoção no Exterior; financiará a produção de filmes de alto valor cultural, artístico, científico; e elaborará programas de desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional, a serem executados em sintonia com as diretrizes do Instituto Nacional do Cinema.

É a seguinte a íntegra do Decreto-lei nº 862, de 12 de setembro de 1969, que "autoriza a criação da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (EMBRASILME)":

"Os Ministros da Marinha de Guerra, do Exército e da Aeronáutica Militar, usando das atribuições que lhes confere o art. 1º do Ato Institucional nº 12, de 31 de agosto de 1969, combinado com o parágrafo 1º do artigo 2º do Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968, e, tendo em vista o disposto no art. 5º, item, III, do Decreto-lei nº 200, de 25 de fevereiro de 1967, decretam:

Art. 1º — Fica autorizada a criação da Sociedade de Economia Mista denominada Empresa Brasileira de Filmes S.A. — EMBRAFILME, com personalidade jurídica de direito

privado e vinculada ao Ministério da Educação e Cultura.

Parágrafo único. A EMBRAFILME será regida pelo seu estatuto e pelas disposições da lei de Sociedade por Ações, no que com as mesmas não colidam.

Art. 2º — A EMBRAFILME tem por objetivo a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais artísticos e científicos, como órgão de cooperação com o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade.

Art. 3º — A EMBRAFILME será dirigida por uma Diretoria composta de 3 (três) membros, sendo um Diretor-Geral.

§ 1º — O Diretor-Geral será nomeado pelo Presidente da República, com mandato de 4 (quatro) anos, podendo ser reconduzido.

Art. 4º — O capital social da Empresa será inicialmente de ..... NCr\$ 6.000.000,00 (seis milhões de cruzeiros novos), dividido em 6.000 (seis mil) ações ordinárias nominativas, do valor de ... NCr\$ 10,00 (dez cruzeiros novos) cada uma, sendo 70% (setenta por cento) subscritas pela União, representada pelo Ministério da Educação e Cultura, e as restantes por outras entidades de direito público ou privado.

Art. 5º — Para constituição do capital subscrito pela União, serão aproveitados os depósitos existentes no Banco do Brasil S.A. feitos de acordo com o art. 28 do Decreto-Lei nº 43, de 18 de novembro de 1966.

Parágrafo único. Após a complementação do capital subscrito na forma do presente artigo, as importâncias referentes aos depósitos passarão a constituir receita da Empresa, de conformidade com o item IV do artigo 11, deste Decreto-Lei.

Art. 6º — As Empresas titulares ou beneficiárias dos depósitos feitos na forma do art. 28 do Decreto-Lei nº 43, de 18 de novembro de 1966, terão o prazo



Sr. Durval Gomes Garcia

de 60 dias, a partir da vigência deste Decreto-lei, para apresentar ao INC o projeto destinado à realização de filmes, acompanhado da documentação indispensável ao exame do mesmo. Findo esse prazo, o valor registrado no Banco do Brasil S.A. passará a crédito da Empresa Brasileira de Filmes S.A., para constituição de seu capital e sua receita.

Parágrafo único. — Todos os depósitos feitos de acordo com os artigos 28, 29 e 30 do Decreto-lei nº 43, de 18 de novembro de 1966, ficarão sujeitos, a partir da vigência do presente Decreto-lei, ao que dispõe o seu art. 5º e parágrafo único.

Art. 7º — Os artigos 28 e 30, do Decreto-lei nº 43, de 18 de novembro de 1966, passarão a vigorar com a seguinte redação, 60 dias após a vigência deste Decreto-lei:

"Art. 28º — O depósito a que se refere o art. 45, da Lei nº 4.131, de 3 de setembro de 1962, deverá ser, obrigatoriamente, recolhido ao Banco do Brasil S.A., em conta especial, para ser aplicado pela Empresa Brasileira de Filmes S.A., conforme dispõe o estatuto da Empresa e o Decreto autorizativo de sua criação".

"Art. 30º — Os depósitos, a que se referem os arts. 28 e 29, serão realizados

pelo distribuidor ou importador do filme estrangeiro, em nome da Empresa Brasileira de Filmes S.A. como beneficiária do favor fiscal".

Art. 8º — Ficam revogados os parágrafos 1º e 2º do art. 28, do Decreto-lei nº 43, de 18 de novembro de 1966.

Art. 9º — O art. 45, da Lei nº 4.131, de 3 de setembro de 1962, passa a vigorar com a seguinte redação:

"Os rendimentos oriundos da exploração de películas cinematográficas, excetuados os dos exibidores não importadores, serão sujeitos ao desconto do imposto à razão de 40%, ficando, porém, o contribuinte obrigado a fazer um depósito no Banco do Brasil S.A., em conta especial, de 40% do imposto devido, a crédito da Empresa Brasileira de Filmes S.A. — EMBRAFILME, para ser aplicado conforme o disposto no estatuto e no decreto autorizado de criação da referida Empresa".

Art. 10º — Os aumentos do Capital serão feitos:

I — Com a utilização dos depósitos a que se refere o art. 28 do Decreto-lei nº 43, de 18 de novembro de 1966;

II — Mediante subscrição realizada por entidades de direito público ou privado;

III — Pela incorporação de reservas facultativas, fundos disponíveis ou pela valorização do seu ativo móvel e imóvel.

Parágrafo único — Nos aumentos de capital, a participação da União nunca poderá ser inferior a 70% de sua totalidade.

Art. 11º — Constituem receita da Empresa, além de seu capital, os seguintes recursos:

I — Empréstimos e doações de fontes internas e externas;

II — Produto da comercialização de filmes, de suas operações de crédito, depósitos bancários e venda de bens patrimoniais;

III — Juros e taxas de serviços provenientes de financiamentos feitos;

IV — Fundo decorrente dos depósitos a que se refere o art. 28 do Decreto-lei nº 43, de 18 de novembro de 1966, depois de integralizada a parte do ca-

pital subscrito pela União;  
V — Subvenções ou auxílios da União ou dos Estados;

VI — Eventuais.

Art. 12º — A organização e o funcionamento da Empresa obedecerão ao que fôr disposto em estatuto.

Art. 13º — O Ministro da Educação e Cultura designará o representante da União nas Assembléias Gerais.

Art. 14º — Fica a Empresa equiparada às autarquias, para efeito de tributação.

Art. 15º — Este Decreto-lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Ass.: Augusto Hamann Rademaker Grunewald, Aurélio de Lyra Tavares, Marcio de Souza e Mello, Tarso Dutra." (Publicado no Diário Oficial nº 175, de 12-9-1969).

## Êxito Brasileiro em Melbourne

Carta recebida do presidente do 18º Festival do Filme de Melbourne, sr. Erwin Rado, relata o êxito obtido pelo cinema brasileiro (inclusive três documentários produzidos pelo INC) no certame australiano. "Mais de duas mil pessoas, atentas e profundamente interessadas, assistiram ao **Panorama do Cinema Brasileiro**, diz o presidente do Festival, acrescentando que "o público, no final, aclamou-o com vigorosa salva de palmas porque reconheceu a maneira positiva como se harmonizaram no filme o comentário adequado e o esplêndido material coletado". Depois de informar que a direção do festival recomendou a aquisição do filme pela Biblioteca Nacional da Austrália, em Canberra, o Sr. Erwin Rado acrescenta que, certamente, as 100 tradicionais associações dedicadas ao cinema na Austrália estarão interessadíssimas em incluí-lo em suas programações.

Os dois outros filmes produzidos pelo INC que atraíram o interesse do grande público do festival, foram os documentários etnográficos, **Kuarup** e **Jornada Kamayurá**. "Dos dois, talvez **Kuarup** tenha sido o mais popular", comenta o sr. Erwin Rado, adiantando que "a falta de subtítulos e de comentários em inglês só superficialmente prejudicou a

compreensão dos filmes". Observa ainda que "a curiosa semelhança de certas cerimônias e da pintura do corpo entre os indígenas do Brasil e os da Austrália, surpreendeu muitos espectadores, que, ao final da exibição, aplaudiram com entusiasmo os dois filmes".

Registrou ainda que, "como um exemplo do atual cinema brasileiro", **As Amorosas** (que representou oficialmente o Brasil no Festival) foi recebido "com grande expectativa, tendo o público acompanhado sua absorvente e complexa trama com enlevado interesse". Conclui o missivista dizendo que "alguns críticos acharam muito lenta a violenta cena final no bosque, mas, todos foram unânimes em constatar a esplêndida atuação dos protagonistas e o estilo fluente e pictórico no qual a história foi contada". (ARB)

## Festival de Brasília

**Memória de Helena**, de David Neves, recebeu o Grande Prêmio do V Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, propiciando também, a David Drew Zing, o prêmio de "melhor fotografia". O Prêmio Carmen Santos, concedido pelo Instituto Nacional do Cinema à melhor produção concorrente, distinguiu **Macunaíma**, de Joaquim Pedro de Andrade. O prêmio do INC para curta-metragem coube ao filme "A João Guimarães Rosa", produzido pelo Departamento de Cinema da Escola de Comunicações Culturais da Universidade de São Paulo.

Por **Memória de Helena**, David Neves ganhou, além do troféu Candango, 20 mil cruzeiros novos. Na área da longa-metragem, também foram premiados: Grande Otelo, "melhor ator" (**Macunaíma**); Helena Ignez, "melhor atriz" (**A Mulher de Todos**); Jardel Filho, "melhor ator coadjuvante" (**Macunaíma**); Glauce Rocha, "melhor atriz coadjuvante" (**Tempo de Violência**); Joaquim Pedro, "melhor diálogo", "melhor argumento" e "melhor roteiro" (**Macunaíma**); Anísio Medeiros, "melhor figurinista" (**Macunaíma**); Guilherme Vaz, melhor trilha sonora" (**Um Anjo Nasceu**); Rogério Sganzerla e Franklin Pereira, "melhor montagem" (**A Mulher de Todos**); André Luiz de Oliveira, "melhor revelação

de diretor" (**Meteorango Kid, Herói Intergalático**). **Os Homens do Caranguejo**, de Ipojuca Pontes, foi votado "melhor curta-metragem", recebendo o troféu Candango e 8 mil cruzeiros novos.

O sr. Geraldo Queiroz, diretor do Departamento do Filme de Longa-Metragem do INC, representou esta entidade no Juri do Festival. (MH)

## INC Eleva Prêmios

A Resolução nº 29, do Conselho Deliberativo do



Walter Lima Jr., premiado em Berlim (**Brasil Ano 2000**), e o ator Enio Gonçalves, em entrevista coletiva no Festival.

INC, ampliou os valores dos prêmios em dinheiro a serem concedidos anualmente "a técnicos e artistas dos filmes nacionais de longa e de curta-metragem":

Melhor Direção: NCr\$ 10 mil; Melhor Roteiro: ... NCr\$ 6 mil; Melhor Direção de Fotografia: ..... NCr\$ 5 mil; Melhor Ator: NCr\$ 5 mil; Melhor Atriz: NCr\$ 5 mil; Melhor Montagem: NCr\$ 5 mil; Melhor Ator Coadjuvante: .. NCr\$ 3 mil; Melhor Atriz Coadjuvante: NCr\$ 3 mil; Melhor Partitura Musical: NCr\$ 3 mil; Melhor Cenografia: NCr\$ 2 mil; Melhor Figurinista: NCr\$ 2 mil; Melhor Direção em Curta Metragem: NCr\$ 4 mil; Segunda Melhor Direção em Curta Metragem: Cr\$ 3 mil; Terceira Melhor Direção em Curta Metragem: NCr\$ 2 mil.

## Brasil: Festivais Internacionais

Altamente honrosa para o cinema brasileiro a receptividade alcançada pe-

los filmes nacionais em Festivais no Exterior, no segundo semestre de 1969. **Brasil Ano 2000**, de Walter Lima Jr., conquistou um Urso de Prata no Festival de Berlim, "pela originalidade de seu tema e o frescor de caracterização de seus personagens". Os que não obtiveram prêmios também ampliaram a área de penetração do cinema brasileiro atraindo a atenção de compradores, sensibilizando críticos e despertando as simpatias das platéias.

**VENEZA** — A convite da mostra italiana, que pela primeira vez não distribuiu prêmios, **Os Herdei-**

ros, de Carlos Diegues, integrou o programa oficial, e **Macunaíma**, de Joaquim Pedro de Andrade, participou da Seção Informativa.

**LOCARNO** — O **Quarto**, de Rubem Bláfora, representou oficialmente o cinema brasileiro no festival suíço. Oportunidade para importantes contatos do cineasta com cineastas e atores europeus, visando à co-produção e à colaboração em produções brasileiras.

**MELBOURNE** — Dois filmes longos, **As Amorosas**, de Walter Hugo Khouri, **Panorama do Cinema Brasileiro**, e os curtos **Jornada Kamayurá** e **Kuarup** (os três últimos produzidos pelo INC) constituíram expressiva representação.

**TEERÁ** — Os filmes de curta-metragem **Uma Alegria Selvagem** (dirigido por Jurandyr Noronha) e **H'O**, produções do INC, obtiveram grande sucesso no festival iraniano, segundo destacou seu Secretário-Executivo, sr. Parviz Fathouretchi, em carta ao Instituto.

**NOVA DELI** — Indica do oficialmente pelo INC, **Quelô do Pajeú**, dirigido por Anselmo Duarte com base em um argumento de

Lima Barreto, era apresentado no festival indiano no momento da impressão desse número de FILME CULTURA.

## Filme Nacional: Mais 7 Dias

O filme brasileiro contou com sete dias suplementares de exibição obrigatória, no último trimestre de 1969, por decisão do INC. O objetivo: atender à produção nacional enquanto se processam os estudos em torno da cota anual a ser fixada.

Integra da Resolução: "O Conselho Deliberativo do Instituto Nacional do Cinema, atendendo ao disposto nos Arts. 4º, inciso III, e 19, do Decreto-Lei nº 43, de 18 de novembro de 1966, regulamentado pelos Arts. 3º e 29 do Decreto-Lei nº 60.220, de 15 de fevereiro de 1967.

Considerando que a aplicação do princípio de exibição obrigatória, por sua complexidade e importância, merece estudos necessariamente demorados;

Considerando que vários itens que se relacionam com o número de dias de exibição obrigatória e, portanto, podem orientar a sua fixação, ainda não foram completamente elucidados;

Considerando que o último trimestre de 1969 será atingido sem uma solução definitiva do assunto;

Considerando que o número de dias a ser fixado, se o fosse agora, teria forçosamente de basear-se nos índices de 1968 e, assim, seria passível de modificação a curto prazo, quando os índices de 1969 fossem levantados;

Considerando o fato de muitos cinemas já terem esgotados a sua quota anual de exibição obrigatória de filmes nacionais;

Considerando o caráter de emergência da situação e com o objetivo imediato de atender a produção nacional sem apressar uma decisão final que, nas circunstâncias, correria o risco da imperfeição;

Resolve:

I — Conceder, em caráter excepcional, sete (7) dias de exibição obrigatória ao filme nacional, para cumprimento no último trimestre de 1969, além da quota determinada pela Resolução INC nº 3;

II — Para efeito do cumprimento dos sete dias suplementares, somente serão considerados filmes



nacionais em primeira exibição."

## Festival De Manaus

Colaborando com o I Festival Norte do Cinema Brasileiro, realizado em Manaus, de 19 a 26 de outubro último, o INC premiou com financiamento de 30 mil cruzeiros novos, para a realização de um documentário sobre o Amazonas, o cineasta amazonense Roberto Kahané que concorreu com o curta-metragem *A Coisa Mais Linda que Existe ou A Trajetória de um Seringueiro*. Este Festival foi promovido pelo Departamento de Turismo do Amazonas.

Participaram da Mostra vários filmes curtos e os seguintes de longa-metragem: *Macunaima*, de Joaquim Pedro de Andrade, *Brasil Ano 2000*, de Walter Lima Jr., *A Mulher de Todos*, de Rogério Sganzerla, *As Duas Faces da Moeda*, de Domingos Oliveira (estes dois apresentados em pré-estréia nacional), *Meu Nome é Tonho*, de Ozualdo Candéas, *Um Sonho de Vampiros de Iberê Cavalcanti*, e *Adulterio à Brasileira*, de Pedro Rovai.

O prêmio de melhor filme coube a *Macunaima*, e o de melhor direção foi dividido entre os cineastas Walter Lima Jr. e Rogério Sganzerla. Na curta-metragem, *A Coisa Mais Linda que Existe ou A Trajetória de um Seringueiro*, obteve dois prêmios: melhor curta-metragem e Prêmio Governo do Amazonas.

O crítico Van Jafa participou do Júri representando o INC.

## Intercâmbio Brasil - Iugoslávia

O Instituto Nacional do Cinema e a Embaixada da

Iugoslávia, com a colaboração da Companhia Cinematográfica Franco-Brasileira, patrocinaram uma Semana do Filme Iugoslavo, novembro último, no cinema de arte Paissandu (GB). Uma Semana do Cinema Brasileiro será realizada brevemente em Belgrado e outras importantes cidades da Iugoslávia, reunindo filmes selecionados pelo INC.

Começa a frutificar, assim, o acôrdo estabelecido entre o INC e a Comissão Federal de Relações Culturais com o Exterior, da Iugoslávia, com o objetivo de promover manifestações desse tipo, periodicamente, em ambos os países, proporcionando uma visão dos avanços de suas respectivas indústrias cinematográficas nos terrenos técnico e artístico e propiciando negociações comerciais nesse campo.

Integraram a Semana do Filme Iugoslavo: *Encontrei Até Ciganos Felizes*, de Aleksandar Petrović; *Sagrentas Bôdas Macedônias*, de Trajce Popov; *A Bétula*, de Ante Babaja; *A Excedente*, de Branko Bauer; *Três*, de Aleksandar Petrović; *O Lobo de Prokletija*, de Miomir Stamenkovic; *Um caso de Amor ou A Tragédia de uma Funcionária da Companhia Telefônica*, de Dusan Makavejev.

## I Mostra do Filme Científico

Realizou-se de 1 a 6 de setembro, a I Mostra Internacional do Filme Científico, promovida pela Secretaria de Ciência e Tecnologia do Estado da Guanabara, em colaboração com o INC e a Cinemateca do MAM. Participaram da Mostra 12 países: África do Sul, Alemanha, Brasil, Dinamarca, França, Hungria, Inglaterra, Portugal, Romênia, Estados Unidos, Israel e Japão.

Quase todas as áreas da ciência e tecnologia foram focalizadas: filmes sobre os vãos Apolo, os transplantes realizados no Brasil, biologia de plantas, animais e células, a vida submarina, os raios Laser, terremotos, física e química da água, poluição da água, etc.

Os filmes que receberam o Troféu Fritz Feigl (nome dado em homenagem ao cientista austríaco que aqui viveu) foram os seguintes: *Microscopia Eletrônica* (Inglaterra) — Melhor Filme de Ciência

Básica, *Previsão de Terremoto* (Japão) — Melhor Filme de Ciência Aplicada; *Esplenectomia* (Brasil) — Melhor Filme Científico Nacional; e *Carbano-14* (França) — Melhor Filme Científico Educativo. Receberam menções honrosas: *Genética* (Estados Unidos) e *Estudos Biológicos* (Hungria).

