

FILME CULTURA

14

Stevens : EXCLUSIVO .

Dossiê Anselmo Duarte
Artigos de Van Jafa,
Adonias Filho, Ely Azeredo,
B.J. Duarte, Ida Laura.





FILME CULTURA entrevistou com exclusividade, nos EUA, George Stevens, "o perfeccionista", o diretor, o produtor — uma das figuras mais significativas do cinema americano. Com Hitchcock e Wyler, êle é um dos poucos realizadores que atravessaram com desenvoltura expressiva, sem perder altura, as décadas de trinta, quarenta, cinqüenta, sessenta. O crítico Paulo Perdigão gravou — e FILME CULTURA reproduz na íntegra — dois dias de diálogo com o cineasta de *Shane*, *A Place in the Sun* (Um lugar ao Sol), *The Greatest Story Ever Told* (A Maior História de Todos os Tempos). Na foto: Stevens, na grua, durante a filmagem dêste último.

MOVIMENTO

nacional

"O Palácio dos Anjos" em Cannes

O *Palácio dos Anjos*, de Walter Hugo Khouri, foi escolhido pela Comissão de Seleção de Filmes Para Festivais Internacionais, do INC, para representar o Brasil na mostra de Cannes, que se realizará de 2 a 16 de maio. O *Alienista*, de Nelson Pereira dos Santos, não ficou pronto a tempo de disputar a seleção, mas são grandes as possibilidades de receber um convite especial da Direção do Festival. Assim, o cinema brasileiro estaria representado por filmes de dois de seus realizadores de maior prestígio.



Adriana Prieto, uma das principais intérpretes de "O Palácio dos Anjos".

O *Palácio dos Anjos*, realizado nos termos do Acôrdio de Co-Produção Brasil/França, é uma produção da Companhia Cinematográfica Vera Cruz,

Metro—Goldwyn—Mayer (do Brasil) e Les Films Number One (Paris). Integram o elenco Genéviève Grad, Adriana Prieto, Rossana Ghesa, Norma Bengell, Luc Merenda, Joana Fomm e, em participações especiais, Alberto Ruschel, John Herbert, Pedro Paulo Hathayer, Sergio Hingst e Zózimo Bulbul.

1970:

Ano do Cinespacial

Uma concepção revolucionária de arquitetura para salas de cinema, o Cinespacial, foi desenvolvida pelo arquiteto brasileiro Emílio Guedes Pinto, com o objetivo de resolver dois velhos problemas para o espectador: não haverá mais "corrida" pelos melhores lugares porque tôdas as poltronas do Cinespacial permitirão visão igual e perfeita da tela, mesmo que o vizinho da frente seja excessivamente alto.

Com o Cinespacial deixará de existir o inconveniente do espectador colocado muito próximo ou muito longe da tela. A variação da distância entre a primeira e a última fila de poltronas é exatamente um terço do diâmetro da sala. De qualquer ponto da sala, o espectador terá sempre uma visão correta.

A detentora de todos os direitos sobre o siste-

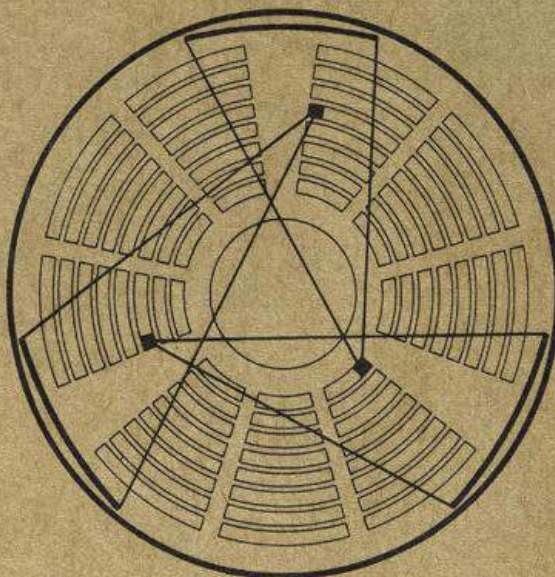
ma é a firma Cinespacial Especial Ltda., que tem sede em São Paulo e possui patentes em vários países do mundo. Os estudos necessários à obtenção do projetor especial, que faz parte do processo patenteado, foram realizados pela firma de ótica e cinema Zeiss-Ikon, da Alemanha Ocidental, que conseguiu, depois de 4 anos de pesquisas, um dispositivo óptico de extraordinária precisão.

No Cinespacial serão projetados filmes realizados pelos mais diversos sistemas, porém segundo uma nova concepção, numa sala circular com piso plano. Resolvendo o

problema da comodidade, o Cinespacial vai introduzir a poltrona anatômica, permitindo ao espectador uma posição de "relax", com encôsto para a cabeça.

A cabina de projeção é suspensa do teto, no centro da sala. Um projetor comum, com um dispositivo óptico especial (três lentes), projeta a imagem de um único filme em três telas, simultaneamente. A cada tela corresponderá uma plateia. E, graças à concepção arquitetônica da sala, quem estiver assistindo à projeção de uma das telas não poderá ver as outras duas.

vantagem: ângulo



A projeção é praticamente horizontal e perpendicular à tela, veiculando os mesmos tipos de filme dos cinemas tradicionais. O Cinespacial oferecerá grande economia de espaço em relação às soluções tradicionais. Para uma dada área, o Cinespacial inscreve pelo menos mais 20 por cento de espectadores que o cinema comum, sendo que para salas pequenas esse acréscimo pode ir até 60 por cento.

Brasília foi a cidade escolhida pelo empresário Lucydio Ceravolo para o primeiro Cinespacial do mundo. E, ainda este ano, o Grupo Ceravolo deverá inaugurar em São Paulo, o Conjunto Espacial, cinema em construção à rua Iguatemi, 1.668.

O projeto Cinespacial recebeu a Medalha de Prata do Salão Internacional de Inventores, em Bruxelas — outorgada por um Júri Internacional de 25 membros —

concorrendo com representações de 19 países, que apresentaram 923 invenções.

Resolução N.º 32

Seguindo o índice oficial de correção monetária, o INC fixou em trinta e seis centavos a contribuição para o desenvolvimento da indústria cinematográfica, calculada por metro linear de cópia de filme.

Integra da Resolução n.º 32:

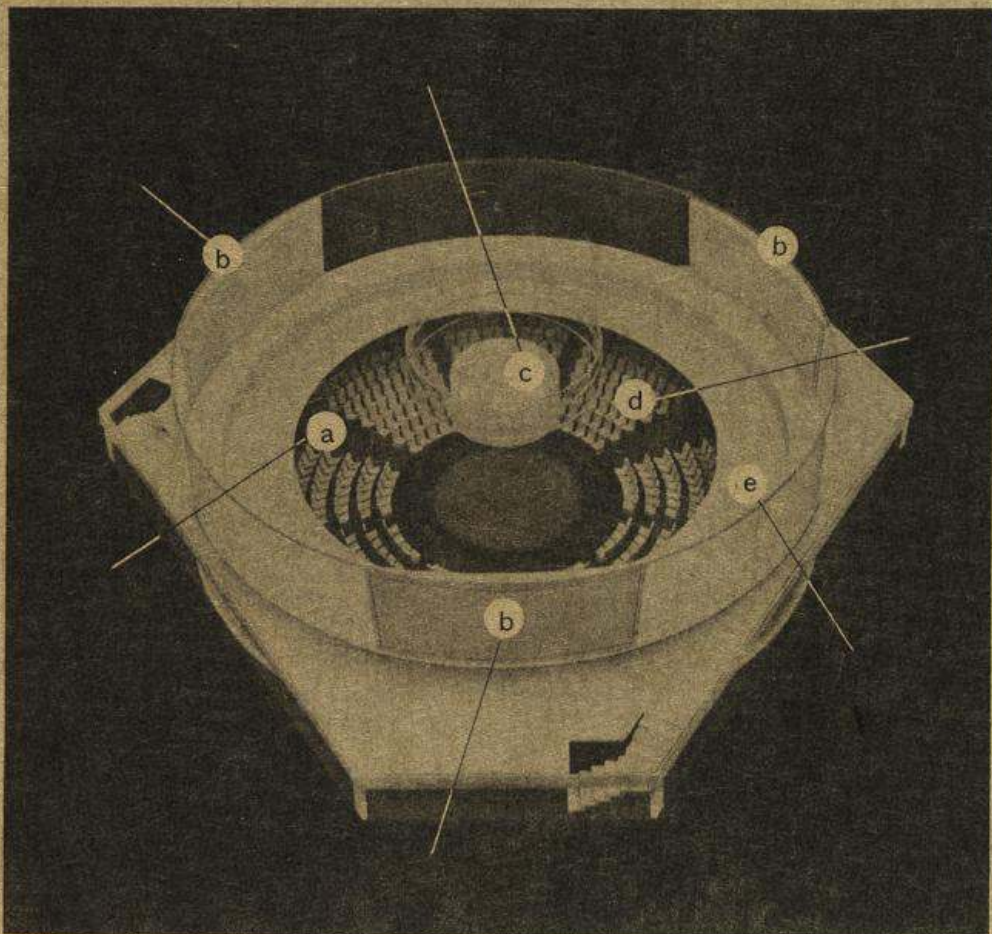
“O Conselho Deliberativo do Instituto Nacional do Cinema, tendo em vista o que dispõe o artigo 12 do Decreto-lei n.º 43, de 18 de novembro de 1966, combinado com o artigo 23 do Regulamento aprovado pelo Decreto n.º 60.220, de 15 de fevereiro de 1967, considerando o índice de correção monetária de 1,196 fornecido pelo Ministério do Planejamento e Coordenação-Geral, para efeito de atualização da contribuição a que se refere o inciso II do artigo 11 do Decreto-lei n.º 43, de 18 de novembro de 1966, resolve:

I — Fixar em NCr\$ 0,36 (trinta e seis centavos) a contribuição para o desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional, calculada por metro linear de cópia positiva de todos os filmes destinados à exibição comercial em cinemas ou televisões.

II — Esta Resolução entra em vigor a partir da data de sua publicação. Rio de Janeiro, 15 de janeiro de 1970.”

INC cria Cinematca Nacional

O INC deu um grande passo em seu programa de estímulo ao desenvolvimento e difusão da cultura cinematográfica criando — pela Resolução n.º 34 — a Cinematca Nacional.



É a seguinte a íntegra da Resolução: "O Conselho Deliberativo do Instituto Nacional do Cinema, de acôrdo com o disposto nos itens I e IX do artigo 4.º do Decreto-lei n.º 43, de 18 de novembro de 1966: considerando que cabe ao INC promover o fomento cultural do cinema brasileiro e consequentemente usar dos meios necessários a sua maior divulgação; considerando que o patrimônio fílmico brasileiro se acha disperso em todo o território nacional, em poder de pessoas e de entidades particulares sem condições para preservá-lo; considerando que essa preservação e manutenção, pelo seu alto custo, não tem como se desenvolver fora do âmbito governamental; considerando que é um dever do Instituto Nacional do Cinema assumir a tarefa de impedir a destruição desse patrimônio, resolve:

I — Criar, diretamente vinculada à Secretaria Executiva do Instituto Nacional do Cinema, a Cinemateca Nacional, com o objetivo de coleccionar, conservar, promover, patrocinar, expor e difundir, em caráter estritamente não comercial, todo o material concernente ao Cinema Brasileiro em particular e à Arte Cinematográfica em geral, seja êle de caráter artístico, cultural, histórico, historiográfico, educativo, didático ou documental.

II — Esta Resolução entra em vigor na data

de sua publicação. 19 de fevereiro de 1970."

"Transporte para o Brasil Grande"

O INC produzirá este ano o documentário *Transporte para o Brasil Grande*, baseado no roteiro de Joffre Rodrigues, que venceu, por unanimidade de votos, o Concurso instituído pelo Serviço de Documentação do Ministério dos Transportes. Joffre Rodrigues foi duplamente premiado: recebeu 5.000 cruzeiros novos, além da inclusão de seu roteiro no programa de produção do INC. O Ministro Mário Andreazza fez a entrega do prêmio ao roteirista, que foi o produtor do filme *A Falecida*, baseado na peça de seu pai, Nelson Rodrigues. *Transporte para o Brasil Grande* proporcionará ao público, pela primeira vez no cinema, uma visão global da obra dos Governos da Revolução no setor dos transportes.

Foi classificado em segundo lugar o roteiro "O Último Sobrevivente da Madeira—Mamoré", de Luiz Fernando Graça Melo. Integraram a Comissão Julgadora os Srs. Antônio Moniz Vianna, Secretário-Executivo do INC, Murilo Miranda, Diretor do Serviço de Documentação do Ministério dos Transportes, e Octavio de Faria, a quem coube a presidência.

Convênio INC-FGV

Importante convênio para a produção de uma série de filmes sobre Orientação Profissional foi recentemente assinado entre o Instituto Nacional do Cinema e a Fundação Getúlio Vargas. Este acôrdo vai propiciar a realização de filmes especializados sobre o ensino industrial e profissional desenvolvido pela Fundação Getúlio Vargas, êste trabalho beneficiará o grande público. Dois filmes já estão sendo realizados sobre Ensino Industrial, com filmagem em cinco Estados: São Paulo, Espírito Santo, Estado do Rio, Pará e Minas Gerais. Estes dois primeiros filmes contam com a supervisão do Professor José Cavaliere, encarregando-se dos trabalhos de produção, o produtor Júlio Heilbron.

Criada Comissão de Recursos

O INC criou uma Comissão de Recursos que apreciará todos os eventuais pedidos de revisão de decisões das Comissões Técnica e de Classificação Especial. É o seguinte o texto da Resolução n.º 33:

"O Conselho Deliberativo do Instituto Nacional do Cinema, atendendo ao disposto no item I do artigo 4.º do Decreto-lei n.º 43, de 18 de novembro de 1966, e à atribuição que lhe é conferida pelos artigos 31 e 50 do

Decreto n.º 60.220, de 15 de fevereiro de 1967, resolve:

I — Criar Comissão de Recursos para apreciar os pedidos de revisão de decisões da Comissão de Classificação Especial e da Comissão Técnica, criadas, respectivamente, pela Resolução INC n.º 9, de 6 de julho de 1967, e pela Portaria INC n.º 41, de 29 de setembro de 1967.

II — A referida Comissão de Recursos será constituída pelos seguintes Diretores do INC: a) Secretário-Executivo; b) Diretor do Departamento do Filme de Longa Metragem; c) Diretor do Departamento do Filme Educativo. Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 1970."

Curtas

A Prefeitura de Campinas em colaboração com a Comissão Estadual de Cinema, de São Paulo, promoverá em abril um Festival de Cinema Brasileiro, incluindo um simpósio sobre o ciclo cinematográfico campineiro de 1923/1930.

* No início do segundo semestre o Cine Clube Paiol (recém-fundado em São Paulo por Abrão Berman e Perry Salles) realizará o I Festival Brasileiro de Primeiras Obras Cinematográficas, dedicado à produção em 16 mm, 8 mm e Super 8. Até cineastas profissionais, da longa metragem (um exemplo: Leon Hirschman), vem realizando fil-

mes longos em bitola reduzida. A oportunidade da iniciativa do Paiol é incontestável. (EA)

Curtos de "Classificação Especial"

Entre os filmes de curta-metragem que circulam com a 'classificação Especial' do INC, figuram filmes dos mais diversos gêneros: sobre artes plásticas, folclore, urbanismo, literatura, teatro, humorismo, compositores populares, poetas, cinema e cineastas. A seguir, relacionamos uma parte desse repertório.

Perto do Coração Selvagem, produção e direção de Maurício Rittner.

Alcântara, Cidade Morta (Eastmancolor), produzido pelo INC, dirigido por João Sérgio Barreto Leite.

Uma Alegria Selvagem, produzido pelo INC, dirigido por Jurandyr Passos Noronha.

Angelo Agostini: Sua Pena, Sua Espada, produzido pela Cinesul, dirigido por Luiz Carlos Lacerda de Freitas.

Artesanato do Nordeste (Eastmancolor), produção e direção de I. Rozemberg.

O Ciclo, produção de Harry Roitman, direção de Harry Roitman e Reinaldo Marques.

A Cabra na Região Semi-Árida, produção do INC, direção de Rucker Vieira.

Cristo Flagelado (Eastmancolor), produção e direção de Fernando Coni Campos.

Delmiro Gouveia: O Homem e a Terra, produção e direção de Ruy Santos.

Enfeitado: Vida e Obra de Lúcio Cardoso, produção da Cinesul, direção de Luiz Carlos Lacerda de Freitas.

Os Homens do Caranguejo, produção da Saci Cinematográfica, direção de Ipojuca Pontes.

Jornada Kamayurá (Eastmancolor), produção do INC, direção de Heinz Forthmann.

Lasar Segall (Eastmancolor), produção de Roderigo Goulart para o INC, direção de Carlos Couto.

O Lobisomem (Eastmancolor), produção e direção de José Roberto Noronha.

Mario Gruber (Eastmancolor), produção do INC, direção de Rubem Biáfora.

Olivais em Flor (Eastmancolor), produção da Guarapari Filmes, direção de Alberto Severi.

Previsão do Tempo, produção e direção de Fernando Amaral.

Pressa do Futuro (Eastmancolor), produção do INC, direção de José Júlio Spiewak.

Primeiro Salto (Eastmancolor), produção do INC, direção de Toni Rabatoni.

Rio Princípio de Século, produção da Cinesul, direção de Eduardo Ruegg.

Rugendas: Viagem Pitoresca Através do Brasil, produção da Cinesul, direção de Eduardo Ruegg.

São Paulo Composição 68 (Eastmancolor), produção de Jorge Teixeira,

direção de Giustiano Sorgenti.

Os Saltimbancos (Eastmancolor), produção da Film-Indústria, direção de Arnaldo Jabor.

O Átomo Brincalhão (Eastmancolor), produção de Kamera Filmes, direção de Roberto Miller.

Art. Cabocla (Eastmancolor), produção e direção de Lima Barreto.

Bandeirante do Século XX, produção de Primo Carbonari, direção de Silson Lins.

Em Busca do Ouro, produção e direção de Gustavo Dahl.

Brasília Contradições de uma Cidade Nova (Eastmancolor), produção da Filmes Servo e direção de Joaquim Pedro de Andrade.

Ballet dos Jagunços (Eastmancolor), produção e direção de Jean Manzoni.

Bienal da Bahia 67 (Eastmancolor), produção da Polígono Filmes, direção de Orlando Senna.

Brasília Planejamento Urbano, produção do INC, direção de Fernando Campos.

Carnaval (Eastmancolor), produção da Cassia Filmes, direção de Carlos Couto.

O Circo (Eastmancolor), produção e direção de Arnaldo Jabor.

Colagem (Eastmancolor), produção da Filmes da Matriz, direção de Renato Neuman.

Flavio de Carvalho, produção de Jorge Teixeira e George Jonas, direção de Alfredo Sternheim.

Heitor dos Prazeres (Eastmancolor), produção

e direção de Antônio Carlos Fontoura.

Heleno de Freitas, produção de Victor Rangel, direção de Gilberto Macedo.

Jaguar (Eastmancolor), produção de Ivo Campos, Jastos Padilha, direção de David Neves.

Lima Barreto, Trajetória, produção e direção de Júlio Bressane.

A Linguagem do Teatro, produção do INC, direção de João Bethancourt.

O Monumento, produção do INC, direção de Jurandyr Passos Noronha.

Mauro, Humberto (Eastmancolor), produção e direção de David Neves.

Nossa Senhora dos Remédios de Parati (Eastmancolor), produção de Nelson Penteado, direção de Pedro Carlos Rovai.

Noturno de Goeldi, produção e direção de Carlos Frederico.

IX Bienal (Eastmancolor), produção da Jaraquá Filmes, direção de Rubens José Rodrigues dos Santos.

Retrato de uma Experiência (Eastmancolor), produção e direção de Itacir Rossi.

Abastecimento, Nova Política (Eastmancolor), produção da Cinetel, direção de Nelson Pereira dos Santos.

Roteiro das Artes Plásticas (Eastmancolor), produção e direção de Luiz Augusto Mendes.

Redatores de "Movimento Nacional": EA (Ely Azeredo), MES (Michel do Espírito Santo), MH (Maria Helena).



Anselmo Duarte (na câmara) dirige uma cena de "QUELÉ DO PAJEÚ", com Sérgio Hingst (o padre) e Tarcísio Meira (Quelé).

Quelé do Pajeú, o primeiro filme brasileiro com versão em 70 milímetros, vem cumprindo excelente carreira no Rio e em São Paulo, atestando, mais uma vez, a força do diálogo entre o cineasta e o público. Anselmo Duarte (na foto, à câmara, durante a filmagem — com Sérgio Hingst e Tarcísio Meira em cena) é este cineasta, e seu diálogo ultrapassou as fronteiras nacionais desde 1962, quando trouxe para o Brasil o prêmio máximo de Cannes, a Palma de Ouro. O Dossiê de FILME CULTURA-14 documenta a trajetória do mûço de Salto de Itu, SP, ator, diretor, roteirista, produtor — umas das personalidades que melhor projetaram o Brasil no exterior.

FILME CULTURA

ANO III - N.º 14 - ABRIL/MAIO 1970

Diretor-Responsável:
Durval Gomes Garcia

Diretor:
Antônio Moniz Vianna

Editor-Geral:
Ely Azeredo

Chefe de Circulação:
Antônio Carlos Tôres Machado

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

Arte, Paginação e Coordenação Gráfica: Arte Nova Propaganda Ltda. 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 — Enderço Telegráfico: INCBRAS NCr\$ 2,00

Fotos das Capas: Tarcísio Meira e Rossana Ghessa em "Quelé do Pajeú" (1.º), Geraldo Del Rey em "Anjos e Demônios" (última).

Composição e Impressão: Artes Gráficas Gomes de Souza S.A.

MOVIMENTO NACIONAL	1
ÍNDICE	5
ANSELMO 4 E ½	6
DOIS DIAS COM GEORGE STEVENS	20
O FILME CIENTÍFICO	34
A FICÇÃO E O CINEMA	40
ROBBÉ-GRILLET E RESNAIS	42
BERNARD SHAW: ANTICINEMA?	45
NOVOS FILMES BRASILEIROS	48
O INC DINAMIZA A PRODUÇÃO	51
ENCICLOPÉDIA FILME CULTURA	54
MOVIMENTO INTERNACIONAL	64



inc

Dossiê Filme Cultura



Ely Azeredo

Cinco anos depois de *Vereda da Salvação*, uma realização audaciosa e digna que, por sua amargura, por uma violência excessiva e sem o alívio da catarse, não contou com o beneplácito da bilheteria, Anselmo Duarte, o cineasta, está de novo em cartaz com *Quelé do Pajeú*. *Quelé* recebe das mãos de Lima Barreto o archote de sua trilogia iniciada com *O Cangaceiro* e, mudando de rota, apresenta-se como o grande espetáculo popular do cinema brasileiro desde aquele "marco histórico". E Anselmo se prepara para filmar nos estúdios da Vera Cruz *Um Certo Capitão Rodrigo*, segundo a obra de Érico Veríssimo.

As novas realizações de Anselmo Duarte, respostas à pressa do sucesso ditada pela urgência de aproveitarmos a oportunidade his-

tórica de afirmação do cinema brasileiro aqui e no exterior, encontraram — dobrada a esquina do êxito por filmes-espetáculo como *Tôdas as Mulheres do Mundo* e *Macunaíma* — um clima bem mais lúcido e uma platéia (nacional) mais interessada.

Com apenas um filme de curta receptividade, *Vereda da Salvação*, a obra de Anselmo Duarte como cineasta (quatro filmes e "meio" — o episódio *O Reimplante*) é uma constante busca de abertura de diálogo para o cinema brasileiro, tanto na exuberância espetacular de *Quelé*, quanto na reivindicação libertária de *O Pagador de Promessas* e mesmo na modesta estréia que se chamou *Absolutamente Certo!*

Marginalizado depois do Grande Prêmio de Cannes, Anselmo está novamente em comunicação plena com o público. Houve "quem nos considerasse excessivamente benévolos em relação a *Absolutamente Certo!*" — escrevíamos por ocasião do lançamento carioca deste filme, em janeiro de 1958. "Sempre acreditamos, porém, que um filme não pode ser considerado como fenômeno isolado, intemporal, completo em si mesmo. (...) O cineasta Anselmo é uma realidade. Uma realidade incompleta, desigual, se quiserem. (...) E o cinema brasileiro (...) não pode prescindir de tal contribuição."

As vésperas da filmagem de *Quelé do Pajeú*, Lima Barreto passou a flama olímpica a Anselmo Duarte. Vencendo a difícil transição — um "tour-de-force" dos produtores, Ruy Pereira da Silva à frente — *Quelé* testemunha em favor da continuidade das energias despendidas até aqui pelos homens de cinema. *Quelé do Pajeú* se reveste, assim, de uma significação simbólica. O filme, como espetáculo, absorve, comove. Como empenho de produção e gesto profissional, incita à admiração.

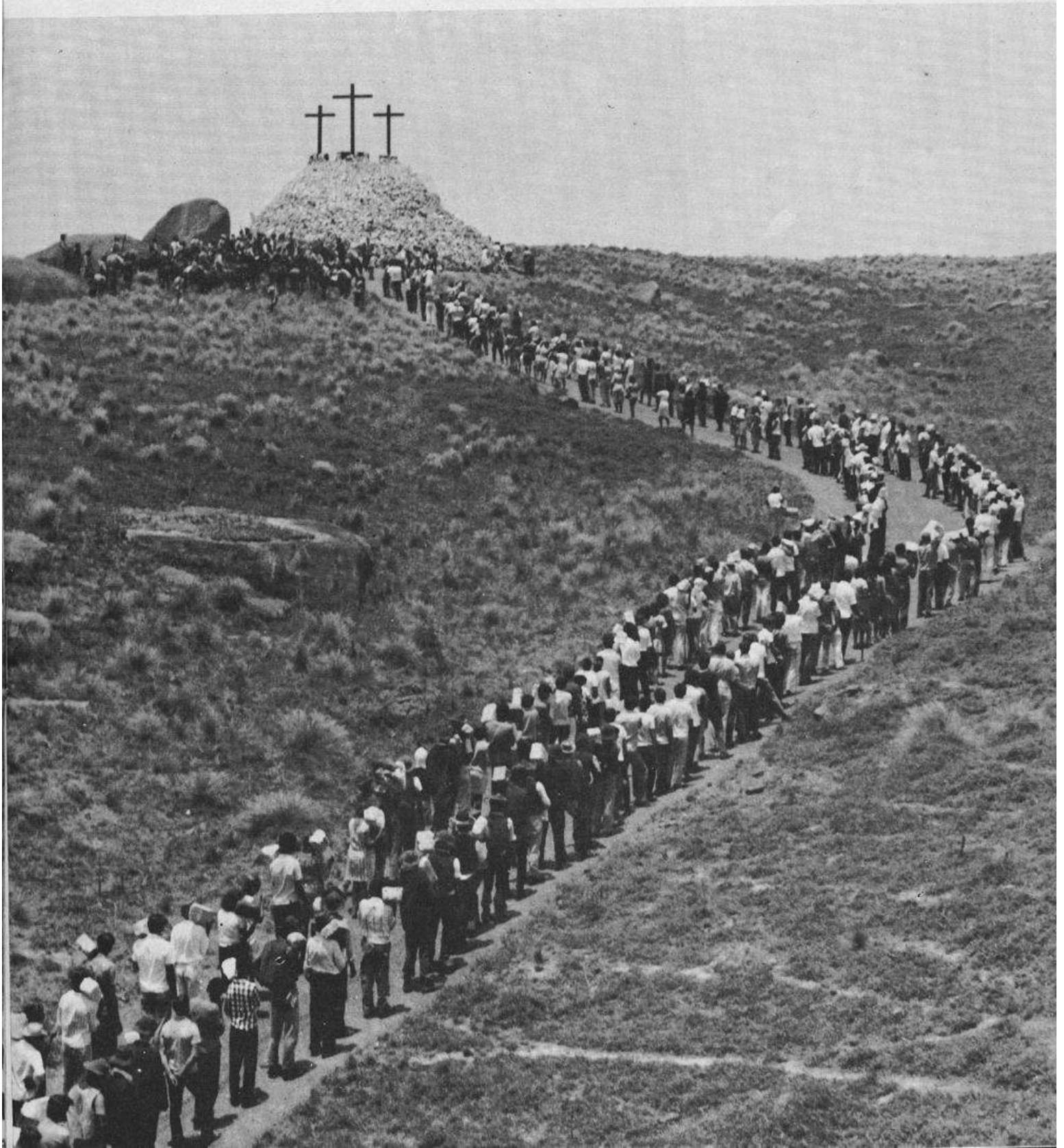
A olimpíada continua. O facho brasileiro passou célere, mais uma vez, e brilha na distância.

A procissão dos penitentes em "Quelé do Pajeú"



ANSELMO

4 e 1/2



Dossiê Filme Cultura



Carlos Fonseca

Desde sua estréia como ator, em *Querida Suzana*, nos idos de 1947, até a realização de *Quelê do Pajeú*, em 1969, Anselmo Duarte só tem conhecido o êxito. Ator de grande prestígio — o galã de maior popularidade do cinema brasileiro — atendendo a uma vocação, lançou-se em 1958 a outra empreitada: a de diretor de filmes. É tão grande quanto o sucesso alcançado imediatamente, como ator, em *Querida Suzana*, foi o triunfo surpreendente de *Absolutamente Certo!* E não parava aí: quatro anos depois, no Festival Internacional, de Cannes de 1962, arrebatava a Palma de Ouro com o seu segundo filme como diretor, *O Pagador de Promessas*. Era a consagração definitiva: sendo um dos melhores diretores do cinema brasileiro, Anselmo Duarte era colocado ao lado dos grandes diretores do cinema no mundo. Seu último filme, *Quelê do Pajeú*, após ser visto por diretores da Columbia Pictures International tem assegurada a sua exibição mundial, com estréia prevista para os Estados Unidos, Europa, Ásia e África, ainda este ano.