Durante a Mostra foi prestada uma homenagem especial a Humberto Mauro. (MH)

## Lançamentos de 1969

Filmes brasileiros lançados comercialmente no Brasil, no período de 1º de janeiro a 30 de novembro de 1969: *A Um Pulo da Morte*, de Victor Lima (3/Fev.: Rio); *Adulterio à Brasileira*, de Pedro Carlos Rovai (3/Nov.: São Paulo); *Agnaldo, Perigo à Vista!*, de Reynaldo Paes de Barros (11/Abril: São Paulo); *Águias em Patrulha*, de Ary Fernandes (17/Nov.: Rio); *As Armas*, de Astolfo Araújo (28/Agosto: São Paulo); *Até Que o Casamento Nos Separe*, de Flavio Tambellini (12/Junho: Rio); *Brasil Ano 2000*, de Walter Lima Jr. (16/Junho: S. Paulo); *O Bravo Guerreiro*, de Gustavo Dahl (14/Maio: São Paulo); *A Cama ao Alcançe de Todos*, de Alberto Salvá e Daniel Filho (4/Agosto: Rio); *O Cangaço Sanguinário*, de Oswaldo de Oliveira (21/Abril: São Paulo); *O Cangaço sem Deus*, de Oswaldo de Oliveira (3/Nov.: São Paulo); *Como Vai, Vai Bem?*, do Grupo Câmara (2/Maio: Rio); *A Compadecida*, de George Jonas (1º/Set.: Rio); *Copacabana Me Engana*, de Antônio Carlos Fontoura (10/Março: Rio); *Corisco, o Diabo Loiro*, de Carlos Coimbra (29/Set.: São Paulo); *Deu a Louca no Cangaço*, de Nelson Teixeira Mendes (21/Abril: Rio); *A Doce Mulher Amada*, de Ruy Santos (11/Agosto: Rio); *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, de Gláuber Rocha (9/Junho: Rio); *As Duas Faces da Moeda*, de Domingos Oliveira (10/Nov.: Rio); *Go-las Contra o Homem das Bolinhas*, de Victor Lima (7/julho: Rio); *Gregório 38*, de Rubens da Silva Prado (18/Agosto: São Paulo); *Incrível, Fantástico, Extraordinário*, de Adolpho Chadler (22/Set.: Rio); *Macunaima*, de Joaquim Pedro de Andrade (3/Novembro: Rio); *Os Marginais*, de Carlos Pra-

tes Correia e Moisés Kandler (18/Agosto: Rio); **Máscara da Traição**, de Roberto Pires (6/Set.: São Paulo); **O Matador Profissional**, de Jece Valadão (18/Agosto: Rio); **Meu Nome é...** **Tonho**, de Ozualdo R. Candeias (24/Nov.: São Paulo); **O Mistério do Taurus 38**, de Ary Fernandes e Oswaldo de Oliveira (25/Maio: São Paulo); **Nas Trevas da Obsessão**, de Pedro Onofre (6/Set.: São Paulo); **No Paraíso das Solteironas**, de Amácio Mazzaropi (20/Jan.: São Paulo); **A Noite do Meu Bem**, de Jece Valadão (6/Março: Rio); **Os Paqueras**, de Reginaldo Farias (31/Março: Rio); **Para Pedro**, de Pereira Dias (11/Agosto: Porto Alegre); **A Penúltima Donzela**, de Fernando Amaral (27/Out.: Rio); **Pobre Príncipe Encantado**, de Daniel Filho (6/Jan.: Rio); **A Psicose do Laurindo**, de Nilo Machado (9/Junho: São Paulo); **Os Raptos**, de Aurélio Teixeira (26/Junho: Rio); **O Rei da Pilantragem**, de Jacy Campos (18/Março: Rio); **Rifa-se Uma Mulher**, de Célio Gonçalves (16/Junho: São Paulo); **Sete Homens Vivos ou Mortos**, de Leovigildo Cordeiro (27/Out.: Rio); **Tempo de Violência**, de Hugo Kusnet (16/Junho: Rio); **O Tesouro de Zapata**, de Adolpho Chadler (27/Jan.: Rio); **Um Diamante e Cinco Balas**, de Libero Luxardo (26/Maio: Rio); **Um Sonho de Vampiros**, de Iberê Cavalcanti (24/Nov.: Rio). (MES)

## Registros

### Judy Garland

O verdadeiro nome de Judy Garland, falecida no dia 22 de junho deste ano, em Londres, era Frances Gumm, nascida na cidade de Grand Rapids, Minnesota, a 10 de junho de 1922, filha de Ethel Milne e Frank A. Gumm, artistas de variedades: a mãe, pianista, e o pai, cantor.

Judy tinha duas irmãs mais velhas que formavam dupla, cantando em teatros de estados vizinhos, ou em um que o pai explorava na cidade de Grand Rapids. Aos três anos, Judy subiu ao palco e cantou **Jingle Bells**, canção de Natal, para surpresa dos pais e encanto da platéia.

Em breve, as três irmãs apresentavam-se em cinemas e teatros com a mãe, ao piano, acompanhando-as. Em Chicago, ao tra-

balharem no mesmo programa com o famoso cantor e comediante, George Jessel, este lhes sugeriu que mudassem o nome para Garland. Pouco depois, a pequena Frances resolveu também trocar Frances por **Judy**.

Com o casamento de uma irmã, e a desistência de outra em continuar a carreira, Judy permaneceu sózinha, trabalhando em variedades, sempre com Mamãe Gumm, ao piano. Por motivos de saúde, a família mudou-se para a cidade de Lancaster, à beira de um deserto, não muito longe de Los Angeles. Judy estudou dança nesta cidade, conseguindo trabalho em alguns cinemas locais ou em cidades vizinhas, sem contudo ver a sua carreira progredir muito. Ao fazer doze anos, sua mãe começou a rondar os estúdios na esperança de ver a filha contratada. Testes feitos na Colúmbia provaram seu talento e excelente voz mas ali não havia papéis à mão em que sua habilidade pudesse ser aproveitada. Na Metro-Goldwyn-Mayer, porém, Ida Koverman, secretária particular do magnata Louis B. Mayer, ouviu-a cantar e aconselhou seu chefe a contratá-la, o que foi feito sem o habitual teste cinematográfico. Judy passou a estudar na pequena escola do estúdio, ao lado de outros atores mirins: Mickey Rooney, Jackie Cooper, Fred Bartholomew, Deanna Durbin. A MGM colocou-a juntamente com a garôta Deanna Durbin, em um curta-metragem, **Todos os Domingos/Every Sunday**. Ambas fizeram sucesso, mas a MGM deixou que Deanna partisse e fosse contratada pela Universal onde alcançou fama em poucos meses. Judy esperou mais tempo pela grande oportunidade, sendo emprestada à 20th Century-Fox para o filme **Loucurras de Estudantes/Pigskin Parade**, estrelado por Betty Grable e outros jovens atores.

Na MGM, teve papel saliente em **Melodia da Broadway de 1938/Broadway Melody of 1938**, distribuída em 1937, até que, continuando a aparecer em vários filmes do mesmo estúdio, obteve a consagração em 1939 com seu admirável desempenho em **O Mágico de Oz/The Wizard of Oz** em que cantou **Over the Rainbow** que passaria a ser a canção-tema de seus espetáculos de palco e cassinos.

Entre os seus maiores sucessos, estão: **Sangue de**



Judy Garland

**Artista/Babes in Arms; Este Mundo É Um Teatro/Ziegfeld Girl; Calouros na Broadway/Babes on Broadway; Louco por Saias/Girl Crazy; A Filha do Comandante/Thousands Cheer; Ainda Seremos Felizes/Meet Me in St. Louis; O Ponteiro da Saudade/The Clock; O Pirata/The Pirate; Quando as Nuvens Passam/Till the Clouds Roll By; Desfile de Páscoa/Easter Parade; Nasce uma Estrela/A Star is Born; Julgamento em Nuremberg/Judgement in Nuremberg; Na Glória, a Amargura/I Could Go On Singing**, seu derradeiro filme, realizado em 1963, na Inglaterra, sob a direção de Ronald Neame.

Judy teve vida bastante agitada: casamentos e divórcios; crises nervosas, provocadas por estafa que a obrigavam a apelar para tranqüilizantes e, em seguida, estimulantes; tentativas de suicídio; longos internamentos em hospitais ou clínicas especializadas. Seu comportamento na MGM, especialmente pelos constantes atrasos às filmagens, obrigou o estúdio a despedi-la sumariamente, substituindo-a por Betty Hutton na produção de **Annie Get Your Gun**.

Foi casada cinco vezes: 1941/43, com o compositor, David Rose; 1945/50, com o diretor Vincente Minelli, com quem teve uma filha, Liza, hoje, também atriz e cantora; 1952/62, com o produtor e agente de negócios, Sidney Luft, ex-mari-

do da atriz Lynn Bari, com quem teve dois filhos, Joseph e Lorna; em 1965, com Mark Heron, ator; e em março deste ano, desposou Mickey Deans, em Londres, dono de uma discoteca em Nova York. Os seus dois últimos maridos eram bem mais moços que ela. O uso prolongado e excessivo de barbitúricos segundo inquérito policial realizado em Londres, após a atriz ter sido encontrada morta no banheiro de sua casa, no bairro de Chelsea, foi dado como a causa de seu falecimento. Em 1939, recebeu da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood uma miniatura do **Oscar** por seu trabalho e presença juvenil em filmes. A estatuetta foi-lhe entregue, durante a festa anual dos **Oscars**, por seu colega e amigo de infância, Mickey Rooney.

### Robert Taylor

Spangler Arlington Brugh era o verdadeiro nome de Robert Taylor, nascido no dia 5 de agosto de 1911 na cidade de Filey, Nebraska, onde fez seus estudos primários. Chegou a cursar o primeiro ano de medicina, profissão de seu pai, homem abastado, ao mesmo tempo que estudava violoncelo. Com a ida de seu professor para uma universidade na cidade de Pomona, Califórnia, ele

para ali se transferiu. Começou a tomar parte em espetáculos teatrais, na universidade, aparecendo na peça *Jorney's End*, com sucesso, função a que assistiu um funcionário da Metro-Godwyn-Mayer. Este sugeriu ao professor de arte dramática do estúdio, Oliver Hinsdell, que assistisse ao trabalho do jovem estudante, daí ser ele contratado pela empresa que lhe mudou o nome para Robert Taylor. Seu primeiro filme foi feito na 20th Century-Fox, cedido pela MGM, *Receita para a Felicidade/Handy Andy*, em que interpretava o papel de filho de Will Rogers (1934); trabalhou ainda na Universal, ao lado de Frank Morgan, em *Felicidade Perdida/There's Always Tomorrow*. De volta à Metro, foi incluído no elenco de um curta-metragem da série, "O Crime Não Compensa", intitulada *O Tesouro Enterrado/Buried Loot*. Logo a seguir, surgiu, com destaque, em *Especialistas em Amor/Society Doctor*, MGM, 1935, estrelado por Chester Morris. Emprestado novamente à Universal, trabalhou com Irene Dunne em *Sublime Obsessão/Magnificent Obsession*, que o consagrou como jovem galã. Sua popularidade atingiu o auge quando a MGM lhe entregou o papel de Armand Duval em *A Dama das Camélias/Camille*, ao lado da estrela Greta Garbo. Seu sucesso durou muitos anos, durante os quais representou papéis variados em filmes como *A Ponte de Waterloo/Waterloo*



Garbo, Robert Taylor

*Bridge; Ivanhoé; Gentil Tirano/Bill the Kid; A Patrulha de Bataan/Bataan; Estrada Proibida/Johnny Eager; A Canção da Rússia/Song of Russia; Os Cavaleiros da Távola Redonda/Knights of the Round Table; Quo Vadis?*, e outros mais.

Em 1939, casou-se com a estrela Barbara Stanwyck que com ele havia trabalhado anteriormente em dois filmes. O casamento durou até 1951, quando o divórcio os separou. No ano seguinte, Taylor desposou a atriz alemã, então contratada pela RKO-Radio Pictures, Ursula Thiess, ex-espósa de um diretor alemão com quem tivera dois filhos. Taylor adotou as crianças, educando-as juntamente com os seus, Terence e Tessa, de seu casamento com Ursula. Últimamente dividia seu trabalho entre o cinema e a televisão, havendo estrelado uma série especial, de muito sucesso, *The Detectives*, já exibida no Brasil.

Trabalhou na Metro-Goldwyn-Mayer durante vinte e seis anos.

Seus filmes mais recentes foram: *Ao Passar do Vendaval/Miracle of the White Stallions; Terra Selvagem/Savage Pampas; A Volta do Pistoleiro/Return of the Gunfighter, Hondo, O Destemido/Hondo an the Apache* — estes dois produzidos para a televisão, nos Estados Unidos, mas exibidos no estrangeiro em cinemas; *Diabruras dos Anjos Rebeldes/Where Angels Go - Trouble Follows*, seu derradeiro filme apresentado no Brasil. Deixou inéditos entre nós dois filmes rodados na Europa: *Le Rouble a Deux Face* e *Sfinge Tutta D'Oro*.

## Cacilda Becker

Faleceu em São Paulo, a atriz Cacilda Becker (Piraçununga, SP, 1921), uma das mais destacadas figuras do teatro brasileiro. Sua marcante atuação em dois filmes, incorporou-a também à história do cinema nacional. Em 1947, em *Luz dos Meus Olhos*, de José Carlos Burle, teve a oportunidade de confirmar na tela seu grande talento. Era a atriz que se tornava estrela. Mas, mesmo assim só voltaria a fazer cinema quatorze anos depois, em 1954, em *Floradas na Serra*, de Luciano Salce. Nesse filme, que atingiu a melhor linha de dignidade artística da produção da Vera Cruz, Cacilda Becker pôde dar ex-



Cacilda Becker

pansão à grande força de seu talento dramático. Dotada de extraordinária versatilidade, criou no palco os mais diferentes papéis, tendo na maioria deles alcançado um nível de interpretação comparável aos das maiores figuras do teatro contemporâneo. Os momentos máximos de sua carreira foram alcançados em "Antígona", "A Dama de Pedra", "A Dama das Camélias", "Gata em Teto de Zinco Quente", "Maria Stuart", "Longa Jornada para Dentro da Noite", "Mulher do Próximo", "Cesar e Cleópatra", "Pinga Fogo" — em que atingiu sucesso internacional no "Teatro das Nações", em Paris —, "Rinocerontes", "O Santo e a Porca", "A Noite de Iguana", "Quem tem Médico de Virgínia Woolf", "A Visita da Velha Senhora", "Entre Quatro Paredes", "O Baile dos Ladrões" e "Esperando Godot", durante cuja representação foi acometida do mal que terminaria por roubá-la tão cedo à vida artística e cultural brasileira. Tinha 48 anos. (ARB)

## Leo McCarey

Diretor de um dos clássicos da comédia sofisticada americana, *The Awful Truth*, e de filmes de comédios do porte dos Irmãos Marx (*Duck Soup*), Harold Lloyd (*The Milky Way*), Eddie Cantor (*The Kid from Spain*), Leo McCarey foi uma das personalidades mais significativas fa-

lecidas em 1969. Formado em Direito pela Universidade da Califórnia, chegou a exercer a advocacia em San Francisco. Em 1918 ingressou na indústria cinematográfica. Foi assistente de direção — inclusive de Tod Browning, em *The Virgin of Stamboul*, 1920. De 1926 a 1931 dirigiu, atuou como supervisor e roteirista de comédias de duas partes interpretadas por Stan Laurel (o Magro), Oliver Hardy (o Gordo), Charlie Chase e outros. Também produziu vários filmes.

McCarey realizou, entre outros, os seguintes filmes: *The Kid From Spain* (O Meu Boi Morreu), 1932; *Duck Soup* (O Diabo a Quatro), 1933; *The Milky Way* (Haroldo, o Tapa-Ólho), 1936; *The Awful Truth* (Cupido é Moleque Teimoso), 1937; *Going my Way* (O Bom Pastor), 1944 — premiado com o Oscar; *The Bells of St. Mary* (Os Sinos de Santa Maria), 1945; *Good Sam* (A Felicidade Bateu à Porta), 1948; *An Affair to Remember* (Tarde Demais Para Esquecer), 1957; *Rally Round the Flag Boys* (A Delícia de um Dilema), 1958; *Satan Never Sleeps* (Tentação Diabólica), 1961.

## Adalberto Kemeny

Adalberto Kemeny nasceu em Budapeste, em 1901. Na metrópole húngara foi laboratorista, cinegrafista e representante da empresa francesa Pathé. Pouco se sabe desta sua atividade inicial e do que fez, em seguida, no cinema alemão. Transferiu-se para o Brasil em 1922, sendo contratado para realizar documentários sobre o Centenário da Independência. Sete anos depois dirigiu (em colaboração com Rodolfo Lustig), escreveu e cinegrafou *São Paulo, a Sinfonia da Metrópole*, que com todas as suas limitações, foi confirmado como um dos títulos significativos de nossa fase silenciosa, a partir da Primeira Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro, S. Paulo, 1952. Em 1930, Kemeny e Lustig produziram uma edição reduzida, de 20 minutos, *A Segunda Sinfonia*, posteriormente sonorizada. *O Panorama do Cinema Brasileiro*, filme-antologia produzido pelo INC, inclui imagens de São Paulo, a *Sinfonia da Metrópole*, reconhecendo a importância pioneira do trabalho de Kemeny e Lustig. Após a *Sinfonia*, Adal-

berto Kemeny transferiu para o setor de laboratório seu impeto realizador. Fundou em São Paulo a Rex Filmes, empresa pioneira inclusive no tratamento de filmes em cores. Kemeny deixa na Rex um discípulo de seu próprio sangue: o filho Osvaldo Cruz Kemeny, laboratorista especializado em cinema colorido. (EA)

## Alberto D'Aversa

O teatrólogo Alberto D'Aversa, italiano de nascimento, faleceu em São Paulo, no dia 20 de junho. Sua carreira teve início no cinema italiano, trabalhando depois no teatro e cinema argentinos. No Brasil, dirigiu espetáculos teatrais, entre os quais: "Rua São Luís, 27/8", de Abílio Pereira da Almeida; "Panorama Visto da Ponte", de Arthur Miller, seu maior sucesso; "Pedreira das Almas", de Jorge Andrade; "Mãe Coragem", de Brecht. Foi um excelente professor de teatro, tendo lecionado na Escola de Arte Dramática e, mais recentemente, na Escola de Teatro da Bahia. No cinema brasileiro, D'Aversa dirigiu alguns curta-metragens e dois longos: **Seara Vermelha**, 1963 e **Três Histórias de Amor**, 1966. Recentemente fez o argumento de **Golias Contra o Homem das Bolinhas**, de Victor Lima, 1969. (MES)

## Outros Registros

**Eric Portman** (13-7-1903/7-12-69) — Ator inglês de cinema e teatro. Estréia no cinema em 1934, com **The Murder in the Red Barn**. Participou, entre outros, dos seguintes filmes: **Abdul the Damned** (O Sultão Maldito), 1935; **The Prince and the Pauper** (O Príncipe e o Mendigo), 1937 — este nos Estados Unidos; **49th Parallel/The Invaders** (Invasão de Bárbaros), 1941; **Men of Two Worlds** (Atavismo), 1946; **Daybreak** (Amanhecer Fatídico), 1948; **The Naked Edge** (A Tortura da Suspeita), 1961; **The Whispers**, 1967; **Deadfall** (Vertigem), 1968.

**Hugh Williams** (6-3-1904/7-12-69) — Ator inglês de cinema e teatro. Trabalhou também em Hollywood. Alguns títulos de sua filmografia: **Charley's Aunt** (A Tia de Carlitos), 1932; **Bitter Sweet** (Doce Amar-

gura), 1933; **Sorrell and Son** (Lágrimas de Homem), 1934; **David Copperfield** (David Copperfield), 1935; **Inspector Hornleigh** (O Inspetor Hornleigh); **Wuthering Heights** (O Morro dos Ventos Uivantes), 1938; **Dark Eyes of London/The Human Monster** (O Monstro Humano), 1939; **An Ideal Husband** (Uma Mulher no Meu Passado), 1948; **Khartoum** (Khartoum), 1966.

**César Ladeira** (1-12-1910/8-9-69) — Locutor, ator e produtor de rádio, ator de cinema, César Rocha Brito Ladeira nasceu em Campinas, São Paulo. Ingressou na Rádio Recorde de São Paulo em 1931, atuando nas rádios Mayrink Veiga e Nacional. Participou como ator, entre outros, dos seguintes filmes: **Alô, Alô, Brasil!**, 1935; **Laranja da China**; **Direito de Pecar**, 1940; **Sob a Luz de Meu Bairro**, 1946; **Tôda a Vida em 15 Minutos**, 1954; **Garôtas e Samba**, 1957; **Os Cosmonautas**, 1962; **O Bravo Guerreiro**, 1968; **Salário Mínimo**, 1969 — este, realizado por Adhemar Gonzaga, foi seu último filme. Escreveu o argumento de **É a Maior!**, 1958, de Carlos Manga.

**Sharon Tate** (1943/9-8-69) — Atriz americana. Vítima de um assassinato com requintes de barbárie que chocou a opinião pública. Estudou no Actors' Studio. Fez comerciais de TV. No cinema começou em "pontas" nos filmes **The Wheeler Dealers**, 1963, **The Americanization of Emily** (Não Podes Comprar Meu Amor), 1964; **The Sandpiper** (Adeus às Ilusões), 1965. Em 1966 teve papel mais destacado em **Eye of the Evil** (O Olho do Diabo), em cujo elenco os principais nomes eram Deborah Kerr e David Niven. Como estréla interpretou **Don't Mike Waves** (Não Faça Onda); **Valley of the Dolls** (O Vale das Bonecas); **Dance of the Vampires / The Fearless Vampire Killers** (A Dança dos Vampiros), 1967. Este último dirigido e interpretado pelo cineasta polonês Roman Polanski, com quem se casou em 1968. Sharon também trabalhou para a televisão, inclusive nas séries "Beverly Hillsbillies" (A Família Buscapé) e "Petticoat Junction".

**Rex Ingram** (20-10-1895/Setembro-69). Seu homônimo, o diretor Rex Ingram, morreu em 1950. O ator Rex Ingram, do teatro e cinema americanos, nasceu no Cairo, Egito. Intérprete teatral de "Porgy", "Em-

peror Jones", "The Green Pastures". Entre outros filmes, interpretou **The Green Pastures** (Mais Próximo do Céu), 1936; **The Adventures of Huckleberry Finn** (As Aventuras de Huck), 1939; **The Thief of Bagdad** (O Ladrão de Bagdá), 1940; **The Talk of the Town** (E a Vida Continua), 1942; **Cabin in the Sky** (Uma Cabana no Céu); **Sahara** (Sahara), 1943; **Dark Waters** (Águas Tenebrosas), 1944; **A Thousand and One Nights** (Aladin e a Princesa de Bagdá), 1945; **Moonrise** (Ao Cair da Noite), 1948.

**Ralph Habib** — Diretor, produtor e roteirista do cinema francês, nascido em 29 de junho de 1912, em Paris, faleceu no dia 24 de junho de 1969. Ingressou no cinema em 1933. Foi assistente de Jean Dreville e Jean-Paul Le Chanois. Entre outros, dirigiu: **Rue des Saussaies**, 1950; **Le Farôt de l'Adieu**, 1952; **Les Compagnons de la Nuit** (Companheiros da Noite), **Secrets d'Alcôve** (Segredos de Alcova), 1953; **Les Hommes en Blanc** (Mãos Salvadoras), 1954; **La Loi des Rues** (Paixões Sem Lei), **Club de Femmes** (Clube de Mulheres), 1956; **Le Passager Clandestin** (Amantes no Pacífico), 1957; **Au Voleur**, 1960; **Le Solitaire Passe à l'Attaque**, 1966.

**Jeffrey Hunter** — Faleceu no dia 27 de maio, o ator Jeffrey Hunter, cujo nome verdadeiro era Henry H. McKinnies Jr., tendo nascido em Nova Orleans no dia 25 de novembro de 1927. Durante a II Grande Guerra serviu na Marinha dos Estados Unidos. Sua estréia no cinema deu-se em **Fourteen Hours** (Horas Intermináveis), 1950. Seus filmes mais importantes foram: **The Frogmen** (Os Homens-Rãs), 1951; **Red Skies of Montana** (Montanhas Ardentes), 1952; **White Feather** (A Lei do Bravo), 1954; **Seven Angry Men** (Sete Homens Enfurecidos), 1955; **The True Story of Jesse James** (Quem Foi Jesse James?) — no papel de Frank James; **The Searchers** (Rastros do Ódio); **Gun for a Coward** (Arma Para Um Covarde), 1956; **The Way to the Gold** (Herança de Um Forçado), 1957; **Hell to Eternity** (Do Inferno Para a Eternidade), 1960, **King of Kings** (O Rei dos Reis) — no papel de Jesus Cristo, 1961; **The Longest Day** (O Mais Longo dos Dias), 1962. Além do cinema Jeffrey Hunter participou de espe-

táculos de televisão.

**Sonja Henie** — Sonja Henie, a mais famosa patinadora do mundo, que se tornou mundialmente conhecida por participar de filmes sobre patinação no gelo, faleceu no dia 12 de outubro de 1969, quando viajava de Paris para Oslo a bordo de um avião-ambulância. Sonja Henie nasceu no dia 8 de abril de 1913, em Oslo, Noruega. Começou sua carreira como patinadora aos 8 anos, tendo conquistado três medalhas olímpicas: 1928, 1929 e 1936. Sua carreira cinematográfica teve início em 1936: **One in a Million** (A Rainha do Patim), seguindo-se **Thin Ice** (Ela e o Príncipe), 1937; **Happy Landing** (Feliz Aterrissagem); **My Lucky Star** (Minha Boa Estrela), 1938; **Second Fiddle** (Dúvidas de Um Coração); **Everything Happens at Night** (Idílio nos Alpes), 1939; **Sun Valley Serenade** (Queiro Casar-me Contigo), 1941; **Iceland** (Bodas no Gelo), 1942; **Wintertime** (Flôr de Inverno), 1943; **It's a Pleasure** (É Um Prazer), 1945 e **The Countess of Rotschild** (A Condessa de Monte Cristo), seu último trabalho no cinema.

**William Goetz** — Um dos produtores mais antigos do cinema americano, William Goetz, faleceu em Los Angeles, no dia 16 de agosto. Era natural de New York City, Estado de Nova York, Estados Unidos, onde nasceu no dia 12 de março de 1903. Em mais de 40 anos de carreira, William Goetz trabalhou em diversos estúdios: Fox, Universal, Columbia, Paramount, etc. Foi produtor associado de muitos filmes, entre os quais: **The House of Rotschild** (A Casa de Rotschild), 1934; **Clive of India** (A Conquista de Um Império), **Cardinal Richelieu** (Cardeal Richelieu), **Les Misérables** (Os Miséráveis), 1935. Entre outros, produziu: **Man From Laramie** (Um Certo Capitão Lockhart), 1955; **Autumn Leaves** (Fólias Mortas), 1956; **Sayonara** (Sayonara), 1957; **They Came to Cordura** (Heróis de Barros), 1959; **The Mountain Road**, 1960; **Cry for Happy**, 1961; **Assault on a Queen**, 1966. Era Presidente da sua companhia, a William Goetz Productions.

Redatores de "Movimento":  
ARB (Antonio Rangel Bandeira), GS (Gilberto Souto), EA (Ely Azeredo), MES (Michel do Espírito Santo), MH (Maria Helena).

# cinema brasileiro: novos filmes

## UM DIA, NUMA CIDADE

**Diretor:** Georges Racz  
**Argumento:** Carlos Aquino  
**Roteiro:** Georges Racz, Pedro Aleyr Becari  
**Fotografia:** Guacyr Aranha, Georges Racz  
**Montagem:** Guacyr Aranha  
**Música:** Siman Chualri Jr.

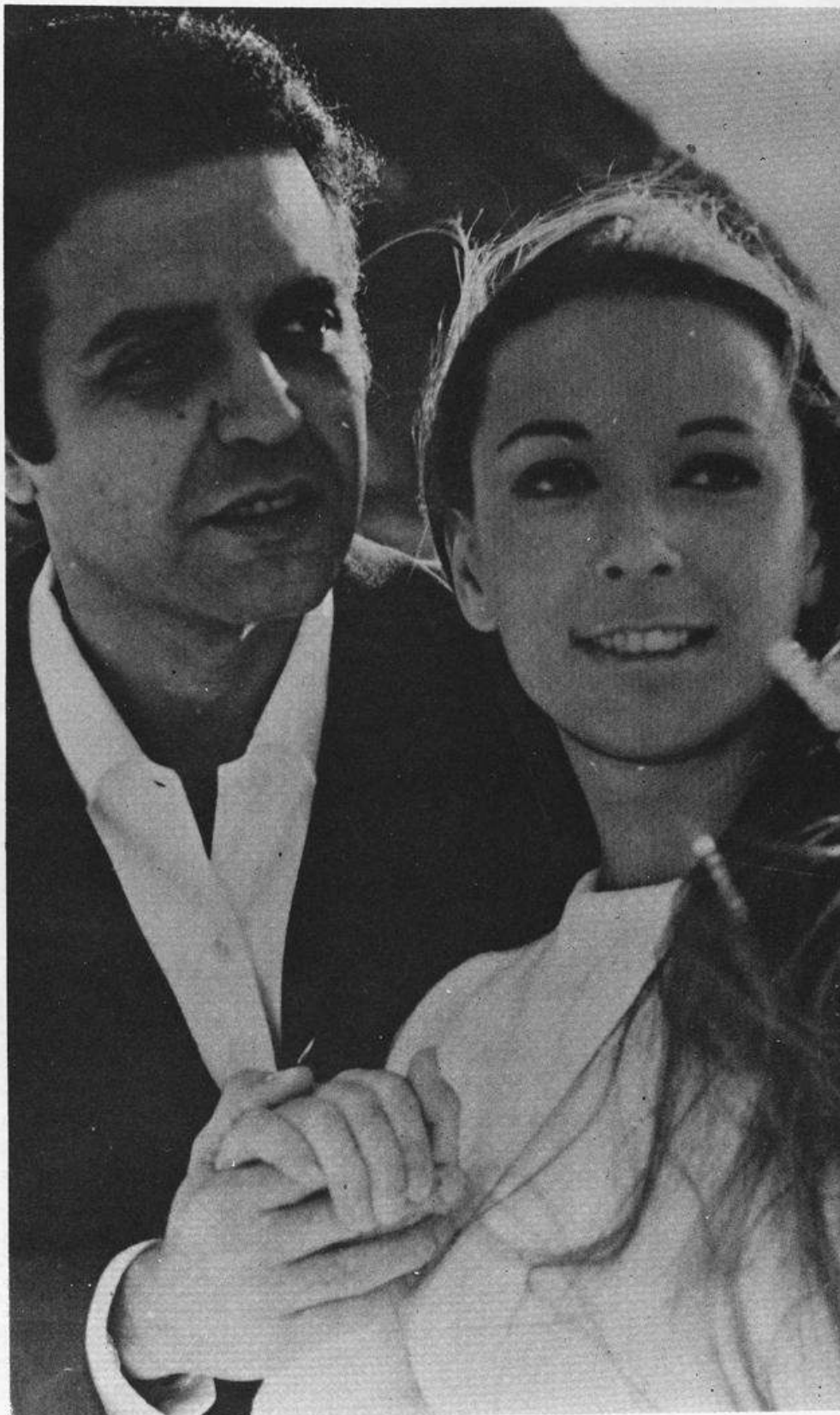
**Intérpretes:** Carlos Aquino (Roberto), Annik Malvil (Sônia), Enio Gonçalves (Nelson), Marly de Fátima (Marta), Maria Pompeu (Manequim), Jurema Penna, Andrews, Jayme Alvim, Victor Recondo, Maria Teresa, Irene Albuquerque, William de Souza, Fernando Oliveira

**Produção:** Georges Racz/União de Produtores Ltda.

Drama urbano, cuja ação se desenrola em um só dia, numa grande cidade, focalizando um jovem casal da classe média, Roberto e Sônia, cujo amor está se desintegrando. Roberto sai, pela manhã, para mais um dia de trabalho. É empregado de escritório e o salário mal dá para viver. Infeliz, culpa a esposa pela não realização de seus sonhos.

Nelson, fotógrafo profissional, grande amigo de Roberto, volta da Europa. Sônia posa para Nelson, torna-se sua amante. Sentindo que não pode continuar vivendo com Roberto, confessa suas relações com o outro. Roberto explode em reação inesperada, numa tentativa de mudar tudo com um só gesto.

Annik Malvil, Carlos Aquino





Paulo Pôrto, Adriana Prieto



Djenane Machado



Adriana, Carlo Mossy

## A PENÚLTIMA DONZELA

**Diretor:**  
**Roteiro:**

**Fotografia:**

**Montagem:**

**Música:**

**Intérpretes:** Adriana Prieto (Tania), Paulo Pôrto (Osvaldo), Carlo Mossy (Pedrinho), Fregolente (o pai), Ida Gomes (tia), Flavio Migliaccio (padre), Beatriz Veiga (a mãe), Abel Pêra, Angelo Antônio, Pedro Camargo, André José Adler, Angela Binassuly, Maria Helena, Sergio Ramos, Ouracy de Oliveira, Saul Lachtermacher; participação especial de Fernando Torres, Olga Danitch, Maria Pompeu, Jacy Campos; lançamento cinematográfico de Djenane Machado e Neila Tavares.

**Produção:** R.F. Farias/Paulo Pôrto.

**Fernando Amaral**

Fernando Amaral, com a colaboração de Paulo Pôrto, Paulo Cesar Pereiro, Jorge Dória, a partir de uma idéia de Germana Delamare

José Rosa (Eastmancolor)

Rafael Justo Valverde

Egberto Gismonti

Tania, 17 anos, de família da classe média carioca, tem sua visão moderna da vida e, em consequência, atrita-se constantemente com os pais, que consideram "imoral" qualquer mutação de costumes. Pedrinho, o namorado estuda Direito sem muita convicção e tem o comportamento que Tania classifica "de machão latino" — uma namorada "família" e aventuras várias "por fora". Não se conformando com a concorrência, Tania se entrega a Pedrinho. Mas o rapaz continua ativo entre os "paqueras" Zona Sul. E Tania, que se considera apta a substituir à perfeição as frequentadoras da "garçonnière", decepiona-se em definitivo com a conduta do namorado.

Tempos depois, afastada de Pedrinho — éle a procura com insistência, sem resultados — Tania estuda com

mais firmeza e trabalha em uma "boutique". Nesta vem a conhecer Osvaldo, homem maduro, experiente, fotógrafo de modas. Vivem um amor intenso: pela primeira vez Tania convive com alguém que a trata como mulher e não como menina.

Mas, para a família, ainda é a garôta intocada do passado. Quando Wanda, fascinada pela coragem da priminha, comete uma indiscrição sobre suas aventuras, os familiares se escandalizam. Pais, tios, tias, avós, toda a família se reúne em "Conselho" para deliberar sobre "a tragédia". A partir desse choque de gerações o filme desenvolve sua sátira de costumes.



Rosa Maria Penna

## MEMÓRIA DE HELENA

**Diretor:** David E. Neves  
**Argumento:** David E. Neves  
**Roteiro:** David E. Neves,  
 Paulo Emílio Salles  
 Gomes  
**Fotografia:** David Drew Zingg  
 (Eastmancolor)  
**Montagem:** João Ramiro Mello  
**Musica:** Brahms, Beethoven,  
 Grieg, Haendel

**Intérpretes:** Rosa Maria Penna (Helena),  
 Arduino Colasanti (Renato), Adriana Prieto  
 (Rosa), Humberto Mauro (tio de He-  
 lena), Olga Danitch (namorada de Re-  
 nato), Aurea Campos, Joel Barcelos, Ne-  
 la Tavares

**Produção:** David E. Neves/Filmes da Ma-  
 triz

Assistindo a diversos filmezinhos particulares, Renato e Rosa iniciam uma recordação relativa às imagens que os filmes trazem. São cenas características da vida de uma grande cidade do interior. Pessoas, casas e



Adriana Prieto, Rosa Maria

objetos são lembranças carregadas de uma força especial que o passado reforça. E mais Helena, a evocação imediata provocada pelos filmes. Helena deixou um diário, com depoimentos sobre sua relação com os dois. Com esse diário e os filmezinhos voltamos no tempo para recuperar fragmentos perdidos da vida de Helena, a personagem central.

Primeiro, a família de Helena. Depois Rosa, a fuga aos esquemas cristalizados, na frágil tentativa de aspiração à liberdade. Mais adiante, Renato, o rapaz da cidade em férias no interior. Marcelo, que Rosa conhecera enquanto Helena estava no Rio. André um amigo de Marcelo, brilhante, meio cínico, meio sério. E, finalmente, o delírio de Helena.

# CORISCO, O DIABO LOIRO

**Diretor:** Carlos Coimbra  
**Argumento:** Carlos Coimbra  
**Roteiro:** Carlos Coimbra  
**Fotografia:** Oswaldo de Oliveira (Eastmancolor)  
**Montagem:** Carlos Coimbra  
**Música:** Gabriel Migliori

**Intérpretes:** Maurício do Valle (Corisco), Lella Diniz (Dadá), Turibio Ruiz (Zé Rufino), Maracy Mello (Maria Bonita), Milton Ribeiro (Lampião), John Herbert (Bentevi), Dionísio Azevedo (Mariano), Geórgia Gomide (Lídia), Antônio Pitanga (Zé Balano), Tony Vieira (Hortêncio), Joffre Soares (Domingos), Antônio Ferreira (cabo)

**Produção:** Anibal Massaini Neto/Cinedistri

Desde criança, Cristino ouvira dizer que "homem valente não apanha... Mata, mas não apanha!" Divertindo-se em um baile, viu-se obrigado a pôr

em prática aquele dito. E cometeu seu primeiro crime de morte. Em seguida, procurou viver normalmente, fugindo para longe. Mas, devido à incompreensão de um delegado intransigente, fez-se cangaceiro. Seu destino era vingar a morte de Lampião. Teve Cristino — conhecido como Corisco, o Diabo Loiro — uma inspiração e um esteio na figura de Dadá, companheira dedicada e valente durante os doze anos em que viveram nas caatingas. Raptada e violentada por Corisco, Dadá odiou-o durante muito tempo. Entretanto, conhecendo-o melhor, seu ódio transformou-se em amor.

O drama violento da vingança, quando Corisco matou e cortou as cabeças da família do delator de Lampião, mandando-as ao chefe de polícia que fizera o mesmo com o Rei do Cangaço, Maria Bonita e outros nove cangaceiros, foi superado pela comovente afeição que uniu Corisco e Dadá até a morte.

Joffre Soares



# ENCICLOPEDIA

## FILME

## CULTURA

# B/C

# DIRETORES

**BROWER, Otto** (25 de dezembro de 1895, Grand Rapids, Michigan, Estados Unidos/25 de janeiro de 1946) — Começou como assistente na Paramount. Como diretor destacou-se em westerns, alguns extraídos de novelas de Zane Grey: *The Avalanche* (Avalancha), 1928; *Sunset Pass* (No Desfiladeiro do Ocaso); *Stairs of Sand* (Escadas de Areia), 1929; *The Border Legion* (A Legião dos Celedrados); *The Light of Western Stars* (Estrelas do Ocidente), 1930; *Fighting Caravans* (Os Civilizadores), etc. Dirigiu também: *Paramount on Parade* (Paramount em Grande Gala); *The Santa Fe Trail* (O Caminho de Santa Fé), 1930; *Clearing the Range* (Capitão Espalha-Brasa); *Hard Hombre* (O Bamba do Rio Verde), 1931; *Local Bad Man*; *Gold* (Ouro Maldito); *Spirit of the West*; *The Devil Horse* (O Cavallo Infernal) — Seriado, 1932; *The Scarlet River* (O Rio Escarlate); *Fighting for Justice* (Lutando pela Justiça); *Crossfire* (Fogo pela Frente); *Headline Shooter*, 1933; *Mystery Mountain* (Montanha Misteriosa) — seriado; *Straightaway*; *Speed Wings* (Asas da Velocidade), 1934; *The Phantom Empire* (O Império dos Fantasmas); *The Outlaw Deputy* (Falso Criminoso); *The Three Musketeers* (Os Três Mosqueteiros), de Roland V. Lee — Cenas de montaria, 1935; *Sins of Man* (Pecados dos Homens); *Postal Inspector* (Inspetor Postal), 1936; *Winner Tade All* (O Cowboy Lutador), 1939; *The Gay Caballero* (Bandoleiro Jovial), 1940; *Little Tokyo U.S.A.*, 1942; *Dixie Dugan*, 1943; *Behind Green Lights* (Audiência de Criminoso). Foi diretor de segunda unidade em *Duel in the Sun* (Duelo ao Sol) de King Vidor, 1946. (MES)

**BROWN, Bruce** (1940, Estados Unidos) — Documentarista. Fascinado pelo «surf», e em função deste esporte, realizou um documentário de longa-metragem sobre sua prática: *The Endless Summer* (Alegria de Verão), 1966. Animado pelo resultado comercial desta experiência como produtor, diretor, fotógrafo, montador e intérprete («surfista»), prepara outra incursão no gênero.