Anselmo Duarte Bento nasceu em Salto, Estado de São Paulo, em 1920. O pai da modesta família de sete filhos morreu quando Anselmo tinha oito meses. A mãe, costureira, trabalhava até altas horas da noite para educar

AS RAÍZES DO ÊXITO

Com Grande Otelo: "Depois Eu Conto"



as crianças. Logo depois dos primeiros estudos, vieram os primeiros empregos para Anselmo Duarte, ainda em Salto. E aos 14 anos, São Paulo, a aventura. Na capital, trabalhava de dia e estudava à noite. Formou-se em Economia. Aos 21 anos de idade veio para o Rio. Empregou-se como corretor enquanto aperfeiçoava os estudos de Economia. E foi redator da revista "O Observador Econômico e Financeiro".

A veia artística, Anselmo Duarte não sabe de quem herdou. Mas logo montou uma escola de danças, a primeira do Rio de Janeiro. Era bailarino no Cassino da Urca e no Cassino de Icaraí. Conheceu Orson Welles nessa ocasião, participando do filme inacabado que o realizador filmou no Brasil — "It's all true". Veio a II Grande Guerra, mas quando se preparava para seguir com a FEB para a Itália, a guerra acabou.

Começou a atuar como extra em filmes nacionais, entre os quais *Inconfidência Mineira* de Carmen Santos. Continuava trabalhando

como corretor de publicidade e estudava idiomas. A oportunidade de um papel principal apareceu em 1947 em *Querida Suzana*. O filme, uma comédia desprezível, fez sucesso. E, na onda desse sucesso, firmou-se como galã.

Como ator participou de 25 filmes, de 1947 a 1968, ano em que, trabalhando ao lado de Vanderléia em *Juventude e Ternura*, êxito de bilheteria, conquistou o título de "galã do ano", em enquete popular de uma revista paulista. Recentemente, também, ocupou lugar de destaque entre os mais populares atores de cinema em votação de "O Jornal".

Entre os seus trabalhos de ator destacam-se os dos filmes *Terra Violenta*, uma experiência ambiciosa (para os padrões da época) da Atlântida, com grande elenco, em 1949, baseado em Jorge Amado e dirigido pelo americano Edward Bernoudy ("que vim a encontrar anos depois como porteiro dos estúdios da Universal, em Hollywood, quando ali fui mostrar *O Pagador de Promessas*"); *A Som-*



Com Marisa Prado em "Tico-Tico no Fubá" (à esquerda) e com Eliana Macedo em "Depois eu Conto" (esq. abaixo)



Com Ilka Soares: "Maior que o Ódio"

bra da Outra, de Watson Macedo ("o primeiro com êsse realizador que considero o meu professor de cinema e que muito me estimulou"). O primeiro também como galã de Eliana, sobrinha do diretor, com quem faria popular dupla em outros filmes. Para Watson Macedo ainda, *Carnaval no Fogo*; *Aviso aos Navegantes*, "típicos filmes da comédia carioca, vitoriosa então"; *Tico-Tico no Fubá*, de Adolfo Celi, interpretando o compositor Zequinha de Abreu. Êsse foi o primeiro filme de seu contrato ("considerado então hollywoodiano, ganhando 50 contos por mês, casa, comida e carro à disposição") com a recém-fundada Vera Cruz. Na mesma companhia fêz *Sinhá Mãça*, de Tom Payne, com Eliana Lage ("um dos melhores filmes daquela época e que, recentemente, revisto, provou possuir qualidades intatas de espetáculo do mesmo nível do cinema dos grandes centros, como o atesta o comprador Jean Davis que o assistiu comigo nos estúdios da nova Vera Cruz no começo de

1969"); *Apassionata*, de Fernando de Barros; *Veneno*, de Gianni Pons, com Leonora Amar.

Voltando ao Rio de 1953, nôvo filme com Watson Macedo, *Sinfonia Carioca* ("clássico exemplar da comédia musical muito em moda na ocasião"), seguida de *Carnaval em Marte*, com o mesmo diretor. Em Portugal fêz *As Pupilas do Senhor Reitor*, de Perdigão Queiroga, e na Espanha, *Um Raio de Luz*, de Luiz Lucia, com Marisol. Interpretando um policial sádico em *O Caso dos Irmãos Naves*, fato verídico narrado com extrema violência por Luiz Sérgio Person, tem seu melhor trabalho como ator, na opinião de muitos críticos. Recebeu, na ocasião, diversos prêmios nacionais.

Em 1957, com *Absolutamente Certo!* Anselmo Duarte experimentou a direção, um outro terreno, "mais difícil, mais apaixonante". Contada com leveza, "charme", talento, a película foi considerada um bom filme brasileiro. Ela e o nôvo diretor obtiveram êxito.

Em 1962, *O Pagador de Pro-*

messas, segundo filme dirigido por Anselmo Duarte, conquistava o prêmio máximo do Festival de Cannes, a Palma de Ouro. Êsse foi o primeiro de uma série de prêmios internacionais obtidos no mesmo ano: entre outros, o "Golden Gate" do Festival de San Francisco; o "Sapato Viejos" de Cartagena; "Cabeza de Palenque" do Festival de Acapulco ("o festival dos festivais"). O filme teve indicação para o Oscar.

Concretizando velho sonho, em 1964, realizou *Vereda da Salvação*, da peça de Jorge Andrade. A obra não obteve êxito no Brasil, mas alcançou boa receptividade no Festival de Berlim, 1965.

Quelê do Pajeú, feito no ano passado, tem assegurado seu trânsito nos cinemas de todo o mundo. Também em 1969 Anselmo Duarte dirigiu um episódio, *O Reimplante*, do filme *O Impossível Acontece*. Agora, em 1970, vai dirigir uma das mais ambiciosas produções do ano: *Um Certo Capitão Rodrigo*, baseado em Érico Veríssimo, para a Vera Cruz.

Dossiê Filme Cultura



Celina Luz

Analizando a carreira de Anselmo Duarte — ator, diretor, argumentista, roteirista, produtor — pode-se encontrar, facilmente, a razão de seu êxito: o amor. Ele o coloca em tudo o que faz. É homem interessado pelo que faz, com “garra”, vitalidade, sentimento, vontade. E simplicidade. Esta é visível quando dirige um filme, ou quando discute com um vizinho do seu sítio em Itu sobre a conveniência de trocar criação de galinhas por uma de coelhos.

Humano, vivido e sofrido, tem outra característica: o desejo de saber mais, de aprender mais. Em “sets” de filmagens entende de tudo: almoxarifado, equipamentos, geradores, cenografia, montagem, e até vestuários.

Suas próprias palavras revelarão melhor o cineasta e o homem em seu mundo, que é o cinema:

— “Sempre fui organizado e perfeccionista. Mas em cinema isto é impossível. Para um filme ser realizado, precisa-se de pessoas dos níveis mais variados, tanto social quanto intelectual. A motivação de trabalho de cada um é problema para um perfeccionista. Uns o fazem pelo pão nosso de cada dia, outros são diretores em potencial. Não adianta prever tudo no roteiro, quando a paisagem, o cenário, a interpretação dos atores e acontecimentos extras no local de filmagem, indicam um caminho melhor. Desde que o diretor sinta, deve mudar antes, durante e depois de rodar a câmara.”

— “A forma, o gênero, o estilo do espetáculo não tem para mim a menor importância. Prefiro o conteúdo.”

— “Sei que para muitos diretores, não só no Brasil, os resultados alcançados com meus filmes seriam suficientes para parar e acomodar-se. Para mim, não. Trabalho sempre pensando nos outros.”

— “Sou contra cenas de nudismo gratuito em filmes eróticos, cuja finalidade é a de se tomar o dinheiro de ingênuos e debochados. Mas acho válidas quando servem para expressar melhor um sentimento puro. Uma imagem de mulher despidida pode substituir com vantagens, às vezes, um mundo de palavras retóricas e diálogos superliterários. Cinema é imagem antes do som.”

— “Meu filme ideal versaria sobre todos os problemas do meu povo. Um filme que tivesse o poder de se comunicar academicamente e de forma eclética alcançasse o seu verdadeiro objetivo, sua verdadeira função de protesto ou diversão. Um espetáculo onde o povo meditasse ou se divertisse, sem complicação, sem emaranhamentos com os problemas pessoais do diretor. Gostaria de realizar um filme que fosse mais importante que o diretor. Ante o qual os elogios não tivessem som, nem letras de fôrma, e o silêncio, a meditação e a admiração fossem o grande prêmio que receberíamos.”

— “O ator brasileiro é dos melhores do mundo. Sem tradição, sem escola e sem meios de ver para aprender. É artista por intuição, por necessidade. De modo geral todo brasileiro é artista. Qual deles não enfeita sua própria desgraça, descrevendo-a de forma mais negra ou graciosa?”

— “Gostei muito de trabalhar com Aurélio Teixeira, Leonardo Vilar, J. Parizi, Glória Menezes, Jorge Dória, Raul Cortez, todos os artistas de *Quelê do Pa-jeú*, com destaque especial para Tarcísio Meira. Em minha opinião, além de excelente pessoa e um grande coração, ele é um grande profissional.”

— “Há 15 anos que aprecio o cinema novo de Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos. Alguns dos jovens que estão dirigindo pela primeira vez são primitivos, abstratos, subgläubers. Falta humildade à maioria. A agressividade já deu certo uma vez e não acredito que se repita. Afinal a França só tem um Godard e o Brasil já deu o Glauber. Entre os jovens que estão fazendo o nosso cinema há alguns de real valor e muito talento. Serão os grandes diretores de amanhã. A seleção será feita pelo tempo. Alguns ficarão. Outros voltarão para a escola ou suas antigas profissões.”

— “Em 22 anos de cinema assisti a alguns movimentos renovadores de artistas, diretores e o nascimento de um cinema novo. Primeiro foi a Atlântida, com Alinor Azevedo, José Carlos Burle e Moacir Fenelon que lançavam o cinema humano-social com *Moleque Tião*, *Vidas Solidárias*, *Também Somos Irmãos* e outros. Era a libertação do cine-rádio, dos Alô-Alô e Abacaxis Azuis. Foram engolidos pelos musicais brilhantes e inventivos de Watson Macedo. O que sobrou de tudo isso? Apenas Roberto Farias. Depois veio outro movimento renovador, ainda com

Fenelon, nos estúdios da Pam Filmes, em Laranjeiras. Só restou um para contar a história: Nelson Pereira dos Santos, com seu *Rio, 40 Graus*. São Paulo entrou na história com a Vera Cruz e prometia acabar com a chanchada do Rio e implantar definitivamente cinema sério e industrial. O sonho de todo ator e diretor era atuar nos grandes estúdios. Quem não conseguia tinha até vergonha de dizer que trabalhava em cinema. E o que sobrou? O Lima Barreto! Atores famosos? Sumiram... Depois surgiu o gordo e audacioso Mario Civelli, que fundou dois estúdios em São Paulo, e como um furacão pretendia demolir todo o alicerce arcaico e subdesenvolvido do cinema do Rio. E o deficitário elefante branco que era a Vera Cruz. Lançou o cinema neo-realista paulista, câmaras na rua, câmaras na mão, no trem, no ônibus, na estrada e nos “papagaios”. Por onde andam aqueles diretores e atores arrogantes? Sobram Roberto Santos e Walter Hugo Khouri.

No Rio, Jorge Ileri com *Amei um Bicheiro* iniciava outro movimento importante. Em 1962 anunciava-se, na sala de projeção do antigo INCE, que nascia naquela noite um novo cinema brasileiro. Acabávamos de assistir aos filmes *O Pagador de Promessas* e *Os Cafajestes*. De lá para cá torceram de tal forma a verdade histórica que, quando um estrangeiro nos visita, pensando ser agradável, arrisca-se a ser linchado fazendo um elogio ao primeiro.

Concluindo, acho que todos os movimentos renovadores são importantes. Sempre deixam um saldo de valores positivos para o nosso cinema. Mas também estou certo de que os falsos idealistas, os “biccões”, serão marginalizados como sempre, pelo resultado natural de suas obras.”

— “Os melhores diretores para mim são Fellini, Kurosawa, Antonioni, Pietro Germi, Breson, Lima Barreto, Buñuel, Roberto Wise e a primeira fase de Vittorio de Sica. E, claro, Chaplin e John Ford.”

— “O INC, sem dúvida, é o órgão oficial mais eficiente e produtivo que a nossa cinematografia poderia desejar. Graças a ele, tivemos nos anos de 1968 e 1969 o record em produção de filmes de longa e curta metragem. O Instituto sempre foi um sonho de todos os produtores brasileiros. Desde os tempos de Alberto Cavalcanti lutamos por sua fundação. Flávio Tambellini concretizou nosso desejo com a criação do GEICINE que originou o atual INC. Acho que ele foi além de nossas expectativas. Seria preciso muito papel para enumerar o quanto foi feito em matéria de proteção, orientação, disciplina, fiscalização, incentivo e legislação em favor da nossa cinematografia.”

— “A crítica cinematográfica, como qualquer outra, é a publicação do ponto de vista, da apreciação de um cidadão sobre determinado filme ou obra. Público e autor quase nunca estão de acordo com essa apreciação.”

— “Sendo um órgão de orientação educacional, a Censura logicamente deveria estar sob a jurisdição e responsabilidade do Ministério de Educação e Cultura. Fala-se nessa transferência há muito tempo, sem resultado.”

AS VEREDAS DA PROMISSÃO

Oswaldo Massaini, Norma Bengell, Leonardo Vilar, Glória Menezes, Anselmo Duarte, na noite da Vitória em Cannes, 1962: apresentação da Palma de Ouro de "O Pagador de Promessas" à imprensa



ABSOLUTAMENTE CERTO!

Absolutamente Certo! "é o resultado de um aprendizado, a oportunidade que tive de pôr em prática tudo o que vi, aprendi, senti e gostaria de fazer — cinema. Acho o filme importante por dois motivos principais: primeiro, como já expliquei, pela oportunidade de provar que eu poderia também dirigir, me expressar com a câmara; segundo porque acredito ter sido uma experiência bem sucedida, realizando um filme popular com um bom nível técnico (a equipe técnica convocada era a mesma dos melhores filmes da Vera Cruz de então) e fugindo à chanchada pura e simples". Anselmo declara isto hoje, após os êxitos de *O Pagador de Promessas*, *Vereda da Salvação* e *Quelê do Pajeú*. Na época do lançamento de *Absolutamente Certo!* em 1958, em entrevista concedida à Ely Azeredo, Anselmo dizia: "Se possível, gostaria de ficar exclusivamente na realização de filmes, abandonando a profissão de ator. Como galã, há a grande preocupação de encontrar papéis dentro de uma linha fixa de agrado popular. Agora minha preocupação é achar boas histórias e boas condições de levá-las à tela. Depois de *Absolutamente Certo!* sinto-me muito mais seguro quanto ao futuro."

Acumulando as funções de argumentista, coprodutor e protagonista, Anselmo fez o filme. E dele, uma vitória, coroada com o prêmio Saci. A crítica, na época, disse: "A sua direção e o seu roteiro enervam a película e a transformam num espetáculo digno de posição excelente no panorama do cinema brasileiro" (Flávio Tambellini, no "Diário de São Paulo"); "*Absolutamente Certo!* é um filme que honra o cinema nacional" (Fernando de Barros, em "Última Hora").

"O filme conta a história de um rapaz, Zé do Lino (Anselmo), que sabia de cor todos os números do catálogo telefônico. Respondia a qualquer pergunta sobre telefones num programa de auditório, tipo 'O Céu é o Limite'. O final era outro. Zé do Lino após atingir a escala de um milhão, ia saindo do auditório, muito feliz, com a noiva e a futura sogra (Dercy Gonçalves). O locutor chama-o para receber o prêmio. Ele respondia 'voltarei para continuar' e todos eram seguidos pela multidão em aplausos. Prêsa a outros compromissos, Dercy abandonou a filmagem antes desse dia. O diretor conta que insistiu na apoteose de aplausos porque, 'além de ser um bom final, teria força de sugestão sobre o público'. E, pelo menos o público das pré-estreias acompanhou os aplausos da tela..."



Com Maria Dilnah e Dercy: "*Absolutamente Certo!*"

Anselmo Duarte justifica as concessões comerciais de sua primeira realização:

"Eu queria continuar como diretor. São muitos os estreatantes de boa vontade que permanecem como diretores de um único filme, devido ao fracasso comercial. Não quis arriscar. Daí a inclusão de tanta coisa: muitos números musicais, *rock and roll* etc. Mas procurei respeitar as necessidades do filme em matéria de ritmo e continuidade. Creio que quase todos os números musicais estão bem justificados pela narrativa."

"Nunca me senti tão feliz, diz Anselmo, embora custasse a acreditar na inteira sinceridade dos abraços dos amigos e críticos. Até Lima Barreto, crítico

ferino, veio abraçar-me pela fita. Os mais rigorosos fizeram artigos que me emocionaram profundamente. E a euforia aumentou com a reação do público e as notícias da bilheteria..." Em pouco tempo de exibição o filme se pagou e deu um lucro bastante expressivo para a época: tendo custado aproximadamente 5 milhões antigos, arrecadou em São Paulo, na época do lançamento, 10 milhões de cruzeiros.

Hoje ainda, *Absolutamente Certo!* é citado como comédia pioneira de um gênero de comédia social que fugia da tradicional chanchada inconseqüente, prato do dia da época. Esse foi o primeiro êxito da carreira de diretor de Anselmo Duarte.



Leonardo Vilar no clímax de "O Pagador de Promessas"



"O Pagador de Promessas": Glória Menezes, Leonardo

O PAGADOR DE PROMESSAS

Em 1960, Anselmo Duarte saía da projeção de um filme russo no Festival de Cannes, com Novais Teixeira. Ambos comentavam o tamanho descomunal do anúncio de uma superprodução a ser lançada no mundo inteiro, com um grande elenco: *O Rei dos Reis*. Comentavam, também, as mudanças que se verificavam nos festivais de cinema, dando preferência a filmes mais modestos, mas com conteúdo. Anselmo disse: no próximo ano (1961) trarei para concorrer em Cannes uma história sobre Cristo, um Cristo pobre, representado num carteiro: "O Mensageiro Messias". Messias, carteiro, é homem instruído, sensível, que sempre acaba envolvendo-se em complicações nas cida-

des em que vive. É hostilizado pelos grandes das sociedades do interior (o prefeito, o político sempre candidato, o negociante) e tido como louco. Seus únicos amigos são as crianças. Caminha de cidade em cidade com uma gangorra às costas para dar alegria à garotada. Tem defeitos: mente e chega a fazer chantagem, mas em favor do próximo. Pois bem, Novais, no próximo ano vou trazer este meu filme e levar a "Palma de Ouro".

Não foi em 1961 e nem "O Mensageiro Messias" que confirmou essa previsão. De volta ao Brasil, em noite quente de São Paulo, Anselmo Duarte foi ao TBC ver a peça de Dias Gomes, encenada por Flávio Rangel, com Leonardo Vilar e Na-

tália Timberg nos papéis principais. Ao sair do teatro, tôdas as suas idéias convergiam para "O Pagador de Promessas". Ali estava o grande filme, autêntico, brasileiro. Uma história que corria, funcionava, possuía ritmo e dinamismo: peça nervosa, ágil, exatamente do tipo que gostava.

O repórter Inácio de Loyola narrou em "Última Hora" de São Paulo em 25/5/62: "A primeira coisa que Anselmo fez foi encontrar-se com Dias Gomes para acertar a compra dos direitos autorais. A princípio, é verdade, houve hesitação: não faltavam interessados; o próprio Flávio Rangel pensava em adaptar o texto para a tela. Na época muitos não confiavam em Anselmo, acentuando que ele dirigira bem *Absolutamente Certo!* mas que essa era outro tipo de fita, uma comédia sem conseqüências. Já *O Pagador* entrava também, a par do espetáculo de monta, pelo terreno intimista e psicológico, e diziam, o ex-galã não era o homem indicado para isso. No entanto, o difícil era não ceder à conversa de Anselmo e a seus argumentos. E terminou comprando a peça por 400 mil cruzeiros, o preço mais caro até então cobrado, em nosso país, por uma adaptação.

Terminaram, no momento da compra, as noites do Gigetto — ponto de encontro da noite paulista — boemia, conversas em boate, casa de amigos. "Sumiu de circulação", diziam. Os mais íntimos, todavia, encontravam-no em casa, no seu apartamento do edifício Viaduto. Dia e noite, a máquina sem parar. Barbudo, cozinhando refeições e rapidamente voltando ao "script". Viveu assim cerca de um mês e meio. Recebia os amigos para falar do *Pagador*. Contava cada dia as cenas imaginadas, pedia sugestões, vivia cada papel, mostrava as posições de câmara. Antes do roteiro pronto muita gente "viu" o filme através das descrições de Anselmo. Além dessa luta com a transposição, houve também atritos com o autor da peça que não aceitava, naquele momento, muitos dos cortes em diálogos ou alterações propostas.

As filmagens foram um acontecimento na Bahia. Escrevia Glauber Rocha: "Quem dominou a praça baiana na semana que passou foi o 'boa-pinta' Anselmo Duarte que detesta ser chamado de 'galã' e não gosta muito do nome 'Anselmo' que, segundo ele, soa, em certas pronúncias, como 'manteiga'. (...) Anselmo hoje está no cinema 'sério' e como diretor provou seu talento em *Absolutamente Certo!*, filminho que lhe rendeu oito milhões líquidos e respeito como cineasta. (...) Prazer, aliás, é bater um papo com ele, entre um gim ou uísque, morrendo de dar

risada com suas piadas geniais, pois Anselmo é o maior 'papo' que já conheci".

Para realizar *O Pagador de Promessas*, Anselmo Duarte concentrou-se algum tempo em Salvador, escolhendo os locais de filmagens, estudando os costumes da terra. Fêz inúmeros testes fotográficos, leu livros sobre a Bahia, entre os quais os de Darwin Brandão e Odorico Tavares. E ia retocando o roteiro. E escolhendo, entre os da terra, alguns dos atôres para personagens importantes do filme.

Em 26 de agosto de 1961 começaram as filmagens. Um atraso de 10 dias causado por doença da atriz que iria interpretar Rosa, Maria Helena Dias, gerou clima de nervosismo no início. Glória Menezes, que iria fazer o papel de Marly (depois interpretado por Normal Bengell) foi chamada para substituí-la. Leonardo Vilar, que vinha da peça, era o mais calmo. Perfeitamente compenetrado do papel de Zé do Burro.

Salvador parou para assistir as filmagens na velha Igreja do Passo. Esta e sua escadaria são os cenários principais do filme. Faltava filmar as cenas de fundo de letreiro quando o dinheiro acabou. Anselmo ficou sozinho com seu diretor de produção, Roberto Ribeiro, com Vilar e Glória, e com Geraldo Del Rey servindo de assistente de câmara. Chick Fowle, o fotógrafo, queria ficar mesmo não recebendo. Mas o dinheiro não dava nem para pagar sua estadia. Teve que ir embora, e na hora da despedida deu um fotômetro de presente à Anselmo e mais instruções para manejá-lo.

Pronto, o filme foi mostrado em algumas sessões de cabine e escolhido para representar o Brasil no Festival Internacional do Filme de Cannes, 1962. O triunfo. Os jornais de 24 de maio daquele ano, diziam: "*O Pagador de Promessas* foi o vencedor em Cannes — o filme brasileiro *O Pagador de Promessas*, baseado em uma peça de Dias Gomes e dirigido por Anselmo Duarte, conquistou ontem a Palma de Ouro do Festival de Cannes, sagrando-se o melhor entre os 70 filmes apresentados por 36 países." "*Pagador* merece a Palma e os Aplausos." Ely Azevedo escreveu: "Eu não estava entre os que esperavam um prêmio para *O Pagador de Promessas*. Conhecia o filme, sentia bem representando o novo cinema brasileiro, sabia que seria bem recebido em Cannes, mas não o via entre os laureados. Quando li os títulos competidores e as primeiras repercussões críticas — os elogios e entusiasmos em torno de *Jeanne D'Arc*, de Bresson, de *El Angel Exterminador*, de Buñuel, de *Cléo de 5 à 7*, de Agnès Varda, de Plácido, de Berlanga, sa-

bendo reservado para o último dia *L'Eclisse*, de Antonioni, acreditei que nem com otimismo poderíamos esperar um dos prêmios. A partir de sábado, porém, não era mais possível previsão fria, serena: os aplausos maiores foram dedicados ao programa brasileiro até alguns jurados teriam aplaudido de pé o filme de Anselmo Duarte. O próprio François Truffaut, tão violento em seus tempos de crítico no 'Arts' contra *Aquêle que Deve Morrer*, de Dassin, com o qual *O Pagador* tem vários pontos de contato, mostrava muito mais entusiasmo do que permite aos jurados o protocolo. (...) Não, senhores, não foi um 'sucesso do exotismo'. A julgar pelos telegramas, os jurados se deixaram envolver especialmente pela linguagem simples e sincera de Anselmo Duarte, que sobre o texto teatral cheio de possibilidades de Dias Gomes, realizou um autêntico 'tour-de-force' (...) sem dúvida, Anselmo surpreendeu por sua fuga às ciladas do 'teatro em lata' e soube entrosar seus personagens com a riqueza de Salvador. Os protagonistas ganham veracidade no encontro com uma ágil galeria de coadjuvantes e a massa veraz — com cara de povo e não de extra — a todos envolve com um halo de vitalidade. Deve ter sido um contraste estranho: de um lado a vitalidade singela de *O Pagador de Promessas*, do outro o intelectualismo de Antonioni, o misticismo de Bresson, a sofisticação de Preminger, o experimentalismo de Agnès Varda..."

O êxito em Cannes foi manchete de destaque em todos os jornais brasileiros. "O Globo" dedicou-lhe um editorial: "A 'Palma de Ouro' concedida a *O Pagador de Promessas* resgata tôdas as nossas faltas passadas e abre um caminho às maiores esperanças de vermos o cinema brasileiro tornar-se digno de figurar entre os melhores."

B. J. Duarte em sua crítica: "Cinema de linhas simples mas de realização tão complexa, exatamente por se relacionar a uma intriga de raízes psicológicas, sociológicas, sentimentais e telúricas tão íntimas. Mas apesar de contar o cinema com recursos que o teatro não possui, não quis Anselmo Duarte fugir da dimensão geográfica e dramática ideada por Dias Gomes em sua peça, limitando como num desafio toda a ação cinematográfica ao âmbito muito restrito do adro da igreja de Sta. Bárbara, palco (e êsse termo vem a calhar, justíssimo) de toda a tragédia daquele homem rústico, que faz de sua promessa uma questão de honra e de dignidade. O adro de Sta. Bárbara seria assim um início e um fim. Início do cumprimento da palavra dada e fim da vida

de Zé do Burro. E em redor desse pequeno mundo, a girar, como satélites, as personagens secundárias da ação, atraídas pela força centrípeta do drama interior de Zé do Burro, gerada naquele diálogo de surdos, entre êle e o padre Olavo. Um, firmado em sua fé de homem simplório, curtido ao sol do sertão. Outro, apoiado nos espeques do dogma, nas sutilezas teológicas e em seus preconceitos de seminário. A fé, a boa e ingénua fé, contra a intolerância e a incompreensão. E em redor dos dois surdos, a cidade antiga. E no cenário barroco, os festeiros de Sta. Bárbara, os capoeiras de Canjuquinha, a mãe de santo, o Galego do Boteco, as vendedoras de acarajé, o Zé Coió, o Bonitão, explorador de Marly, as beatas do pequeno submundo da Bahia, de Salvador, tão bem aproveitado por Anselmo Duarte, numa função certa e essencial na caracterização universal de sua película. Um microcosmo em que costumes, crenças, superstições ancestrais se entrecrocavam com a fé, o dogma, a liturgia religiosa, num sincretismo por vêzes primário e agressivo."

Ainda em 1962, *O Pagador de Promessas* foi premiado em outros festivais internacionais. Em San Francisco, ganhou o "Golden Gate", prêmio máximo daquele festival americano. O "News-Call Bulletin" publicou: "O filme *O Pagador de Promessas* deu ao seu diretor Anselmo Duarte, um dos maiores aplausos até hoje ouvidos em San Francisco."

Recebeu também os prêmios: "Sapatos Viejos" de Cartagena, "Cabeza de Palenque" do Festival de Acapulco; o "Critic Award" de Edimburgo e menções honrosas, por participar "hors concours" dos Festivais de Locarno, Sestri Levante, Montreal, Londres, Moscou. Indicado para o Oscar a ser dado ao melhor filme estrangeiro, ficou, no final, colocado entre os três principais.

VEREDA DA SALVAÇÃO

Datado de 1964, *Vereda da Salvação* "foi um filme que fiz inspirado em críticas a *O Pagador de Promessas*, acusado por alguns de ser um filme 'linear', 'acadêmico', de 'subliteratura', de Dias Gomes. *Vereda*, de um dramaturgo mais conceituado no mundo intelectual, me parecia com possibilidades de um resultado mais artístico e sem lugares comuns. Não te-

nho em *Vereda*, nenhuma enquadração de plano e contraplano. As tomadas são inteiras, a câmara movimenta-se em torno do personagem e o personagem em torno da câmara, evitando assim os planos e contraplano tão comuns na linguagem cinematográfica, como na fotografia (elaboradíssima), na música (pela primeira vez foi usada uma viola sertaneja cujo som se assemelha ao alaúde, instrumento musical medieval, com descargas eletrônicas em certos momentos de alucinação). Esse tratamento elaborado, solene, foi procurado visando a obtenção de um clima de tragédia clássica. *Vereda da Salvação* é uma tragédia moderna que se assemelha as tragédias clássicas. Evidentemente não foi um filme feito para o público comum que de saída não entende a razão daquele agrupamento de criaturas humanas numa clareira de floresta. Isto, aliás, esta impressão de falta de localização geográfica — a peça foi filmada quase que na íntegra — foi exigência do autor que não permitiu uma adaptação cinematográfica. A exigência, pelo autor, da conservação quase total dos diálogos muito me atrapalhou na concepção cinematográfica. Eu quis substituí-los por cenas vivas em muitas passagens de pura narração oral de acontecimentos. Mas não pude. Jorge Andrade não admitiu qualquer modificação na estrutura da obra. Eu, produtor, havia comprado a peça e o meu entusiasmo por ela levou-me a esquecer, na assinatura do contrato, detalhe tão importante como este, o direito de uma linguagem de cinema para certas passagens de puro teatro. Após o primeiro tratamento da peça, Jorge Andrade exigiu um segundo tratamento recolocando diálogos que eu havia substituído por ação e imagens. Sem querer me desculpar, quero dizer que o produtor não pode ser o diretor de um filme. Fiquei atrapalhado na grave decisão de perder o dinheiro já empregado e desistir. Fui mesmo mais produtor do que diretor. Tentei, dentro destas limitações, fazer o melhor. Vencido pelos argumentos de um intelectual considerado por todos como um dos maiores teatrólogos brasileiros, não tive força suficiente para convencê-lo com minhas idéias de que cinema é, antes de qualquer coisa, imagem. Um exemplo: o filme se inicia com uma narração de Manuel que é o líder temporal daquele grupo de pessoas: "antigamente, era uma fazenda só, grande como um país; depois que a estrada grande foi passando por dentro da mata e da plantação, foi devastando tudo até os corações da gente. Quem tinha dinheiro para comprar arame farpado e cercar a sua posse continuou na terra e os outros foram de fazenda em fazenda sem ter onde morar sem ter onde viver". Em imagens, esta descrição teria a força do choque entre as máquinas modernas que apareceriam derrubando os pés de café, abrindo e asfaltando estradas, e aquela população rural, miserável,



A histeria mística de "Vereda da Salvação": Raul Cortez

que de acôrdo com a descrição de Jorge Andrade não tinha cercado sua posse. E teríamos uma visualização do êxodo da população rural, daqueles que não conseguem cercar suas terras, tocados cada vez mais para dentro da mata, para a clareira onde o homem sem terra é levado pela ignorância e pelo misticismo a procurar sua salvação através da morte. Creio que bastaria esta introdução para uma melhor compreensão do filme".

"Contudo não estou arrependido. Muito embora eu não tenha recuperado o dinheiro empregado, tenho a satisfação de uma boa crítica no Festival de Berlim, onde quase ganhei o segundo grande prêmio de minha carreira; da excelente crítica de Armindo Blanco, que muito me emocionou; da requisição periódica do filme para exibição em escolas de cinema, Universidades (como a de São Paulo que possui uma cópia em 16 mm para ser utilizada em aulas de psiquiatria). Achem eles que o desenvolvimento da doença de Joaquim é uma obra-prima de interpretação e de observação do diretor. Aliás, quero dizer da minha satisfação pelo re-

sultado obtido com a interpretação de Raul Cortez."

Este depoimento franco diz quase tudo sobre *Vereda da Salvação*. Vejamos o que disseram os críticos alemães por ocasião do Festival de Berlim: "De 1962 para cá os jovens diretores brasileiros voltaram as costas às influências estrangeiras e olhando para dentro de seu país e seus problemas constroem um grande cinema. Anselmo Duarte é seu líder. Vencedor da Palma de Ouro em Cannes, agora nos surpreendendo com esse magnífico *Vereda da Salvação*. O ponto alto do filme são as cenas finais, que fizeram levantar o público do Zoo Palast em calorosos aplausos". ("Abend"); "Uma tenebrosa e escura balada da selva que Anselmo Duarte transportou para a tela com virtuosos movimentos de câmara. Um artístico e forte espetáculo que o Brasil nos enviou". ("Berliner Zeitung"); "Não se pode negar a Anselmo Duarte uma classificação de alto valor artístico. O espetáculo se nos apresenta com tanta realidade que fomos tomados de espanto e de calafrios" ("Der Kurier").

QUELÉ DO PAJEU

"Quelé é o nome do personagem principal do meu filme *Quelé do Pajeú* — diminutivo nordestino de Clemente que, lá, se pronuncia Quelemente. Pajeú é o nome de uma cidade, mais precisamente Pajeú das Flores, em Pernambuco, banhado pelo rio Pajeú. A história é de costumes nordestinos, de uma família, de um homem e de muitos que o envolvem numa tragédia típica daquela região do Brasil. É a história de uma afronta pessoal a vingar. A desonra é o drama que atinge a família de Quelé e ele toma uma atitude, a única que poderia tomar, matar o agressor. Mas, quando isto acontece, o perseguidor passa a ser o perseguido, pela polícia, e na fuga ou na luta ele não tem outra alternativa: tem que ir para o cangaço."

"O filme foi produzido pela Procine, Arro Filmes e Columbia Pictures, que gastaram a mais alta soma em dinheiro na realização deste espetáculo que é também o primeiro nacional a ser apresentado em 70 mm. As cenas de ambientação foram rodadas no nordeste, Jeremoabo, Razo da Catarina e Paulo Afonso, e as demais em Salto. Nesta região já foram rodados 35 filmes de longa metragem, por causa de sua luminosidade e semelhança com o solo nordestino."

"A história é de Lima Barreto. Ele ia dirigi-la, mas adoeceu. Trata-se de espetáculo tipicamente popular. Há amor, ódio, mistério, suspense. É subjetiva, mas sempre presente a luta de nosso jovem herói contra o invasor, a prepotência, a injustiça e a força. A ignorância, o atraso, a incompreensão de todos gera a tragédia. O meu filme pretende dizer que o inimigo só existe quando é força antagonica. Meu filme poderá ser chamado até de "bang bang" mas não é comum, inseqüente. O nosso "mocinho" não é rotulado e nem estereotipado. É gente que pensa, sofre, ama e também comete os seus erros. O bandido, também um ser humano, não é tão ruim quanto se diz."

"A realização de *Quelé do Pajeú* obedeceu aos mais elevados propósitos dos produtores, que, desde as primeiras pesquisas de locais e testes, até o término da obra, nunca deixaram faltar nada à direção artística. Sou muito grato a todos os que trabalharam comigo, principalmente a Oswaldo de Oliveira, meu assistente, José Rosa, que fez a fotografia, Theo Barros e Trio Marayá, autores da música, Silvio Renoldi, montador, os artistas e povo das cidades de Igu e Salto."

Quelé do Pajeú, para Lima Barreto, focalizando o homem, completaria, com *O Cangaceiro* — a terra —, *O Sertanejo* — a terra e o homem — uma trilogia sobre o cangaço. Chegou Lima a iniciar os preparativos para a realização. Mas não pôde fazê-la. Surgiu Anselmo Duarte, entusiasmado pelo assunto, para assumir a responsabilidade da direção. Ao tratamento mais contemplativo, mais clássico de Lima, Anselmo contrapôs mais ação,



Três momentos de "Quelé do Pajeú": Tarcísio Meira, Rossana Ghesa e Anita Esbano (acima); Jece Valadão e Tarcísio (embaixo); Rossana e Tarcísio (à direita)







Rossana Ghessa em uma das seqüências mais aplaudidas de "Quelê do Pajeú"

mais movimento, mais dinamismo. Também o linguajar mais regional de Lima foi modificado, visando a melhor compreensão do público. Em linhas gerais, foram estas as modificações feitas no roteiro original. Como acentuou Luís Alípio de Barros, Anselmo tentou a linguagem mais desenvolvida, enfatizando a aventura pura e simples, ligando-a sem maiores pretensões estéticas aos problemas sociais. O diretor de *O Pagador de Promessas* queria um filme limpo, narrado corretamente e em linguagem universal. "Fui obrigado a mudar o roteiro original pelos seguintes motivos: primeiro, para dar um tratamento mais moderno a um roteiro escrito (muito bem aliás) há quase 18 anos; segundo, por achar que um filme deve ter a característica do diretor. Se eu fizesse um filme exatamente como o roteiro de Lima seria um filme dele e não meu. Outros motivos: na seqüência da longa caminhada de volta, quando Quelê leva consigo Do Carmo, o criminoso e o padre, eu sentia muita contemplação, muito monólogo interior no roteiro de Lima. Por outro lado, se Quelê encontrasse o criminoso e o matasse simplesmente, o filme cairia num lugar, comum. O personagem de Cesídio só é bandido visto por Quelê. Na realidade ele é tão humano, tão vítima quanto Quelê. Eu tinha a preocupação de fazer dos personagens de meu filme figuras humanas, e não bonecos estereotipados, com rótulos de mocinho, mocinha ou bandido. Meu filme é um filme simples. Mas em sua simplicidade contém algo maior, aspectos profundos sobre o homem e seus problemas. Quelê é um puro, um bom. Vítima do meio ambiente. O nosso herói é gente, gente que pensa, que sofre, que ama, comete erros e tem

a coragem de dizer que sente medo quando vê sua casa cercada pela força policial. O nosso bandido também é gente. Da mesma forma que Quelê, é vítima das injunções sociais."

Quelê do Pajeú representa, para Anselmo Duarte, a concretização de seus propósitos revelados nos tempos da Palma de Ouro, na revista francesa "Table Ronde". Ao lado de Fellini, Alexandre Astruc, Rossellini, Lattuada e outros, prestou depoimento sobre a situação do cinema moderno. Um dos problemas levantados por Anselmo foi o da necessidade de elevarmos o cinema brasileiro ao plano internacional. "Projetar, introduzir definitivamente o cinema nacional no mundo comercial dos espetáculos é a minha grande ambição" afirma hoje o diretor. E continua: "Se em 1962 abri as portas dos Festivais Internacionais, com *O Pagador de Promessas*, agora, com o filme *Quelê do Pajeú* garanto abrir as portas de todas as maiores casas de exibição do mundo, e com entradas pagas! É preciso partir na "marra", na ignorância, de todas as formas, para a conquista dos Champs Elysées, Times Square, Piccadilly Circus, Via Veneto, Gran Via, Avenida da Liberdade, Tóquio, Moscou, Índia (onde *Quelê do Pajeú* foi exibido, durante o IV Festival Internacional do Filme, em Nova Delhi, obtendo imenso sucesso de público que exigiu sua exibição 15 vezes, fato inédito na história dos festivais), e países socialistas. Porque cinema se faz com um pouco de talento, muito suor e dinheiro. Depois desta batalha: "morrer em paz numa cidade do interior, voltar à terra, plantar, criar, deitar numa rede em casa isolada no campo, e pescar num rio que passa ao lado."

O REIMPLANTE

O *Reimplante* é o terceiro episódio de um longa metragem chamado *O Impossível Acontece*. Os outros dois são *Eu, Ela e o Morto*, dirigido por Daniel Filho e *O Acidente*, dirigido por Adolfo Chadler.

"O meu episódio causou transtorno para o lançamento do filme, pois foi proibido (e depois liberado) pela Censura. A realização deste curta metragem é um caso único na história do cinema. Eu estava no Rio para tratar de problemas do *Quelê*. Ali na Fiorentina, o Carlos Imperial e o Chadler estavam com um problema. Precisavam de um filme curto para completar uma trilogia com dois já filmados. Assim, como que em pesadelo, fui envolvido pelo entusiasmo que me despertou a solicitação e, em menos de duas horas, tudo estava resolvido. Lembrei-me de um fato ocorrido no Pronto Socorro da cidade de Itu, com um médico amigo meu. Um crioulo que tinha sido castrado pela espôsa ciumenta foi parar no Pronto Socorro em busca de cuidados médicos. Às duas horas da manhã o roteiro estava pronto. Uma semana depois era a vez do filme ficar pronto! Pode ser que eu me engane, mas este é caso único da cinematografia. Dei ao filme, conforme o assunto pedia, um tratamento de alucinação, com tomadas as mais modernas, ritmo vertiginoso, tudo feito com uma equipe reduzidíssima: apenas o fotógrafo, os atores e eu.

A história narra as desastrosas aventuras de um negro casado com branca ciumenta e gorda. Filmei uma cena de praia do alto de um edifício, com teleobjetiva, uma seqüência em que Wilsa Carla surpreende o seu crioulo paquerando uma banhista e dá nêle. Os frequentadores do Arpoador sem saber da filmagem ficaram espantadíssimos. Outra cena: na Avenida Rio Branco o rapaz vem correndo em busca do apêndice perdido, vai perguntando aos que passam, visado pela teleobjetiva. Chega a vez de uma velhinha: não se ouve a pergunta, mas a resposta que ela dá já para a câmara bem próxima: "Chi, meu filho, há tanto tempo que não vejo isto."

CAPITÃO RODRIGO

"Acabo de assinar contrato com a Vera Cruz para a realização de *Um Certo Capitão Rodrigo*, superprodução baseada em Érico Veríssimo. É uma oportunidade formidável de realizar um trabalho de fôlego, aproveitando a paisagem e o folclore do Rio Grande do Sul. Estamos procurando o ator que interpretará o personagem-título. Ele precisa, antes de tudo, ser um extrovertido, um camarada simpático. Estou estudando e preparando o roteiro. Tenciono dar ao filme um tratamento moderno. Gostaria de conseguir fazer algo assim como *Perdidos na Noite* (*Midnight Cowboy*); um filme moderno que se misture com o acadêmico, onde nada é proibido, feito com emoção, narrativa e ritmo. Vai ser, espero, mais uma produção do Brasil para o mundo."

FILMOGRAFIA: O CINEASTA

1957 — **Absolutamente Certo!** * Direção e roteiro: Anselmo Duarte * História original: Jorge Ileri e Jorge Dória * Diálogos: Talma de Oliveira * Fotografia: Chick Fowle * Música: Enrico Simonetti * Montagem: José Canizares * Cenografia: Pierino Massenzi * Coreografia: Abelardo de Figueiredo * Som: Ernst Hack e Bosdan Kostiv * Produtor: Oswaldo Massaini * Elenco: Anselmo Duarte, Odete Lara, Dercy Gonçalves, Maria Dinah, Aurélio Teixeira, Ambrósio Fregolente, José Policena, Carlos Costa, Luiz Orioni, Jaime Barcelos, Luciano Gregory, Sérgio de Oliveira, Marina Freire, José Mercaldi, Murilo Amorim Correia, Nilton Rezende, Trio Irakitan, Lyris Castelani, Almir Ribeiro, Betinho e seu Conjunto, Edson França, Medeiros Filho, Moacyr Melo, Almir César, Pedro Luiz (Juçaná / Serrador / Brasil Filme / Cinedistri, São Paulo) * Lançado em 11/Nov/57, em São Paulo.

1962 — **O Pagador de Promessas** * Direção e roteiro: Anselmo Duarte * História: Dias Gomes * Fotografia: Chick Fowle * Música: Gabriel Migliori * Montagem: Carlos Coimbra * Cenografia: José Teixeira de Araújo * Som: Carlos Foscolo * Assistente de direção: Juarez Costa * Produtor: Oswaldo Massaini * Diretor de produção: Roberto Ribeiro * Elenco: Leonardo Vilar, Glória Menezes, Dionísio Azevedo, Norma Bengell, Geraldo D'El Rey, Roberto Ferreira, Othon Bastos, Gilberto Marques, Carlos Tôres, Antônio L. Sampaio, Milton Gaúcho, João Desordi, Irênio Simões, Enoch Tôres, Maria Conceição, Walter da Silveira, Napoleão Lopes Filho, Vevelo Diniz, Cecília Rabelo, Jurema Penna, Alair Liguori, Academia de Capoeira de Canjiquinha (Cinedistri, São Paulo) * Lançado em 6/Ago/62, em São Paulo.

1965 — **Vereda da Salvação** * Direção, produção e roteiro: Anselmo Duarte * História, adaptação e diálogos: Jorge Andrade * Fotografia: Ricardo Aronovich * Câmera: Ricardo Aronovich e Oswaldo de Oliveira * Montagem: Mauro Alice * Música: Diogo Pacheco * Cenografia: José Pereira da Silva * Som: Ernst Hack * Efeitos especiais: Paulo Picchi * Assistente de direção: José Eduardo Corbesier * Diretor de produção: Sérgio Ricci * Elenco: José Parisi, Esther Mellinger, Lélia Abramo, Margarida Cardoso, Raul Cortez, Maria Isabel, Stênio Garcia, José Pereira, Anita Sbrano, Áurea Campos, Maria da Silva, Sílvia Sbrano, José Sbrano, José Fregolente, Yolanda Maria, Potyguar Lopes, Teresinha Cubano, Eugênio Nascimento, Alda Maria, José Manil, Maria Estrada Calipá, (Cinedistri, São Paulo) * Lançado em 29/Nov/65, no Rio.

1969 — **Quelô do Pajéu** * Direção: Anselmo Duarte * Roteiro: Lima Barreto e Anselmo Duarte * Argumento original: Lima Barreto * Fotografia (Eastmancolor/70 mm): José Rosa * Montagem: Silvío Renoldi * Música: Marconi Campos, Hilton Acioli e Théo de Barros Filho, executada pelo Trio Marayá * Assistente de direção: Oswaldo de Oliveira * Produtor executivo: Carlos Fonseca * Produtores associados: Ruy Pereira da Silva, Rodrigo Goulart, Arnaldo Arêas Coimbra, Eduardo Pires de Freitas e Ibrahaim Sued * Elenco: Tarcísio Meira, Rossana Ghesa, Jece Valadão, Sérgio Hingst, Izabel Cristina, Luiz Alberto Meirelles, Elizângela Vergueiro, Anita Esbano, Jorge Karam,

Maurício Gracco, Simplício, Regina D. Paris, Nhô Juca, Tuca, Pedro Ferreira, Alcindo Rodrigues de Moraes, Duílio Scalise, Ivo Adair Silveira, Francisco Genésio Ferreira, José Ricciardi, Carlinhos Cabral (Procine Produtora Cinematográfica S.A./Arro Filmes Ltda./Columbia Pictures of Brazil, Inc.) 1970. Lançado em 5/3/70, no Rio.

1969 — **O Reimplante** (episódio, o último de *O Impossível Acontece*) * Direção: Anselmo Duarte * Argumento e roteiro: Anselmo Duarte * Fotografia: Roberto Pace * Elenco: Tião Macalé, Wilza Carla * Produção: Adolpho Chadler * Observação: os outros dois episódios do filme são: 1.º *Acidente*, de Adolpho Chadler, com Adolpho Chadler e Valentina; 2.º, *Eu, Ela e o Morto*, de Daniel Filho, com Glória Menezes, Rubem de Falco, Daniel Filho. Lançado em 2/3/70, no Rio.

FILMOGRAFIA: O ATOR

1942 — **It's All True**, de Orson Wells * Com Grande Otelo, Linda Batista, Nestor de Holanda, Henricão, Carlos Tovar, Francisco Alves (Orson Welles/RKO-Radio Pictures, Estados Unidos — Rodado no Rio de Janeiro e no México) * **Inacabado.**

1947 — **Querida Susana**, de Alberto Pieralisse * Com Tônia Carrero, Silvino Neto, Madeleine Rosay, Nelson Vaz, Geni Moreira (Cinegráfica São Luiz, Rio).

1948 — **Caçula do Barulho**, de Riccardo Freda * Com Giana Maria Canale, Grande Otelo, Oscarito, Beyla Genauer, Luiz Tito, Sérgio de Oliveira (Atlântida, Rio).

1948 — **Terra Violenta**, de Eddie Bernoudy e Paulo Machado * Com Maria Fernanda, Graça Mello, Grande Otelo, Celso Guimarães, Heloisa Helena, Sady Cabral, Mário Lago (Atlântida, Rio).

1949 — **Um Pinguinho de Gente**, de Gilda de Abreu * Com Lúcia Delor, Isabel de Barros, Mário Salaberry, Vera Nunes, Violeta Ferraz (Cinédia, Rio).

1949 — **Carnaval no Fogo**, de Watson Macedo * Com Oscarito, Grande Otelo, Eliana Macedo, José Lewgoy, Modesto de Souza (Atlântida, Rio).

1949 — **No Me Digas Adeus/Não me Digas Adeus**, de Luís Moglia Barth * Com Nelly Daren, Vera Nunes, Sarah Nobre, Josefina Diaz, Darcy Cazarre (San Miguel Films, Buenos Aires — Argentina e São Miguel Filmes do Brasil, Rio de Janeiro).

1950 — **A Sombra da Outra**, de Watson Macedo * Com Eliana Macedo, Rocir Silveira, Ceci Medina, Ambrósio Fregolente, Mário Lago, Carlos Cotrim (Atlântida, Rio).

1950 — **Aviso aos Navegantes**, de Watson Macedo * Com Oscarito, Grande Otelo, Eliana Macedo, José Lewgoy, Adelaide Ghiozzo, Ivon Cúri (Atlântida, Rio).

1951 — **Maior que o Ódio**, de José Carlos Burle * Com Ilka Soares, José Lewgoy, Jane Grey, Jorge Dória, Armando Couto, Aguinaldo Rayol (Atlântida, Rio).

1952 — **Tico-Tico no Fubá**, de Adolfo Celi * Com Tônia Carrero, Marisa Prado, Modesto de Souza, Victor Lima Barreto, Marina Freire, Zieminski, Vera Sampaio (Vera Cruz, São Paulo).

1952 — **Apassionata**, de Fernando de Barros * Com Tônia Carrero, Alberto Ruschel, Zieminski, Paulo Autran, Vera Sampaio, Abílio Pereira de Almeida (Vera Cruz, São Paulo).

1952 — **Veneno**, de Gianni Pons * Com Leonora Amar, Paulo Autran, Zieminski, Jackson de Souza (Vera Cruz, São Paulo).

1953 — **Sinhá Moça**, de Tom Payne e Oswaldo Sampaio * Com Eliane Lage, Henrique da Costa, Ruth de Souza, José Policena, Marina Freire, Abílio Pereira de Almeida (Vera Cruz, São Paulo).

1955 — **Carnaval em Marte**, de Watson Macedo * Com Violeta Ferraz, Ilka Soares, Pituca, Humberto Catalano, Zezé Macedo, Angela Maria (Watson Macedo/Unida Filmes, Rio).

1955 — **O Diamante**, de Eurides Ramos * Com Lidia Matos, Gilberto Martinho, Teresinha Amayo, José Policena, Sady Cabral, Rodolfo Arena, Costinha (Cinelândia Filmes, Rio).

1955 — **Sinfonia Carioca**, de Watson Macedo * Com Eliana Macedo, Afonso Stuart, Luisa Barreto Leite, Zezé Macedo, Rodolfo Arena, Ed Lincoln (Watson Macedo/Unida Filmes, Rio).

1956 — **Depois Eu Conto**, de José Burle * Com Eliana Macedo, Ilka Soares, Grande Otelo, Dercy Gonçalves, Zé Trindade, Teófilo de Vasconcelos, Heloisa Helena, Humberto Catalano, Ed Lincoln (Watson Macedo/Cinedistri/Unida Filmes, Rio).

1957 — **Arara Vermelha**, de Tom Payne * Com Odete Lara, Milton Ribeiro, Ana Maria Nabuco, Aurélio Teixeira, Ricardo Campos (Unifilmes/Serrador, São Paulo).

1957 — **Absolutamente Certo!**, de Anselmo Duarte * Com Odete Lara, Dercy Gonçalves, Maria Dinah, Aurélio Teixeira, José Policena, Marina Freire, Ambrósio Fregolente (Juçaná/Serrador/Cinedistri, São Paulo).

1958 — **Uma Certa Lucrecia**, de Fernando de Barros * Com Dercy Gonçalves, Aurélio Teixeira, Odete Lara, Ana Maria Nabuco.

1958 — **O Cantor e o Milionário**, de José Carlos Burle * Com Luiz Delfino, Marlene, Eva Wilma, Paulo Goulart, Miriam Pérsia, José Carlos Burle (Guarujá, São Paulo/Nova América, Rio).

1960 — **Un Rayo de Luz**, de Luís Lúcia * Com Marisol, Maria Mahor, Júlio Sanjuan, Maria del Valle (Producciones Benito Perojo, Espanha).

1960 — **As Pupilas do Sr. Reitor**, de Perdígão Queiroga * Com Marisa Prado, Isabel de Castro, Américo Coimbra, Raul de Carvalho, Maria Cristina, Silva Araújo (Francisco Castro, Lisboa, Portugal/Cinedistri, São Paulo, Brasil).

1967 — **O Caso dos Irmãos Neves**, de Luiz Sérgio Person * Com Raul Cortez, Juca de Oliveira, John Herbert, Sérgio Hingst, Lélia Abramo (Lauper Filmes Ltda., São Paulo).

1967 — **A Espiã Que Entrou em Fria**, de Sanin Cherques * Com Tânia Scher, Agildo Ribeiro, Carmen Verônica, Jorge Loredó (Cinedistri, São Paulo).

1968 — **Juventude e Ternura**, de Aurélio Teixeira * Com Wanderlea, Ênio Gonçalves, Bobby Di Carlo, Cyll Farney, Amilton Fernandes, Jorge Dória (J. B. Produções Cinematográficas/Condor Filmes, Rio) **INC**

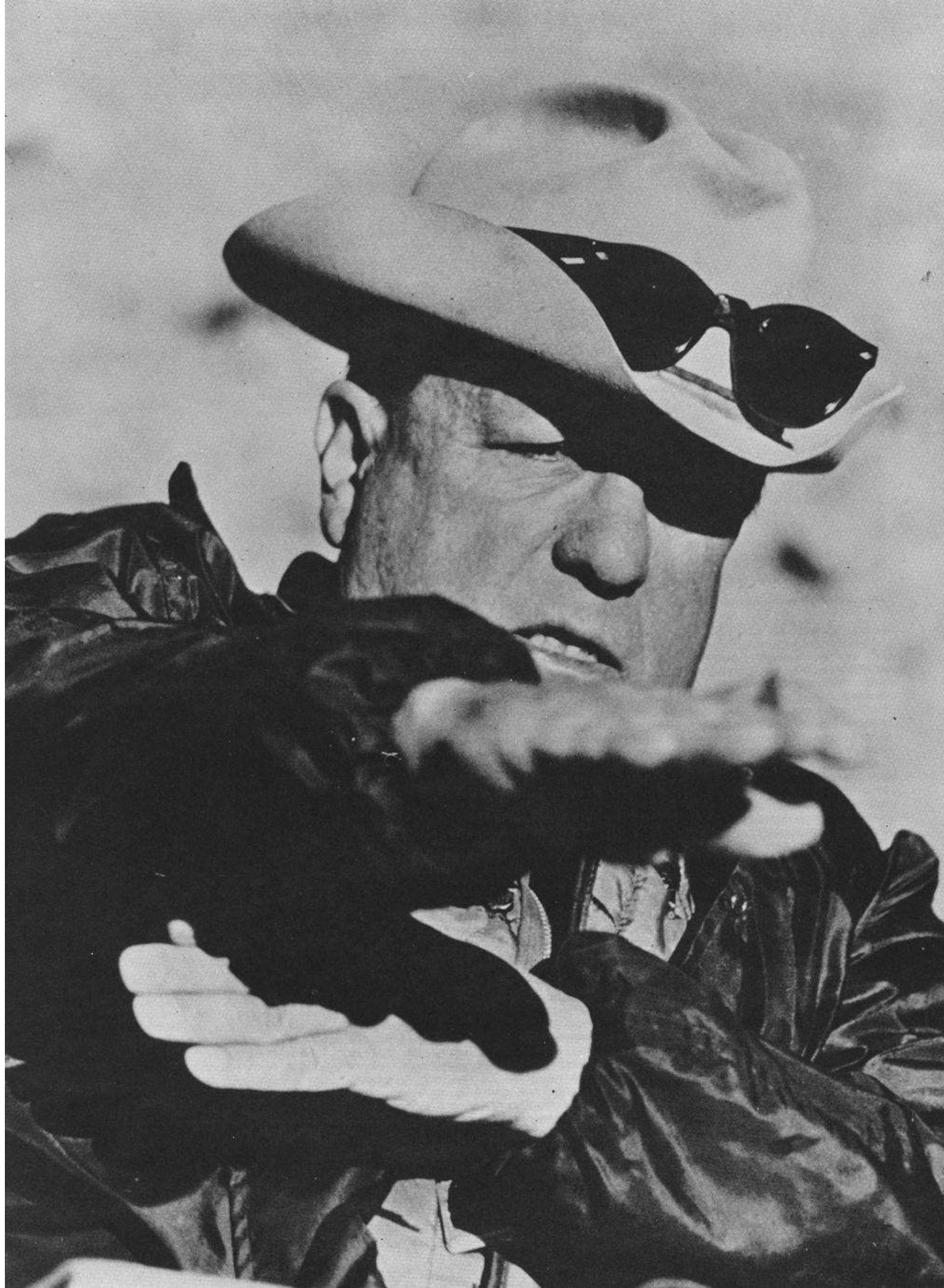
EXCLUSIVO

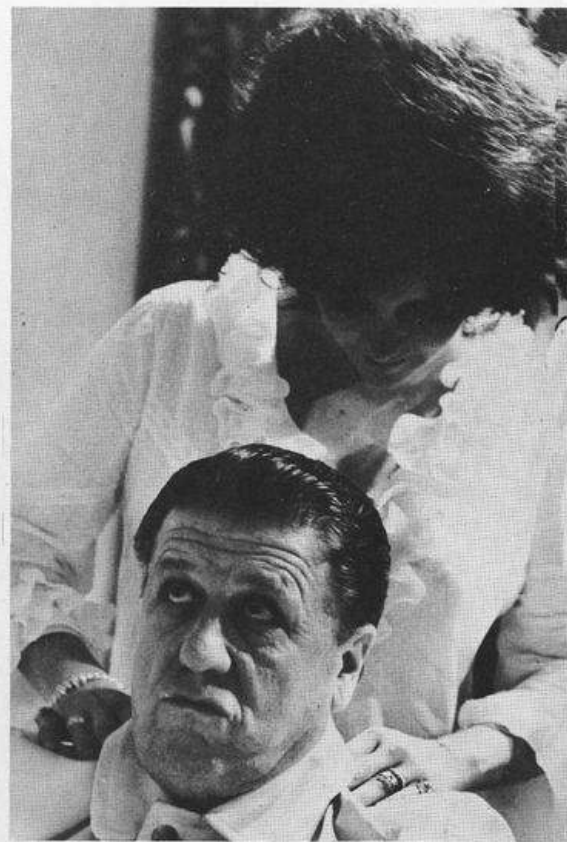
DOIS DIAS COM GEORGE STEVENS

Entrevista a Paulo Perdigão

E stúdios da 20th Century-Fox, em West Pico Boulevard, Beverly Hills, Los Angeles. Tenho dois encontros marcados com o diretor George Stevens em seu escritório particular, que ocupa a metade de uma das diversas casas reunidas na área dos antigos estúdios da companhia. Sou recebido na ante-sala pela secretária de Mr. Stevens, a Sr.^a Edna Shively. O escritório, um salão bem decorado com portas de vidro dando para uma varanda, lembra mais o local de trabalho de um executivo, com um pequeno recanto de estar e uma mesa de reuniões à frente da larga escrivaninha. Sobre uma mesa, um livro fotográfico de Robert Cappa, amigo de Stevens durante a guerra. Nos dois encontros Stevens se desculpou pelo pequeno atraso: estava no "cutting room" montando seu último filme, *The Only Game in Town* (Jôgo de Paixões), uma comédia filmada em Paris dois meses antes (1969), com Elizabeth Taylor e Warren Beatty. Aos 64 anos, é um homem alto e gordo, andar vagaroso e gestos lentos, voz vacilante e macia, contrastando com um olhar vivo e observador. Muito cuidadoso, durante a entrevista gravada, preocupa-se com o microfone e o gravador, vai à escrivaninha tomar notas sobre êste ou aquele filme quando uma informação minha o interessa. Além de requintado e meticuloso, é também paciente: da primeira vez, falamos exclusivamente sobre *Shane* (Os Brutos Também Amam), durante duas horas, ouvindo atentamente as minhas impressões e preferindo reservar sua opinião quando lhe disse que assisti o filme 48 vezes. Da segunda vez, percorremos tôda a sua obra e Stevens mostrou-se bastante interessado em responder — com permanente cautela e medindo as palavras — a perguntas às vezes embaraçosas. No fim, preocupou-se em abrir uma ficha em seu arquivo com meu nome e endereço para futura correspondência, e fêz questão de tirar do armário um "long-play" com a trilha sonora de *The Greatest Story Ever Told* (A Maior História de Todos os Tempos) para me oferecer. Conversamos sobre o Brasil — que êle quer conhecer, possivelmente durante o Festival Internacional do Filme, em 1971.