**BROWN, Clarence** (10 de maio de 1890, Clinton, Massachusetts, EUA) — Diretor e produtor americano. Engenheiro mecânico, diplomado pela Universidade de Tennessee. Trabalhou em fábricas de automóveis. Fundou empresa automobilística própria, a Brown Motor Company. Serviu na I Guerra Mundial, como aviador. Visitando Nova York, foi convidado a conhecer um estúdio em Fort Lee, New Jersey, logo se interessando pela novidade. Aceitou, então, emprego que lhe ofereceu Maurice Tourneur, diretor francês, radicado nos Estados Unidos. Serviu a Tourneur como secretário, assistente de produção, assistente de direção, montador. Incluiu-se no cinema com o filme *Trilby* (Lágrimas e Risos de Boêmia), no ano de 1913, interpretado por Clara Kimball Young, como assistente de Tourneur. Ficou com o diretor



«Flesh and the Devil», de Clarence Brown

francês cerca de seis anos. Em 1920, tendo Tourneur formado companhia independente, dirigiu, sob sua supervisão, o filme *The Great Redeemer* (Sublime Redentor). Co-dirigiu, no mesmo ano, *Foolish Matrons* (Mulheres Leviaanas), e dirigiu as seqüências exteriores de um grande sucesso de Tourneur, *The Last of the Mohicans* (O Último dos Moicanos). Em 1922, começou sua verdadeira carreira como diretor, realizando *The Light in the Dark* (Luzes nas Sombras), seguindo-se *Don't Marry for Money* (Não se Case por Dinheiro); *The Acquittal* (Libelo Tremendo), 1923; *The Signal Tower* (Heroísmo Sublime); *Butterfly* (Mademoiselle Borboleta); *Smouldering Fires* (A Míngua de Amor), 1924; *The Eagle* (A Águia); *The Goose Woman* (Mãe é sempre Mãe), 1925; *Kiki* (Kiki), 1926; *Flesh and the Devil* (A Carne e o Diabo), 1927; *The Trail of 98* (Ouro), 1928; *A Woman of Affairs* (Mulher de Brio); *Wonder of Women* (O Prodigio das Mulheres), 1929; *Navy Blues* (Turuna da Marinha); *Anna Christie* (Anna Christie); *Romance* (Romance), 1930; *Inspiration* (Inspiração); *A Free Soul* (Uma Alma Livre); *Possessed* (Possuída), 1931; *Emma* (Emma); *Letty Lynton* (Redimida); *The Son-Daughter* (Amor de Mandarim), 1932; *Looking Forward* (O Futuro é Nosso); *Night Flight* (Asas da Noite), 1933; *Sadie McKee* (Três Corações); *Chained* (Acorrentada), 1934; *Anna Karenina* (Anna Karenina); *Ah,*

*Wilderness!* (Fúrias do Coração), 1935; *Wife Versus Secretary* (Ciúmes); *The Gorgeous Hussy* (Mulher Sublime), 1936; *Conquest* (Madame Waleska), 1937; *Of Human Hearts* (Ingratidão), 1938; *Idiot's Delight* (Este Mundo Louco); *The Rains Came* (...E as Chuvas Chegaram), 1939; *Edison, the Man* (Edison, o Mago da Luz), 1940; *Come Live with Me* (Pede-se um Marido); *They Met in Bombay* (Aventura no Oriente), 1941; *The Human Comedy* (A Comédia Humana), 1943; *The White Cliffs of Dover* (Evocação); *National Velvet* (A Mocidade é Assim Mesmo), 1944; *The Yearling* (Virtude Selvagem), 1946; *Song of Love* (Sonata de Amor), 1947; *The Secret Garden* (O Jardim Encantado), só produtor; *Intruder in the Dust* (O Mundo não Perdoa), 1949; *To Please a Lady* (Agora Sou Tua), 1950; *Angels in the Outfield* (Anjos e Piratas), 1951; um episódio de *It's a Big Country* (No Palco da Vida); *When in Rome* (Uma Aventura em Roma); *Plymouth Adventure* (O Veleiro da Aventura), 1952; *Never Let Me Go* (Nunca Me Deixe Ir), 1953. Com este filme encerrou suas atividades cinematográficas, deixando Hollywood. Hoje, dedica-se a seus negócios particulares, uma firma bancária. Sua filmografia inclui diferentes gêneros: policial, aventuras, comédias. Mas o seu forte sempre foi o filme de amor. Nesse gênero poucos o excederam como o provam seus filmes com Greta Garbo, de quem foi um dos diretores preferidos,



Clarence Brown

a começar por *A Carne e o Diabo*, com memoráveis seqüências até hoje recordadas e apontadas como exemplo de erotismo, apresentado com extremo bom gosto. Foi sempre um diretor cuidadoso, firme na direção de atores, dando ênfase aos conflitos psicológicos e seus personagens. (GS).

**BROWN, Harry Joe** (22 de setembro de 1892, Pittsburgh, Pennsylvania, Estados Unidos) — Produtor e diretor. Antes do cinema, foi produtor e diretor de teatro. Entrou para o cinema em 1919, como assistente de Daniel C. Poodman. Passou a produtor de diversas companhias, entre as quais a F.B.O., a Warner, a Fox, a Columbia. Tornou-se diretor em 1925, permanecendo nesta função até 1934. A partir desta data limitou-se à carreira de produtor. Seu gênero de preferência é o western, no qual alcançou freqüentes êxitos. Em 1951, em associação com Randolph Scott, fundou a Scott-Brown Productions, produzindo muitos filmes interpretados pelo ator: *Santa Fe* (Santa Fé); *Man in the Saddle* (Terra do Inferno), 1951; *Hangman's Knot* (O Laço do Carrasco), 1952; *A Lawless Street* (Obrigado a Matar), 1955; *The Seventh Cavalry* (O Fantasma do General Custer), 1956; *The Tall T* (Resgate do Bandoeiro); *Decision at Sundown* (Entardecer Sangrento), 1957; *Hide Lonesome* (O Homem Que Luta Só), 1958 — entre outros. Filmes que dirigiu: *The Bashful Buccaneer*, 1925; *The Windjammer* (Valente Como as Armas); *The Kentucky Handicap*; *Moran of the Mounted* (Moran da Polícia Montada), 1926; *The Land Beyond the Law* (Terra de Ninguém); *Royal American*, 1927; *Romantic Rogue*; *Code of the Scarlet* (Tirando a Limpo); *Wagon Show* (Trato é Trato), 1928; *Royal Rider* (O Cavaleiro Real); *Señor Americano* (O Prêmio do Amor); *Lawless Legion* (Legião Suspeita); *Wagon Master* (Os Cargueiros do Deserto); *Lucky Larkin* (Sela da Sorte), 1929; *Fighting Legion* (Legião de Heróis); *Mountain Justice* (Missão de Vingança); *Parade of the West* (Parada do Oeste); *Sons of the Saddle* (Amizade Redentora); *Song of the Caballero* (Audaz Cavaleiro); *The Squealer* (A Patruilha do Mal), 1930; *A Woman of Experience* (Mulher Experiente), 1931; *Madison Square Garden* (Nos Bastidores do Esporte), 1932; *The Billion Dollar Scandal*; *I Love That Man* (Amo Este Homem); *Sitting Pretty*, 1933 e *Knickerbocker Holliday* (Revolucionário Romântico ou O Governador Diverte-se), 1944 — também produziu este filme que encerrou sua carreira de diretor. (MES).

**BROWN, Karl** (Pennsylvania, EUA) — Diretor e roteirista. Sua carreira no cinema iniciou-se em 1912, trabalhando na companhia Kinemacolor, como técnico de laboratório. Depois foi para a Selig como fotógrafo. Foi assistente do fotógrafo Billy Bitzer no período de 1914 a 1920, principalmente nos filmes de Griffith, entre eles *Intolerance* (Intolerância), 1916. Atuou também na Famous Players-Lasky (hoje Paramount), em 1920, como operador, tendo fotografado muitos filmes que marcaram época: *One Glorious Day* (Um Dia Glorioso); *The Dictator* (O Ditador), 1920; *The Covered Wagon* (Os Bandeirantes), 1923; *Merton of the Movies* (O Cinemaníaco), 1924; *The Pony Express* (Correio a Cavalos); *Mannequin* (Manequim), 1926, realizados por James Cruze. Passou a diretor em 1927, tendo realizado: *Stark Love* (Conflagração do Amor), 1927; *His Dog* (O Amigo dos Homens), 1927; *Prince of Diamonds*, 1930; *Flames*, 1932; *White Legion* (Cruzada Heróica), *In His Steps* (O Pecado dos Filhos), 1936; *Michael O'Halloran* (Um Amor Para Dois); *Federal Bullets* (Caça aos Malfeitores), 1937; *Port of Missing Girls* (Lar sem Teto); *Numbered Woman* (Mulher Numerada); *Under the Big Top* (Romance nos Bastidores), 1938. Neste mesmo ano abandonou a direção, passando exclusivamente a fazer argumentos e roteiros para outros diretores. Seu último trabalho no cinema: a história do filme *The Vanquished*, em 1953.

**BROWNING, Tod** (Louisville, Kentucky, EUA, [12 de julho de 1882.]) Um dos mais originais diretores do cinema americano. Aos seis anos de idade, fugiu do colégio em que estudava para seguir um circo — era o início da carreira, o início de uma vocação para o espetáculo. Após correr mundo como artista e diretor de "troupe" mambembes, aos 32 anos chegou a Hollywood. Um ano atuando, inclusive no episódio moderno do clássico *Intolerance* (Intolerância), de Griffith, no que foi, também, ao lado de Erich von Stroheim e W. S. Van Dyke, assistente de direção para cenas de massa. No departamento de roteiros, escreveu vários filmes. Por fim, em 1919, a primeira oportunidade, que decide uma associação e uma tendência: dirige Lon Chaney em *The Wicked Darling* (De Rico a Pobre). Esta associação duraria até a morte do ator em 1930, e durante 10 filmes. A tendência ao gênero de terror, que Browning estilizaria, vindo a tornar-se mais que um cultor, o seu mais expressivo representante, mais tarde tendo em James Whale um continuador, e ninguém que o superasse, nem mesmo os diretores da escola de Val Lewton. Foi *The Virgin of Stamboul* (A Virgem de Istambul), em 1920, que o projetou aos olhos dos produtores, deu-lhe gabarito profissional. Logo após, um "primitivo" de "gangsters", *Outside the Law* (Fora da Lei): o sucesso foi tal, que, em 1930, nova versão foi feita por Browning, com Edward G. Robinson substituindo Lon Chaney. Mas com este ator, os maiores êxitos de crítica e de público, a reafirmarem a extraordinária inventividade de Browning. Basta citar alguns títulos: *The Unholy Three* (A Trindade Maldita), em duas versões, ambas com Chaney (1925 e 1930), embora na segunda substituindo à última hora por Jack Conway, *The Road to Mandalay* (Tirano e Mártir), *The Unknown* (O Monstro do Circo), 1927, *London After Midnight* (O Vampiro da Mela-Noite), *The Big City* (Piratas Modernos), *Where East is East* (Sedução). Com a morte de Chaney, a autonomia do cineasta, comprovada em outros clássicos de terror de uso obrigatório nos cineclubes e cinematecas: *Dracula* (Drácula), 1931, *Freaks* (Monstros), *The Mark of the Vampire* (A Marca do Vampiro) *The Devil Doll* (A Boneca do Diabo). E, nesse processo de aprofundamento criativo, a descoberta de outra figura imortal nos anais da interpretação de filmes "sinistros": Bela Lugosi. (SCP)

Filmes:

- 1917 — Jim Bludso (Cavaleiro do Mar)
- Peggy, the Will O'th' Wisp
- The Jury of Fate
- 1918 — Which Woman
- The Eyes of Mystery
- The Legion of Death
- Revenge (Revanche)

- The Deciding Kiss (O Beijo Decisivo)
- The Brazen Beauty (Bronze Feminino)
- Set Free (Sangue de Cigano)
- 1919 — The Wicked Darling (De Rico a Pobre)
- The Exquisite Thief
- The Unpainted Woman
- A Petal on the Current
- Bonnie, Bonnie Lassie (Feliz Pintor)
- 1920 — The Virgin of Stamboul (A Virgem de Istambul)
- 1921 — Outside the Law (Fora da Lei)
- No Woman Knows
- 1922 — Wise Kid
- The Man Under Cover
- Under Two Flags (Sob Duas Bandeiras)
- 1923 — Drifting (No Turbilhão do Vício)
- The White Tiger (O Tigre Branco)
- The Day of Faith (Conflança e Convicção)
- 1924 — The Dangerous Flirt (Flirte Perigoso)
- Slick Stocking Sall (Como os Homens São Tolos)
- 1925 — The Unholy Three (A Trindade Maldita)
- The Mystic (Amor e Magia)
- Dollar Down (A Ilusão do Luxo)
- 1926 — The Black Bird (O Falcão Negro)
- The Road to Mandalay (Tirano e Mártir)
- 1927 — The Show (Nos Domínios das Iusões)
- The Unknown (O Monstro do Circo)
- London After Midnight (O Vampiro da Mela-Noite)
- 1928 — West of Zanzibar (No Oeste de Zanzibar)
- The Big City (Piratas Modernos)
- 1929 — Where East is East (Sedução)
- The Thirteenth Chair
- 1930 — Outside the Law (Fora da Lei)
- 1931 — The Iron Man (Por Uma Mulher)
- 1932 — Freaks (Monstros)
- 1933 — Fast Workers
- 1935 — The Mark of the Vampire (A Marca do Vampiro)
- 1936 — The Devil Doll (A Boneca do Diabo)
- 1939 — Miracles for Sale (O Vendedor de Milagres)

**BRUSATI, Franco** (4 de agosto de 1922, Milão, Itália) — Diretor e roteirista italiano. Estudou na Itália, Suíça e Inglaterra. Formou-se em jurisprudência. Foi assistente de direção de Castellani, Rossellini, Lattuada, Camerini, Emmer e outros. No mesmo período colaborou em roteiro de vários filmes, entre os quais *Domenica d'Agosto* (Domingo de Verão), 1950; *Anna* (Ana), 1951; *Le Infedeli* (As Infelizes), 1952; *Ulisse* (Ulisses), 1953; *I Tre Ladri*, 1955; *I Dolci Inganni* (Amantes e Adolescentes), 1960. Em 1956 estreou na direção com *Il Padrone Sono Me*. Em 1962 realizou *Il Disordine*.

**BRYANT, Charles** (1879, Hartford, Inglaterra/7 de agosto de 1948, Mt. Kisco, Estados Unidos) — Ator e diretor do cinema americano. Foi casado com a famosa «estrela» do cinema mudo Alla Nazimova. Interpretou vários papéis destacando-se nos filmes *War Brides* (Noivas de Guerra), 1916; *Revelation* (Revelação), *Eye for Eye* (Olho por Olho, Dente por Dente), 1918; *Out of the Fog* (Vênus do Mar), *Tales of Fate*, 1919, todos ao lado de Nazimova. Dirigiu: *Stronger Than Death*, 1920; *A Doll's House*, 1922; *Salome* (Salomé), 1923, todos também com Nazimova.

**BUCHANAN, Larry** (Estados Unidos) — Diretor americano. Em 1963, dirigiu e fez roteiro de *Free, White and 21* (Livre, Branca e Maior) e, em 1964, produziu, dirigiu, fez o roteiro, a canção e a montagem de *Under Age* (Proibidos de Amar).

**BUCHOWETZKI, Dimitri / Dmitri Buchovetski** (1895, Rússia 1932, Estados Unidos) — Diretor, produtor e roteirista nos cinemas russo, alemão, ame-



Tod Browning dirige «Freaks»

ricano, sueco, francês. Com a revolução russa emigrou para a Alemanha, onde desenvolveu suas atividades, recebendo na época grande influência de Ernst Lubitsch. Filmes: *Macbeth*; *Danton* (Danton); *Karneval des Lebens*; *Die Drei Lieben der Marie Laroche*, 1920; *Die Brüder Karamasoff*; *Der Stier von Olivera*, 1921; *Othello* (Otelo); *Sappho* (Safo); *Alles Für Geld* (Tudo pelo Dinheiro), 1922; *Peter der Grosse* (Pedro o Grande); *Karusellen* (Alvo Vivente) — na Suécia, 1923; *Christ* (Cristo Redentor); *Men* (Homens); *Lily of the Dust* (O Lírio do Lodo), 1924; *The Swan* (Aurora do Amor); *Graustark* (Amor de Príncipe), 1925; *The Crown of Lies* (Mentiras); *The Midnight Sun* (O Sol da Meia-Noite); *Valência* (Valência), 1926; *Weib im Dschungel* — versão alemã do filme americano *The Letter* (A Carta), 1929; *Die Nacht der Entscheldung* — versão alemã do filme americano *The Virtuuous Sin* (Coragem de Amar); *Magie Moderne* — versão francesa de *Televisione*, 1930; *La Requisiteiro* — feito na França, 1931. (MES)

**BUCHS, José** (16 de janeiro de 1893, Santander, Espanha) — Diretor, ator e roteirista. Um dos pioneiros do cinema espanhol pelas obras teatrais famosas e pelas reconstituições históricas. Foi um dos mais ativos diretores do cinema mudo espanhol, tendo fundado, inclusive, a Cantabria Cines, em 1918. Em 1919, co-dirigiu três filmes com Julio Roeset: *La Mesonera del Tormes*; *El Regalo de Reyes* e *El Fantasma del Castillo*. Entre outros, dirigiu: *Expiación*; *La Venganza del Marino*; *Cuidado con los Ladrones*; *La Inaccesible*, 1920; *La Señorita Inútil*; *Victima del Odio*; *La Verbena de la Palma*, 1921; *Alma Rifeña*; *La Reina Mora*; *Carceleras*, 1922; *Doloretas*; *El Pobre Valbuena*; *Curro Vargas*; *Rosario la Cortijera*, 1923; *Mancha Que Limpia*; *A Fuerza de Arrastarse*; *Diego Corrientes*; *La Medalla del Torero*; *El Abuelo*; *La Virgen de Cristal*, 1924; *Pilar Guerra*; *Una Extraña Aventura de Luis Candelas*, 1926; *El Conde de Maravillas*; *El Dos de Mayo*, 1927; *Los Misterios de la Imperial Toledo*; *Pepe-Hillo*, 1928; *El Rey Que Rabió*; *Prim*; *Los Aparecidos*, 1929; *El Guerrillero*, 1930; *Isabel de Solís Reina de Granada*, 1931; *Carceleras*, 1932; *Una Morena y Una Rubia*; *Dos Mujeres y Un Don Juan*, 1933; *Diez Dias Millonaria*, 1934; *Madre Alegria*; *El Niño de las Monjas*, 1935; *El Rayo*, 1936; *El Rey Que Rabió* — 2.ª versão, 1939; *En Poder de Barba Azul*, 1940; *Para Ti es el Mundo*; *Flora y Mariana*, 1941; *Un Caballero Famoso*, 1942; *El*

*Ilustre Perea*, 1943; *Aventuras de Don Juan de Mairena*, 1947; *Sol e Touros* — em Portugal, 1949; *Brindis ao Cielo*, 1953; *Cara de Goma*, 1957. (MES)

**BUCHS, Julio** (Espanha) — Diretor e roteirista do cinema espanhol. É filho do antigo diretor José Buchs. Iniciou suas atividades no cinema como assistente de direção. Dirigiu: *Piedra de Toque*, 1963; *El Pecador y la Bruja*; *El Salario del Crimen*, 1964; *El Angel Cercado*, 1965; *Mestizo*, 1966; *Encrucijada para Una Monja*; *El Hombre Que Mato a Billy el Niño/L'Uomo Che Ha Ucciso Billy the Kid* (O Homem Que Matou Billy the Kid) — co-produção Espanha-Itália.

**BUCQUET, Harold S.** (10 de abril de 1891, Londres, Inglaterra/16 de fevereiro de 1946, Hollywood, EUA) — Diretor americano, tendo iniciado no cinema como cenógrafo e logo depois realizador de curtas metragens. Dirigiu filmes das séries «Dr. Kildare» e «Dr. Gillespie», interpretadas por Lew Ayres e Lionel Barrymore, respectivamente. Dirigiu: *The Young Dr. Kildare* (O Jovem Dr. Kildare), 1938; *Callig Dr. Kildare* (Chamem o Dr. Kildare); *On Borrowed Time* (Horas Roubadas); *The Secret of Dr. Kildare* (O Segredo do Dr. Kildare); 1939; *Dr. Kildare's Strange Case* (O Estranho Caso do Dr. Kildare); *We Who Are Young*; *Dr. Kildare Goes Home*; *Dr. Kildare's Crisis* (A Vitória do Dr. Kildare), 1940; *The Penalty*; *People Vs. Dr. Kildare* (Minha Vida é Tua); *Dr. Kildare's Wedding Day* (Sonhos Dissipados); *Kathleen* (Kathleen), 1941; *Callig Dr. Gillespie* (Dr. Gillespie em Perigo); *The War Against Mrs. Hadley*, 1942; *The Adventures of Tartu* (Tartu) — na Inglaterra, 1943; *Dragon Seed* (A Estirpe do Dragão), 1944; *Without Love* (Sem Amor), 1945. (MES)

**BUÑUEL, Luís** (22 de fevereiro de 1900, Calanda, Teruel, Espanha) — A mais importante contribuição da Espanha à arte cinematográfica, Luís Buñuel erijiu sua obra na produção francesa e mexicana, tendo realizado em sua pátria somente dois filmes — o documentário *Las Hurdes/Tierra sin Pan* e *Viridiana*. Nasceu em família católica e foi educado por jesuítas. Como estudante da Universidade de Madrid fundou o primeiro cineclube espanhol (em 1920). Em 1925 foi trabalhar numa entidade cultural em Paris, onde sua paixão pelo cinema se fez mais intensa. Ingressou na Académie du Cinéma (um dos dire-

tores: Jean Epstein) e, com isso, conseguiu estagiar como assistente de direção em *Mauprat*, de Epstein, 1926, e *La Sirène des Tropiques*, de Mario Nalpas e Henri Etievant, 1927. No ano seguinte leva à criação cinematográfica seu fascínio pelo surrealismo realizando *Un Chien Andalou*, escrito em colaboração com Salvador Dalí. Ainda atuou como assistente de Epstein em *La Chute de la Maison Usher* de Germaine Dulac em *Etude Cinématographique sur une Arabesque* e *Thèmes et Variations*, 1928; e da mesma diretora em *Disque 927*, 1929. Em quatro décadas de cinema Buñuel realizou 29 filmes, foi diretor de produção de outros quatro (*Don Quintin el Amargao*; *La Hija de Juan Simón*, 1935; *Centinela*, *Alerta*, *Quien me Quiere a Mi?*, 1936), supervisor de *Espagne'39*, 1939, de Jean-Paul Le Chanois, e co-argumentista de *Si Usted no Puede*, *Yo Sí*, 1950, de Julián Soler. Os primeiros filmes que dirigiu foram exemplares e os últimos completam seu retrato de iconoclasta, rebelde a mitos e convenções. Mas, no meio — fase mexicana — realizou vários filmes de concessão. Crítico social e das instituições, mas, também, conforme assinalou Antonio Moniz Viana «um artista que se compraz em registrar os vícios de nosso tempo, sem objetivar efeitos políticos ou ideológicos», Buñuel criou algumas inegáveis obras-primas, como *Un Chien Andalou*, *L'Age d'Or*, *El Robinson Crusoe*, *Viridiana*, *El Angel Exterminador*, *Belle de Jour*. Permanece, no espírito e na forma, um dos autores mais «jovens» do cinema. O compromisso de Buñuel — se compromisso há — é com a humanidade «tut court», humanidade que ele compreende e interpreta com sensibilidade rara, com a humildade dos grandes artistas. Serve-se do cinema como o «melhor instrumento» para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto, porque «ele parece ter sido inventado para exprimir a vida do subconsciente, cujas raízes penetram tão profundamente na poesia.» Exige que o cinema seja «uma testemunha, um depoimento sobre o mundo, aquele que expõe tudo o que é importante no real. A realidade é múltipla e pode ter mil significações diversas para homens diferentes. Quero ter uma visão integral da realidade. Quero entrar no mundo maravilhoso do desconhecido». (SCP).

Filmografia:

- 1928 — *Un Chien Andalou*
- 1930 — *L'Age D'Or*
- 1932 — *Las Hurdes/Tierra sin Pan*
- 1937 — *España Leal en Armas/L'Espagne Loyale en Armes*
- 1947 — *Gran Casino* (Gran Cassino)
- 1949 — *El Gran Calavera*
- 1950 — *Los Olvidados*
- *Susana ou Carne y Demonio* (Susana, Mulher Diabólica)
- 1951 — *La Hija del Engaño*
- *Una Mujer sin Amor* (Uma Mulher sem Amor)
- *Subida ao Cielo*
- 1952 — *El Bruto* (O Bruto)
- 1953 — *Abismos de Pasión* (Escravos do Rancor)
- *El (O Alucinado)*
- *Robinson Crusoe* (Robinson Crusoe)
- 1954 — *La Ilusión Viaja em Tranvia*
- *El Rio y la Muerte*
- 1955 — *Ensayo de un Crimen*
- 1956 — *Cela s'Appelle l'Aurora / Gli Amanti di Domani*
- *La Mort en ce Jardin/La Muerte en este Jardim*
- 1958 — *Nazarin*
- 1959 — *Los Ambiciosos/La Fièvre Monte à el Pao* (Os Ambiciosos)
- 1960 — *The Young One/La Joven* (A Adolescente)
- 1961 — *Viridiana* (Viridiana)
- 1962 — *El Angel Exterminador* (O Anjo Exterminador)
- 1964 — *Le Journal d'une Femme de Chambre* (O Diário de uma Camareira)
- 1965 — *Simón del Desierto*
- 1967 — *Belle de Jour/Bella di Giorno* (A Bela da Tarde)
- 1969 — *La Voie Lactée*

**BURTON, David** (22 de maio de 1890, Odessa, Rússia) — Diretor do cinema americano. Estudou nos Estados Unidos. Foi diretor de teatro em Nova York. No cinema, sua carreira teve início em 1930, como «extra» em *Freed and Easy* (O Jeca de Hollywood), com Buster

Keaton. No mesmo ano dirige *The Bishop Murder Case* (O Bispo Misterioso). Entre outros, dirigiu: *Strictly Unconventional*; *The Spoilers* (Inferno Dourado) — co-direção com Edwin Carewe, 1930; *Skippy* (Skippy) — co-direção com Norman Taurog, *Confessions of a Co-Ed* (Confissões de Uma Jovem); *Fighting Caravans* (Os Civilizadores) — co-direção com Otto Brower, 1931; *Dancers in the Dark* (Dançando no Escuro), 1932; *Brief Moment* (As Mulheres Ganham Sempre), 1933; *Let's Fall in Love* (E Hora de Amar), *Sisters Under the Skin* (A Mulher de Meu Marido), *Lady by Choice* (Dama por Vontade), 1934; *Princess O'Hara* (Princesa O'Hara), *The Melody Lingers On* (A Melodia Perdura), 1935; *Make Way for a Lady* (Nos Laços do Himeneu), 1936; *Jennie* (Jennie), *The Man Who Wouldn't Talk* (Lábios Selados), 1940; *Private Nurse*, 1941.

**BUSHELL, Anthony** (19 de maio de 1904, Westerham, Kent, Inglaterra) — Ator, diretor e produtor inglês. Foi educado no Colégio Magdalen e diplomou-se pelo Colégio Hertfor, ambos em Oxford. Frequentou a Academia Real de Arte Dramática. Por muitos anos foi

ator de teatro, em 1918. No mesmo ano, contratou-o para *The Greatest Thing in Life* (O Tambor da Vitória) e outros. Trabalhou inclusive sob a direção de King Vidor, John Ford e Frank Borzage. De seus filmes como ator destacam-se: *The Other Half* (A Outra Metade), 1919; *The Sky Pilot*, 1921 *The Village Blacksmith* (O Ferreiro da Aldeia), 1922; *The Blue Eagle* (A Águia Azul), 1926; *Seventh Heaven* (Sétimo Céu), 1927; *Salute* (Em Continência), 1929. Estréia na direção em 1927, com *High School Hero* (Herói Escolado). É um dos mais prolíficos diretores do cinema americano. Também fez o argumento e o roteiro para a maioria de seus filmes, transitando pelos gêneros musical, western, capa-e-espada, comédia, drama. Dirigiu: *Win That Girl* (Um Beijo Por Glória), 1927; *Masked Emotions* (Aparências Falsas); *The News Parade* (Com a Câmera ao Ombro); *Prep and Pep*; 1928; *Fox Movietone Follies of 1929* (Follies); *Chasing Thru Europe* (Percorrendo a Europa); *Sunny Side Up* (Sonho Que Viveu), 1929; *Just Imagine* (Fantasias de 1980); *High Society Blues*, 1930; *Delicious* (Deliciosa); *A Connecticut Yankee* (Um Yankee na Corte do Rei Artur), 1931; *My Weakness* (Meu Beguim);

*Girl* (Um Sonho e Uma Canção); *Two Guys from Milwaukee*, 1946; *My Wild Irish Rose* (Minha Rosa Silvestre), 1947; *Two Guys from Texas* (Dois Aventureiros do Texas), 1948; *The Story of Seabiscuit* (Têmpora de Vencedor); *Look for the Silver Lining* (Crepúsculo de Uma Glória); *It's a Great Feeling* (Mademoiselle Fifi); *John Loves Mary* (Cupido Faz das Suas), 1949; *Tea for Two* (No, No, Nanette!); *The Daughter of Rosie O'Grady* (Vocação Proibida), 1950; *Painting the Clouds with Sunshine* (Garotas e Melodias); *The Lullaby of Broadway* (Rouxinol da Broadway), 1951; *Where's Charley?*; 1952; *April in Paris* (Paris em Abril); *By the Light of the Silvery Moon* (Lua Prateada), 1953; *The Command* (Sob o Comando da Morte); *King Richard and the Crusaders* (Ricardo Coração de Leão), 1954; *Jump Into Hell* (Um Salto no Inferno); *Glory* (Sangue Selvagem), 1955; *The Right Approach* (O Canaiha), 1961; *O'Mon Let's Live a Little*. (MES)

**BUZZELL, Edward** (13 de novembro de 1897, Nova York, EUA) — Diretor e roteirista do cinema americano. Começou como ator de comédias musicais, em



Buñuel: «La Voie Lactée»



Luis Buñuel

ator de teatro em Londres e em Nova York. No cinema, estreou como ator em *Disraeli* (Disraeli), 1929. Atuou em muitos filmes, nos Estados Unidos e na Inglaterra, destacando-se em *Chances* (Chances), 1931; *A Woman Commands* (Rainha e Martir), 1932; *I Was a Spy* (Eu Fui uma Espiã); *The Ghoul* (Dragoré), 1933; *The Scarlet Pimpernel* (O Pimpinela Escarlate), 1935; *The Return of the Scarlet Pimpernel* (A volta do Pimpinela Escarlate), 1937; *The Lion Has Wings* (O Leão tem Asas), 1940; *The Purple Plain* (Terra Ensanguentada), 1955; *A Night to Remember* (A Noite Sonhamos), 1958. Em 1947, associou-se a Laurence Olivier na produção de *Hamlet* (Hamlet), 1948; *Richard III* (Ricardo III), 1956; *The Prince and the Show-girl* (O Príncipe Encantado), 1957 e outros. Em 1951, passou a dirigir: *The Long Dark Hall* (Entrevista com a Morte). Em 1957, foi co-diretor de *The Prince and the Show-girl*, de Olivier. Em 1961, dirige *The Terror of the Tongs* (A Seita do Dragão Vermelho).

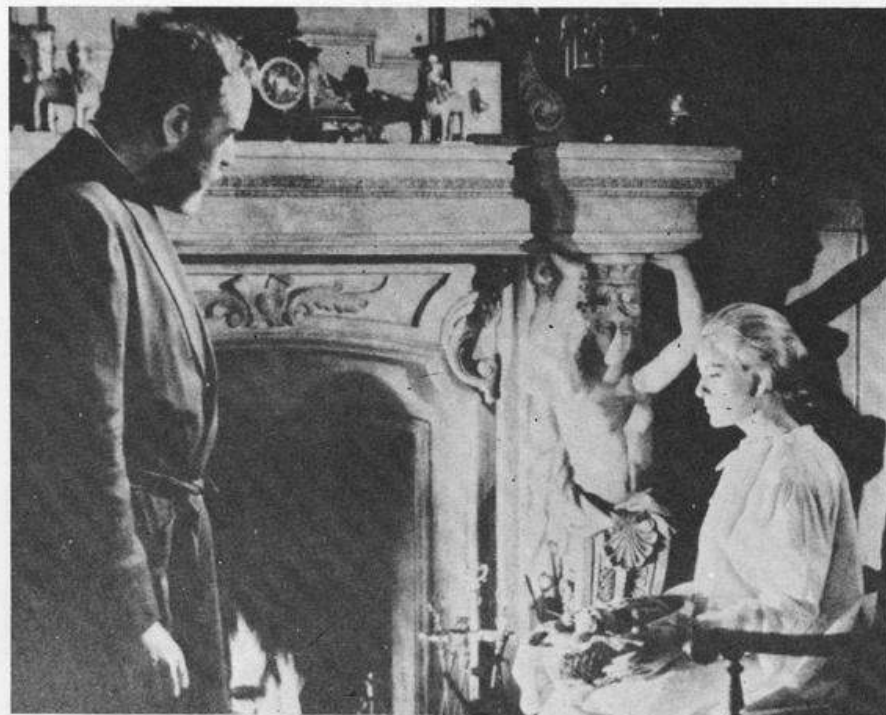
**BUTLER, David** (17 de dezembro de 1894, San Francisco, Califórnia, Estados Unidos) — Diretor, roteirista e ator do cinema americano. David Wark Griffith o descobriu quando trabalhava como

*Business and Pleasure*; *Down To Earth* (Voltando a Realidade); *Handle with Care*, 1932; *Bottoms Up* (Loucuras de Hollywood); *Hold Me Tight* (Abraça-me Bem), 1933; *Handy Andy* (Receita Para a Felicidade); *Have a Heart* (Corações Doces); *Bright Eyes* (Olhos Encantados), 1934; *The Little Colonel* (A Mascote do Regimento); *The Littlest Rebel* (A Pequena Rebelde); *Doubting Thomas*, 1935; *Captain January* (O Anjo do Farol); *White Fang* (Pressas de Lobo); *Pigskin Parade* (Loucuras de Estudantes), 1936; *You're a Sweetheart* (O Amor é Uma Delícia); *All Baba Goes to Town* (All Babá é Boa Bola), 1937; *Kentucky Moonshine* (Caipiras da Fuzarca); *Kentucky* (Romance do Sul); *Straight, Place and Show* (Sweepstake do Barulho), 1938; *East Side of Heaven* (Caído do Céu); *That's Right You're Wrong* (Isso Mesmo, Está Errado), 1939; *If I Had My Way* (Se Fosse Eu), 1940; *Caught in the Draft* (Sorte de Cabo de Esquadra); *You'll Find Out* (O Palácio dos Espíritos); *Playmates*, 1941; *Roard to Morocco* (A Sedução de Marrocos), 1942; *Thank Your Lucky Stars* (Graças a Minha Boa Estréla); *They Got Me Covered*, 1943; *The Princess and the Pirate* (A Princesa e o Pirata); *Shine On Harvest Moon*; 1944; *San Antonio* (Cidade sem Lei), 1945; *The Time, the Place and the*

1929, com *Little Johnny Jones*, de Mervyn LeRoy. Em seguida, dirigiu e interpretou uma série de filmes de duas partes, entre os quais *Eddie Buzzell in Hello Thar*; *Eddie Buzzell in Keeping Company*; *Eddie Buzzell in the Royal Fourflusher*, 1930. Desde então firmou-se na indústria como diretor de comédias. Outros filmes que dirigiu. *The Big Timer* (Glória de Campeão), 1931; *Virtue* (Virtude); *Hollywood Speaks*, 1932; *Child of Manhattan* (Anjo de Nova York); *Ann Carver's Profession* (Mulher é mulher); *Love, Honor and oh Baby!* (Mel, Amor e Vinagre), 1933; *Human Side* (Papai Boêmio); *Cross Country Cruise* (O ônibus Misterioso), 1934; *Transient Lady* (Paixão Salvadora); *The Girl Friend* (A Amiguinha), 1935; *The Luckiest Girl in the World* (Que Delícia é o Amor ou /A Noiva Indecisa); *Three Married Men* (Os Três Casadões), 1936; *As Good As Married* (Proposta Tentadora); *Paradise for Three* (O Hotel das Surpresas), 1937; *Fast Company* (Duplo Enigma), 1938; *At the Circus* (Os Irmãos Marx no Circo); *Honolulu* (Honolulu), 1939; *Go West* (No Tempo do Onça), 1940; *Married Bachelor* (Ele sem Ela), *The Get-Away*, 1941; *The Omaha Trail*; *Ship Ahoy*, 1942; *The Youngest Profession*, 1943; *Best Foot Forward* (A Rainha dos Corações), 1944; *Keep Your Powder Dry*, 1945; *Easy*

to Wed (Quem Manda é o Amor); **Three Wise Fools** (Três Tolos Sabidos), 1946; **The Song of the Thin Man** (A Canção dos Acusados), 1947; **Neptune's Daughter** (A Filha de Netuno), 1949; **A Woman of Distinction** (Dama Sem Coração); **Emergency Wedding** (Doutora, Tenho Febre), 1950; **Confidentially Connie**, 1953; **Ain't Misbehavin'** (Perdoa-me, Amor!), 1955; **Mary Had a Little** (Uma Garôta em Apuros), 1961, realizado na Inglaterra, foi seu último trabalho no cinema.