Esta matéria, exclusividade mundial de FILME CULTURA, é a primeira entrevista concedida pelo cineasta a uma revista de cultura cinematográfica. Pela primeira vez Stevens discorre amplamente sobre sua obra e seus métodos de trabalho.





LAUREL & HARDY

PP — No início de sua carreira V. foi operador e "gagman" das comédias curtas produzidas por Hal Roach. Qual a influência que a colaboração com Laurel & Hardy exerceu sobre sua futura obra de cineasta?

GS — Bem, isso é muito difícil de saber. Guardo impressões apenas. Quando eu trabalhava nessas comédias eu não me interessava pelo gênero particularmente. Estava interessado em algo mais sério. Trabalhei no teatro. Fiz teatro quando garoto em companhia de meus pais. Ao iniciar minha parceria com Laurel & Hardy, fiquei fascinado pelo todo ridículo dos conceitos de valores que eles quebraram, uma certa soma de verdade, uma certa soma de bufonaria, além do que suponho ser sua considerável arte e de sua, tenho certeza, considerável técnica. Naqueles dias — a década de 20 — não se falava em arte, mas sabíamos que aqueles filmes eram bons, sabíamos que aquilo que Laurel & Hardy faziam era meritório — e, se por acaso tivéssemos a menor dúvida a respeito, tudo o que tínhamos a fazer era levar esses filmes para uma platéia e projetá-los. E registrar a reação dos espectadores, que era notável. Os filmes de Laurel & Hardy me influenciaram, creio, por me chamar a atenção sobre quanta emotividade pode ser criada ao colocarmos um segmento de filme ao lado de outro, e sobre como é possível obter efeitos de considerável interesse através da combinação desses segmentos. Isso era ensinado a quem quer que houvesse visto os filmes de Griffith, que eu certamente assisti quando criança. Quem os visse, teria começado a pensar sobre a montagem. Mas, é claro, Griffith trabalhava com superproduções para a época. Assim, trabalhava com elementos significantes em cada aspecto de seus filmes. Colocando segmentos signifi-

cantes de filme ao lado de outros segmentos significantes, da relação surgia algo evidentemente emocionante. Mas, com Laurel & Hardy, nós operávamos com os mais insignificantes segmentos de película. Você sabe: dois amigos patéticos sempre esbarrando numa espécie de infortúnio. O segmento seguinte mostrava sua patética indignação dentro desse infortúnio. Juntávamos as duas partes e o resultado não tinha realmente consequência — do ponto de vista dramático — mas ganhava significação ao se apresentar diante de uma platéia. Portanto, uma coisa aprendi com Laurel & Hardy: que quase todo tipo de ação, se arranjado com propriedade no filme e relacionado na montagem, ganha interesse para outros seres humanos quando estes o entendem. Laurel & Hardy tinham, como artistas, um grande talento e personalidade, V. sabe, e por isso não são um bom exemplo do que acabo de dizer. Suas personalidades e sua técnica conseguiam aquele resultado, mas pessoas sem a sua tarimba e sem o seu poder de comunicação com o público também podiam obtê-lo. Assim aconteceu comigo. Aprendi que se pode tomar isso e aquilo e, com um plano na cabeça, anexar os dois e provocar uma reação da platéia. Agora, outra coisa que Laurel & Hardy me ensinaram, que eu me lembro, é o duplo aspecto de encenar aquele resultado. De um lado, o aspecto engraçado, de outro o aspecto importante ou significativo para a vida das pessoas. O senso cômico natural de Laurel & Hardy fez voltar minha atenção para a comédia quando eu não me importava muito com o gênero. Creio que todos os que viam os filmes de Chaplin sentiam que, geralmente, ele atingia o máximo de sua arte quando alternava a comédia com o drama, um compensando o outro, um dando ao outro uma espécie de significação mais profunda. Bem, isso ocorria

com os filmes de Laurel & Hardy e os daqueles que trabalharam dentro dessa concepção ao lado da dupla, como eu tive a sorte de trabalhar.

A. COMÉDIA SOFISTICADA

PP — Acredita que as suas antigas comédias sofisticadas refletiam — assim como os filmes de Capra, La Cava, Cukor, e Lubitsch — as aspirações da classe média americana no período posterior ao New Deal?

GS — Bem, é difícil falar de classes e de classe média ou burguesa, etc., etc., a menos que se pense em um período específico. Quando recebi um prêmio pela versão de "Uma Tragédia Americana", de Dreiser — *Um Lugar ao Sol* (A Place in the Sun) — parecia-me ser uma história muito verdadeira, sociologicamente significativa. Encontrei pessoas crentes nas idéias leninistas que achavam que o filme deveria ser mais revolucionário. Quando fiz *Um Lugar ao Sol*, após a Segunda Guerra Mundial, acho que ele não teria refletido a América se fosse realizado de outra forma. Grandes mudanças sociais ocorreram na América naquela época. A guerra, por exemplo. Rapazes foram marginalizados e espezinhados. Muitos deles foram para o Exército e lá fizeram amizade com rapazes de outros níveis sociais. Isso pode ter se passado com o protagonista da história de Dreiser no nosso filme. Naquele tempo era muito simples para pessoas decididas penetrar em outra classe social, mediante razoável charme e mediana inteligência. Não era isso o que ocorria na época de Dreiser (Chicago na segunda década do século). Existiam barreiras de um país para outro, havia a infeliz situação dos negros americanos e sua falta de oportunidade. Os imigrantes na América e os emigran-



George Stevens
com Elizabeth
Taylor durante a
produção de "The
Only Game in Town"

tes em outros grandes centros conservavam os seus núcleos. Mais ou menos como encontramos hoje os governos socialistas reacionários privando as pessoas de oportunidades porque elas não pertencem a grupos ou tendências.

GUNGA DIN

PP — Como V. situa Gunga Din em sua obra? Continua sendo até hoje um filme de exceção em seu estilo normalmente lento, compassado. Seria apenas um exercício de técnica?

GS — Sim. Certamente *Gunga Din* era uma história de aventuras. Era uma fábula, real e irreal. Um exercício cinematográfico típico. O ritmo do filme — combinando tempos lentos e tempos corridos — constituiu-se na sua maior qualidade. Não vejo *Gunga Din* há muitos anos, mas creio que existe essa alternância do *timing*, ele não era continuamente rápido. Havia uma seqüência acelerada seguida de outra pausada, depois um momento de expectativa, e de repente uma explosão dava outro impulso. Pode parecer que essa combinação de ritmos representou diferentes experiências técnicas para mim, mas não. Fiz, escrevi e dirigi uma quantidade de curtas-metragens, e nesse gênero tinha exercitado esse tipo de pesquisa.

PP — *Gunga Din* é também muito similar a certos filmes de John Ford, o seu humor irlandês...

GS — Há, sim. Seria ótimo se tivéssemos tido mais o estilo de Ford. Acho que foi Victor MacLaglen quem o colocou no filme, porque era um intérprete consagrado nos filmes de Ford.

PP — As seqüências de combate de *Gunga Din* lhe deram muitos problemas, "inter-cutting" fulminante, tendo em vista a

sua habitual técnica de filmar com mais de uma câmara cada plano?

GS — Sim. Esse filme foi que me levou primeiro à sala de montagem. Nenhum montador conseguia arrumá-lo. Simplesmente não entendiam as batalhas, que pareciam não fazer sentido. Na sala de corte eu organizei tudo de acordo com o que tinha na minha cabeça, e passei a fazer isso desde então.

O PERFEICIONISMO

PP — A propósito, V. é considerado um dos raros cineastas americanos dotado de completa autonomia de criação artística, ou seja, possuidor do direito de montar seus próprios filmes. Como isso se tornou possível?

GS — Bem, certamente nem todos os diretores têm controle sobre seus filmes, mas alguns, não muitos, o têm. Estes, creio, passaram por experiências iguais à minha. Em meu caso, tudo aconteceu quando comecei a dirigir um filme para Hal Roach. Alguém me convidou, mas eu não podia nem queria. Disse então: "Você quer um filme para ser visto. O que faço pois com essas linhas?" (Referia-me ao roteiro.) Assim, eu mesmo escrevi uma história e a filmei. Depois, tive de entrar na sala de corte para arrumar as coisas como eu queria e achava que ia funcionar. Portanto, fiz filmes assim e sobrevivi fazendo-os. Isso significa que eles tinham de ser bons em seu tempo, muito bons em seu tempo — e inspirou outros a fazer o mesmo que eu. Se eu realizava filmes dessa espécie, curtas e médias-metragens, batia à porta dos estúdios e conseguia permanecer neles, era porque os produtores queriam esse tipo de filmes e ainda não o tinham em suas companhias. Se um realizador consegue isso, os pro-

dutores não exigirão modificações no seu trabalho. Pelo contrário, interessar-se-ão por ele. Consegui sempre isso, sem nenhuma exceção. É curioso que me perguntem sempre: "Como V. tem controle sobre seus filmes?" Simplesmente é uma coisa estabelecida no meu trabalho. Quando termino a filmagem, não posso ir pescar, não posso tirar férias em New York. Tenho de ir ao "cutting room", organizar tudo, pensar seriamente na música e, eventualmente, nos efeitos sonoros. O pessoal do estúdio realiza as coisas à sua maneira, geralmente. O diretor deve impor seus conceitos pessoais, os quais são freqüentemente muito diferentes dos do pessoal do estúdio. Sei que, em meu caso, é do meu interesse sempre fazer as coisas um pouco diferente das dele — por isso meus filmes têm um caráter um tanto "diferente". Isso quer dizer que o diretor tem que desertar, discutir com os departamentos do estúdio para fazê-los compreender o que pretende. Na minha carreira agi quase sempre como um diretor comum, daqueles que largam o filme depois da filmagem, mas tive boa sorte. Tive liberdade para realizar filmes como achasse que deveriam ser feitos, e meus ouvidos estavam sempre abertos para qualquer sugestão da alta administração do estúdio. Nunca encorajei porém o interesse da administração pelo filme que dirigia. Ouvia as sugestões dos técnicos que trabalhavam comigo, porque essa forma de colaboração é importante. O diretor se serve de uma associação de idéias, e encontra, no meio de vários lemes, o leme do filme.

PP — V. costuma filmar seguindo um roteiro decupado ou improvisando?

GS — Não. Sempre trabalhei com roteiro decupado. Algumas seqüências podem não estar realmente roteirizadas, mas a linha do argumento sim. Muitas vezes fiz filmes em que o "script" não estava total-



Alan Ladd e Brandon de Wilde em "Shane" (à esquerda), Jack Palance em ação (direita)

mente pronto ou não era bom. Corrigia o argumento e a construção dramática e completava as seqüências às vezes em pleno "set" de filmagem. Sabia que tinha um argumento, mas no "set" eu conhecia as pessoas, o que elas realmente eram e o que pareciam ser. É interessante manter boa margem de liberdade para construir uma cena depois de se estar nela.

PP — V. habitualmente trabalha no "screen-play", embora sem assiná-lo?

GS — Sim. Eu nunca escrevi roteiros; geralmente não me preocupo seriamente em reescrever um argumento desde o começo e planejar a estrutura narrativa a fim de nelas encaixar as minhas idéias. Tive a sorte, na maioria dos casos, de deparar com "scripts" muito bem feitos — e levá-los para a tela já é um enorme trabalho. Você sabe: é muito difícil, às vezes, mudar o estilo de um bom roteiro para realizar o filme. Pode-se destruir o que existe e não criar nada em troca. Vi isso acontecer em muitas ocasiões.

PP — V. se considera um perfeccionista?

GS — Bem, já ouvi esta palavra antes — perfeccionista — e ela me aborrece, especialmente se se refere ao meu trabalho. Acho que um filme é uma adição ao prazer da composição — a composição das imagens, a composição do som. Como no caso do filme, se eu lesse um livro escrito sem estilo, gramática e nada, poderia ser uma experiência nova, mas eu não gostaria da forma como o livro foi escrito. Gosto de ler por prazer e, principalmente, pelo ponto de vista gráfico. Alguém diz que isso é um "perfeccionismo". Considero um desrespeito ao artista. Mais ainda: uma incompreensão da obra. Como eu sei como montar um filme dramaticamente, faço a "mise-en-scène" como uma verdadeira composição. Existe uma variedade de leis para o relacionamento de imagens; ou essas leis são conhecidas, ou então o filme será um desastre. As pes-

soas gostam de tecer considerações intelectuais sobre as obras que trazem novidades. A câmara se move, a câmara está sempre fazendo sentir a sua presença — e sei que os críticos descobrem nisso um novo senso de expressão. Para mim, é tão interessante quanto ver um indivíduo tentando acertar nas teclas do piano para iniciar uma sonata.

PP — E sua técnica de rodar com várias câmaras e permanecer meses na sala de montagem...

GS — Trabalho assim na montagem e na hora da filmagem, com o "script". Não modifico o argumento, mas exijo que tudo saia da maneira que considero certa, sem agir apenas por um capricho pessoal.

INFLUÊNCIAS

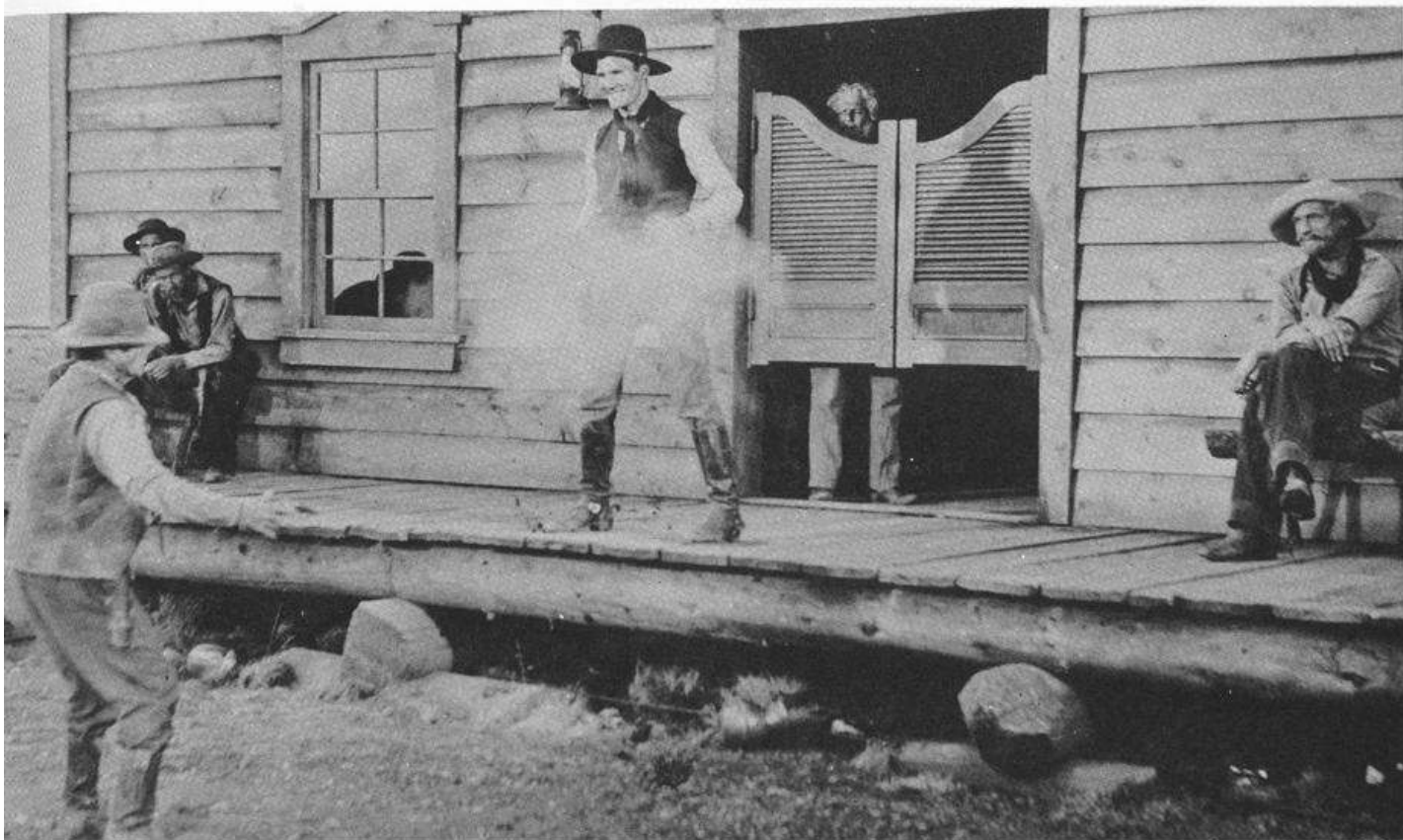
PP — Pensando nos "big close ups" de *Um Lugar ao Sol* e nas seqüências de batalha de *Gunga Din*, a sua técnica foi influenciada por Dreyer ou Eisenstein?

GS — Infelizmente, não sou influenciado por Eisenstein porque só tive oportunidade de ver os seus filmes depois que meu estilo já estava bem definido. Dreyer eu só vi muito mais tarde. Usei a câmara em *Um Lugar ao Sol* como não fazia há anos, pois estive na guerra. No uso dos planos, orientei-me por uma escala de imagens subjetivas. Eles soam como o piano: um momento para o "pianíssimo" outro para o "bravo". Assim foi o uso do "close-up" e do fundo musical. A cena entre Montgomery Clift e Elizabeth Taylor na festa se situava na metade do filme. As circunstâncias dramáticas praticamente não existiam. Eu precisava obter aquela emoção febril que se desenvolve entre dois jovens que tenham encontrado o seu ideal físico um no outro, alguma coisa além do simples magnetismo. Como fazer para

levar essa impressão íntima à platéia? Usei portanto, a câmara em grandes "closes", maiores do que se costumava usar, e deixá-la ali, imóvel. Mas não foi só isso. Eu usei bem aquelas lentes, usei-as de modo a não serem percebidas de nenhuma forma, mas sim como o ponto de vista da platéia. Creio que o espectador gosta de ser tratado com delicadeza e não creio que ele goste que o diretor lhe imponha as imagens. Muita coisa em *Um Lugar ao Sol* era terrivelmente degradante. Eu me colocava muito longe da platéia, enquanto esta permanecia estática. Na cena em que Montgomery Clift atende a dois telefonemas seguidos no pequeno "hall", deixei a câmara parada. Instantaneamente, as pessoas acharam que a câmara deveria ir até o ator, mas ela ficou fixa. Vemos o personagem detalhadamente: o primeiro telefonema é o da gorôta com quem ele se envolveu em um grande problema — então, o rapaz parece uma figura sem vida. Quando a conversa termina ele está arrasado. Se prepara para passar para a outra sala quando o telefone toca de novo. Ele volta ao telefone (a câmara continua imóvel), atende desanimado, ouve alguma coisa e sofre uma súbita metamorfose. Desde o seu choque inicial, sentimos mais do que nada a influência dessa gorôta sobre esse homem. Assim que ele ouviu a sua voz, ela o tornou um homem. Uma relação extraordinária.

PP — E a influência de Griffith?

GS — Eisenstein e Dreyer não me influenciaram, mas os filmes de Griffith me fascinaram desde garoto, quando vi pela primeira vez *O Nascimento de Uma Nação* (*Birth of a Nation*, 1916). Não importando o que a história pudesse dizer, eu fiquei impressionado — como muitos também — pela emotividade causada na platéia e o sentido de participação naquelas aventuras ocorridas há tanto tempo. O



fato é que Griffith criou uma obra colossal, mas diferente no seu colosso. Limitou a magnificência da guerra entre os estados e se concentrou na vida de duas pessoas que vivem em Pomona, na Califórnia. Tornou simples as coisas enfáticas e deu ênfase às coisas simples. Isso nunca tinha sido visto antes no cinema. E ninguém pôde observar o fato imediatamente — exceto os críticos e os analistas. Todos os que conheceram Griffith tiraram muito dele, passaram a fazer o que ele fazia habitualmente.

PP — O que pensa da obra de Leo McCarey e Frank Capra?

GS — McCarey era muito amigo meu. Tinha grande admiração pelo seu senso de comicidade e seus achados. A obra de Capra já era importante quando eu comecei a dirigir filmes. Ele ia longe, fazendo aquilo que os grandes estúdios não faziam de modo efetivo e notável. Acho um de seus filmes — *Barbara* — um clássico. Mas não digo clássico no sentido atual. Prefiro pensar nas virtudes do filme quando o vi pela primeira vez. Capra não era exatamente um realizador. Era muito sábio para a sua época. Sabia muito bem o que pretendia e o que pensava das coisas, e sabia como colocar seus pensamentos no filme. Por exemplo, considero a construção global de *O Galante Mr. Deeds* (Mr. Deeds Goes to Town, 1936) algo extraordinário. Poderia me aprofundar no assunto, falando sobre o problema da composição na feitura de um longa metragem, o que me interessa em particular — mas isso seria tema de uma longa conversa.

PP — E John Ford?

GS — Sempre fui fascinado por John Ford. Gosto dele como pessoa e, mais ainda, de seu trabalho. Vi muitos de seus filmes curtos antes dos longas-metra-

gens e devo dizer que suas melhores obras são intocáveis. Não quero nem gosto de pensar nas melhores coisas de Ford quando estou filmando, pois tenho receio de usá-las, tão boas que são. Certa vez estive em uma locação onde Ford havia "rodado" um filme. Comecei a sentir que a única maneira de realizar o meu filme era a maneira de Ford — a única maneira possível. Então eu e minha equipe fizemos as malas e fomos embora dali. Honestamente, eu pressenti que ia cometer uma imitação — e, pior ainda, uma imitação de Ford.

PP — O que Ford pensa sobre seus filmes, Mr. Stevens?

GS — Já conversei com Ford milhões de coisas, mas nunca mencionamos um único filme. Éramos bons amigos durante a guerra, quando eu estava acampado na Normandia. Ford estava na Marinha. Ford descobriu onde nós nos encontrávamos e, guiando-se pelo mapa da costa, veio ter conosco para conversarmos sobre a situação.

UM LUGAR AO SOL

PP — V. conhece o roteiro que Eisenstein escreveu em 1930 sobre "An American Tragedy", de Theodore Dreiser, que não chegou a ser filmado? Nêle, Eisenstein considerava o herói, Clyde Griffith, uma vítima da sociedade americana e a sua história a história típica de um jovem americano do século XX. Portanto, uma denúncia.

GS — Conheço. Penso que Eisenstein não é um deus sagrado, mas sim o autor de um roteiro nada valioso sobre "An American Tragedy". Digo isso porque fiz uma versão da mesma história. Porque certas pessoas consideram o "script" de Eisenstein o "script" perfeito para o livro de Dreiser? Esse roteiro não tem qualquer relação com o que Dreiser escreveu. Dreiser

era um grande observador, tinha bons ouvidos para a verdade, conhecia seus personagens e as situações. O "script" de Eisenstein parece uma espécie de Balé Bolschoi com roupas americanas. Sem falarmos na técnica de montagem de Eisenstein, a sua versão era espúria. Imagine John Ford, sem conhecer o povo russo, ir filmar uma epopéia sobre a União Soviética à maneira de um "western" americano. A ridícula presunção de Eisenstein foi tentar captar a vida americana — um meio que ele não conhecia — e convertê-la à sua técnica extraordinária. Mas muita gente leu esse "script". Eu o li depois de ter realizado *A Place in the Sun*, pois foi transcrito em livros. Foi uma infelicidade para Eisenstein criar essa obra.

PP — Já o filme que Sternberg tirou do livro, em 1931, era tratado com uma sexualidade exasperada. V. conhece também a versão de Sternberg?

GS — Dreiser baseou seu personagem em circunstâncias naturais. Quanto ao filme de Sternberg, bem, é sempre um prazer ver ou falar em filmes de Sternberg, mas tenho uma boa razão para não gostar de falar deste filme particularmente. Foi feito no começo do cinema sonoro, quando o microfone não deixava a câmara trabalhar. Mesmo Sternberg não teve liberdade de ação. Ele tirou um dos episódios da novela clássica, de modo muito incompleto. Não associaria *An American Tragedy* aos grandes filmes de Sternberg. Nessa época eu trabalhava com Laurel & Hardy. Os filmes falados começavam a surgir. Ficávamos completamente inibidos ante a imposição do microfone pendurado no "set", com a câmara por baixo. Posso imaginar a pressão que Sternberg sentiu. Ele foi um dos mais brilhantes cineastas daquele tempo, um cineasta tremendamente original. Se me pedem para falar sobre o seu *An American Tragedy* eu não gosto, pois conheço coisas de



Sternberg muito superiores. No meu caso, procurei realizar *A Place in the Sun* — assim como *Shane* e *Giant* (Assim Caminha a Humanidade) — usando o meu conhecimento das pessoas, baseando-me nos textos originais. Em cada um desses três filmes eu me associei bastante à natureza das pessoas — contrariamente, pois, ao conceito de Eisenstein.

PP — Em *Um Lugar ao Sol*, como em *Shane*, a trilha sonora parece exaustivamente trabalhada.

GS — O som que ouvimos, por exemplo, na seqüência do lago, quando Shelley Winters morre, não é um som de câmara de eco, distorcido. É um som verdadeiro. Coloquei-o no filme como ele soaria aos meus ouvidos no ar livre, não em um teatro. Tive de tirar partido desse som em um filme repleto de silêncios absolutos. No lago, o único som ouvido é por um minuto, o chamado de um pássaro no alto de uma árvore. No meio do silêncio, esse som toma um efeito verdadeiro. É muito importante colocar um som significativo em pleno silêncio. Ocasionalmente, é preciso exagerar. Eu enfatizei os tiros de revólver de *Shane* de propósito. Nos "westerns" as pistolas atiram continuamente e ninguém sai ferido. Em *Shane*, a pistola é usada para matar. Por isso fiz superlativo o som nesse filme. Em *Giant*, criei sons mais suaves quando eles deveriam ser mais fortes porque o filme era muito longo e era preciso variar não só a imagem como também a trilha sonora.

PP — *A Place in the Sun*, *Shane* e *Giant* formam uma deliberada trilogia sobre a vida americana?

GS — Bem, eles são freqüentemente chamados assim, mas não creio que os tenha intencionalmente agrupado dessa maneira.

PP — Quando apareceu a moda dos filmes panorâmicos, como o *Cinemascope*, V. declarou jamais aderir à nova técnica

por considerá-la artisticamente nociva. Mas, em 1959, V. dirigiu *O Diário de Anne Frank* (*The Diary of Anne Frank*) em *Cinemascope*, e, depois, *A Maior História de Todos os Tempos* em *Cinerama*. Por quê?

GS — É interessante. Na época as salas de exibição estavam mudando e eu, como reação instintiva, achei que a tela menor era melhor para a composição da imagem e do rosto dos atôres. Fiz *Giant* à moda antiga, em pleno auge do *Cinemascope*. Eu me saíra bem filmando *A Place in the Sun* e *Shane* no velho formato e quis repetir a dose com *Giant*. Agora, *The Diary of Anne Frank* não era o filme certo para ser rodado em "scope", pois os personagens permaneciam em um cubículo. Acontece que a Fox tinha os direitos da história de Anne Frank e eu tinha a experiência dos campos de concentração de guerra. (N. da R.: Stevens participou, como major do Army Signal Corps, de seis campanhas na África, no Oriente e na Europa. Ao ser desmoralizado em 1945, como tenente-coronel, filmou o campo de concentração de Dachau por incumbência dos promotores do julgamento de Nuremberg.) A Fox não conseguia filmar a história como pretendia. Ofereci-me para filmá-la e a Fox exigiu que eu o fizesse em *Cinemascope*. Era absolutamente impossível para os diretores da Fox realizar o filme nesse formato. Por isso, aceitei, como um desafio. Tinha de criar um clima de claustrofobia com uma enorme tela branca. Para respeitar o regulamento, dividi a tela em partes, como uma tela múltipla. Observando bem, vê-se que a composição da imagem é sempre dividida, com elementos à direita ou à esquerda se movimentando no sentido do centro, mas raramente compondo um único quadro. Em *The Greatest Story Ever Told*, achei interessante, do ponto de vista das idéias

visuais, tentar aperfeiçoar as lentes comuns do *Cinemascope*, o que fizemos.

A MAIOR HISTÓRIA DE TODOS OS TEMPOS

PP — V. conhece *O Evangelho Segundo São Mateus* (*Il Vangelo Secondo Matteo*), de Pier Paolo Pasolini?

GS — Eu vi o filme. Não faço nenhum comentário.

PP — V. pretendeu cristalizar a imagem definitiva de Cristo no cinema com a sua versão do *Evangelho*?

GS — Basicamente, o que motivou a realização de *The Greatest Story* foi uma tentativa de captar uma imagem de Cristo capaz de ser entendida universal e completamente. Não é a história de Jesus. É a história da santificação de Jesus pelas mãos do povo, que se tornou lenda com o correr dos anos. O mais importante do filme — e o que, espero, ele venha a conservar — é não oferecer uma figura de Cristo pertencente a esta ou aquela doutrina. Ninguém terá, diante desse Cristo, a prerrogativa de culpar os judeus pelo martírio e crucificação a fim de conseguir perdão para si mesmo. Essa ridícula concepção tem se propagado através dos tempos. E o cinema incorporou a si a imagem tradicional de Jesus, uma figura sem tragédia, adequada a certos grupos religiosos.

PP — Porque o seu ritmo lento de trabalho: três filmes nos últimos 14 anos?

GS — A resposta é simples. Tive bastante problemas com três filmes e, se tivesse feito seis, os problemas seriam maiores. Mais do que gostar de dirigir filmes, eu gosto de dirigir aqueles que nunca fiz antes e que são estranhos para mim. Gosto de enfrentar obstáculos — como, por



"Giant", com James Dean e Elizabeth Taylor

exemplo, a tela larga de *The Diary of Anne Frank* — e gosto de contar as histórias que conheço muito bem e com as quais me sinto confiante. Quando estou filmando, o trabalho me absorve totalmente. As outras coisas de que gosto, como ler, perdem a graça. Os filmes de encomenda, desculpe-me, que vão para o inferno. Não os faço mais. Por isso me matenho completamente afastado desse tipo de trabalho.

PP — O que pensa do cinema de Godard e de Buñuel?

GS — São tremendamente interessantes a meu ver. Godard e Buñuel foram bem sucedidos na área da renovação. Buñuel é fascinante à sua maneira e Godard é cinema de verdade.

PP — E Fellini?

GS — Tenho uma grande admiração por Federico, grande afeto pelo seu trabalho e por ele próprio. Gosto de diversos filmes seus. Os *Boas Vidas* ("I Vitelloni"), é a história de rapazes 30 ou 20 anos à frente de sua época. É o melhor dos filmes sobre rebelião de jovens. Os atores eram ótimos, tudo maravilhoso. Na *Estrada da Vida* ("La Strada") é inesquecível, a obra-prima de Fellini. Seus outros filmes são estardaladamente bons. Quanto a Ingmar Bergman, lógico, trata-se de uma adorável preocupação minha. Vê-se os seus filmes não como passatempo, por certo, mas por um tipo de satisfação diferente, causada diante de uma obra extraordinária.

PP — Conhece Matar ou Morrer (*High Noon*), o western de Fred Zinnemann?

GS — Sim. Gostei muito. Uma coisa curiosa: *High Noon* e *Shane* foram realizados praticamente ao mesmo tempo. O interessante é que Zinnemann, um grande amigo meu, encontrou-se comigo quando estávamos dirigindo esses dois filmes, conversamos, mas não falamos nem em *High*

Noon nem em *Shane*. Nunca falamos nesses filmes em nenhuma conversa nossa. Em *High Noon*, como em *Shane*, há uma cena mostrando um garoto empunhando uma arma de brinquedo. É um trecho de *High Noon* que muito me agrada. Em *Shane*, o menino vem atirando e gritando "bang-bang", como qualquer menino de hoje, e sua mãe, sabendo que o tiro que se vai dar poderá matar o seu marido, grita-lhe que pare. Todas as mães fazem isso, mas a mãe deste menino grita no momento em que o pai está para perder a vida totalmente. Fred tem uma cena parecida no seu filme. *Nigh Noon* é um western fascinante que eu gostaria de ver mais de uma vez.

PP — Qual o seu filme preferido, Mr. Stevens?

GS — Já me perguntaram a mesma coisa várias vezes, e respondo como sempre: se você é um chefe de família, é difícil escolher o filho predileto. O filho menor, e, portanto, aquele que dá mais trabalho, teria o nosso maior afeto, porque é quem nos dá maior orgulho. Como eu considero o orgulho uma emoção perigosa, se escolhesse um filme como preferido estaria lutando contra mim mesmo, mostrando o meu orgulho — e o orgulho é uma grande fraqueza.

SHANE

PP — Que o levou a filmar *Shane*, Mr. Stevens?

GS — Bem. Na época em que filmamos *Shane*, estávamos cada vez mais convencidos de que o "western" é a mitologia destas paragens. Havia um interesse renascido por essa mitologia, com os tiros e os vaqueiros com seu chapéu. Eu estava na Alemanha e via as crianças brin-

cando de "cow-boy" pelas ruas, fingindo cair mortas. Imaginava porque elas não brincavam com coisas mais modernas. Havia, porém, um folclore criado pela corrupção do cenário do "western". Fazia-se "westerns" sempre com trajes elaborados e ridículos. Quis, com a história de Jack Schaefer, realizar um filme com autenticidade no que toca às pessoas e ao lugar. Precisei de muita sorte. Quis dramatizar a mitologia que se vê nos "westerns" americanos, utilizando a pompa e a circunstância da música inglesa na "mise-en-scène". Assim o fizemos, procurando abranger os menores aspectos do cenário do Oeste, particularmente o que havia nele de mais romântico.

PP — Na época da ação, 1890, a situação social pedia paz e garantias legais. Assim, não existem heróis como os criados pela imaginação do menino Joey: *Shane* é igual a *Wilson*. Na seqüência do encontro na fazenda, a câmara destaca perfeitamente ambos do resto da ação: *Shane* e o matador parecem metidos em uma batalha particular, são dois desafetos marginais, completamente superados no tempo.

GS — Sim. Esse encontro particular nada tinha a ver com o fato de *Shane* e *Wilson* se conhecerem ou não. Mas *Shane* conhecia *Wilson*, por ouvir falar dele ou por tê-lo visto em alguma parte, ou mesmo por instinto. Para a satisfação da plateia, *Wilson* olha *Shane* muito surpreso, porque talvez já o tivesse conhecido em algum lugar. Era essa a natureza desse tipo de gente naquela época. Eles possuíam um instinto natural. Às vezes viviam a milhas de distância uns dos outros e não se conheciam, porém estavam sempre prontos a testar a capacidade do outro no manejo das armas.

PP — O clima onírico da narração dessa seqüência, criado pela descontinuidade da montagem, reforça a impressão de que



Shelley Winters e Montgomery Clift, em "A Place in the Sun" (à esquerda), Warren Beatty e Elizabeth Taylor em "The Only Game in Town" (direita)

Shane é uma profunda reminiscência da infância, do seu mundo de terror ingênuo e grave.

GS — Ah, sim. Tem um caráter reminiscendente, de "voltar-se para trás". Como sentimos quando estamos em um determinado lugar, o mesmo lugar com o qual sonhamos, e de repente parece-nos que já nos aconteceu estar ali antes. E dizemos: "Um dia já sonhei com isso. Que estranho."

PP — Por que V. utilizou o efeito das nuvens que cobrem e descobrem o sol, na seqüência da morte de Stonewall?

GS — As nuvens fecham o sol como um espírito que chega para anunciar a tragédia e ao mesmo tempo o sol reaparece para anunciar como que "um novo dia" para esse homem à borda da morte.

PP — Durante o entêrrico de Stonewall, por exemplo, apesar da composição estática, prevalece um clima de tensão opressora. Em diversas passagens o nervosismo toma conta dos animais como se estes também presentissem o suspense que precede às explosões de violência. Assim, o relinchar dos cavalos quando o cadáver de Stonewall é trazido à garupa para o rancho ou o cão que se retira à passagem de Wilson.

GS — Chamamos isso de alerta: uma atmosfera nervosa é alerta. Na solidão agreste do interior da América do Norte ou de qualquer outro país, estar alerta é muito importante porque disso pode depender a própria sobrevivência. Os animais têm instintivamente tal atenção para aquilo que está errado, para algo estranho que se oculta atrás de um rochedo, que podem mudar de atitude inesperadamente. O ser humano é capaz de adquirir essa sensibilidade. Penso que no Oeste — como mostramos nesse filme — há muitos aspectos desse estado de tensão. O povo está alerta, a platéia fica alerta, e, se alguma coisa ganha importância,

até o vento pode estar alerta como os animais. O vento que move uma nuvem está alerta. Tudo está alerta. Creio ser da nossa própria natureza relacionar os acontecimentos externos às nossas reações. Gostamos de relacionar nossas emoções mais fortes com as coisas que nos cercam, com o espaço que nos envolve. Portanto, se quisermos orquestrar uma cena real do Oeste, devemos usar esses instrumentos: os cavalos, os movimentos do céu, a cor do dia, os animais e tudo mais.

PP — Gostaria de voltar a falar sobre as relações entre Shane e Wilson, o seu combate particular...

GS — Por que eles estão em uma luta particular? Há uma interrogação nisso: por quê? Talvez por causa da natureza de sua profissão. Eventualmente eles se encontrarão.

PP — O filme toma o ponto de vista do pequeno Joey, que, por assim dizer, cria o herói e o imagina a rodopiar a sua arma de fogo após uma batalha vitoriosa.

GS — É uma coisa fabulosamente engraçada, mas é essa a imaginação do menino.

PP — V. acredita que Shane, o personagem enigmático que vem de longe e desaparece misteriosamente, representa a própria alma do "western", uma figura sobrenatural e legendária como Lancelot? Shane seria assim uma canção de gesta, um romance de cavalaria no universo do "far-west"? Foi essa a sua intenção?

GS — Não gostaria de afirmar que esta é a explicação do filme. A sua "abertura" a liberdade de interpretação são as únicas armas de que a platéia dispõe quando o filme é projetado. Shane é um filme muito mais "aberto" do que muitos filmes de hoje em dia. Devemos deixar conjeturas desse tipo como privilégio do espectador. Ele que estabeleça, pela sua observação, um sentido para o que vê. Um filme não quer dizer nada além

do que diz e não devemos definir um filme além daquilo que já foi definido por ele. Para mim, os componentes de Shane constituem sugestões para o espectador e nada mais. O espectador aceita esse estímulo e, dando a sua interpretação, ele está engrandecendo o filme também. Mas o que você diz sobre Shane e Joey é realmente verdade: as relações entre o menino e a inspiração de Shane, o menino indubitavelmente inspirado por Shane e por aquela geração de homens legendários. Como podemos entender isso e nos inspirar como o menino? Seremos jovens bastante para ter ainda essa inspiração? Para demonstrar isso no filme, diante de um público adulto, o herói não poderia ser inverossímil. Tinha que ser convincente. Diante do menino, também Shane tinha que ser convincente. Fazer corresponder a sua alma às aspirações do menino, tornando a sua própria natureza mais romântica e mais honesta. Shane não perdeu nenhuma chance para sonhar os sonhos que estavam dentro de seu pequeno amigo. Portanto, ele preencheu os sonhos de Joey. No filme, colocaremos as coisas realisticamente, cabendo ao espectador descobrir nelas a grandiosidade e a nobreza. As pessoas nobres encontrarão nobreza nesse filme.

PP — Quando Shane parte, o rosto do menino adquire uma expressão forte: ele franze os olhos, como se compreendesse afinal quem era aquela imagem fantástica imaginada. Nesse momento, em que a criança conhece Shane como ele é realmente — um pistoleiro nômade possuído pelo destino trágico do out-law — desaparece o último sonho da infância. O menino torna-se adulto.

GS — É uma excelente interpretação a sua. Eu senti essa última agonia no rosto do menino quando ele pedia a Shane que ficasse. Joey não podia acreditar que fosse uma separação. Ele não diz: "Shane, não



vá". E sim: "Shane, volte". Sente que jamais viverá sem Shane. Nesse momento, quando Shane já está longe, o menino entende que ele se foi. Há realmente agonia no seu rosto. Para mim, há um amadurecimento na criança. É a perda de tudo aquilo em que ele acredita e que conhecia bem, como Shane. A perda daquela maravilhosa crença no cavalheirismo e na sua inspiração. Intuitivamente, o menino perde, com agonia no rosto, aquela esplendorosa qualidade humana que é a de buscar o que há de melhor nas coisas. Nesse momento, uma decepção se revela em seu rosto. Shane, por alguma razão, não lhe responde, não lhe diz de uma maneira verdadeiramente humana: "Eu voltarei", ou "Conversaremos depois". Ele simplesmente vai embora, assim como todas as coisas que desaparecem da vida das pessoas. Assim é a estranha forma de comunicação entre pessoas desse tipo no mundo do Oeste. Conheci muita gente como Shane quando eu era garoto. Cresci em uma fazenda, vendo as pessoas conversando à noite em volta da fogueira. Elas não sabiam se comunicar entre si, como hoje sabem. Mas se entendiam enormemente. Os rapazes do Oeste cavalgavam pela fazenda cantando suas músicas e contando histórias de grandes façanhas dêsse ou daquele homem e de suas próprias experiências. Era ótimo para eles. Podiam criar uma vida mais grandiosa para si, criavam os seus próprios divertimentos e a sua própria literatura. Cuidavam de suas ovelhas e davam uma dimensão a isso. Colhiam notáveis aspectos das suas experiências com uma ilimitada capacidade de expressão. Para se expressarem eles eram notáveis. Assim, suponho que as histórias contadas no Oeste não podem ser bem compreendidas pelas pessoas que não viveram no Oeste. Os "westerner" contam fábulas como a dos "Riders in the Sky" e lendas

indígenas sem medo de passarem por caipiras. Gostam de considerar essas histórias como acontecimentos sobrenaturais. Conseguem fazer isso.

PP — A voz de Shane ao dizer para Wilson "You're a low down yankee liar" é insólitamente superlativa e grave. Também a intensidade sonora dos ruídos de copos e garrafas quebradas durante a briga no "saloon", dos tiros que Shane desfecha na pedra e, sobretudo, do disparo que abate Stonewall tem um efeito expressionista jamais sentido em um western.

GS — O tiro de Wilson em Stonewall é um som terrível. Você já o ouviu alguma outra vez? É exatamente assim que ele soa, não como o cinema costuma apresentar. Nos filmes, o som de um revólver "Colt 45" disparado a queima-roupa não significa nada. Para filmar essa cena, registrei o som de um canhão lá no desfiladeiro. Atirei com o canhão e, no meio do barulho, fiz um disparo com uma "45". Na trilha sonora, controlei o som resultante. Ele é muito mais forte do que os sons de tiros que se ouvem todos os dias no cinema, porque quis dar maior significação à arma de fogo, apresentando-a como uma força destruidora.

PP — Essa ênfase sonora traduz a sua visão crítica do western.

GS — Nos westerns de ontem, como nos de hoje, as crianças vêm as armas disparando de um lado para o outro sem que ninguém saia ferido. Um índio pode cair do cavalo, desde que ele não tenha importância para a história e esteja à distância. O que ficou bem claro em *Shane* é que as armas não foram sacadas até o momento em que elas se tornaram uma destruição — exceto na cena em que Shane ensina o menino a atirar, mostrando-se poderoso com sua arma. A mãe do menino diz então: "Isso eu não quero para o meu filho".

PP — Por um segundo, quando Shane atira na pedra, o seu rosto é iluminado por um relâmpago sinistro, como se todo o seu passado de gunfighter se revelasse traiçoeiramente.

GS — Nesse segundo, Shane se apresenta com um aspecto diferente. Um indivíduo que tira a vida de outros é sempre um homem marcado pela sua tendência destruidora.

PP — Conhece *O Matador* (*The Gunfighter* / 1950), de Henry King? Nesse western, o personagem de Johnny Ringo é como Shane: um matador esgotado, que procura aposentar as armas. No fim, sofre um atentado covarde, pelas costas, de um rapazola interessado em provar que era mais rápido no gatilho do que o famoso Ringo. O xerife não prende o assassino; deixa-o em liberdade, uma punição muito pior, dizendo-lhe: "Sua vida agora será uma tragédia. Em cada esquina de cada cidade lhe aguarda agora a mesma sorte de Johnny".

GS — Ouvi falar no personagem interpretado por Gregory Peck em *The Gunfighter* mas não vi o filme. Muitos me informaram a respeito, mas não o vi porque simplesmente não costumo ir ver muitos filmes. O maior mérito de *Shane*, para mim, foi o fato de que eu decidi realizá-lo ao sentir que os outros estavam liquidando com os componentes do gênero western. Tudo tão exagerado, nada verdadeiro, a ficção longe da realidade. Por exemplo, a maneira como os westerns constróem uma rua. Ela tem sempre dois lados, como as ruas de uma grande cidade, e tem uma quantidade enorme de casas. Em uma extremidade da rua podemos olhar para fora da cidade; na outra extremidade também, mas ao longo da rua só se vêem construções. Ora, nunca existiu uma rua do Oeste como essa. As ruas são assim nos filmes porque as cidades são erguidas em estúdio, no meio



de uma grande cidade, onde há edifícios e postes telefônicos para atrapalhar. Se alguém quiser construir uma rua do Oeste verdadeiro — como aquela de *Shane* — terá de ir na locação certa. Essa rua terá valor e realismo. Se existe por milhas e milhas um espaço tão amplo no Oeste, porque não deixar o vale do outro lado da rua?

PP — V. assistiu alguns westerns influenciados por *Shane*, como *Caminho Áspero* (Hondo), *O Despertar da Paixão* (Jubal), ... E o *Bravo Ficou Só* (Will Penny)?

GS — *Hondo* eu acho que vi. É com John Wayne, não? *Will Penny* sim. Felizmente eu vi. Pediram-me para assisti-lo, mas eu ignorava que estavam tentando compará-lo a *Shane*. Fui apenas desejar boa sorte a Charlton Heston, que é muito amigo meu e trabalhou no filme. Li um anúncio de *Will Penny* que falava de *Shane*. Para meu espanto, porém, não encontrei as tais semelhanças que gostaria de ter encontrado.

PP — A cena inicial (a chegada de *Shane*) incorporou-se por assim dizer à dramaturgia clássica do western.

GS — Muitos filmes imitaram isso, mas poucos souberam usar a idéia bem, como eu a usei.

PP — V. utilizou Alan Ladd porque era louro e tinha assim semelhança com Roland ou Lancelot, os cavaleiros armados dos romances de cavalaria medievais?

GS — Bem, não precisamente por isso. Alan Ladd tinha uma certa pureza de aparência e, além disso, não tinha se estereotipado como herói do gênero.

PP — Durante a festa de 4 de julho, Starrett observa a dança entre *Shane* e Marian. Ele pressente o caráter fidalgo de *Shane* e sabe que Marian, uma mulher tão nobre, seria a companheira ideal para este homem, muito mais do que para ele próprio, Starrett. Penso que *Shane* é uma

história de amor em que os amantes trocam apenas um apêto de mãos de despedida.

GS — Sim, Starrett tem esse pressentimento.

PP — Por que *Shane* substitui Starrett no duelo final contra Wilson? Porque, no fundo, *Shane* quer, defendendo Starrett, defender os seus próprios ideais, representados pela vida do amigo?

GS — Penso que se pode interpretar isso de algumas maneiras. *Shane* sabe que Starrett não é um adversário para aquele homem, Wilson. Presume que ele, *Shane*, é. Nessa partida, sobreviver não é tão importante quanto desempenhar a função que o destino impôs. Penso que Starrett também quer enfrentar Wilson no "saloon". Há uma situação ali — a mulher, o menino e tudo mais — que *Shane* gostaria de trazer para a sua vida. Mas somente Starrett pode ocupar aquele lugar e *Shane* gostaria de ver aquela vida continuar a ser o que é. Inadvertidamente, *Shane* poderia pensar como ela era bela e como seria bom viver naquele mundo. Porém, não pode ver Starrett morto, pois isso o colocaria em uma posição que não tem condições de ocupar. *Shane* não pode tomar o lugar de Starrett. No momento do desenlace não há tempo para se medir valores. Instantaneamente, *Shane* sente que não pode ser o sobrevivente se um dos dois tiver que morrer — e essa sensação é mais importante do que qualquer emoção que possa existir em *Shane*. Não uma emoção particularmente manifesta, mas uma emoção diante da mulher, Marian — e essa emoção deve ser muito grande para um homem como ele. Marian é tudo, na maneira simples de pensar de *Shane*. Contudo, é certamente impossível para ele ser o sobrevivente com esta mulher ali. Havendo o menino, então, seria triplamente irônico sobreviver. O menino o venera, não como se venera um pai: é

venerar êle, *Shane*. O menino aprenderá a pensar de maneira diferente com relação a *Shane*, como aprendeu quando este partiu. Assim, *Shane* nada pode fazer a não ser seguir o seu destino e assumir a sua responsabilidade de ir à cidade e cumprir o seu papel nesse tipo de jogo. Mais do que tudo é um desafio. Um homem que leva a vida de *Shane* fez um desafio e aceitou enfrentá-lo.

PP — Alguns críticos consideram *Shane*, o *Balão Vermelho* (*Le Ballon Rouge*) e *Brinquedo Proibido* (*Jeux Interdits*) os melhores filmes já realizados sobre a infância.

GS — *Le Ballon Rouge*, a história de um menino e do balão que voa sobre Paris? Lamoisse foi o diretor. Encontrei Lamoisse recentemente quando estive em Paris filmando *The Only Game in Town*. O garotinho de *Le Ballon Rouge*, trabalhou como meu assistente por alguns dias e depois teve que voltar para o colégio. É um rapaz admirável e segue os passos do pai. Conheci Lamoisse anos atrás, em Cannes. Ele era jurado dos filmes de curta metragem e eu jurado dos filmes de longa metragem. Admirei muito *Le Ballon Rouge* e outros de seus filmes. Você viu *Crin Blanc* e *Voyage Dans le Ballon*? Ótimos. Quanto a *Jeux Interdits*, não vi. De quem é mesmo?

N. do R.: Stevens vai à escrivania anotar o nome do filme e o de René Clément.)

PP — V. compara *Shane* ao filme de Lamoisse?

GS — O que fizemos com *Shane* foi utilizar a fabulação do western em uma época na qual ela estava tão distorcida e desacreditada. Minha intenção era criar uma fábula do Oeste e antes da sua pergunta, nunca pensei em *Shane* como um filme sobre a infância. Trata-se de um filme sobre pessoas e seu comportamento, um filme sobre as motivações e os aspectos da natureza humana, bons e

George Stevens durante a filmagem de "The Greatest Story Ever Told" À esquerda (com Max von Sidow) e à direita (Richard Conte, von Sidow), imagens do filme



maus. Acho que os homens do velho Oeste não tinham leis a obedecer, mas tinham os mesmos males que temos hoje. Examinemos o povo que somos hoje, tomando um ponto de vista um pouco diferente. Se olharmos para trás e vermos esse filme, nele encontraremos muita bondade nos corações humanos e também coisas erradas e ambições violentas, mas em grau menos sensível do que o dos tempos atuais, onde encontramos o mínimo possível de bem e muito mais destruição e violência. Interessei-me por *Shane* por considerá-lo realmente um libelo contra a violência. Veja o tiro da arma que abate o pequeno Stonewall. Um homem se encoraja a cometer um massacre se lhe basta apertar um gatilho. Assim acontece na guerra. Há uma simples arma, depois muitas armas e a destruição. A consciência de um homem pode ser destruída. Penso que todos os problemas sociais da América, hoje em dia — a violência, as badernas, os assassinatos, os tiroteios — resultam da tentativa que todos fazem para usar uma arma. Quando eu era garoto, não havia Exército na América. Lutamos anos e anos na Guerra Civil e nas duas Guerras Mundiais, mas, enquanto não estávamos nelas, tudo parecia distante. Era como nos livros de guerra, com os homens levantando-se e matando uns aos outros por uma razão que eles mesmos ignoram. Se essa compulsão se solta, o homem destrói o seu amigo homem. Agora, existe a violência. Então todos clamam contra ela e pedem leis que obriguem à entrega das armas. Os políticos respondem: vocês não podem entregar as armas e deixar de proteger as suas casas, porque os inimigos podem saltar de pára-queadas. Esta é, portanto, a relação entre o Oeste e os tempos modernos: o violento Oeste continua vivo, porque hoje todos têm o direito de fazer justiça com as próprias mãos. Acho que

o Oeste de antigamente era menos violento do que a nossa época. É verdade que, no Oeste, todos atiravam em todos, mas o homem amava os valores da vida da mesma forma que os amamos hoje. Talvez a sua vida fosse mais insegura e era necessário garanti-la um pouco mais conscientemente. O homem do Oeste não corria com um automóvel de corrida a 90 milhas por hora. Claro que eles corriam muito a cavalo, mas tinham mais cuidado com suas vidas. Não haviam hospitais de emergência e eles tinham que se cuidar.

PP — O duelo final no "saloon" é um exemplo de que o filme tenta criar a imagem definitiva dessa e de outras situações clássicas do western.

GS — Uma coisa interessante: quando a gente dirige um filme em um terreno com o qual não estamos acostumados, precisamos tirar as soluções de nossas próprias idéias. Dois homens vão se defrontar nesse duelo. Preferi escolher a minha solução. Se a área geográfica era tão vasta, por que coloquei o duelo em um recinto fechado? Para obter um grau considerável de dramaticidade. Mas no western tradicional o duelo tem que se realizar ao ar livre, onde é utilizado todo o espaço, com a força de um homem vindo do fim da cidade e a força de outro homem vindo do lado oposto, como no clássico tiroteio de *The Virginian*. Quando fiz *Shane* quis construir o duelo tão bem quanto usei a paisagem. Fui para dentro do estúdio, porque o duelo no meio da rua seria muito "fácil". Não sabia como era um duelo, mas sabia como deveria executá-lo.

PP — Na cena do encontro de Rycker com Starrett na fazenda deste, a câmara parece estampar o barão de gado como uma espécie de profeta a pregar o seu sermão: em "close", o rosto do ator (Emile Meyer) com os cabelos revoltos ao

vento, contra o céu de um azul crepuscular.

GS — Interessante a observação, mas o motivo de mostrar assim o personagem não foi exatamente esse. Rycker revela então seus pensamentos sobre o lugar, a terra que ele conquistou e precisa proteger. Quis dar a essa figura uma aparência jovem. Nunca dei importância a um personagem velho que usa um chapéu estilo western. Parece, para mim, mais um banqueiro ou um "sheriff" esquisito. Mas os homens jovens com esse chapéu são maravilhosos, têm uma aparência sobrenatural, são uma grande figura. Se eu pusesse um chapéu no ator, ele lembraria um desses "sheriffs" dos filmes de televisão. Portanto, nada de chapéu. Emile Meyer usou uma peruca cinzenta. O que fizemos com essa peruca, sem o chapéu, foi criar o tipo significante e figurativo que esse fabuloso personagem do Oeste deveria ter. De chapéu, os heróis velhos se tornam profanos. Basta olhar o outro tipo do filme e ver como esse personagem é jovem.

PP — Já o Wilson de Jack Palance, com seu traje negro, seus gestos lentos e estudados, é a própria encarnação do demônio.

GS — Sim. Wilson é isso. Ele usa chapéu negro como o dos índios, mas sem a fita na aba. Vi muitos índios usando um chapéu igual, com fita, nas "reservations", há muitos anos atrás. As calças de Jack Palance e suas botas cumpridas são do mesmo tipo das que Gary Cooper costumava vestir. As calças eram listradas e de certo tecido, nas botas haviam esporas giratórias. Agora: o tipo desse personagem era o de um homem vagaroso, às vezes, distraído. Wilson era cauteloso como se estivesse em um jogo alto de pôquer e tivesse as cartas certas nas mãos. Mas suponho que essa caracterização é devida mais ao ator, Palance, do



"The Greatest Story Ever Told":
à direita, Cristo
(Max von Sidow)

que ao tratamento que demos ao personagem. Veja a maneira como ele monta no cavalo. Jack Palance nunca havia montado a cavalo em sua vida antes de chegar ao "location". Tomava a sela como se ela fosse uma cadeira. Na seqüência do rancho de Starett, quando Wilson e Shane se encontram pela primeira vez, filmei Palance descendo vagorosamente do cavalo e depois inverte o filme, fazendo-o, na tela, pôr o pé no estribo e montar no mais perfeito estilo. Outra coisa: Wilson se move lentamente e saca a arma com rapidez. É como a técnica do beisebol e outros esportes, em que o jogador joga a bola vagorosamente mas a controla ligeiro. Esse era o tempo do pistoleiro Jack Wilson. Muito vagaroso — talvez, como muitos pensavam, vagorosamente demais — quando sacava de sua arma, ele se tornava no entanto mais rápido do que era.

PP — Muito importante em Shane é o uso da paisagem: a planície ao pé da Grand Teton Mountain, no Parque Nacional do Wyoming, em Jackson Hole, com os picos eternamente gelados. Formam um universo fechado: fechado no seu desamparo, na sua angústia, na trágica determinação imposta às criaturas que ali vivem. E dão uma grandeza insólita à solidão e à melancolia do Oeste. A câmara sempre enquadra o horizonte crispado dessas montanhas.

GS — Bem, essa impressão não decorre apenas do ângulo da minha câmara. Liga-se diretamente à própria solidão do lugar, à sua grande selvageria, à sua melancolia. São sempre tristes as grandes planícies abertas abaixo das montanhas. O vento também sopra com tristeza. Só se ouve a melancolia, e por isso tôdas as canções de "cowboys" são tristes — as canções que eles cantam à noite, montados em seu cavalo, tentando manter o gado parado. Essas canções soam como

se fossem o vento, expressam a emoção de um homem que se encontra sózinho em uma paisagem lúgubre.