**CABANNE, William Christy** (1888, Saint Louis, Missouri, Estados Unidos/1950, Filadélfia, Estados Unidos) — Diretor e roteirista americano. Iniciou-se como ator no Teatro de Nova York, passando, anos mais tarde, para o cinema, também como ator, e depois assistente, sob a direção de Griffith. Nesse período escreveu alguns roteiros e consolidou seu trabalho dirigindo Douglas Fairbanks, as Irmãs Dorothy e Lillian Gish. Colaborou com Fred Niblo em **Ben Hur** (Ben Hur), 1926. Nessa época já era um estimado e ativo diretor, cuja atividade deixou em 1948, dois anos antes de sua morte. Entre outros, dirigiu: **The Lamb**; **The Martyrs of the Alamo**;



Buñuel: «Viridiana»

**Double Trouble**, 1915; **Flirting with Fate**; **The Great Secret** (O Grande Segredo) — seriado; **Reggie Mixes In**, 1916; **The Hun Within** (Entre Dois Amôres), 1918; **The Fatal Marriage** ou **Enoch Arden**, 1922; **The Midshipman** (O Guarda-Marinha), 1925; **Altars of Desire** (O Altar dos Prazeres), 1927; **Nameless Men** (Homens Anônimos); **Annapolis** (Entre Cadetes); **Driftwood** (Vendaval da Sorte), 1928; **Conspiracy** (Conspiração); **The Dawn Trail**, 1930; **Hearts of Humanity**; **Hotel Continental** (Hotel Continental); **The Midnight Patrol**; **Unwritten Law**; **Red Haired Alibi**, 1932; **Daring Daughters**; **The World Gone Mad**; **Midshipman Jack** (Aspirantes), 1933; **Money Means Nothing**; **Jane Eyre** (Jane Eyre); **The Girl of the Limberlost** (Vivendo em Sonho), 1934; **Behind the Green Lights** (Defensores da Lei); **Storm Over the Andes** (Tempestade Sobre os Andes); **Rendezvous at Midnight**; **One Frightened Night** (Uma Noite Angustiosa); **Keeper of the Bees**; **Another Face** (Um Dia em Hollywood), 1935; **The Last Outlaw** (O Último Bandido); **We Who Are About to Die** (Fatalidade); **Criminal Lawyer** (Eu Me Acuso), 1936; **The Outcasts of Poker Flat** (Coração de Jogador); **Don't Tell the Wife**; **You Can't Beat Love**; **Annapolis Salute** (O Amor Não Espera); **The Westland Case** (O Caso Westland), 1937; **Smashing the Spy Ring**; **The Legion of**

**Lost Flyers** (Bandeirantes Perdidos); **Mutiny on the Blackhawk** (Carga Rebelde), 1939; **Alias the Deacon** (Disfarce de Um Impostor); **The Mummy's Hand** (A Mão da Múmia), 1940; **Scattergood Baines**; **Scattergood Pull the Strings**; **Scattergood Meets Broadway**, 1941; **Scattergood Rides High**; **Scattergood Survives a Murder** (O Mistério da Gata Preta); **Top Sergeant**; **Drums of the Congo** (Tambores do Congo); **Timber** (Audaciosa Chantagem), 1942; **Cinderella Swings It**; **Keep'em Slugging**, 1943; **Dixie Jamboree**, 1944; **The Man Who Walked Alone**, 1945; **Sensation Hunters** (A Procura de Sensações), 1946; **Scared to Death**; **Robin Hood of Monterey** (Robin Hood de Monterey); **King of the Bandits** (O Rei dos Bandidos), 1947; **Back Trail** (O Terror da Fronteira), 1948. (MES)

**CABEZAS, Juan Antonio** / José António Cabezas Cantel (Espanha) — Escritor, jornalista e diretor espanhol. Colaborou, entre outros nos roteiros de **El Testamento del Virrey**, 1944; **La Manigua Sin Dios**, 1949; **La Sirena Negra**, 1950; **El Sol Sale Todos los Dias**, 1958. Em 1963 dirige **Así es Asturias**.

grande intensidade emocional, percorrendo a distância, geralmente curta, entre a paixão e a violência. Seu terceiro filme, realizado em 1956, **To Koritsi Me Ta Mavra** (A Mulher de Negro), continua sendo, para alguns, o melhor filme de Cacoyannis. **Haektra** (Electra, a Vingadora), 1961, o sétimo da sua filmografia, obteve uma série de Prêmios Internacionais: Prêmio Especial do Júri do Festival de Cannes (1962), também o Prêmio de melhor adaptação e de superior realização técnica; melhor filme, melhor direção, melhor atriz (Irene Papas), entre outros prêmios concedidos pelo Júri do Festival de Salônica; Diploma de Mérito, considerando-o uma realização extraordinária, no Festival de Edimburgo. Em 1964, realiza **Alexis Zorba/Zorba the Greek** (Zorba, o Grego), o filme inesquecível, com uma extraordinária atuação de Anthony Quinn, no papel-título, apresenta duas outras interpretações admiráveis ainda: a de Irene Papas, a bela e ativa viúva, por todos desejada e por todos os despeitados com sua recusa apedrejada e, a despeito da intervenção de Zorba, esfaqueada por um dos amantes frustrados, um verdugo que representa a massa nessa ação que é, ao mesmo tempo, um monstruoso homicídio e um organismo coletivo; a outra atuação, a de Lila Kedrova — e, na hora de sua morte, mais uma sequência memorável, com as velhas senhoras de negro da ilha parecendo abutres, agindo como abutres, no saque que deixa a morta só no quarto completamente despida. Nessas duas seqüências, Cacoyannis ilustra soberanamente a iniquidade da ação coletiva, a sordidez da massa — a mesma em qualquer parte do mundo, não apenas a de Creta que, de acordo com a revelação da viúva de Kazantzakis, demonstrou o maior desprezo pelo escritor. (AMV)

**Filmes:**

- 1953 — **Kiriakatiko Xypnima/Windfall in Athens**
- 1955 — **Stella** (Stella)
- 1956 — **To Koritsi Me Ta Mavra** (A Mulher de Negro)
- 1957 — **To Telefteo Pséma/A Matter of Dignity/Fin de Crédit**
- 1960 — **Eroica/Our Last Spring**  
— **Il Bellitto/The Wastrel/L'Epave** (Náufragos da Vida)
- 1961 — **Haektra** (Electra, a Vingadora)
- 1964 — **Alexis Zorba/Zorba the Greek** (Zorba, o Grego)
- 1967 — **The Day the Fish Came Out** (Quando os Peixes Saíram da Água)

**CADEAC, Paul** (28 de junho de 1918, Agen, França) — Diretor de produção de muitos filmes franceses, função que exerce desde o ano de 1942. Em 1953 fez uma experiência na direção com **Qual des Blondes**. É diretor geral adjunto da Production Artistique Cinématographique.

**CAHEN SALABERRY, Enrique** (Argentina) — Diretor argentino. Foi assistente de Luis Cesar Amadori e se iniciou como diretor em 1943 com **Su Hermana Menor**, seguindo-se de: **Su Esposa Diurna**, 1944; **El Capitán Pérez**; **Lauracha** (Lauracha, Uma Estranha Mulher), 1946; **Un Angel Sin Pantalones**, 1947; **Rodríguez, Supernumerario**; **Recuerdos de un Angel**, 1948; **Avivato**, 1949; **El Ladrón Canta Boleros**; **Don Fulgencio**, 1950; **El Heroico Bonifacio**; **Concierto de Bastón**; **Especialista de Señoras**, 1951; **Mi Mujer Está Loca**; **El Infortunado Fortunato**, 1952; **Fin de Mes**, 1953; **Sucedió en Buenos Aires**; **Mi Viudo y Yo**, 1954; **En Carne Viva**, 1955; **La Dama del Millón**; **Enigma de Mujer**, 1959; **El Bote el Río y la Gente**, 1960; **El Turista**, 1963; **Psique y Sexo**, 1965; **Como Te Extraño Mi Amor**; **El Gallequito de la Cara Sucia**, 1966; **La Muchachada de a Bordo**, 1967; **La Novela de un Joven Pobre**, 1968. Estêve radicado na Espanha por sete anos, tendo realizado ali, entre outros: **Susana y Yo**, 1957; **Juego de Niños**; **Parque de Madrid**, 1958; **Carlota**, 1959; **Mentirosa**, 1961; **Millonário por un Día**, 1963. (MES)

**CAHN, Edward L.** (12 de fevereiro de 1899, Brooklyn, Nova York, Estados Unidos) — Diretor e montador. Na época do cinema mudo trabalhou como assistente de direção e na montagem. Com

o advento do falado dirigiu westerns, filmes de aventuras e inúmeros curtas-metragens. De 1936 a 1938, foi produtor de curtos na Metro-Goldwyn-Mayer. Em 1950 passou a produzir a maioria de seus filmes. De 1956 a 1961 foi um dos mais ativos diretores do cinema americano.

**Filmografia:** Merry-Go-Round; Homicide Squad (Facinoras); Cavalier of the West, 1931; Radio Patrol (Rádio Patrulha); Afraid to Talk (Fala e Morrerás); Laughter in Hell (Inferno dos Vivos); Law and Order (Lei e Ordem), 1932; Emergency Call, 1933; Confidential (Batalha Contra o Crime), 1935; Bad Guy (Condenado à Morte), 1937; Red Head, 1941; Main Street After Dark, 1944; Dangerous Partners (Os Quatro Testamentos), 1945; Born to Speed; Gas House Kids in Hollywood, 1947; The Checkered Coat; Bungalow 13, 1948; Prejudice; I Cheated the Law, 1949; The Great Plane Robbery; Experiment Alcatraz; Destination Murder, 1950; Two Dollar Better, 1951; The Creature with the Atom Brain (O Cadáver Atômico); Betrayed Women (Mulheres Acorrentadas), 1955; Girls in Prison (Lobas da Penitenciária); The She-Creature; Runaway Daughters; Shake, Rattle and Rock!, 1956; Flesh and the Spur; Voodoo Woman; Zombies of Mora-Tau (O Fantasma de Mora-Tau); Dragstrip Girl; Invasion of the Saucer Men; Motorcycle Gang, 1957; Suicide Battalion; Jet Attack; Curse of the Faceless Man (A Maldição do Homem Sem Cara), 1958; Inside the Mafia (Os segredos da Máfia); Guns, Girls and Gangsters (Gatilhos, Garotas e Gangsters); Hong Kong Confidential (O Mundo Morre à Mela-Noite); Pier 5, Havana (Corja de Traidores); Riot in a Juvenile Prison (Motim no Reformatório), 1959; Twelve Hours to Kill; Three Came to Kill (Chegaram Três Assassinos); The Walking Target (Alvo Ambulante);



Cacoyannis

Frontier Uprising (Fronteira em Chamas); Cage of Evil; Gunfighters of Abilene (A Sombra do Enforcado); Oklahoma Territory (Terra dos Renegados); Noose for a Gunman (Braço é Braço); The Music Box Kid, 1960; Five Guns to Tombstone (Gatilhos do Mal); Police Dog Story; Gun Fight (Tiroteio Infernal); The Gambler Wore a Gun (Cartas na Mesa); Operation Bottleneck (Guerilheiros da Selva); You Have to Run Fast; Boy who Caught a Crook Secret of Deep Harbor; Gun Street (Tiranla no Oeste), 1961; Beauty and the Beast (A Bela e a Fera), 1962. (MES)

**CAIANO, Mario** (Itália) — Diretor italiano. Nos últimos sete anos realizou filmes em co-produção Itália-Espanha-França-Alemanha, usando os pseudônimos de Allan Grunewald, Mike Perkins e William Hawkins, principalmente nos westerns. Entre outros, dirigiu: *Ulisse*

*Contro Ercole* (Ulisses Contra Hércules), 1961; *Goliath e la Schiava Ribelle* (Gollas e a Escrava Rebelde); *El Capitán Intrepido*; *El Vengador de California*, 1963; *I Due Gladiatori* (Os Dois Gladiadores); *Maciste, Gladiatore di Sparta*; *Le Pistole Non Discutono/Las Pistolas No Discuten* (As Pistolas Não Discutem), 1964; *Erik, il Vichingo/Erik el Vikingo* (Erik, o Viking), 1965; *Le Spie Uccidono in Silenzio/Los Espias Matan en Silencio*; *Ringo, il Volto della Vendetta/Los Cuatros Salvajes* (A Vingança de Ringo); *Una Bara Per lo Sceriffo/Una Tumba Para el Sheriff* (Frente a Frente Com Pistoleiros); *Per Piacere, Non Sparate Col Cannone/ El Gran Golpe de Niza*; *Adios, Hombre ou Hondo Spara Più Forte/Con el Carazón en la Garganta* (Adios, Hombre), 1967.

**CAILLARD** — Diretor do cinema francês, fase silenciosa. Realizou 30 Ans ou La Vie d'Un Joueur; Éternel Amour; Sa Majesté l'Argent (Sua Majestade, o Dinheiro), 1913; La Maison du Baigneur; Le Révell, 1914.

**CALDERON, Gérald** (29 de dezembro de 1926, Paris, França) — Realizou cinco filmes curtos: *Terre d'Insectes*; *Terre d'Oiseaux*, 1957; *Terre Sousmarine*; *Vivarium*, 1958; *Vie Cristaux*, 1959. Depois dessas experiências realizou dois longos: *Le Grand Secret*, 1959, e *Bestiaire d'Amour*, 1963.

**CALEF, Henri** (20 de julho de 1910, Filipoli, Bulgária) — Diretor francês. Laureado pela Faculdade de Filosofia de Paris, dedicou-se ao jornalismo. Em 1938, fez o roteiro de *L'Affaire Lafarge*.



«Haektra», de Michael Cacoyannis

de Pierre Chenal. Foi assistente de Chenal, André Berthomieu e outros. Em 1945, estreou na direção com *L'Extravagante Mission*. No mesmo ano, realizou *Jericho*, um de seus trabalhos mais apreciados, sobre a Resistência. Outros filmes que dirigiu: *Les Chouans*, 1946; *La Maison Sous la Mer*, 1947; *Les Eaux Troubles*; *Bagarres*, 1948; *La Sourcière*, 1949; *Ombres et Lumière*; *La Passante*, 1950; *Le Carrefour des Passions/Gli Uomini Sono Nemici* — este terminado por Ettore Giannini, 1951; *Les Amours Finissent à l'Aube*, 1952; *Le Secret d'Hélène Marimon/Il Tradimento di Elena Marimon*, 1953; *Paris* — curta metragem, 1955; *Les Violents* (Os Violentos se Destroem), 1957; *Doit-on les Punir?* — curta metragem, 1959; *L'Heure de la Vérité* (A Hora da Verdade), 1965, filme que representou a França no I Festival Internacional de Filmes, realizado no Rio de Janeiro em 1965. (MES)

**CALINESCO, Paul** (23 de agosto de 1902, Galatz, Romênia) — Começou realizando documentários culturais e artísticos, sendo premiado em Paris com *România*, 1934, e, em Veneza, com *Tara Motilor*, 1938. Em seguida dedicou-se aos filmes de ficção de longa metragem. Entre outros, dirigiu: *Rasuna Valea*, 1948; *Desfasurarea*, 1955; *Pe Raspunderea Mea*, 1956.

**CALLAMAND, Lucien** (Marselha, França) — Ator e diretor francês. Sua carreira teve início como ator de teatro. Em 1912, foi para o Gaumont. No período de 1919-21 interpretou uma série de filmes cômicos, de curta-metragem, baseada no personagem Agenor. No fim do cinema mudo e durante o falado, protagonizou numerosos filmes, como ator característico, destacando-se em *Son Premier Film*, 1926; *Un Soir au Front*, 1931; *On a Volé un Homme*, 1934; *Avec le Sourire* (Com Um Sorriso), 1936; *Les Mystères de Paris* (Os Mistérios de Paris), 1943; *Atoll K/Atoll K* (A Ilha da Bagança), *Fanfan la Tulipe* (Fanfan la Tulipe), 1952; *Les Aventures de Till l'Espégle* (As Aventuras de Till), 1956.

**CALLEGARI, Gian Paolo** (7 março de 1912, Bolonha, Itália) — Diretor e roteirista italiano. Após formar-se em jurisprudência, dedicou-se ao jornalismo, trabalhando especialmente para «La Tribuna», na África e Ásia. Em 1938, escreveu o romance «La Terra e il Sangue» (Prêmio Billa), a comédia «Ombre Negli Occhi» e alguns livros. Participou dos roteiros de alguns filmes: *L'Ebbrezza del Cielo*, de Giorgio Ferroni, 1939; *Brivido*, de Giacomo Gentilomo, 1940; *Dagli Appennini Alle Ande* de Flavio Calzavara,

1942; *Stromboli* (Stromboli), de Roberto Rossellini, 1949; *Il Tesoro del Bengala*, de Gianni Vernuccio e outros. Após 13 anos como roteirista, em 1939, realizou *Eran Trecento*. Dirigiu ainda *I Piombi di Venezia*; *I Misteri della Giungla Nera*; *La Vendetta del Tughis* (Prisioneira das Selvas), 1952; *Accade di Notte*, 1955; *Ponzio Pilato* (Pôncio Pilatos), 1961; *Agente Sigma 3-Mission Goldwather*, 1968.

**CALMETTES, André** (18 de abril de 1861, Paris, França/1942) — Ator e diretor francês. Começou como ator do Teatro Odeon na peça «Don Juan» de Molière, em 1886. Em seguida, entrou para o Teatro Sarah Bernhardt, em 1889. Os irmãos Laffite, em 1908, convidaram-no para ocupar o cargo de diretor artístico da Film d'Art, empresa para a qual dirigiu (e às vezes interpretou) diversos filmes, a maior parte tratando de

assuntos históricos, bíblicos ou mitológicos. Dirigiu filmes de 1908 a 1913, reaparecendo em 1922, como ator em *Le Petit Chose*, de André Hugon e *La Closerie des Genets*, de André Liabel. Entre outros, dirigiu: *L'Assassinat du Duc de Guise*; *Le Retour d'Ulysses*, 1908; *Le Secret de Myrtho*; *Le Lépreux de la Cité d'Aoeste*; *Un Duel Sous Richelieu*; *Le Bois Sacré*; *L'Arlésienne*; *La Tosca*; *Macbeth*; *Resurrection*, 1909; *L'Avare*; *L'Épi*; *Werther*; *Le Luthier de Crémone*; *Héliogabale*; *Rival de Son Père ou Don Carlos*; *L'Écharpe*; *Le Moujik Jaloux*; *La Reddition d'Huningue*; *Le Maître de Forges*; *La Main*, 1910; *Camille Desmoulins*; *Jésus de Nazareth* (Jesus de Nazaré); *Le Chevalier d'Essex*; *Madame Sans-Gêne*; *La Grande Bretèche*, 1911; *Les Trois Mousquetaires*; *L'Usurpateur*; *La Grande Marnière*, 1912; *Ferragus*, 1913.

**CALTABIANO, Alfio** (Itália) — Ator e diretor italiano. Com o pseudônimo de Al Northon atuou em diversos filmes, destacando-se em *Erik, il Vichingo/Erik el Vikingo* (Erik, o Viking), realizado por Mario Calano em 1965. Em 1967, com o seu nome dirigiu a co-produção hispano-alemã *Bailata per un Pistoleiro/Rocco, der Einzelgänger von Alamo* (Meu Lugar é no Inferno), tendo também atuado no filme com o pseudônimo de Al Northon. Em 1968, dirigiu e atuou em *Comandamenti per un Gangster* (Mandamentos de Um Gangster).

**CALZA-BINI, Gino** (14 de dezembro de 1883, Milão, Itália) — Escritor e diretor italiano. Realizou apenas cinco filmes: *Buon Natale!*; *Extra-Dry* (Extra-Dry); *Lo Scigno dei Millioni* (O Estójo dos Milhões), 1914; *La Vergine del Mare*, 1915; e *Il Cavaliere della Primavera*, 1920.

**CALZAVARA, Flavio** (21 de fevereiro de 1900, Istrana, Treviso, Itália) — Diretor italiano. Após ter-se diplomado em Direito foi para a América do Sul, como diretor de teatro. Regressando à Itália, em 1938, foi assistente do filme *Sentinelle di Bronzo*. No mesmo ano estreou na direção com *Piccoli Naufraghi*. Em seguida realizou: *Il Ladro*, 1939; *Il Signore a Doppio Petto*; *Confessione*; *Don Buonaparte*, 1941; *La Contessa Castiglione*; *Calafuria*; *Carmela*, 1942; *Dagli Appennini Alle Ande*; *Resurrezione*, 1943; *Peccatori*, 1944; *Sigillo Rosso*; *Contro la Legge*, 1950; *I Due Derelitti*, 1952; *Dieci Canzoni d'Amore da Salvare*; *La Pattuglia dell'Amba-Alagi*, 1953; *Napoli Piange e Ride*, 1954.