PP — A pequena cidade de casas de madeira causam um mal-estar: são esqueléticas construções saídas de um mundo fantasmagórico. Na cena final, quando Shane deixa o "saloon", sentimos um frio de emboscada, uma sensação desoladora que, a meu ver, tem íntima associação com as impressões do mundo da infância, um mundo muitas vezes de terror ingênuo e grave.

GS — O céu escuro, as sombras bem escuras e, no "saloon", apenas luzes amareladas nas janelas: essa cena foi tomada em pleno dia. As luzes amarelas eram luzes de um refletor colocado dentro da construção e que ficou virado contra o sol em uma janela. Creio que é o calor daquele proibido frio interior, o calor daquelas luzes que lhe dão a impressão de solidão. Poderia ser a sombra da construção, mas não é.

PP — Shane representou para V. uma forma de tornar eruditos os elementos populares da "horse opera" tradicional — ou seja, ao mesmo tempo um filme de síntese, interpretação e análise crítica do western?

GS — Não, penso que não. Sei que uma motivação dessas tem a ver com a elaboração de um filme, mas este não foi o caso.

PP — Voltando à paisagem: aquela silhueta montanhosa da Teton Mountain, o que especificamente sugeriu à observação de sua câmara, visto que ela está sempre presente na imagem?

GS — Há coisas que influenciaram, mais do que tudo, a realização desse filme. Refiro-me às pessoas. Há, como disse, uma melancolia envolvendo tudo e há a solidão dos espaços vazios. Um homem sózinho em uma paisagem de 30 milhas quer dizer melancolia, que é o "tempo"

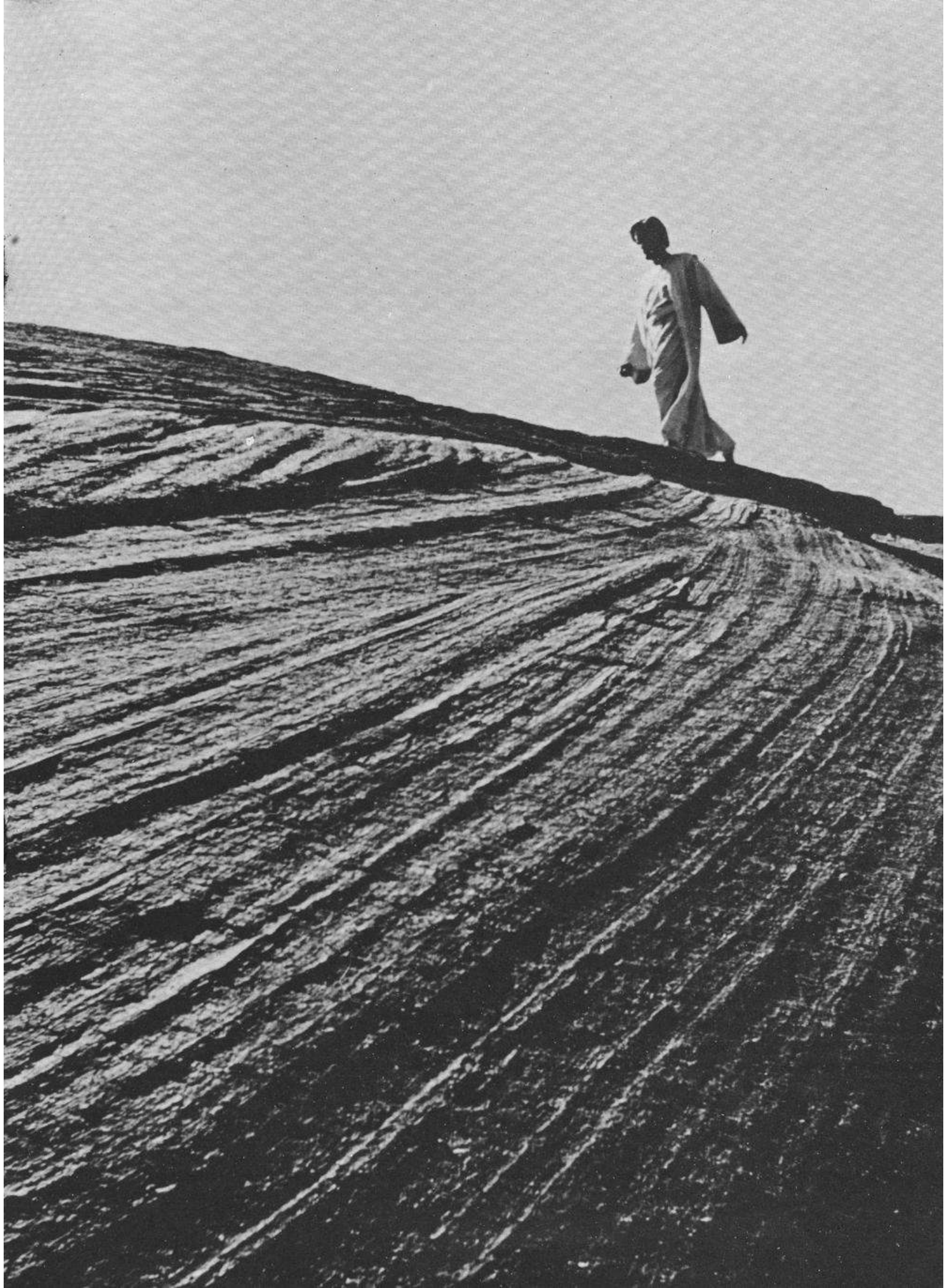
da solidão. Lá está essa gente que procura um tipo de moralidade que lhes faz falta e que não necessariamente procura apenas sobreviver. Buscam aquilo que consideram moralidade e tentam impô-la. Quis usar a paisagem local como uma majestade, reduzindo o homem à sua dimensão humana. Para mim, essas montanhas majestosas causam às gentes da região o mesmo efeito que lhes causaria a Catedral de Notre Dame. Você pode observar as Teton Mountains cavalgando durante dois dias. Os artistas consideram essas montanhas grandiosas como algo olímpico e radioso. Assim, usei as Teton Mountains como uma catedral e como uma testemunha da vida dos camponeses. Shane cavalgou por aquelas montanhas, ganhando as alturas, desaparecendo nelas como os sinos de Notre Dame desaparecem na torre.

PP — E a força telúrica que se deflagra quando, por exemplo, Shane e Starrett lutam na fazenda?

GS — Sim, o gado tenta pular a cerca e os cavalos se enfurecem. Assim se igualam à violência dos homens, que é demais para eles. A violência humana é mais forte do que a violência irracional dos animais.

PP — O Sr. gosta de westerns e voltaria a dirigir um — ainda que, como eu penso, Shane tenha sido um "approach" definitivo nesse gênero?

GS — É estranho, mas eu sempre gostei do "menu" dos "westerns" e sempre tive vontade de dirigi-los. Mas não sou de fazer muitos filmes, porque um filme requer muitas coisas que nem sempre são possíveis obter. Sempre, contudo, no fundo de minha mente está um filme "western" que desejo fazer e que eu sempre imagino nos lugares que percorro. *Gunga Din* foi de certa forma um "western" — um "western" indiano.



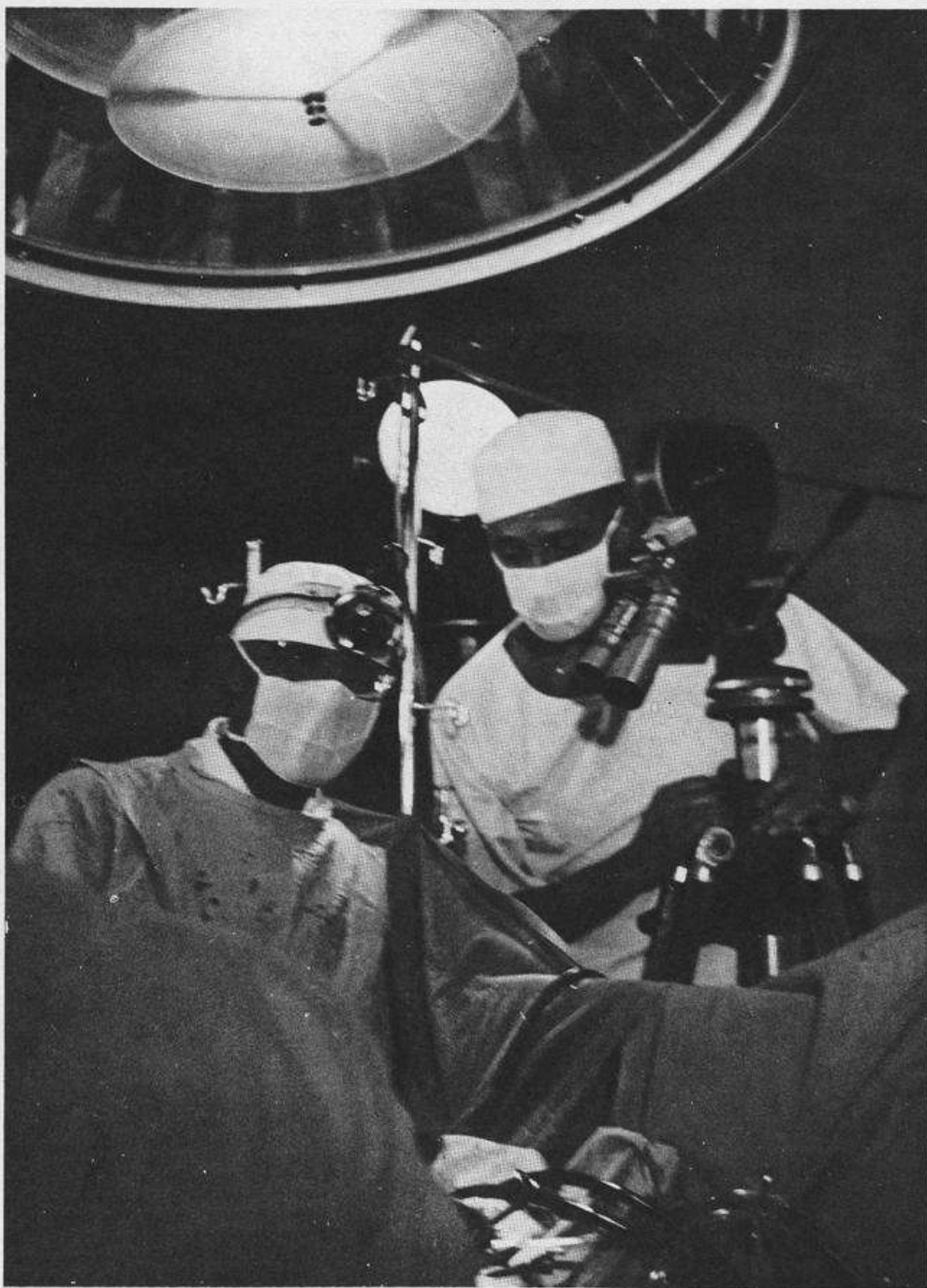
O FILME CIENTÍFICO

B. J. Duarte

Em 1965, no "Curso de Metodização da Pesquisa Científica", realizado na Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo, sob a responsabilidade do professor Alípio Corrêa Netto, tive a oportunidade de explicar algumas idéias a respeito de cinema na medicina e expôr alguns resultados e conclusões a que cheguei, auferidos durante mais de 20 anos de prática quase diária de cinema aplicado à ciência médica, principalmente à cirurgia em todos os seus setores. Não me propuz então, nem me proponho agora, esgotar essa matéria tão vasta. Com o formidável progresso de nossa época, a fabulosa evolução de aparelhos e equipamentos — físicos, mecânicos, eletrônicos — a utilização sempre crescente de recursos químicos (como fluoresceína, por exemplo), que passaram a influir na produção do filme científico, vê-se a que limites distantes no espaço infinito atingiu o cinema científico, para que eu, sozinho, me aventurasse a descobrir sua área de ação, a profundidade e a extensão de seu alcance em todos os campos do conhecimento humano. Prefiro, assim, tomar de um dos ramos do cinema científico — o do cinema aplicado à medicina e à cirurgia, para, através do pequeno galho da grande árvore, contar algo de minha experiência pessoal num campo que no Brasil ainda não se desenvolveu suficientemente.

Em verdade, pode-se afirmar que o cinema ainda se achava em gestação, os Lumière, com a predestinação de seu nome familiar, ainda não haviam trazido à luz o seu invento maravilhoso, e já se cogitava de na medicina, ou melhor, na fisiologia, de levantar muitas teses e ilustrar muitas teorias por meio da documentação gráfica, estática ou dinâmica. De fato, um dos precursores do cinema, Marey, nascido em Beaune, na França, em 1830, era, em 1865, médico nos hospitais

Laureado 36 vezes em mostras e concursos internacionais, na Europa, América, África, Benedito Junqueira Duarte é personalidade de singular importância do cinema documentário, no qual se projetou especialmente como realizador de filmes médico-cirúrgicos e de pesquisa científica. Formado em Fotografia e Cinema na França, crítico cinematográfico militante de 1946 a 1965, um dos fundadores do Clube de Cinema de São Paulo, da Cinemateca Brasileira (SP) e do Foto-Cine Clube Bandeirante, ensaísta, produtor e realizador de mais de 500 filmes (inclusive didáticos, informativos e de publicidade), foi, a convite de Mário de Andrade, o organizador e primeiro titular da Seção de Iconografia do Departamento Municipal de Cultura, São Paulo. É Secretário do Conselho Consultivo



B. J. Duarte (à câmara) e o professor Zerbini durante a filmagem de uma operação cardíaca.

e membro do Conselho Diretor da Cinemateca Brasileira, Chefe da Secção Técnica de Documentação Foto-Cinematográfica da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo. Conquistou, entre outros, os seguintes prêmios internacionais: Troféus Bucranio d'Argento, na Mostra de Veneza (1961, 1965, 1967); Copa d'Argento (1962, 1965, 1967) e Gran Premio Assoluto (1968, 1969) no Festival Internacional de Salerno; Gran Targa d'Oro (1962), 1.º Prêmio para filmes de cirurgia (1965), e dois Grandes Prêmios Razzo d'Oro (1966, 1968, 1969) na Resenha Internacional de Roma; Prêmio Minerva (1965), Medalha de Ouro e Taça de Prata no Festival de Turim (1969); três Diplomas de Honra na Resenha Internacional da

Universidade de Pavia (1961); Medalhas de Bronze do Festival Britânico de Filmes Científicos (1964) e do Concurso Cinematográfico da Associação Médica Britânica (1968); Medalha de Bronze do Festival Internacional do Cinema Médico, Nantes (1968); Medalha de Ouro (1968) e Grande Prêmio da Técnica Cinematográfica (1967), na Resenha Internacional de La Spezia. No Brasil, B. J. Duarte foi duas vezes laureado com o Prêmio Saci (de "O Estado de São Paulo"), quatro com o Prêmio "Manuel de Abreu", duas com o Prêmio Governador do Estado, e recebeu — além de outros — o Prêmio Arnaldo Vieira de Carvalho, a mais alta distinção concedida pela Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo.

de Paris, especialista em circulação sanguínea, quando teve seu gênio inventivo despertado por um curioso aparelho construído por Vierordt, em Tübingen, na Alemanha. Tal engenho era muito simples e consistia numa pera de borracha, semelhante àquela que os antigos fotógrafos utilizavam para disparar o obturador de sua câmara fotográfica e que certamente servia de inspiração para o inventor de Tübingen. Uma correia circular fixava essa pera na região da veia basilíca, ou no pulso do paciente e, por intermédio de uma cânula de borracha, a ela ligada, ia acionar um estilete que, impulsionado pelas pulsações do doente, inscrevia-as num cilindro previamente recoberto de fuligem. Obtinha-se, assim, um gráfico, muitíssimo primitivo, está claro, mas já era um gráfico, sem dúvida, da pressão cardíaca. "Vi logo a importância que tal instrumento, análogo ou aperfeiçoado, poderia conferir à solução de muitos problemas fisiológicos", escreveria mais tarde Marey, num livro em que preconizava a sua "Méthode Graphique". O estudo do movimento sanguíneo levava Marey, de aperfeiçoamento a aperfeiçoamento, de invenção a invenção, a observar os movimentos de animais (através de seu "sphygmographe", depois com o seu "fusil fotográfico"), mais tarde com o seu "appareil chronophotographique", finalmente, com a sua câmara cronofotográfica, que permitiu a esse hábil e imaginoso artesão analisar, exaustiva e sucessivamente, os movimentos de pássaros em pleno vôo, depois cavalos em pleno galope, afinal, os do homem andando, correndo, saltando etc., já estão impressionando tais fases dinâmicas, não mais em cilindros recobertos de fuligem, mas em chapas fotográficas de vidro, a seguir em tiras de papel sensível à luz, depois em fitas de celulósido, emulsionadas pelo processo chamado "gelatino-brumuro". O comércio dessa fita de ce-

lulósido fôra iniciado por George Eastman e associados, a partir de 1888. Fabricada pelos laboratórios Kodak, recém-fundados, viera pôr, ao alcance de todos, a fotografia de amador, segundo a fórmula de um famoso "slogan": "You press the button, we do the rest..." Marey não se contentaria em apertar um botão e deixar que outros fizessem o resto... Ele adotaria primeiramente as tiras de papel fabricadas pela Kodak, pouco mais tarde o seu "roll film" na câmara cronofotográfica, com que analisou perfeitamente os movimentos do vôo de um pássaro, ou os da locomoção de um homem. Mas, ao doutor Marey interessava mais a análise dinâmica, do que a sua síntese posterior e esta só ocuparia um lugar muito restrito em toda a sua obra e na de seus discípulos. Marey chegaria a afirmar perante a Academia Francesa de Ciências que sua câmara cronofotográfica tinha sido concebida para facilitar os estudos da locomoção do homem e dos animais, portanto, apenas para decompor tais movimentos em uma série de imagens sucessivas. Se era então possível analisar o movimento em imagens sucessivas (mas estáticas), faltava ainda sintetizá-las posteriormente, recompondo, reproduzindo o movimento, desta feita em imagens dinâmicas. E do conceito de análise para um conceito de síntese apenas alguns anos intercalaram-se: na tarde de sábado, 28 de dezembro de 1895, nos porões de um café, 14 Boulevard des Capucines, em Paris, pela primeira vez dois homens apresentavam em público as imagens de seu "Cinématographe", imagens geradas no ventre de uma câmara, onde se analisava o movimento e, a seguir, projetadas numa tela branca, se sintetizava de novo o movimento decomposto anteriormente. O invento fôra concebido em Lyon, na França Oriental, do lado exatamente onde nasce o sol e seus criadores tra-

ziam o nome simbólico de Lumière, luz a centelha que vai fecundar, no útero mecânico de uma câmara, a imagem que é a própria vida, ou a reconstituição de seu próprio mundo, ou a visão de outros mundos, a inventiva da ficção, o exotismo da fantasia, a exatidão da ciência.

Ora, nem bem o cinematógrafo fôra pôsto à venda, num comércio que começava mal e mal, um produto que era apenas uma atração de circo, e já um médico, Schuster, na Alemanha, em 1897, filmava pacientes atacados pela moléstia de Parkinson, mioclonia, hemioréia, ataxia, hemiparesia e sinal de Romberg. As seqüências dos filmes de Schuster tinham pouca duração, de 10 segundos a um minuto no máximo, mas esse neurologista germânico assinalava que tais registros cinematográficos tinham sido realizados somente com o fito de ilustrar suas aulas, livrando-o das limitações consequentes de uma eventual falta de material clínico para demonstração. Um ano após, Doyen utilizava-se dos mesmos recursos visuais em suas aulas: primeiro projetava diapositivos, depois exibia o filme sobre atos operatórios. Os diapositivos, em geral, eram tirados da própria película cinematográfica. E no início deste século, Wiesenburg, professor de clínica neurológica, em Filadélfia, também, se valia do filme cinematográfico em suas aulas. Todos os pacientes com moléstias nervosas, orgânicas e funcionais, eram filmados e, em 1912, esse professor organizou um arquivo cinematográfico com mais de dez mil pés de filme documentário, destinados a auxiliar as demonstrações de semiologia neurológica, na falta de um paciente "in corpore".

Não cabem aqui, evidentemente, maiores minúcias a respeito da evolução das técnicas do cinema e as aplicações variadíssimas do cinema documentário em todos os setores da atividade humana, desde quando, por volta de

1909, as câmaras cinematográficas galgavam o Himaláia com o duque dos Abruzos, exploravam as regiões gélidas dos caminhos do Pólo Sul com Shackleton, um pouco mais além com Scott, em 1910, depois com Amundsen, em 1911, ou desciam ao fundo dos mares, com os irmãos Williamson em 1913, a fim de trazer, à luz da superfície, espantosas imagens da flora e da fauna submarina. E se hoje o cinema, com Piccard, ou com o comandante Cousteau, pode descer a centenas de metros no seio dos oceanos, pode também elevar-se a quilômetros de altura no espaço sideral, e, como o Pequeno Príncipe de Saint Exupéry, contemplar, lá do alto, em menos de uma hora, mais de um crepúsculo, mais de um aurora... É nesse universo do infinitamente grande, para documentar os passos do homem na Lua ou para observar os vazios turbulentos sempre em expansão segundo as teorias mais atuais, coloca-se a câmara cinematográfica no tópo de um foguete, com a mesma desenvoltura com que se vai colocá-la na ocular de um microscópio para observar os fenômenos de um mundo infinitamente pequeno, dos micróbios das bactérias, até dos vírus, através da análise da microscopia eletrônica.

Não há dúvida de que a fase puramente especulativa, empírica e informativa do cinema científico passou agora. Saiu do período a que não faltou certo sensacionalismo, para entrar numa era mais polêmica, a exigir a discussão de diferentes aspectos que variam a partir de questões meramente materiais (como o custo da produção, por exemplo), até atingir os problemas mais pertinentes à conceitualização de filme científico, de filme médico, do filme cirúrgico e sua posição no seio da documentação e sistematização científica, de sua adoção no campo da divulgação e no da prática didática. Em muitos países, principalmente nos EE.UU. certas questões atinen-

tes à produção e à realização da peça iconográfica não têm mais razão de ser. Os recursos técnicos, as câmaras aperfeiçoadas, capazes de fotografar, através de instrumental endoscópico, a mucosa gástrica, ou seguir o crescimento de um embrião dentro de um ovo de galinha, ou até de documentar as várias fases da fecundação de um óvulo humano "in vitro", mantendo-se vivo o embrião por largo espaço de tempo, como aconteceu na Itália, em 1961, com os trabalhos do professor Daniele Petrucci, de Bolonha, e seus colaboradores; os recursos financeiros previstos nos orçamentos das universidades, ou nas dotações de institutos especializados, não mais permitem a existência de nenhum obstáculo na realização do filme científico. As universidades e os institutos de ensino, particulares ou oficiais, integram o filme científico no mesmo plano em que colocam as atividades didáticas de uma cátedra, mantêm departamentos e programas inteiramente destinados à documentação científica, equipados com aparelhagem moderníssima para a produção sistemática e racionalizada do diapositivo e do filme científico. As dotações são generosas e os técnicos bem remunerados. A tranqüilidade profissional reina nesses laboratórios, onde se perfaz o cinema aplicado à pesquisa e à informação científicas, as filmotecas crescem e se atualizam de ano para ano, sem dificuldades nem incompreensões. No Brasil, tudo ainda é diferente, a começar pelas incompreensões. Minha experiência nesse setor é muito grande, mas em 15 anos de prática quase diária de cinema científico, acabei por encarar as incompreensões e as dificuldades como algo de muito natural e suscetível de acontecer em qualquer parte do mundo, em que se desenvolvesse a esplêndida evolução atualmente vigente em nosso país. Vivemos no Brasil a era tumultuada que precede e se mantém durante toda a fase de industrialização de uma nação. Está claro, portanto, que as questões culturais, científicas, artesanais e artísticas tenham de se contentar com um lugar mais à sombra, enquanto o sítio batido pelo sol permaneça distraído delas e só preocupado pelas grandes transações industriais, comerciais, imo-

biliárias, sob um clima muitas vezes a provocar desequilíbrios bruscos e convulsões sociais violentas. Por vivermos intensamente essa idade, temos que encarar a situação do cinema científico do Brasil sob ângulos diferentes e admiti-la encaixada em padrões realistas e otimistas, nunca desanimadores e pessimistas.

Assim é com o problema do financiamento da produção, jamais cogitado no seio das comissões orçamentárias dos institutos científicos oficiais. Há longos anos dedico-me ao cinema científico em São Paulo. Durante esse tempo, amealhei um patrimônio cinematográfico hoje a ultrapassar a casa das 500 películas, realizadas sob os temas mais diversos da medicina, da cirurgia, da biologia, da genética. Pois bem, excluindo-se um filme para o Departamento da Profilaxia da Lepra, da Secretaria de Saúde do Estado de São Paulo e três filmes sobre Teratologia, Semiologia Neurológica, Hipospádia e Cirurgia do Deslocamento da Retina, sob encomenda do Instituto Nacional do Cinema, todos os demais se produziram para os departamentos de divulgação científica de instituições particulares. Isso quer dizer que se não tivessem as empresas industriais de São Paulo, especialmente as duas citadas, encarado a seu modo o problema da produção do cinema científico brasileiro, atualizado quanto à técnica, metodizado quanto à forma e atuante quanto ao seu conteúdo, não teria esse país alcançado nível internacional em suas realizações nesse setor, não teria, em inúmeras vezes, conquistado prêmios maiores em concursos disputadíssimos, como os de Roma, Pádua, Veneza, Salerno, Londres, Nantes e outros, a que compareceram as principais nações européias, americanas e asiáticas. Entretanto, ainda hoje há certa relutância em relação ao filme científico financiado por entidades industriais, farmacêuticas, notadamente. Essa questão foi exposta pelo professor Eugênio Mauro, em comunicação apresentada a XV Assembléia-Geral da Associação Médica Mundial, reunida no Rio de Janeiro, em setembro de 1961. Assim se expressa o professor Mauro em certo trecho de sua tese:

"O maior número de filmes provém das filmotecas

de alguns laboratórios farmacêuticos, compreendendo apenas filmes que direta ou indiretamente realizam obra de propaganda de seus produtos. Este fato é uma primeira limitação às possibilidades de escolha dos assuntos. Por outro lado, embora — na grande maioria dos casos — tais filmes se situem dentro de um padrão científico elevado e sem exageros publicitários, é verdade também que eles apresentam uma inevitável deformação. Desta maneira, os filmes devem necessariamente ser acompanhados de alguns comentários restritivos, ou enriquecidos de algumas ilustrações gerais, para evitar que ao espectador chegue uma impressão apenas parcial de problemas complexos."

E, mais adiante, aduz o professor Eugênio Mauro:

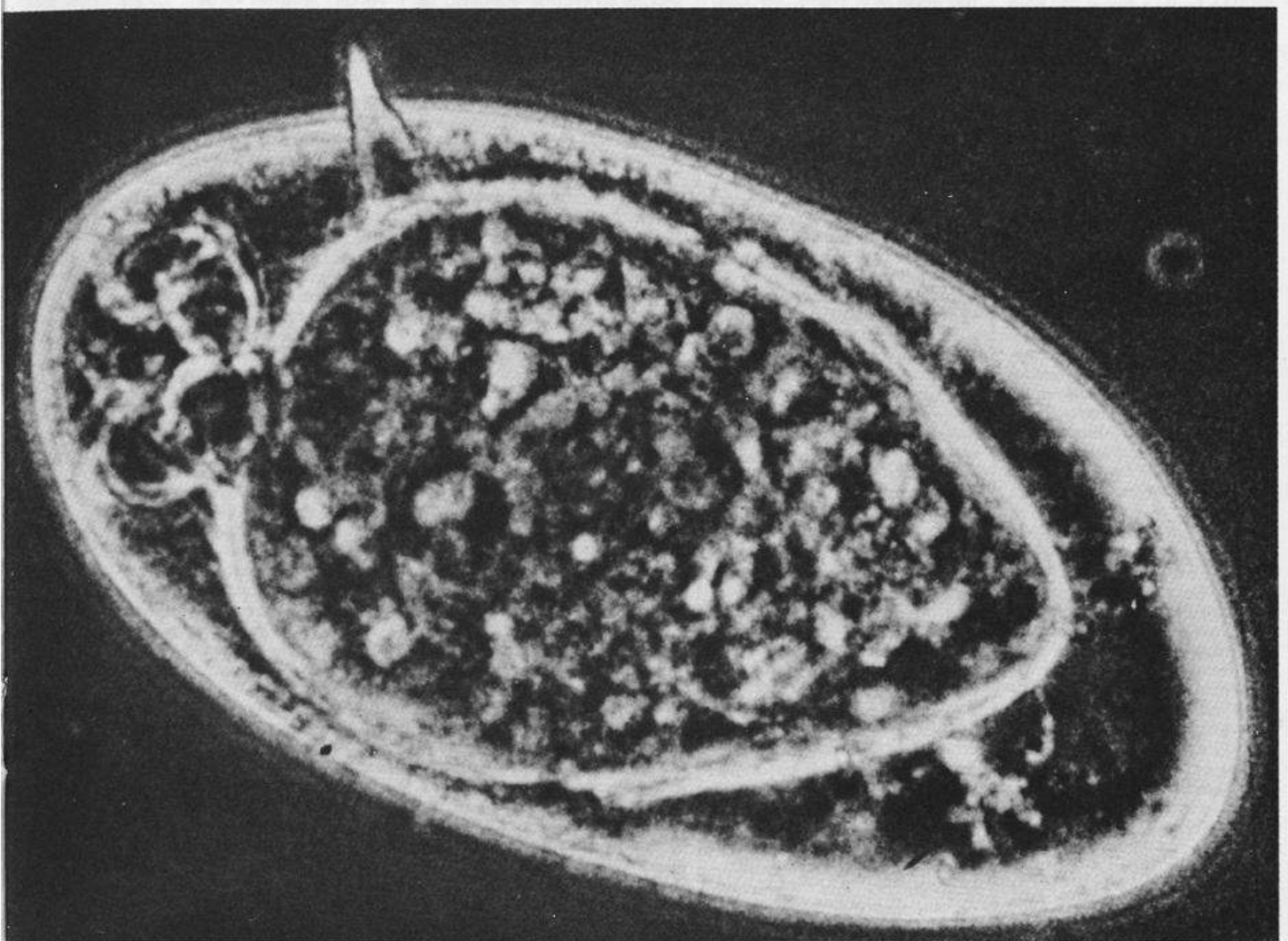
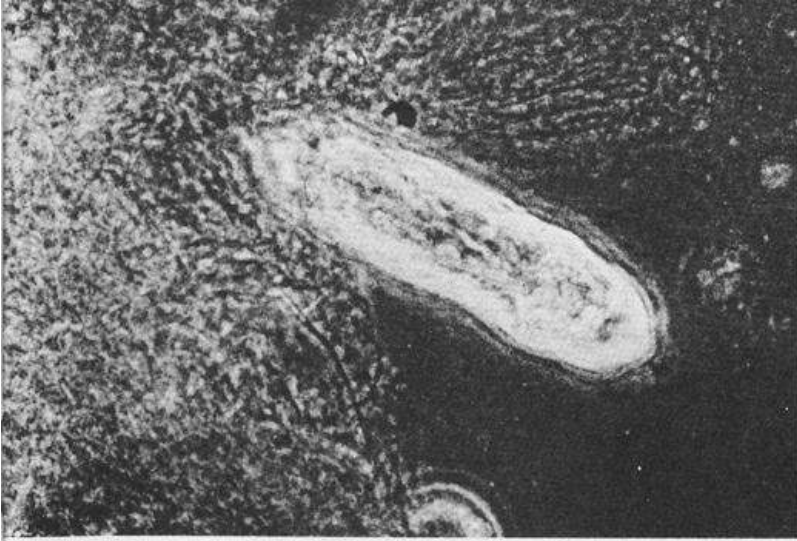
"Por outro lado, em terreno de progresso acelerado, muitos dos filmes rapidamente se tornam, senão obsoletos, pelo menos parcialmente superados. Na cirurgia, inúmeros exemplos poderiam ser apresentados. Surge então a questão: o problema da renovação e da atualização das filmotecas é mais uma questão a ser encarada e resolvida antes de se poder contar com este método de ensino."

De fato, existe o intuito da propaganda nos filmes científicos realizados não apenas em São Paulo, mas também no estrangeiro, sob o patrocínio de empresas farmacêuticas. Trata-se, contudo, da chamada "propaganda de prestígio", isto é, o filme só muito indireta e discretamente propugna pelo nome da firma que o produziu, conferindo a tais entidades certo prestígio no seio da classe médica, por causa dessa contribuição à pesquisa, à informação, à divulgação da técnica cirúrgica, ou da prática clínica. Sem esse patrocínio, não haveria, como já aqui se afirmou, cinema científico sistematizado no Brasil. O que há, em verdade, é mais o propósito de conquistar esse prestígio, perante a classe médica, do que de fazer a publicidade dos produtos farmacêuticos fabricados por tais laboratórios. Trata-se, aliás, do mesmo prestígio adquirido pela contribuição da indústria farmacêutica quando oferece sua colaboração à realização de congressos e simpósios científicos, na feitura de cartazes, na publicação de

programas, no patrocínio da edição de teses e noticiários. Uma contribuição que não se constitui em nenhuma quebra de ética, nem em qualquer imposição de consumo de determinado produto, tal como não há também essa imposição, quando, em meio de uma revista, ou qualquer periódico técnico-científico, inserem-se em suas páginas e seus artigos a propaganda — essa sim, direta — de produtos terapêuticos, ou de material cirúrgico fabricados por esses estabelecimentos industriais. Tal publicidade permite cobrir, se não em sua totalidade, pelo menos parte do alto custo da edição de periódicos especializados (por isso de circulação restrita) e que, como o cinema científico talvez não se publicassem normalmente, sem o apoio da indústria e do comércio farmacêutico, através da publicidade paga. Eis a realidade, exposta sem tergiversações.

Entretanto, estou de pleno acordo com o professor Eugênio Mauro, quando afirma que os filmes devem ser necessariamente acompanhados de alguns comentários complementares, ou enriquecidos de ilustrações gerais. De fato, tais ilustrações — esquemas, quadros de casuística, desenhos e fotografias são outra fonte de informação que nem sempre pode ser inserida em meio das imagens de um filme científico por serem documentação estática, sempre em antagonismo com a documentação dinâmica do filme. Os filmes que atualmente realizo para a Carlo Erba do Brasil são acompanhados de folhetos complementares, cujo texto entremeia-se da documentação estática a fim de evitar que ao espectador chegue apenas uma informação parcial, ou superficial de problemas complexos. A prática de editar folhetos para acompanhar o filme em sua perambulação por faculdades de medicina, hospitais, congressos e simpósios, foi por mim proposta em 1950, quando realizei, com o professor Edmundo Vasconcelos um filme sobre pneumonectomia por câncer. Por essa época eram muito imperfeitos os equipamentos de som fabricados no Brasil, com aquele empirismo artesanal de amadores habilidosos. A ter uma pista de som precária é preferível não ter nenhuma. Daí a idéia de editar-se o folheto

"A Ciência Contra a Esquistossomose": ovo maduro do esquistossomo, com seu espículo característico



"A Ciência Contra a Esquistossomose": miracídio no ato da penetração no tecido de um caramujo

complementar, para suprir o comentário sonoro do filme em questão. Tive a satisfação, mais tarde, de ler, numa tese apresentada pelo doutor Milton Cardoso de Siqueira à XV Assembléia-Geral da Associação Médica Brasileira, reunida no Rio de Janeiro em 1961, a opinião de dois autores norte-americanos — Mackeith e Engel — para quem o folheto complementar tem um objetivo duplo: 1) auxilia o professor na seleção de filmes adequados ao seu programa escolar nos comentários que deverão ser feitos, após a aula, e na orientação dos debates, após a projeção; 2) é útil ao estudante, por constituir-se o folheto numa série de dados não cabíveis no filme, como anamneses, história clínica, desenhos e esquemas etc. A rápida sucessão de imagens, às vezes, não permite ao aluno a percepção de certos pormenores de importância que, no folheto, serão colocados em destaque. Os dois autores norte-americanos chegaram mesmo a publicar um artigo sobre a matéria, sob o título "The Film Pamphlet", num periódico especializado, em 1955.

E há ainda a questão da atualização das filmotecas, de fato um problema relevante. Os rápidos progressos da medicina e da cirurgia não raro fazem caducar um filme em menos de dois anos após sua realização. Dentro da experiência brasileira, é oportuno citar o que há pouco ocorreu com um filme produzido sob a orientação do professor E. J. Zerbini, a ter por tema a substituição da valva aórtica pelos folhetos de Hufnagel. Nem bem o filme principiava sua distribuição pelo Brasil e por vários outros países e já se tornava necessária a sua atualização, eis que as próteses de Hufnagel estavam sendo, por sua vez, substituídas pelas imaginadas e preconizadas por outros autores, Starr e Edwards, no caso. Novo filme foi realizado, sob a luz da técnica atual, mas isso implicou em novas e elevadas despesas, dado o alto custo de um filme com a metragem e a riqueza cinematográficas, hoje exigidas por uma película de nível internacional, como as que se produzem na Carlo Erba do Brasil. Tanto quanto possível, a atualização dos temas sobre cirurgia e clínica médica, expostos nos filmes científi-

cos realizados em São Paulo, está sendo feita por aquele laboratório farmacêutico, a custa de gastos consideráveis, embora. Em verdade é esse um problema muito sério, que as universidades, no futuro, quando as universidades se interessarem pela produção e circulação do filme científico no Brasil, precisam levar em conta, ao conceber-se um departamento de cinema, a serviço de seus institutos e do ensino em suas cátedras.

Antes de apresentar a súmula das conclusões deste ensaio e já que agora somente se considerou o conteúdo do filme científico sob a luz de sua aplicação à medicina e à cirurgia, parece-me que não será inoportuno expor, como contribuição ao estudo do problema, os elementos estéticos, que, a meu ver, devem ser ponderados, qualquer que seja sua espécie, admitida como meio de expressão já consagrada.

Em geral, os realizadores do filme científico não se preocupam com o fator estético de sua obra. Que as exigências técnicas sejam observadas, que a fotografia seja nítida, sem sombras parasitas, com bom tratamento de laboratório, que o som seja audível e sem distorções, ou aquele pipocar característico das gravações pouco cuidadas, eis o quanto basta para esses realizadores, cuja obra, assim executada, se vê aceita sem restrições pelo público diferenciado presente à projeção do filme científico, nos institutos universitários, ou nos simpósios de especialistas.

Não penso assim. Creio que o "científico" não dispensa o "artístico". Pode-se, sem qualquer lesão ao tema tratado, por mais complexo ou simples que seja, tornar artístico aquilo que, para muitos, deverá restringir-se apenas ao científico. E foi esse o ponto que serviu de base e de partida à toda minha atividade profissional no cinema documentário, no cinema aplicado à medicina e à cirurgia, mais particularmente. E nos 20 anos em que venho arando, com o meu trator cinematográfico, a terra fértil da ciência, sempre procurei juntar aos elementos objetivos da pesquisa um pouco do adubo mais subjetivo da arte. Isso me proporcionou colheitas fartas e frutos sazonados, num campo em que também ciência e

arte se misturam — o campo da medicina e cirurgia, arte e ciência sutis e dignificantes. De mim para mim, creio num cinema que não seja apenas adstrito aos aspectos comuns da realidade. E quando essa realidade pode ser reproduzida, ou representada, através de suas cores e respectivos matizes, graças ao recurso fabuloso da película colorida, porque não tratar o tema, porque não expor os fatos através de uma imagem, que, além de correta e fiel, possa ser artística e emotiva? Todos os laboratórios experimentais de elaboração da película colorida perfeita se orientam para o rumo da reprodução legítima das cores naturais. Pois ciência e técnica, outorgando ao cinema cores exatas, diferem, ao mesmo tempo, ao artista a faculdade de utilizá-las, de dramatizá-las, de fazer com elas a expressão de seu temperamento, de sua sensibilidade, de tornar a emulsão sensível do celulíde o reflexo de seu eu, de sua personalidade, de sua inteligência, de sua cultura, de suas emoções que, às vezes, são um desdobramento de si mesmo, num expressionismo cromático tão importante e atual, quanto aquele conseguido no cinema alemão, na película dramática em preto e branco.

No cinema documentário, em todos os seus ramos, a cor, quando dramatizada, composta e equilibrada por uma iluminação funcional, pode conferir à obra didática e de informação uma medida nova, a dignidade artística de toda criação do espírito humano. Se uma fita sobre cirurgia exige uma fidelidade de cor indispensável à informação e ao desenvolvimento lógico do tema, se num filme sobre cirurgia abdominal, por exemplo, é preciso obter-se todos os matizes do vermelho e do azul contidos na cavidade, desde o arroxeadado da vesícula biliar, desde o pardacento do fígado, até o rosa da bolsa gástrica, estriado pelo rubro vivo das artérias, ou o mais denso das veias que a irrigam, se é imprescindível obter-se essa objetividade cromática, nada impede o cinegrafista de, com uma iluminação funcional, dramatizar esse conjunto fiel de cores e matizes, criando em sua obra o próprio clima, tão altamente dramatizado, de uma sala de operações. Assim

também, em outro exemplo, numa película documentário sobre a bacia do Amazonas. A par da exuberância colorida da Hiléia, de suas águas, de seus pássaros, de seus bichos, de suas flores, de seus homens até, pode e deve o cinegrafista conferir à obra o equivalente dramático daquilo que Alberto Rangel chamava de "inferno verde". Dêsse cinema de informação, didático e científico, não é possível, na maioria dos casos, dispensar a fidelidade da cor, por se tratar de elemento documentário insubstituível, por defluir da cor o universo da realidade objetiva, que não pode ser deturpada pela imaginação, nem pelo temperamento do realizador de fitas desse gênero. Mas, a forma de tratar o tema, de narrá-lo através de uma imagem bem composta, de um estilo bem trabalhado, da imaginação, da sensibilidade, da inteligência do cineasta, pode induzir o documentarista a criar obra pessoal, sem lesão da realidade, sem artificios gongóricos de linguagem. Ora, esse tratamento, esse requinte espiritual, nada mais será senão uma dramatização, o envolvimento da realidade fria e crua, numa atmosfera quente e trabalhada. A cor, além de sua significação primária, é um elemento de composição, de gênero, de contribuição dramática, que precisa ser manipulado, pesado, medido, equilibrado em seus princípios básicos, em seus inúmeros desvios e combinações, que, harmonizados, compõem a imagem e lhe conferem um ritmo estético.

Visando tais objetivos, muitas pesquisas se concretizaram em São Paulo, na elaboração do cinema científico em seus contatos com a medicina e a cirurgia. Assim se fez com a adoção de campos e aventais azuis numa sala cirúrgica, buscando-se diferir ao ambiente uma cor uniforme e maleável, em substituição aos campos e aventais brancos, provocadores de flutuações na exposição fotográfica e mutações na fidelidade cromática. Houve mesmo a utilização de luvas em duas cores, azuis ou verdes, para o cirurgião responsável pelo ato operatório e cor de mostarda para seus assistentes, a fim de destacar e tornar identificáveis os gestos de um e de outros. Em alguns filmes realizados com o meu

desventurado amigo Rui Mar- gutti, ao tempo em que se empregava o toque digital para ampliar-se uma valva cardíaca calcificada, utilizamos essas luvas bicolores com resultados estéticos surpreendentes. Em outra película, feita com o doutor Roberto Millan, para o Instituto Nacional do Cinema, até gazes e compressas tinham cor azul. E, ultimamente, em filmes sobre urologia, realizados para o doutor Roberto Rocha Brito, em Campinas, utilizamos luvas negras, gazes e compressas cinza-azulado. O resultado foi excelente em plástica e estética cinematográficas, com benefícios altamente significativos para o aspecto físico do quadro cine-cirúrgico.

No setor da iluminação, até então inexplorado, muitas pesquisas se fizeram igualmente em São Paulo. A princípio, a exemplo do que faziam os cinegrafistas europeus e norte-americanos, adotava eu as clássicas lâmpadas supervoltadas, as chamadas "photo-flood", que, numa operação de longa duração, constituíam um verdadeiro martírio para o cirurgião, seus assistentes e o cinegrafista pelo calor que desprendiam, além de representar tais lâmpadas, dentro da sala, uma permanente ameaça de explosão. Também eram impróprias as "photo-flood" por ser difusa demais a sua luz, quase não criando sombras na área de tomada de vista. E quando se tratava de campo operatório profundo, uma pneumonectomia, ou qualquer correção de valva cardíaca, por exemplo, a luz difusa e incontrolável dessas lâmpadas não permitia a iluminação das áreas mais íntimas do pulmão ou do coração, determinando uma imagem desigual, em que as bordas do campo operatório eram claras em demasia, ao contrário de sua profundidade — exatamente o local de maior interesse didático e informativo — escura e sem pormenores. A experiência me incitou a procurar novas fontes de luz, isentas de tais inconvenientes. Refletores blindados, os chamados "spotlights", cuja lâmpada não envolve, mesmo em caso de explosão, a menor ameaça à integridade física do paciente, dos cirurgiões e a do cinegrafista, resolveram a questão. Além do mais, com o uso do "spotlight" era, ago-

ra, possível controlar-se a intensidade da iluminação, aumentando-a, diminuindo-a e até dando-lhe direção certa, conforme as exigências da ação e dos volumes da composição fotográfica do quadro. As vantagens auferidas dessas experiências de iluminação ficaram desde logo patenteadas. Obtinham-se, com essa luz direcional, obediente à imaginação do cinegrafista, um relevo e uma riqueza de pormenores realmente espantosos. E como era possível conservar-se o fecho de luz perfeitamente concentrado, magníficos efeitos fotográficos se criaram, sem o menor dano, nem para o paciente, nem para o cirurgião, sua mobilidade e a da câmara. De mais a mais, com as bordas do quadro abrigadas numa penumbra funcional, valorizava-se grandemente o ponto principal da ação cirúrgica, o centro do campo operatório. E quando as mãos do cirurgião, saindo dessa sombra suave, se colocavam na área iluminada, instantaneamente recobravam a importância que as lâmpadas "photo-flood" lhes houera subtraído, readquirindo uma função didática, plástica e estética, a meu ver, três elementos imprescindíveis à boa forma do filme sobre cirurgia. Seja-me lícito dizer ainda que certo requinte pôsto na elaboração de setôres secundários da película pode elevar muito a estrutura de seu conjunto. O pórtico do filme, a composição dos letreiros de apresentação, ora dispostos sobre fundo estático — gravuras antigas da medicina na Idade Média, como fiz algumas vezes — ora sobrepostos em cenas dinâmicas e relativas ao tema cirúrgico tratado no contexto da película; a seleção de trechos de música erudita, para preencher os silêncios, às vezes, longos em demasia, existentes na pista de som, um quarteto de Mozart, um "concertino" de Vivaldi, uma composição para cordas de Giordani, ou de Pergolesi, até mesmo uma ária de alaúdes renascentistas, foram modos e recursos de acabamento que dignificaram muitíssimo o filme científico feito em São Paulo. Num de meus filmes, *A Ciência contra a Esquistossomose*, consegui de seus produtores uma composição musical própria, em ritmo de "bossa nova", de que se encarregaram Luiz Sá e seu conjunto. Esse

acabamento, esse cuidado na apresentação do filme, não apenas engrandece a obra, como predispõe o espectador a assisti-la com agrado e interesse. Sou positivamente partidário de tal prática, parece-me de resultados amplamente comprovados na já ampla filmografia científica do Brasil.

Aí estão as etapas principais por que passaram a experiência e a pesquisa cinematográficas, na busca de um cinema científico em que a integração perfeita de três grandes técnicas — médica, cirúrgica e cinematográfica — pudesse oferecer um resultado uno, só alcançável mediante um entendimento físico e intelectual entre o cientista e o cinegrafista. E se hoje me perguntassem, em relação ao filme médico e cirúrgico feito em São Paulo, o que mais influiu na criação dessas películas — além do financiamento particular — eu responderia sem hesitar: o espírito de equipe, que é sua condição criadora e de vivência do cinema em geral, bem como a da própria cirurgia. Seja-me ainda permitido fazer um último reparo, diretamente provindo das salas de operação, cujo acesso me facultou realizar mais de 500 películas sobre medicina e cirurgia: as possibilidades da criação cinematográfica no campo científico são versáteis e ilimitadas, tais como as técnicas e os processos da ciência, a surgirem e a se aperfeiçoarem todos os dias. O cinema, pois, nesse campo, também pode oferecer as mais inescrutáveis perspectivas. E na sondagem sistemática dessas profundezas, eu tenho tido o privilégio do apoio, da compreensão e da inteligência dos médicos, dos cirurgiões, de muitos laboratórios farmacêuticos de São Paulo, tão solidários, tão participantes todos daquela sondagem sistemática do meio de expressão ideal desse cinema, que é meu, que é deles, que é de São Paulo e do Brasil.

O filme científico, didático e de informação é um eficiente auxiliar na prática do ensino, em todos os seus graus, um excelente recurso visual para as técnicas da educação. Não visa, porém, substituir o professor, nem constituir-se numa aula. A contribuição humana do professor, sua participação inte-

lectual e cultural no magistério permanece intata e insubstituível. O filme será uma ilustração da aula, muitas vezes uma demonstração viva e dinâmica de certos fenômenos, de apresentação não raro impossível sob outra forma que não a do cinema.

O filme científico, quanto à sua forma, não deve desprezar os elementos estéticos. Sempre que possível, às dimensões de uma técnica clara, nítida e precisa, deve integrar-se uma medida nova — a dignidade artística de toda criação do espírito humano. A inventiva artística a serviço da exatidão científica.

O filme destinado ao ensino médico, sempre que necessário, deve acompanhar-se de um folheto explicativo e suplementar, a conter dados e informações, que, por sua natureza, não puderam ser consignados no corpo do filme. Gráficos, estatística, casuística, anamnese, exames de laboratório etc., referentes aos casos e pacientes focalizados no filme, cabem, exatamente, no contexto desse folheto suplementar. A rápida sucessão de imagens, cenas e seqüências às vezes não permite ao aluno a percepção de certos pormenores de importância. O texto e, mais precisamente, as ilustrações do folheto colocarão esses itens em destaque funcional.

Embora o tempo de projeção do filme didático dependa muito da importância e da complexidade do tema tratado, em média sua duração deve limitar-se entre 20 a 30 minutos. O filme e outros recursos audio-visuais são subsídios mecânicos, por isso não podem ser auto-suficientes. "Numa aula de 50 minutos, haja tempo para a insubstituível contribuição do professor." (Jenkins, citado por Milton Cardoso de Siqueira.) Há mesmo certos autores que preconizam tempo de exibição ainda inferior. Peritos em cinema científico, como Drummond, por exemplo, membro da Comissão de Educação Visual da American Urological Association, consideram 20 minutos como tempo máximo, julgando que o filme, para ser efetivo, no ensino médico, precisa situar-se entre 10 e 15 minutos de duração, pois, asseguram esses especialistas, a capacidade de atenção, percepção e retenção visual é limitada **INC**

cinema e literatura

A FICÇÃO E O CINEMA

ADONIAS FILHO

A verdade é que o cinema, ao tempo em que valoriza, se coloca na dependência da ficção. Essa indústria espantosa, que em si mesma bastaria para caracterizar uma civilização tecnológica e mecânica, não teria como subsistir sem a novelística e a dramaturgia. Sua matéria-prima é a imaginação do homem. Necessitando do ficcionista, e através dele — de seu romance, seu conto, sua peça — associa-se como realização artística à literatura. É preciso não esquecer que o "script", como base na estória ficcional, antecede o filme. E esse filme, destinado a retransmitir a mensagem e a problemática da novelística — como, por exemplo, nos romances adaptados de Dostoiévski, Faulkner e Graham Greene —, convertendo-se em veículo de ficção, favorece a literatura no sentido de uma nova dimensão. O tema ou a personagem, adquirindo embora outro tratamento, não perde a configuração literária.

Torna-se possível dizer, em consequência, que são decisivas as relações entre o cinema e a ficção. É possível mesmo que, ao aceitar uma fabulação como conteúdo em seu tempo infantil, o cinema também aceitasse o comportamento ficcional no processo narrativo. A "técnica de contar", apesar da adaptação, não se altera excessivamente. A linguagem cinematográfica, em suas características próprias, reunida o episódio sem comprometê-lo, sustenta a atmosfera e mantém a vivência do romance ou do drama. Os elementos fundamentais da ficção, como se verifica, subsistem no filme. E, precisamente porque subsistem, é que o cinema — sem trair a ficção — não pode dispensá-la como matéria-prima.

O cinema, em consequência, se coloca na dependência da ficção. O lastro documental, e por assim dizer meramente fotográfico, não bastaria para mantê-lo em todas as exigências da receptividade. É a estória, e a estória no melhor sentido ficcional, o que o público reclama. Essa estória em seu poder de refletir os problemas humanos, sempre um centro de interesse popular, ao ser tomada pelo ci-

nema — com alguns exemplos em alguns romances de Dickens — adquire uma posição singular. O cinema a irradia e, ao invés de empobrecê-la como um outro veículo, apresenta-a sem transfigurá-la em seus elementos constitutivos. O romance permanece o mesmo em um caminho novo e, em linguagem diferente — a linguagem cinematográfica — retransmite a mensagem em sua fabulação.

Compreende-se, em consequência, que o cinema se volte para a ficção como indispensável à sua vida. A história temática do cinema, a partir da fase muda, se relaciona por isso mesmo com a novelística e a dramaturgia. O "far-west" já o esperava com Fenimore Cooper, O. Henry e Zane Gray. Em todos os momentos, e dentro da sua própria renovação, é a matéria ficcional que o alimenta para as grandes realizações. O encontro se torna decisivo à proporção que os recursos técnicos permitem, da parte do cinema, melhor apresentação da ficção autêntica. E quando finalmente se mostram as tragédias gregas e shakespearianas, os romances de Stendhal e Emily Bronte, logo entendemos como a correlação se faz extraordinária entre a novelística, a dramaturgia e o cinema. O romance, sobretudo o romance, conquistara um espaço imenso fora de si mesmo.

Mas, se o cinema pôde dispor da ficção como um veio inesgotável, preferindo o romance às estórias escritas diretamente para a filmagem, a conclusão que se alcança é realmente surpreendente: o romancista, e mais que o intérprete ou o diretor, é o seu grande agente. O romance, face ao cinema, é o gênero literário de base. E essa colocação excepcional se explica porque, como veículo de uma fabulação, esgota em sua temática todos os recursos ficcionais. É nele que a estória se compõe em todos os detalhes marcando o centro de interesse — pela ambiência completa — que assegura a receptividade. A procura do romance, por isso mesmo, não se restringe ao cinema. O teatro também o procura como motivação e, pela adaptação, com exemplos em Kafka e Camus, converte-se em dramaturgia.

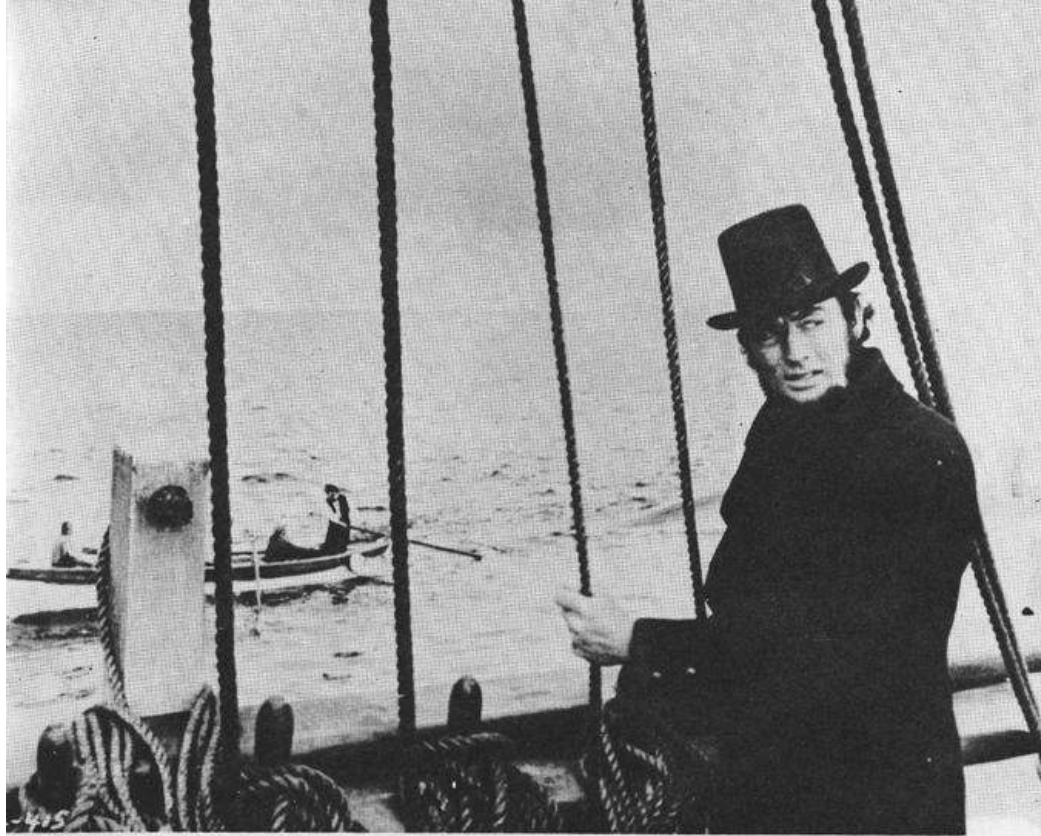
No fundo, porém, é a imaginação que se valoriza com o aproveitamento da ficção nesse tratamento cinematográfico. O gênero literário poderoso — que é o romance — se oferece como cobertura e de tal maneira se situa dentro do cinema que reaparece numa espécie de visualização animada. As imagens, extraídas do texto, como que ilustram o roman-

ce reafirmando que escapam dele os elementos plásticos. E, dentre os inúmeros exemplos, bastará o de "Moby Dick", de Melville, para que se perceba a penetração do romance na versão cinematográfica. Exemplo não menos significativo será o de "A Casa das Sete Torres", de Hawthorne. Prova-se finalmente que a ficção, e mais particularmente o romance, tem no cinema uma complementação. Em um veículo como no outro — na ficção ou no cinema — é a imaginação o que se valoriza.

Essa imaginação, uma das bases do ficcionista, explica com facilidade a sua vocação cinematográfica. "Os ficcionistas do passado, de Homero a Joyce — observa John Gassner — tiveram extraordinário senso cinematográfico." A simples leitura crítica dos grandes romances definitivos, e com exemplo em "Guerra e Paz", de Tolstói, revelará como inspiraram o cinema na própria técnica da narração. Os "flash-backs", as "panoramic views", a "montage" e o "angle of narration" já estavam no romance e, elementos no artesanato do romancista, transferiram-se para o filme com a adaptação cinematográfica. Houve, e por imposição da própria ficção novelística, a apreensão pelo cinema de parte da sua técnica.

O cinema, por este lado, ao tempo em que se revela um herdeiro de elementos da ficção — incorporando suas técnicas de narração —, mostra-se como um outro passo, e o passo mais recente, na evolução mesma da arte de contar. E isso porque a arte de contar, apesar dos gêneros, dispõe de um só processo expositivo. O cancionero anônimo, de expressão poética, já transfere à epopéia — matriz do teatro e da novelística — os recursos narrativos imediatos. Esses recursos, aceitos e aperfeiçoados pela ficção, alcançam finalmente o cinema que, aplicando-os à sua linguagem, confirma a continuidade na evolução da arte de contar. O cinema, neste particular, e como se observa, não inicia um ciclo. Continua tão somente a tradição narrativa.