**CAM, Maurice/Maurice Camugli** (25 de setembro de 1901, Marselha, França) — Diretor francês. Embora ligado ao cinema durante 29 anos — no período de 1938 a 1967 — realizou poucos filmes, todos sem importância. Dirigiu: *Métropolitain*, 1938; *Bifur III*, 1939; *L'Ile d'Amour*, 1943; *Au Pay des Cigales*, 1945; *On Demande un Ménage*, 1946; *Ce Pauvre Léopold* — curta metragem; *Tête Blonde*, 1949; *Drame au Vel d'Hiv*, 1950; *Mannequins de Paris* — curta metragem; *Bouquet de Jolie*, 1951; *Une Fille dans le Soleil*; *Le Chemin de Damas* — diretor técnico, 1952; *Le Monde Invisible* — curta metragem; *L'Harmonica à Travers les Ages* — curta metragem, 1954; *Bonjour Jeunesse*; *L'Amour Descend du Ciel*; *Printemps à Paris* — supervisor, 1956; *Les Racines du Mal*, 1967.

**CAMAGNI, Bianca Virginia** (Milão, Itália) — Atriz e diretora do cinema italiano. Estreou no cinema em 1914, como atriz da Mediolanum Film, de Milão. Em seguida trabalhou para a Tespi Film e Fert Film. Fundou, em 1921, em Roma, a sua companhia Camagni Film, dirigindo e interpretando quatro filmes: *Sconosciuta*; *Fantasia Bianca*; *Il Cuore e l'Ombra* e *La Bella Nonna*.

**CAMERINI, Augusto** (21 de janeiro de 1894, Roma, Itália) — Começou no cinema juntamente com seu irmão Mario Camerini, em 1919, tendo abandonado

do a direção para dedicar-se ao jornalismo. Fêz também roteiros para seus filmes e outros diretores. Dirigiu: *Il Fiore del Caucaso*, 1919; *L'Altra Razza*; *Ma Non è Una Cosa Seria*, 1920; *La Casa Santo*; *Saracinesca*, 1921; *Cento di Questi Giorni*, 1933. Foi assistente de direção em *Che Tempi!*, de Giorgio Bianchi, e *Molti Sogni per le Strade*, de Mario Camerini, ambos de 1948. Em 1953, fez roteiro de *Cinema d'Altri Tempi*, de Steno.

**CAMERINI, Mario** (6 de fevereiro de 1895, Roma, Itália) — Entre os diretores italianos da velha guarda ainda ativos na década de 60, Camerini é um dos dois (Blasetti, o outro) que tiveram carreira de real importância. É impossível obscurecer a significação da fase conhecida como «o primeiro cinema sonoro italiano», ante tudo o que dele saiu para fecundar o cinema que a Itália teria durante e após a «explosão neo-realista». Impossível, também, não ver em Camerini o artista sincero e responsável, senão um mestre e um precursor através da «descoberta» em suas comédias do mundo pequeno burguês — pelo menos um precursor no sentido em que é visto, já apontando o caminho para o neo-realismo em um ano tão fascista quanto 1933, o Blasetti de 1860. O cinema foi ensinado a Camerini por Augusto Genina, seu primo e já famoso diretor em 1920, quando o jovem Mario, aos 25 anos, se tornou seu assistente. Três anos depois era promovido, e iniciava sua verdadeira carreira dirigindo uma das últimas «divas» ainda em evidência: *Diomira Jacobini*. Seu quarto filme, *Maciste Contro lo Sceicco*, foi por um crítico da época considerado «uma obra genialíssima» — mas nem assim garantiu um lugar de honra na História



«Curse of the Faceless Men», de Cahn

do Cinema. Camerini precisou fazer seis filmes antes de realizar um verdadeiramente importante. *Rotale*, na agonia do cinema silencioso, já assassinado em outros lugares e que, no ano seguinte (1930), se extinguiria definitivamente na Itália, quando Genaro Righelli realizou *La Canzone del Amore*. Um filme mudo, *Rotale* mais tarde foi sonorizado para exploração comercial, em quatro versões. As suas qualidades artísticas já na época despertaram muitos entusiasmos: para um crítico severo como Ettore Margadonna, «é um dos primeiros filmes italianos dignos de certo interesse, e de fato, a primeira seqüência, espécie de doloroso idílio de dois jovens pobres, é cinematograficamente realizada, sinceramente sentida e feita com sóbria dramaticidade». Foi notada também em *Rotale* a primeira influência no estilo de Camerini. Diz Antonio Pietrangeli: «a realização trai a influência da escola alemã intimista, mas os ambientes diversos, as cenas da estação e dos

bancos de terceira classe são estudados com uma atenção minuciosa e uma ternura indulgência; é visível como a aventura sentimental em si interessa menos ao diretor do que a animação de um mundo, uma classe, observados de acordo com seus hábitos, suas manias, seus lugares-comuns, seu jargão». Não passou despercebida a outro crítico, Giulio Cesare Castello, esse influxo, em *Rotale*, do «kammerspiel» que Lupu Pick iniciara anos antes, na expressionista Alemanha — mas foi fugaz essa influência. Um filme depois e estava inaugurada — em *Figaro e la Sua Gran Giornata* — o que viria a ser a mais típica comédia cameriniana, também tipicamente italiana, cujo ápice, para muitos, é *Gli Uomini, Che Mascalon!* (1932), a primeira da série em que Camerini teve De Sica como ator, sendo as outras: *Darò un Millione* (1935), *Ma Non è Una Cosa Seria* (1936), *Il Signor Max* (1937), *Grandi Magazzini* (1939). Neste quinteto, principalmente, mas também em algumas outras comédias, está o «universo cameriniano», o seu «piccolo mondo piccolo borghese». Nesse universo faz-se ver a mais ilustre das possíveis influências, a de René Clair, o Clair dos «quartiers populaires», de *Sous les Toits de Paris* e *14 Juillet*. A carreira de Camerini tem seus melhores momentos entre 1929 e 1938. *Il Cappello a Tre Punte* (1934), baseado em Pedro de Alarcón — uma espécie de *Un Chapeau de Paille d'Italie* em costumes do século 18 — é, no mínimo, uma das obras mais importantes do diretor, o que o próprio Camerini parece reconhecer, tanto que a refilmou sob o título *La Bella Mughnala* (1955). Esta segunda versão constituiu, talvez, o maior triunfo do diretor em uma fase quase apagada de sua carreira. Dirigiu: *Jolly, Clown da Circo*, 1923; *La Casa dei Pulcini*; *Saetta*, Prin-

cipe per Un Glorno, 1924; *Voglio Tradire Mio Marito*; *Maciste Contro lo Sceicco* (Maciste na África), 1925; *Kiff Tebbi*, 1927; *Rotale*, 1929; *La Riva dei Brutti* — versão italiana de *Dangerous Paradise*, de William A. Wellman, 1930; *Figaro e la Sua Gran Giornata*; *L'Ultima Avventura*, 1931; *Gli Uomini, che Mascalon!*, 1932; *Tamerò Sempre*; *Je Vous Amerai Toujours* — versão francesa do anterior; *Cento di Questi Giorni*, *Giallo*, 1933; *Il Cappello a Tre Punte*; *Come le Foglie*, 1934; *Darò un Millione*, 1935; *Ma Non è Una Cosa Seria*; *Der Mann, der Nicht Nein Sagen Kann* — versão alemã do anterior; *Il Grande Appello* (O Grande Apelo), 1936; *Il Signor Max*, 1937; *Batticuore*, 1938; *I Grandi Magazzini*; *Il Documento*, 1939; *Centomila Dollari*; *Una Romantica Avventura*; *I Promessi Sposi* (Os Noivos); *Una Storia d'Amore* (Uma História de Amor), 1940; *Tamerò Sempre* — 2ª versão, 1943; *Due Lettere Anonime*, 1945; *L'Angelo e il Diavolo*, 1946; *La Figlia del Capitano* (A Filha do Ca-

pitão), 1947; *Molti Sogni per la Strada* (O Sonho das Ruas), 1948; *Il Brigante Musolino* (O Flagelo de Deus); *Due Mogli Sono Troppe* (Duas Mulheres é Demais), 1950; *Moglie per una Notte* (Esposa por uma Noite), 1952; *Gli Eroi della Domenica*, 1953; *Ulisse* (Ulisses), 1954; *La Bella Mugnaia* (A Bela Moleira), 1955; *Suor Letizia* (Irmã Letizia), 1956; *Vacanze ad Ischia Ferien auf der Sonneminsel* (Férias no Paraiso), 1957; *Primo Amore* (Primeiro Amor); *Via Margutta*, 1959; *Crimen*, 1960; *I Briganti Italiani* (Legenda Heróica), 1961; *Il Mistero del Tempio Indiano/Kali-Yug*, das *Geheimnis des Indischen Tempels*; *Kali-Yug*, la *Dea della Vendetta/Kali-Yug*, *Gottin der Rache* (Kali-Yug, a Fúria dos Bárbaros); 1963; *Delitto Quasi Perfetto*, 1966. Roteirista de *Guerra e Pace/War and Peace* (Guerra e Paz), de King Vidor, 1956. (AMV)

**CAMINO, Jaime** (1936, Barcelona, Espanha) — Diretor espanhol. Antes de tentar o cinema, escreveu nas revistas «Índice» e «Nuestro Cine». Estreou em 1961, com o curta-metragem *Contrastes*, ao que se seguiram outros dois. Realizou: *Los Felices 60*, 1964; *Mañana Sera Otro Dia*, 1967; *España Otra Vez*, 1968. Também autor dos argumentos e roteiros dos seus filmes.



Mario Camerini

**CAMMAGE, Maurice** (1904/1946, Paris, França) — Diretor francês. Modesto artesão, especializou-se em adaptações de «vaudeville». Obteve um certo prestígio comercial nos filmes cômicos interpretados por Fernandel, Noel-Noel e outros. Por volta de 1936 a 1939, esteve em grande atividade, realizando de quatro a cinco filmes por ano. Dirigiu: *Aller-Retour*; *Vive la Classe!*; *Les Gaités de l'Escadron*, 1932; *La Fille du Régiment*; *La Terreur de la Pampa*, 1933; *Une Nuit de Folie*; *Les Bleus de la Marine*, 1934; *La Caserne en Folie*; *La Mariée du Régiment*; *Un Soir de Bombe*, 1935; *La Petite Dame du Wagon-Lit*; *Les Maris de Ma Femme*; *Prête-Moi ta Femme*; *Trois Artilleurs au Pensionnat*, 1936; *Mon Député et sa Femme*, *Une Femme Qui se Partage*, 1937; *L'Innocent*; *Un de Cavalerie*; *La Belle de Montparnasse*; *Vacances Payées*, 1938; *Les Cinq Sous de Lavarede*; *Le Chasseur de Chez Maxim's*, 1939; *Monsieur Hector*, 1940; *Une Vie de Chien*, 1941; *Un Chapeau de Paille d'Italie*, 1944; *L'Ennemi Sans Visage* — terminado por seu assistente, 1946.

**CAMPANILE, Pasquale Festa** (1927, Melfi, Itália) — Roteirista e diretor italiano. Iniciou sua atividade intelectual como escritor e jornalista, passando a interessar-se pelo cinema em 1955, onde se iniciou como roteirista. Entre outros fez os roteiros de *Gli Innamorati*, 1953; *Belle Ma Povere* (Pobres, Porém Formosas), 1957; *Totò e Marcelino*; *Poveri Milionari*, 1958; *Il Magistrato* (Todos Somos Culpados); *L'Assassino* (O Assassino); *Rocco e i Suoi Fratelli* (Roco e Seus Irmãos); *Le Tre Ecc. del Colonnello* (Os Três Etc. do Coronel), 1960; *La Viaccia* (Caminho Amargo), 1961; *Il Gattopardo* (O Leopardo); *La Beauté d'Hippolyte* (A Beleza de Hipólita). Cenarizou e dirigiu: *Un Tentativo Sentimentale*; *Le Voci Bianchi*, 1963; *Il Cuore in Gola*; *La Costanza della Regione*, 1964; *Una Vergine per il Principe* (Uma Virgem para o Príncipe), 1965; *Adulterio All'Italiana* (Adulterio à Italiana), *La Ragazza e il Generale* (A Jovem e o General) 1966; *La Cintura di Castità* (Cinturão da Castidade); *Il Marito è Mio...* *L'Amazzo Quando Mi Pare* (O Marido é Meu... e o Mato Quando Quiser), 1967; *La Matriarca* (O Mando é das Mulheres).

**CAMPAUX, François** (14 de abril de 1906, Auxerre, Yonne) — Autor, diretor

outros, dirigiu: *Cinderella*, 1911; *Sammy Orpheus*; *The God of Gold*; *The Count of Monte Cristo* (O Conde de Monte Cristo); *Kings of the Forest*, 1912; *The Spoilers* (Pulsos de Ferro); *In the Long Age*; *Alone in the Jungle*, 1913; *Man of Stone*; *Cardigan*; *Salvation of Nance O'Shaughnessy*; *The Story of the Blood-Red Rose*; *Ship of the Flying U*, 1914; *Sweet Alyssum*; *The Ne'er-do-Well*, 1915; *The Crisis* — extraído do livro de Winston Churchill; *The Garden of Allah* (O Jardim de Alá), 1916; *A Hoosier Romance*; *City of Purple Dreams*, 1918; *The Corsigan Brothers*, 1919; *The First Born* (O Primogênito); *Black Roses* (Rosas Negras); *The Swamp* (O Charco), 1921; *Three Who Paid*, 1922; *World's a Stage* (A Vida é um Drama), *Bucking the Barrier*; *The Buster*; *The Grail* (O Poder da Fé), 1923; *Pagan Passions*, 1924. Abandonou a direção, ficando como ator onde se destacou em: *Road to Singapore* (Convenções Humanas), 1931; *Alice in Wonderland* (Alice no País das Maravilhas), 1933.

**CAMPOGALLIANI, Carlo** (10 de outubro de 1885, Concordia, Modena, Itália) — Diretor, roteirista e ator italiano. Desenhista e decorador, ingressou mais tarde numa companhia teatral. Em 1909, começou no cinema como ator em *Il Re Lear*, de Giuseppe de Liguoro. Em 1915,



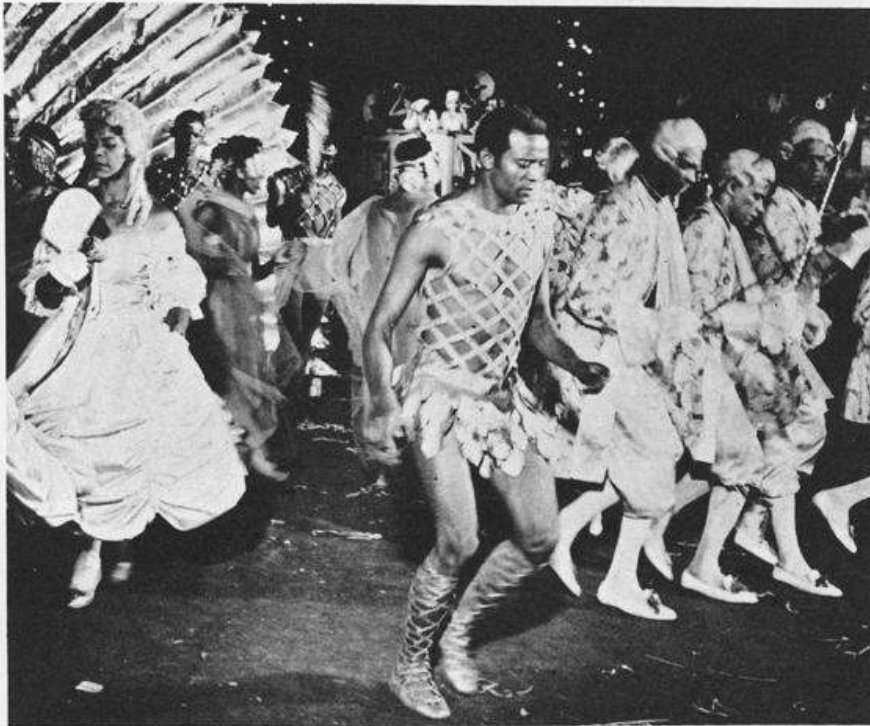
Camerini: «Rotaie»

e produtor francês. Fêz seus estudos secundários em Nancy e Paris. Escreveu peças para teatro: «Chérie Noire», «Les Enfants de Coeur», etc. Foi assistente dos diretores Jacques de Baroncelli, Léon Poirier, Gaston Ravel e outros. Em 1945 realizou quatro curtos: *Henri Matisse*; *Paul Langevin*; *Louis de Broglie* e *Charles Fabry* e um em 1946: *Le Palais de la Découverte*. Dirigiu os seguintes longa-metragens: *Ronde de Nuit*, 1949; *Bel Amour*, 1950 e *Grand Gala*, 1952. Foi também produtor de vários filmes.

**CAMPBELL, Colin** (1883, Falkirk, Escócia/25 de março de 1966, Woodland Hills, Califórnia, Estados Unidos) — Foi ator de teatro na Inglaterra, América do Sul, África do Sul, Austrália e Nova York, onde foi empresário teatral. Ingressou no cinema, sem deixar o teatro. Realizou cerca de 500 filmes, inclusive filmes para a Selig, Vitagraph, Lubin e outras companhias. Era considerado um diretor de certo talento vencido pelas exigências da indústria cinematográfica da época e a maioria de seus filmes era do gênero dramático. Entre

dirigiu seu primeiro filme: *Il Rivale di Papà*, e iniciou uma extensa carreira de diretor e ator, quase sempre ao lado de Letizia Quaranta, com quem se casou. Assíduo desportista, interpretou cenas difíceis e perigosas nos filmes dos quais participou como ator. Em 1920, fundou a sua companhia, a Campogalliani Film, que durou cerca de três anos. Realizou filmes na Itália, Alemanha, Argentina e no Brasil. Sua maior obra no cinema foi *Montevergine* ou *La Grande Luce* (A Grande Luz), 1939 — apresentado na Mostra de Veneza. Dirigiu e interpretou: *Il Treno Reale*; *Il Violino di Ketty*, 1915; *Da Boxeur a Detective*; *L'Isola Tenebrosa*; *La Serenata d'Onore di Bufalo*; *Il Tenente del 9° Lancieri*, 1916; *L'Aeronave in Fiamme*; *L'Ombra Che Parla*, 1918; *L'Inverosimile*; *La Casa della Paura*; *Maciste Contro la Morte* (Maciste Contra a Morte); *La Rivinetta di Maciste* (A Desforra de Maciste); *Scacco Matto*; *Il Testamento di Maciste* (O Testamento de Maciste); *Il Viaggio di Maciste* (A Viagem de Maciste), 1919; *I Milioni di Donald*; *Scalabrino*; *La Signora delle Miniere*; *Un Simpático Mascalzone*; *La Tempesta in Un Cranio*, 1920; *Il Teschio d'Oro*, 1921; *Il Bersaglio Umano*;

**L'Antenato; Ted l'Immortale**, 1922; **El Consultorio de Mme. Renée** (O Consultório de Mme. Renée) — na Argentina, 1923; **El Toro Salvaje de las Pampas** — na Argentina, 1923; **La Mujer de Medianoche** — Argentina, 1924; **La Esposa del Solteiro** (A Espósa do Solteiro) — co-produção Brasil/Argentina, 1926; **Ich Habe Mein Hertz Verloren** — na Alemanha, 1928. Dirigiu: **II Rivale di Papà; Quando si Ama**, 1915; **L'Amazzone Macabra** (A Amazona Macabra), 1916; **II Marchio Rosso**, 1918; **II Cortile** — seu primeiro filme falado, 1930; **II Medico per Forza**, 1931; **La Lanterna del Diavolo; Campane a Festa** — documentário; 1932; **Stadio**, 1934; **I Quattro Moschettieri** (Os Quatro Mosqueteiros) — filme de marionetes, 1936; **Montevergine ou La Grande Luce** (A Grande Luz), 1939; **La Notte delle Beffe**, 1940; **Cuori nella Tormenta; II Cavaliere di Kruja; II Bravo di Venezia** (O Espadachim de Venezia), 1941; **Perdizione; Musica Proibita**, 1942; **II Treno Crociato; Silenzio, si Giral**, 1943; **L'Innocente Casimiro**, 1945; **La Gondola del Diavolo** (A Gondola do Diabo), 1946; **La Mano della Morta; Bellezze in Bicicletta**, 1950; **Bellezze in Motoscooter; La Figlia del Mendicante**, 1952; **Foglio di Via; L'Orfana del Ghetto**, 1954; **Torna Ficcina Mia!; La Canzone del Cuore**, 1955; **Mamma Sconosciuta**, 1956; **L'Angelo delle Alpi; Ascoltami**, 1957; **Serenella; Sciù Sciù; Capitan Fuoco** (Capi-



Marcel Camus: «Orfeu Negro»

tão Fogo); **Das Lied von Neapel**, 1958; **II Terrore dei Barbari** (Golias Contra os Bárbaros), 1959; **Ursus** (Ursus); **Fontana di Trevi**, 1960; **Rosmunda e Alboino** (Espada do Conquistador), 1961; **II Ponte dei Sospiri**, 1964. (MES)

**CAMPOS, Henrique de** (9 de fevereiro de 1909, Santarém, Portugal) — Diretor português. Iniciou-se na vida artística como ator dramático amador, quando ainda era estudante, frequentando em seguida o Conservatório. No cinema aparece pela primeira vez como ator no filme **Os Fidalgos da Casa Mourisca** (Os Fidalgos da Casa Mourisca), 1938, de Artur Duarte. Em 1940, interpreta papel mais importante em **O Pão Nosso**, de Armando Miranda, no qual foi também assistente de direção. Ficou entusiasmado com o cinema e seguiu para a Espanha onde fez estágio como assistente de Florian Rey e de outros realizadores espanhóis. De volta a Portugal, dirigiu: **Um Homem do Ribatejo** (Um Homem do Ribatejo), 1946; **Ribatejo** (Ribatejo); **Cantiga da Rua** (Cantiga da Rua), 1949; **Duas Causas**, 1952; **Rosa de Alfama**, 1953; **Quando o Mar**

**Galgou a Terra** (Quando o Mar Galgou a Terra), 1954; **Perdeu-se Um Marido**, 1956; **O Homem do Dia** (O Homem do Dia), 1958; **A Lua Vem do Alto**, 1959; **Pão, Amor e Totobola**, 1963; **A Canção da Saudade**, 1964; **A Estrada da Vida**, 1968; **O Ladrão de Quem se Fala e O Destino Marca a Hora**, 1969. Em 1950, dirigiu os curtas-metragens musicais: **Canção Serrana; Santa Luzia; Fado Hilário; Guadiana; Rainha Santa; O Cigano; Canção Fadista; Candeeiro da Esquina; Catraia do Pôrto e Santa Isabel**. (MES)

**CAMUS, Marcel** (21 de abril de 1912, Chappes, Ardennes, França) — Tendo terminado os estudos secundários, tornou-se professor de desenho especializando-se na pintura e escultura. Mas a guerra de 1939-1945, interrompeu suas atividades. Ocupou os longos lazes de quatro anos de cativo desenhando cenários de peças de teatro que ele encenou e representou nos campos de prisioneiros na Alemanha. Terminada a guerra, ingressou no cinema como assistente de Henri Decoin, Jacques Feyder, Marcel Blistène, André Feix, Jean Becker, Georges Lampin, G. Rouquier, Alexandre Astruc e Luis Buñuel. Realizou em 1950, o curta-metragem **Renaissance du Havre** e, em 1956, dirigiu seu primei-

ro longa-metragem **Mort em Fraude**. Em 1958, realizou **Orfeu Negro** (Orfeu do Carnaval) — filmado no Brasil — e que obteve a Palma de Ouro no Festival de Cannes (1959), um «Oscar», e outros prêmios: o Bambi, o Globo de Ouro, etc. Em 1959 dirigiu **Os Bandeirantes** (Os Bandeirantes) — também no Brasil. Em seguida fez: **L'Oiseau de Paradis**, 1961; **Le Chant du Monde**, 1965; **Vivre la Nuit**, 1968.

**CAMUS, Mario** (1935 Santander, Espanha) — Diretor do cinema espanhol. Diplomou-se em direção na Escola de Cinematografia. Dirigiu: **Los Farsantes; Young Sánchez** (este apresentado no Festival de Mar del Plata), 1963; **Muere una Mujer**, 1964; **La Visita que no Tocó el Timbre; Con el Viento Solano**, 1965; **Quando Tu No Estás** (Quando Tu Não Estás) 1966; **Al Ponerse el Sol; Volver a Vivir**, 1967; **Digan lo Que Digan** (Quando o Amor se Val) 1968.

**CANNON, Raymond** (Long Hollow, Tennessee, Estados Unidos) — Ator, ro-

teirista e diretor americano. Filho de Newton Cannon e Sarah Bollinger, fez seus primeiros estudos na Academia Militar. Começou a carreira no teatro, como ator. Seu primeiro passo no cinema ocorreu em 1913, escrevendo roteiros para Thomas H. Ince; foi também assistente em alguns filmes de David W. Griffith. No mesmo ano, interpretou um pequeno papel no seriado que marcou época **The Adventures of Kathlyn** (As Aventuras de Kathlyn). Em 1925 escreveu o roteiro de **Go West** (O Vaqueiro), de Buster Keaton. Passou à direção, em 1928, sem contudo obter méritos particulares, e seus últimos filmes foram considerados da categoria B. Entre outros, dirigiu: **Life's Like That; Red Wine** (O Vinho do Prazer), 1928; **Joy Street** (Rua Alegre); **Why Leave Home**, 1929; **Ladies Must Play** (Maridos Ricos), 1930; **Swanee River; Night Life in Reno**, 1931; **Hotel Variety**, 1933; **Two Brothers; The Treasure of Wong Low**, 1936; **Behind Prison Bars; Swing It Sailor!**. (MES)

**CAÑO, Manuel** — Diretor espanhol, dirigiu em 1964: **Sonria, Por Favor**.

**CAÑO, Mateo/Mateo Cano Jiménez** — Diretor espanhol. Realizou seus dois primeiros filmes em colaboração com José Luis Merino: **Aquellos Tiempos del Cuplé**, 1959 e **El Vagabundo y la Estrella**, 1960, que obtiveram sucesso comercial na Espanha. Em seguida, dirigiu: **Plaza de Oriente**, 1963; **Uncas, el Fin de Una Raza**, 1965, este último baseado no romance de James Fenimore Cooper, «O Último dos Moicanos».

**CANTO, Jorge Brum do** (10 de fevereiro de 1910, Lisboa, Portugal) — Diretor, produtor, roteirista e ator do cinema português. Começou a interessar-se pelo cinema quando estudante de Direito. Aos 17 anos já fazia crítica para o jornal «O Século», coluna que manteve até 1929. Escreveu regularmente para as revistas especializadas «Cinéfilo» e «Imagem». Em 1926 interpreta um pequeno papel em **O Desconhecido**, de Rino Lupo. Em 1929 dirige, produz, escreve e interpreta **A Dança dos Paroxismos. Paisagem**, 1931, uma experiência de «avanguarda», também, como o primeiro filme, não chegou a ter lançamento comercial. Foi assistente de direção em **As Pupilas do Sr. Reitor** (As Pupilas do Sr. Reitor) 1935, de Leitão de Barros, e **O Trevo de Quatro Fôlhas** (O Trevo de Quatro Fôlhas), 1936, de Chianca de Garcia. Supervisor **Bola ao Centro**, 1947, de João Moreira. Seu primeiro filme de repercussão artística foi **A Canção da Terra** (A Canção da Terra), no qual acumulou com direção as funções de roteirista e produtor associado, 1938. Dirigiu também: **João Ratão**, 1940; **Os Lobos da Serra**, 1942; **Fátima, Terra de Fé** (Fátima, Terra de Fé), 1943; **Um Homem às Direitas** (Um Homem às Direitas), 1944; **Ladrão, Precisa-se**, 1946; **Chaimite**, 1953 — também ator; **Retalhos da Vida de um Médico**, 1962; **Fado Corrido**, 1964 também ator; **A Cruz de Ferro**, 1968 — também ator. **A Cruz de Ferro** representou Portugal no II Festival Internacional do Filme, do Rio de Janeiro, 1969, obtendo honrosas referências da crítica. Realizou os curtas-metragens **Nada de Nôvo em Óbidos; Sintra; Cenário de Filme Romântico; Uma Tarde em Alcácer**, 1933; **O Bicho da Sêda**, 1934; **A Hora H**, 1938. É o presidente do Sindicato Nacional dos Profissionais de Cinema.

**CANUTT, Yakima** (29 de novembro de 1895, Colfax, Washington, Estados Unidos) — Ator e diretor do cinema americano. Foi campeão mundial de «rodeo». Está no cinema desde 1924, quando se iniciou como «mocinho» tendo atuado em 20 filmes como ator principal: **Ridin' Mad; Branded a Bandit**, 1924; **Romance and Rustlers; Two-Fisted Sheriff; The Strange Rider; Wolves of the Road**, 1925; **The Outlaw Breaker; Desert Gold**, 1926; **The Devil Horse**, 1927; **Bad Man's Money; Captain Cowboy; Riders of the Storm**, 1929; **Canyon Hawks**, 1930, etc. De 1930 em diante passou a ator secundário, tendo interpretado mais de 100 filmes, ao lado dos famosos «cowboys» da época: John Wayne, Harry Garey, Bob Livingston, Ray Corrigan, Hoot Gibson e outros. Na década de 1940 trabalhou também como «stunt man» (especialista



«A Cruz de Ferro», de Jorge Brum do Canto

em cenas arriscadas) e assistente de direção. Realizou: *Sheriff of Cimarron*; *Federal Operator 99* (Agente Federal 99) — seriado, 1945; *G-Men Never Forget* (Os Vingadores do Crime) — Seriado, 1947; *The Adventures of Frank and Jesse James* (As Aventuras de Frank e Jesse James) — seriado; *Dangers of the Canadian Mounted* (Os Perigos da Real Polícia Montada) — seriado; *Oklahoma Badlands* (A Terra do Terror); *Carson City Raiders* (Vingança Tenebrosa); *Sons of Adventure* (Amigos da Aventura), 1948. Foi também diretor de segunda unidade de muitos filmes, entre os quais *The Topeka Terror*, 1945; *Under Nevada Skies* (Sob o Céu de Nevada); *Sun Valley Cyclone* (O Demônio Negro), 1946; *Wyoming* (Uma Nova Aurora Surgirá); *Angel and the Badman* (O Anjo e o Malvado); *Northwest Outpost* (Canção de Duas Vidas); *That's My Man*; *Twilight on the Rio Grande* (Conflito na Fronteira), 1947; *Hellfire* (Fogo do Inferno); *The Doolins of Oklahoma* (A Lei é Implacável); *Red Stallion in the Rockies* (O Fantasma das Montanhas), 1949; *Ivanhoe* (Ivanhoé, o Vingador do Rei), 1953; *Knights of the Round Table* (Os Cavaleiros da Távola Redonda), 1954; *Ben Hur* (Ben Hur), 1959; *El Cid* (El Cid), 1961; *El Hijo del Capitán Blood* (O Filho do Capitão Blood) — na Espanha, 1962. (MES)

**CANZIO, Stefano** (28 de novembro de 1915, Catanzaro, Itália) — Diretor do cinema italiano. Dedicou-se aos curtas-metragens e documentários. Em 1955, realizou um filme de longa-metragem de ficção: *Motivo in Maschera*. Teve também atividades na televisão italiana.

**CAP, Franz/Frantisek Cap** (7 de dezembro de 1913, Cachovic, Boêmia) — Diretor dos cinemas tcheco e alemão. Começou como ator em 1932, atuando em *Fred Maturitou*. De 1933 a 1938, foi autor de alguns argumentos e roteiros, estreando na direção em 1939, com *Ohnivé Léto*, em colaboração com Václav Krška. Em 1949, trabalhou em teatro na Alemanha. Entre outros, realizou: *Babicka*; *Jan Cimburá*; *Preludium*, 1940; *Nocni Motyl*; *Nachtfalter*, 1941; *Taneenine*, 1943; *Muzi Bez Kridel*, 1946 — premiado no Festival de Cannes de 1946; *Manner Ohne Flugel*; *Bilá Tma, Znamení Kotvy*, 1947; *Muzikant*, 1948; *Kronjuwelen*, 1950; *Das ewige Spiel*, 1951; *Die Spur führt nach Berlin*, 1952; *Am Anfang war es Sünde*, 1954; *Entscheidung am Fluss*, 1955; *Hilf-Sie Liebt Mich!*; *Die Gelerwally*, 1956; *Harte Männer Heisse Liebe* ou *Salz und Brot/La Ragazza della Salina*, 1957.

**CAPELLANI, Albert** (1870/1931, Paris, França) — Diretor do cinema francês, que também realizou filmes nos Estados Unidos, de 1915 e 1922. Principiou no cinema em 1905, dirigindo, em colaboração com outros, comédias interpretadas por André Deed, da série *Boireau*. Colaborou nas primeiras comédias de Charles Prince (Rigadin) e de Max Linder. Em fins de 1908 passou a diretor artístico geral e para tratar da direção dos filmes mais importantes da Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres. Em 1915, foi para os Estados Unidos e lá fundou sua própria companhia produtora, a Albert Capellani Production Inc. Terminada a I Grande Guerra, em 1918, sua fama decal rapidamente. Filmografia: *La Peine du Talion*; *Aladin*, 1906; *Don Juan*; *La Vestale*; *Cendrillon*; *Le Pied de Mouton*; *Samson*, 1907; *Le Chat Botté*; *Peau d'Ane*; *Jeanne D'Arc*; *L'Homme aux Gants Blancs*, 1908; *L'Assommoir*; *Le Corso Tragique*; *Un Monsieur Qui Suit les Dames*; *Le Coup de Fusil*; *Le Roi S'Amuse*; *L'Evasion de Monsieur de la Valette*; *La Mort du Duc d'Enghien*, 1909; *Les Deux Orphelines*; *Le Flibustier*; *La Retraite*; *L'Évadé des Tuileries*; *L'Épouvante*, 1910; *La Tour de Nesle*; *Notre-Dame de Paris* (Esmeralda); *Olivier Cromwell*; *Le Courrier de Lyon*; *Cyrano de Bergerac*, 1911; *Les Misérables* (Os Miseráveis); *Patrie*, 1912; *Germinal* (Germinal — ou — Uma Guerra Violenta), 1913; *Quatre-Vingt-Treize*, 1914; *The Flash of an Emerald*, 1915; *The Common Law* (A Lei Comum); *The Feast of Life*; *La Bohème*, 1916; *Camille*; *The Easiest Way* (O Caminho Mais Fácil), 1917; *The House of Mirth* (Amor é Ouro); *Eye for Eye* (Olho por Olho, Dente por Dente), 1918; *Out of the Fog* (Vênus do Mar); *The Red Lantern* (A Lanterna Vermelha), *Oh, Boy* (Que Rapaz!), 1919; *A Damsel in Distress* (Atribulações de Mademoiselle), 1920; *The Inside of the Cup*, 1921; *Sisters*; *The Young Diana* (A Jovem Diana), 1922. (MES)

**CAPELLANI, Roger** — Diretor francês. Entre outros, dirigiu: *Quand Te Tues-Tu?*, 1931; *Avec l'Assurance*; *Côte d'Azur*, 1932; *Feu Toupinel*; *Voici Montmartre*, 1934; *Le Mari Révé*, 1936.

**CAPITANI, Giorgio** (Itália) — Cineasta e diretor de dublagem do cinema italiano. Começou como assistente de direção com Vittorio Cottafavi. Dirigiu: *Delírio* (Delírio), 1953; *Pescatore 'e Posillipo*, 1954; *Il Piccolo Vetraino*, 1955; *La*

*Trovatella di Milano*, 1956; *Teseo Contro il Minotauro* (Teseu e o Minotauro), de Silvio Amadio — diretor de segunda unidade — 1960; *L'Affondamento della Valiant*, 1961; *Ercole, Sansone, Maciste, Ursus Gli Invincibili/Combate de Gigantes*, 1964; *Che Notte, Ragazzi/Que Noche, Muchachos* (Que Noite, Rapazes), 1966; *La Notte è Fatta per... Rubare/Aqui Robamos Todos* (A Noite Foi Feita Para... Roubar), 1967; *Ognuno Per Se*, 1968.

Nota: a Enciclopédia FILME CULTURA publicou, na sua edição nº 8, os seguintes verbetes relativos a diretores do cinema brasileiro, letras B e C:

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, Hélio  
 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  
 CAJADO FILHO, José  
 CAMPOS, Fernando Coni  
 CANDEIAS, Ozualdo Ribeiro  
 CAPELLARO, Vittorio  
 CAPOVILLA, Maurice  
 CARVALHO, Aloísio T. de  
 CAVALCANTI, Alberto de Almeida  
 CELI, Adolfo  
 CENSONI, Oswaldo  
 CESAR, Amaro  
 CHADLER, Adolpho  
 CHERQUES, Sanin  
 CHRISTENSEN, Carlos Hugo  
 CIVELLI, Mario  
 COIMBRA, Carlos  
 COMELLO, Pedro  
 COSTA FILHO, Antônio Marques  
 COSTA, Rui  
 COUTINHO, Eduardo  
 COUTO, Armando  
 COUTO, Glauro

**ENCICLOPÉDIA: EQUIPE**

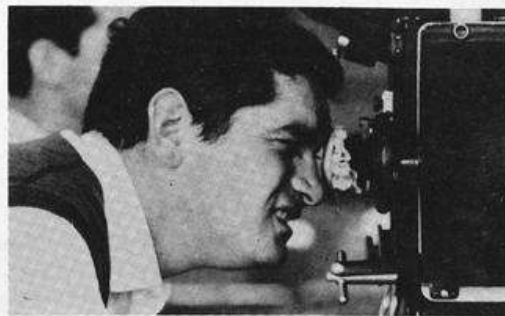
Supervisão: Antônio Moniz Vianna  
 Redação: Antônio Moniz Vianna, Ely Azeredo, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Michel do Espírito Santo, Gilberto Souto

Coordenação de Redação: Flavio Manso Vieira

Assessoria de Redação: Maria Helena Documentação e Pesquisas: Michel do Espírito Santo e Flavio Manso Vieira

# FILME CULTURA

... acredita que a cultura cinematográfica é um acervo amplo demais para admitir fronteiras. A contribuição que a experiência internacional pode trazer ao cinema brasileiro sempre encontra espaço em suas páginas. "Filme Cultura" já publicou entrevistas exclusivas com personalidades de prestígio planetário, como Stanley Kramer (FC 9), Elmer Bernstein, Jacques Demy e Agnès Varda (FC 12).



... reflete, com permanente empenho de pesquisa, a trajetória dos cineastas brasileiros e estrangeiros. Como Adhemar Gonzaga (FC 8) e Humberto Mauro (FC 3). Domingos Oliveira (FC 6) e Luís Sérgio Person (FC 5). Dreyer (FC 10) e Hitchcock (FC 7). Antonioni (FC 6) e De Sica (FC 10). Khouri (FC 12) e Biáfora (FC 7). Kurosawa (FC 9) e Wyler (FC 2).



... procura superar as tradicionais dificuldades de contatos com a crítica dos Estados. Críticos de São Paulo, Minas Gerais, Bahia e Guanabara responderam às "enquêtes" sobre "os filmes mais importantes" (do cinema brasileiro) e "as maiores obras do cinema", publicadas em seus números 8 e 7. Em seus números 12 e 13, "Filme Cultura" apresenta trabalhos de críticos radicados no Rio Grande do Sul, Paraíba e Paraná.



... edita, em capítulos, a única Enciclopédia cinematográfica em língua portuguesa. Desde o número 7 esta Enciclopédia — criação de uma equipe de críticos e pesquisadores, sob a supervisão de Antônio Moniz Vianna — vem divulgando verbêtes sobre cineastas de todo o mundo.



... considera a divulgação do cinema brasileiro um de seus objetivos capitais e permanentes. Objetivo concretizado em algumas centenas de páginas de seus números de 1 a 13. Perto de duas centenas de cineastas brasileiros — profissionais e artistas de tôdas as tendências e épocas — figuram na "Enciclopédia: Diretores" do número 8, inteiramente dedicado ao cinema brasileiro.