E, se confirma a herança da ficção pelo uso do processo de narração e pela exploração do seu veio temático, demonstra em sua própria força artística o poder criador do ficcionista. O romance, por exemplo, com o cinema, adquire irradiação extrema. O anfiteatro, na dramaturgia, se hipertrofia. É a ficção, nascida com o primeiro homem ao fundir sua imaginação com o mistério da vida e do mundo, que permanece agora com o cinema. **INC**



cinemas
e literaturas

ROBE GRI
& BERNAL

"Moby Dick", de
John Huston, versão do
romance de Melville:
Gregory Peck



cinema e literatura

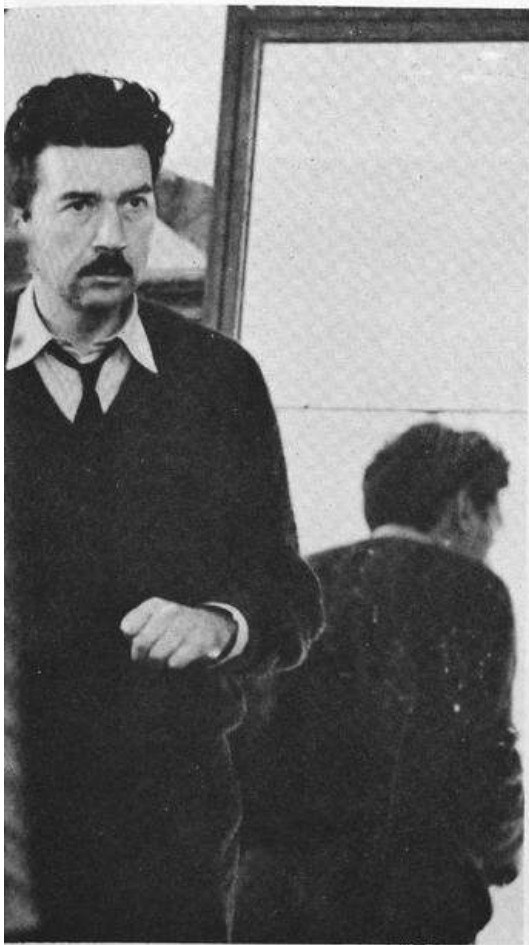
ROBE GRILLET & RESNAIS

IDA LAURA

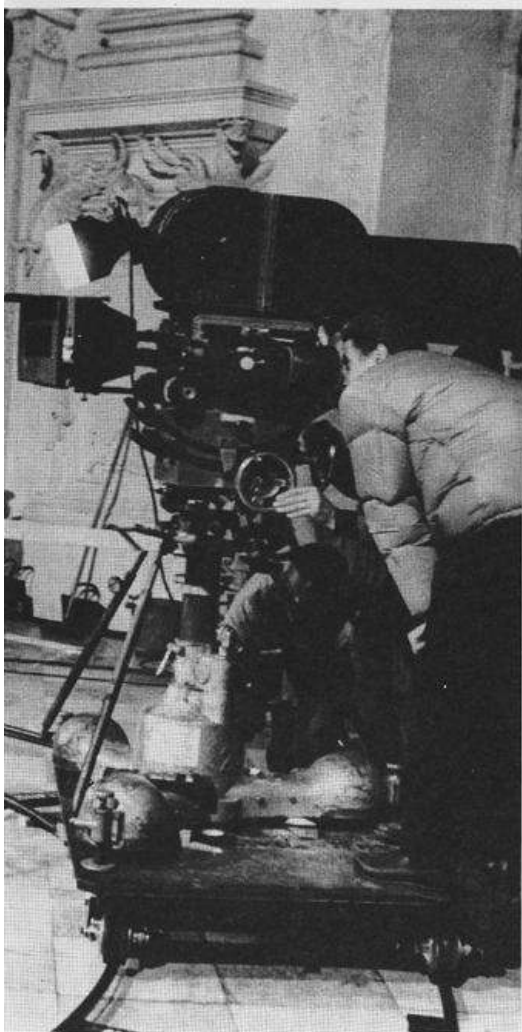
A recente exibição extracomercial, no Brasil, de filmes em que Alain Robbe-Grillet aparece como diretor, além de roteirista, permitiram a avaliação de sua obra em conjunto e o esclarecimento, ao menos parcial, de um ponto que se tornou polêmico na França: na gênese de *O Ano Passado em Marienbad*, qual o maior responsável pelos aspectos criativos do filme: Alain Resnais, o cineasta ou Robbe-Grillet, o argumentista?

A análise dos trabalhos publicados pelo romancista permite estabelecer algumas relações que, ultrapassando a questão proposta acima, vêm cair no problema-conflito do dualismo Literatura-Cinema. Todos os livros de Alain Robbe-Grillet, sem exceção, constituem magníficos roteiros de cinema em potencial. O primeiro, "Les Gommés" (traduzido pela "Edição Livros do Brasil", Lisboa, como "Entre Dois Tiros"), desenrola-se nas vinte e quatro horas que um policial leva para reconstituir um crime possivelmente político e o que ainda não acontecera ou se verificara só em hipóteses, acionado por matemática fatalidade, acaba tornando-se um fato verdadeiro. A repetição de cenas, própria do estilo do autor, faz o personagem caminhar sempre pelas mesmas ruas da cidadezinha, enquanto o pensamento se estende em conjecturas, reconstituições, raciocínios — em um filme, ter-se-ia





Alain Robbe-Grillet,
cineasta-escritor, dirige
'L'Homme qui Ment'



Alain Resnais (na câmara)
dirige 'L'Année Dernière à
Marienbad', segundo
roteiro de Robbe-Grillet

Wallas, no plano real, andando diante do "gradeamento de ferro, da cêrca de fusanos, da faixa de cascalho que dá volta à casa" e olhando "a janela do meio, no primeiro andar", que corresponde "ao gabinete de trabalho do professor desaparecido". Flash-backs levariam o agente ao próprio passado confuso, quando pela primeira vez visitava o lugar, enquanto a objetiva daria a forma de imagens às suas divagações, que correspondem à maior parte das páginas.

Em "Le Voyeur" (em tradução da Editora Edinova, Rio de Janeiro, como "A Espreita") encontra-se outro excelente esquema de filme policial. A ação concentra-se no caminho de um caixeiro-viajante, vendedor de relógios, pelas ruas e estradas da vila à beira do mar, tentando preencher o tempo morto entre dois atalhos, onde se verificara o assassinio da juvenzinha: seus passos são minuciosamente contados, seu percurso estudado, reestudado e sempre, na perspectiva que traz um toque de Einstein, a relatividade do tempo aparece como uma sombra, um fantasma, a pesar sobre a inocência ou a culpa de Matias.

"La Jalousie" (publicado pelas "Éditions de Minuit") já pode ser considerado tanto um roteiro de alta categoria literária, como um obra típica do "nouveau roman" pela indefinição, obsessão repetitiva e sugestão hipnótica de seqüências que se desdobram ao infinito. Uma mulher e um homem, Franck, conversam, tomando aperitivos no terraço da mansão, em um país da África; as principais referências da ação são tomadas em relação às janelas, gelosias ("jalousie" aqui não se refere ao sentimento do ciúme): tudo se passa em torno dos janelões do sobrado e da pilastra do terraço. Os personagens são enquadrados em diferentes posições, ora sentados ao ar livre perto da balaustrada, o bananal à distância surgindo em linhas retas ora junto à amurada já desgastada pelo tempo, onde surge um "mille-pattes" ou na sala de jantar, descrevendo-se com minúcia fotográfica os movimentos. Toda a imobilidade aparente da mulher de cabelos negros e do vizinho que a visita poderia ser decomposta em planos cinematográficos — e é desta fragmentação dinâmica de quadros, só aparentemente "parados", que surge o estranho clima do livro.

Em "Dans le Labyrinthe" ("No Labirinto", em tradução portuguesa da Editora Ulisseia de Lisboa) encontra-se a mais conhecida obra de Robbe-Grillet. As características do romance segundo o próprio autor refletem "uma realidade que não é forçosamente aquilo que o leitor conhece". Descreve um lugar de localização duvidosa, onde um soldado reflete sobre uma batalha perdida, também nebulosa. "O assunto é banal, cotidiano — surge a vida nos seus elementos imediatos: côres, sons, gestos, sensações, o instante, tudo envólto na imprecisão, conseguindo atingir um colorido evocatório e poético." Os momentos que se encadeiam uns com os outros sem qualquer explicação no texto, como os iniciais, em que cenas de rua intercalam-se com o que se passa no aposento fechado, seriam admiravelmente expressos através de fusões eminentemente cinematográficas.

Em "La Maison de Rendez-vous" (traduzido — "Encontro em Hong-Kong" — pela Editora Expressão e Cultura, Rio de Janeiro) está presente o encontro da técnica de cinema com a do "nouveau roman" e desta fusão admirável ergue-se uma obra literária expressiva que representa, ao mesmo tempo e claramente, o roteiro de um grande filme. "A jovem com o cão que se afasta com passo curto e rápido" nasce das páginas do livro como em um "écran"; o mesmo acontece "à moça loira que se abaixa para amarrar a sandália de finas tiras douradas" no salão de Lady Ava; ou o assassinato no escritório abafado é descrito, do ponto de vista da posição física e da elaboração do pensamento de vários personagens, em tomadas fotográficas.

Chegando à contribuição realizada por Robbe-Grillet no campo da realização cinematográfica, marca-se em O Ano Passado em Marienbad um momento decisivo do cinema contemporâneo. O argumento, de autoria do romancista, encontrou na direção de Alain Resnais a tradução em imagens da "tentativa de construir um espaço e um tempo puramente mentais". O próprio Robbe-Grillet afirma: "Resnais 'via' tão bem o que 'descrevia' que as raras modificações do texto sugeridas por ele eram como se tivessem sido feitas por mim".

Marco de um cinema simultaneamente real e abstrato, o encontro em Marienbad define-se como a síntese de várias formulações artísticas dando como resultado uma obra de arte original e essencialmente fílmica. A nosso ver o cinema, quando não se trata de um cinema de autor, como é o caso de Ingmar Bergman ou, entre nós, o de Walter Hugo Khouri e Rubem Biáfora, transcende a realização individual e a obra resultante impõe-se, mais que o conjunto de circunstâncias que a criou, num todo coeso e único de onde é difícil separar as partes componentes.

ROBE GRILLET & RESNAIS

Resnais, tendo em mãos material menos criativo, não produziu depois obras tão expressivas como a história dessa mulher e desse homem que se vêem, ou se revêem ou nunca se haviam avistado antes... A observação de *L'Immortelle* e *Trans-Europe Express*, filmes concebidos e dirigidos por Robbe-Grillet, considerados no plano cinematográfico puro, deixam uma sensação de incompleto, apesar de conterem os elementos básicos de suas teorias. Em *L'Immortelle*, uma estranha mulher morre e renasce, ama e desaparece, a persiana abre e fecha-se, vendo-se o homem que vigia a casa; o personagem principal caminha pelas ruas em busca de um rosto que se desfaz em centenas de outros. Que falta a essa amálgama da "análise detalhada de um conjunto audiovisual demasiado complexo e demasiado rápido para ser devidamente estudado fora do campo de projeção?"

Aquilo que ainda não se formulou claramente em relação a Resnais e Robbe-Grillet, considerados no conjunto de suas realizações, representa o que falta para a definição completa da arte cinematográfica: o cinema é, fora de qualquer dúvida, uma arte original e não apenas uma fusão de outras artes. Existe, porém, relativa dificuldade em defini-lo concretamente: a resistência em ser reduzido a sínteses definitivas prova que as bases em que se assenta diferem dos campos milenarmente conhecidos e facilmente analisáveis da literatura ou da pintura: sugere uma arte nova que se delinea para o homem e que ainda o espanta e o desorienta; e é justamente a presença de uma complexidade formulativa que a afirma como criação totalmente original. **INC**

"L'Année Dernière à
Marienbad":
Giorgio Albertazzi
& Delphine Seyrig (foto
acima), Sacha Pitoeff &
Delphine (embaixo)



cinema e literatura

BERNARD SHAW : ANTICINEMA ?

VAN JAJA

Filmar ou não filmar Shaw, eis a questão. Em verdade, nada existe que o cinema não possa filmar. Toda motivação é válida, desde que devidamente cinematizada. Um roteiro é um roteiro e uma peça é uma peça, como um romance é um romance e um conto é um conto; e assim por diante, o que se nos afigura demasiadamente óbvio para exigir explicação. Independente e mesmo a despeito disto para os menos sensíveis à primeira visualização, insisto que há na obra escrita características inerentes, com as há na obra filmada, o que vem a caracterizar uma e outra na área privada.

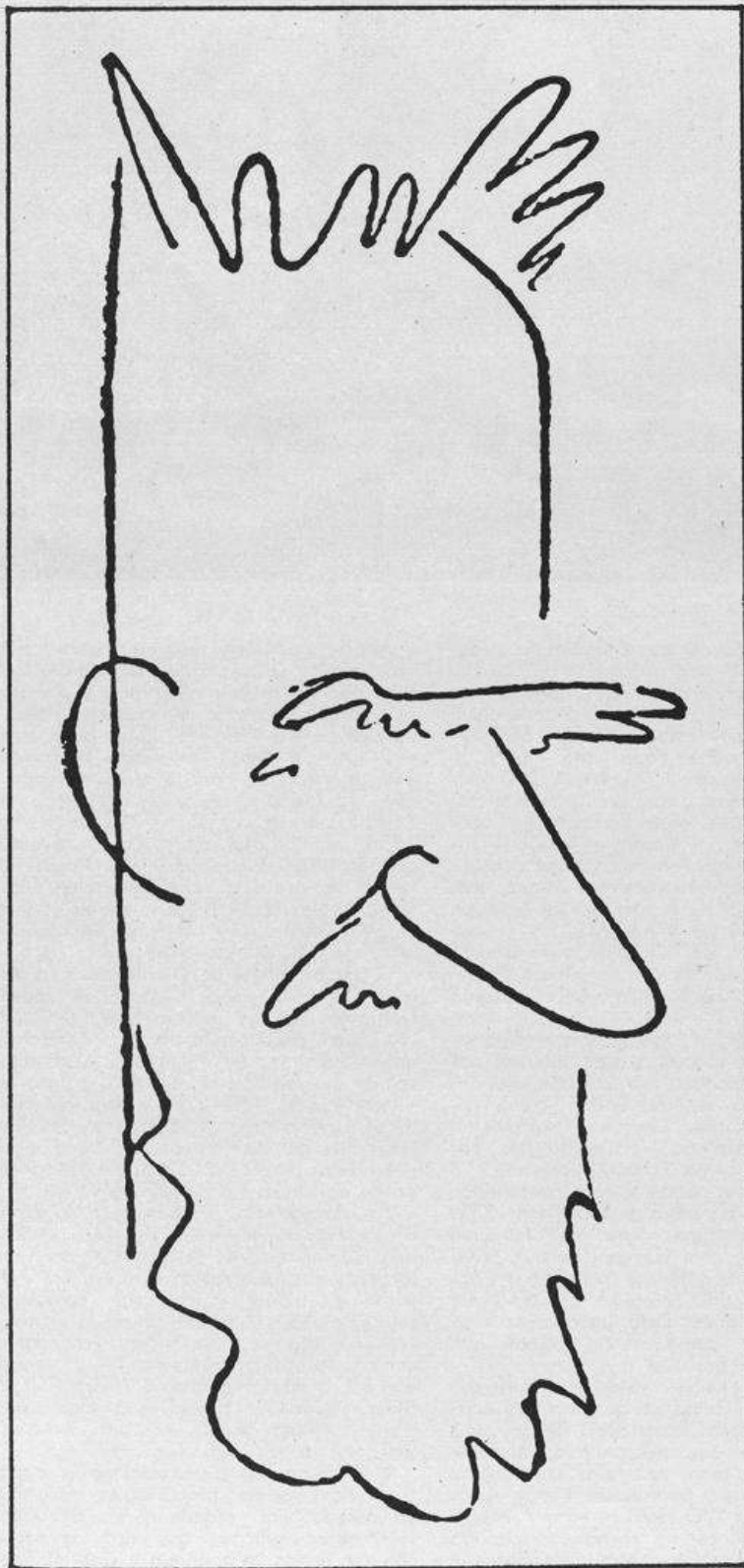
É claro que as origens de cada meio de expressão podem e devem permanecer na obra quando transplantadas ou transfiguradas. Cinema é literatura dinamizada, drama multiplicado em ação, é literatura dinamizada em termos de linguagem cinematográfica. Quanto mais literário um "script", mais certo seu insucesso, mesmo que tenha sido escrito por um gênio e que venha a ser tratado por um grande diretor.

George Bernard Shaw é o anticinema por excelência. Já não me referi às suas peças que constituem a parte expressiva de sua obra em todos os sentidos, e mesmo seus esdrúxulos romances ou seus contos onde se destaca a noveleta "Aventuras de uma Negrinha que Procurava Deus". A dinâmica de seus dramas reside nas palavras e, no cinema, a palavra funciona para complementar a ação, para imitar a vida, onde a imagem carece de uma dimensão menor de expressão. Nessa exposição não defendo o cinema mudo. Sou sonoríssimo e falado de nascença e gosto. Todas as palavras são prescindíveis ao ato de amar; por ser ação a palavra vem em seguida.

Shaw é essencialmente palavra, ou melhor a idéia pela palavra, quase nunca a idéia pela ação. Já não referi à limitação natural de um palco (que, dos gregos a Shakespeare, tem sido ampliada e com Brecht, para citar um exemplo mais notório, foi multiplicada). Em Shaw a palavra sempre me pareceu mais importante do que a situação. Em resumo, era um dramaturgo de tese, e tese se explica, se defende naturalmente através de palavras. Em última análise, literatura difere de cinema, integra o cinema, já não me refiro à sua força de penetração, à sua área de influência. Cinema transcende a literatura. Pode não ser mais eterno, como a obra escrita; contudo, mais perturbador, mais profundo, mais impressionável.

Um filme mudo de peça de Shaw seria tão impraticável (pela ausência das palavras no sentido de riqueza do texto) como um filme falado, exatamente pelo seu contrário, pelo seu não despojamento necessário.

É sabida sua resistência às ofertas, financeiramente expressivas no tempo do cinema mudo, para filmar suas peças; e é importante assinalar o quanto o intenso irlandês gostava de dinheiro, como me-



Shaw em Hollywood: com Chaplin (esq.), Marion Davies, o produtor Louis B. Mayer e Clark Gable



nino de chocolate ou o diabo de pecadores.

O que não impedia que um Walter Morton, nos idos da primeira grande guerra, filmasse nos Estados Unidos "O Soldado de Chocolate", que nada mais é do que sua "Arms and The Man" ("O Homem e as Armas"), que serviu de pretexto a Oscar Strauss para compor sua opereta, de onde foi tirada a versão silenciosa. Que fenômeno saiu desta conjuntura silenciosa, não podemos atinar, sem a palavra de Shaw e a música de Strauss. Já na década de 40 a MGM fez uma versão colorida de "O Soldado de Chocolate" com Rise Stevens e Nelson Eddy, uma uma realização medíocre e bastante confeitada.

Nos idos de 21, seu romance (diga-se, ao correr da máquina, que, apesar dos seus cinco romances, nunca conseguiu evidenciar-se ou ser respeitado como romancista) "Cashel Byron's Profession" teve um misteriosa versão dirigida por W. P. Binovac, na Tcheco-Eslováquia.

Numa dessas negadas, mas consentidas situações, tão ao sabor de Shaw, em 1931, o diretor Cecil Lewis filme *How He Lied Her Husband*, com Edmund Gwenn, Vera Lennoux e Robert Harris, peça de um ato sobre o triângulo eterno. E *Como É mentir ao Marido Dela* poderia ser parodiado para "como mentir a Shaw que ele é cinematografável"?

Apesar da crítica considerar o filme demasiadamente falado e do resultado pouco louvável desta experiência, Shaw, mais fascinado do que desconfiado, deixa-se seduzir mais uma vez num contragosto quase prazeroso, permitindo filmar *Arms and The Man* ("O Homem e as Armas") com Barry Jones no turbulento capitão Bluntschli, Anne Grey, Maurice Colbourne

e Angela Baddeley, repetindo Cecil Lewis na direção. O resultado, segundo a crítica, não foi melhor nem mais promissor.

A MGM, soprada por Gabriel Pascal, sempre teve a idéia de filmar *O Homem e as Armas* com Clark Gable no protagonista, nunca levando a efeito a realização assustada e precavida em face do "script" ter de ser do próprio Shaw. Em 1958, se tornaria realidade novamente, quando na Alemanha o diretor Franz Peter Wirth, praticou outra versão da peça, crismando-a *Helden* ("Os Heróis") com O. W. Fischer, que vimos em Munique e até hoje não exibida entre nós.

A versão alemã de *O Homem e as Armas* (*Helden*) tinha "script" da dupla Hohanna Sibelius e Eberhard Keindorff. No elenco encabeçado por O. W. Fischer, então em grande moda na Alemanha, saindo de um filme para outro, víamos Liselotte Pulmer (que não resistiu em Hollywood), Kurt Kasznar, Ellen Schwiers, Jan Hendriks etc. As virtudes do filme eram defendidas por O. W. Fischer e pela fotografia de Klaus von Rautenfeld.

Na década de 30, sua peça "Pigmalião" teve nada menos de três versões, duas completamente desautorizadas e uma terceira autorizadíssima. Em 35, na Alemanha, o diretor Erich Engel comete o seu *Pigmalião* com um único fator relevante, a presença de Gustav Grundgens como o professor Higgins. Na Holanda, em 36, o diretor alemão Ludwing Berger filme *Pigmalião*, considerada importante como assinala Sadoul na sua discutível "Histoire de L'Art du Cinéma".

Na Inglaterra, a revolucionária equação Shaw-cinema processou-se no final da década. Em verdade nunca ficou devidamente explicado que tipo de sedução ou feitiçaria o húngaro Gabriel Pas-

cal usou para seduzir o inseduzível Shaw (pelo menos fazia o gênero muito bem). O irlandês duro na queda, que era o anjo — Shaw, tinha predição (ou perversão?) por este jôgo de dizer que não desejava o que queria.

O mistério permanece submerso na arca das hipóteses, agora que ambos estão partidos deste mundo de farsas de Pascal e peças de Shaw.

Para tanto, basta dizer que nem sua secretária de três decênios Blanche Path, exatamente os mais famosos de sua longevidade, também não esclarece definitivamente no seu depoimento biográfico, "30 anos com Bernard Shaw", como Gabriel Pascal ganhou a confiança e a opção de Shaw, para produzir suas peças no cinema.

A primeira peça de Shaw que Gabriel Pascal produziu foi "Pigmalião". Estamos em 1938 e *Pigmalião* ganhava sua terceira e melhor versão cinematográfica. O próprio Shaw intervinha no "script" com cenas e diálogos adicionais, pois o irredutível irlandês não permitia que se mexesse nas suas "obras-primas", achando que até as vírgulas deviam ser filmadas. *Pigmalião*, que guardava direção dupla de Anthony Asquith e Leslie Howard (também interpretava esplendidamente o professor Higgins) foi um sucesso, balançando as rosas verdes da intransigência de Shaw no galho de suas convicções anticinematográficas.

Entre as curiosidades que *Pigmalião* acusava, tínhamos Wendy Hiller (escolhido por Shaw, que a havia visto num filme) com Eliza Doolittle, a florista da sargeta londrina pigmalionizada pelo professor; na colaboração do "script", os nomes de Cecil Lewis (que já havia dirigido dois filmes baseados em peças de Shaw),

W. P. Lipscomb, Jan Darymple e do próprio diretor Anthony Asquith; o nome de David Lean figurava na edição do filme; a música era de Arthur Hönner e o filme contava com um "fim feliz", consentido por Shaw, o que é mais importante e sintomático, sendo sabido que, na peça, Eliza casa-se com o homem indevido, o jovem e pronto aristocrata Freddy Eynsford-Hill, quando a lógica e a gratidão mandavam que fosse com o professor Higgins, como desde então passou a ser. O sucesso se fez em todos os sentidos.

Este mesmo *Pigmalião* serviria duas décadas, após esse primeiro sucesso de Shaw no cinema, como motivação a Alan Jay Lerner e Frederick Loewe para a realização de uma das mais memoráveis comédias musicais, "My Fair Lady", que estreou em 1956, deslumbrando a Broadway através de consecutivas temporadas.

Em 1954, Jack L. Warner levaria a efeito o ambicioso plano de filmar *My Fair Lady*, com toda a pompa e circunstâncias, mantendo Rex Harrison na sua admirável criação do professor Higgins, feita no palco, mas injustificavelmente preterindo Julie Andrews (a intérprete da Broadway) por Audrey Hepburn, uma frágil e inconvincente Eliza Doolittle. Independente de todo aparato e fidelidade de época, a direção superior de George Cukor, com grande cuidado estético e seu costumeiro requinte de detalhes nas interpretações, o filme mantinha uma ligeira teatralidade. Os figurinos de Cecil Beaton (de supremo efeito no palco), recriados e acrescidos, repetiram e acresceram seu sucesso. Sensível também a coreografia de Hermes Pan. E, no elenco, ainda víamos Wilfrid Hyde-White (no coronel Pickering), Stanley Holloway (no pai de Eliza, que havia criado no palco), Gladys Cooper (na mãe de Higgins) e Jeremy Brett (no jovem Freddy). Alan Jay Lerner conservou no "script" sua façanha (Lerner, tanto na sua versão teatral como na cinematográfica, preferiu o epílogo que Shaw escreveu para o filme *Pigmalião*), e a música cativante, à primeira audição, de Frederick Loewe se incumbiria de transformar este sucesso de Shaw num sucesso permanente.

Com o êxito de *Pigmalião*, de Anthony Asquith e Leslie Howard, daí por diante Gabriel Pascal tinha assegurado o direito de filmar as obras de Shaw, uma após outra, se bem que não encontrasse a facilidade financeira esperada.

Em 39, a guerra iria abalar o mundo com Hitler à frente da sarabanda macabra, e Shaw, em Londres, mais uma vez despertaria a atenção do mundo cinematográfico, consentindo que Gabriel Pascal continuasse a seduzi-lo e permitindo a filmagem de *Major Barbara*.

Desta feita, Gabriel Pascal dirigiu o filme sobre "script" de Shaw, que, animado e envolvido pelo êxito de *Pigmalião*, também fez concessões, praticando breves alterações na sua peça. Wendy Hiller é outra vez a protagonista, ao lado de Rex Harrison (que futuramente iria ser um memorável professor Higgins). Robert Morley, Robert Newton, Deborah Kerr, Sybil Thorndyke (que filmou em 1927 a cena da catedral de Santa Joana),

Emlyn Williams (famoso também como dramaturgo), um elenco brilhantemente inglês. Financeiramente, *Major Barbara*, que possuía méritos apreciáveis, não repetiu o caminho de *Pigmalião*. Shaw e o cinema se separariam por algum tempo.

Com a Inglaterra também no "front", só depois da guerra voltaria Shaw a ser filmado. Numa incursão completamente inútil, Gabriel Pascal usou sem resultado algum sua feitiçaria com os produtores de Hollywood, que não queriam saber nada de e com Shaw.

De 1945, ainda com Gabriel Pascal na direção e Shaw no "script" (adicionando cenas e falas), é a versão de César e Cleópatra, com Claude Rains e Vivian Leigh nos papéis titulares e Stewart Granger como Apolodoros. Redundou num completo desastre comercial em cores. Era puro teatro filmado, independente da categoria dos intérpretes e de algumas seqüências sensíveis. Em 1928 já havia andado no ar a primeira idéia de se filmar César e Cleópatra, com Pola Negri, então no auge da fama, vivendo a trágica rainha do Egito. Não passou das "demarches". E o Egito, que tanto fascinou e destruiu mais de um romano ilustre, também fascinou e quase destruiu o húngaro Gabriel Pascal.

Na altura de 52 (novembro, 2), George Bernard Shaw, cansado dos homens e da terra, desfez seu contrato com o mundo, aos 94 anos de idade (e dizer que os ingleses costumavam fazer contratos de 99 anos) e partiu para sempre, com destino ignorado, legando à humanidade todo o subproduto do seu gênio, a sua obra.

O primeiro filme feito após a sua morte foi uma insípida versão de *Andrócles e o Leão*, onde Gabriel Pascal aparecia como produtor na R.K.O. Radio. Uma adaptação livre dos ingleses Chester Erskine (que também dirigiu, sem humor) e Ken Englund, liquidou o assunto. Um elenco extravagantemente distribuído (independente de bons atores) consumou em tragédia a comédia com Alan Young (*Andrócles*) e mais Jean Simmons e Robert Newton (ambos atuaram em *Major Barbara*) e Victor Mature, Elsa Lanchester, Reginald Gardner, Gene Lockhart, Alan Mowbray, Lowell Gilmore e Maurice Evans (como César), elenco quase todo inglês e de qualidade, exceção feitas a Alan Young e Victor Mature.

Desaparecendo também Gabriel Pascal em 54, os direitos autorais da obra de Bernard Shaw passaram para o "Great Britain's Public Trustee" que, por sua vez, nomeou a Sociedade de Autores para resolver os problemas de autorização, contrato e arrecadação.

O desbravado e valoroso diretor Otto Preminger foi o primeiro a reconsiderar a importância de Shaw e partiu para uma *Santa Joana*, com um "script" de Graham Greene, demasiadamente infeliz, para resultar num filme que prestasse. Preminger introduzia uma nova estrêla, Jean Seberg, como Joana (papel que Gabriel Pascal desejava confiar a Greta Garbo, uma década antes). E mesmo com a preocupação estética de uma produção desenhada, do realismo prussiano impôsto à novata Seberg (tosquiada de verdade e quase queimada viva) e de um

elenco transitado de celebridades, tais como sir John Gielgud, Anton Walbrook (um excelente ator alemão), Richard Widmark, Richard Todd, Barry Jones (que, quando moço, protagonizou a primeira versão de *O Homem e as Armas*), Felix Aylmer, Finlay Currie, Bernard Miles, Margot Graham (atriz fordiana de *O Delator*), Kenneth Heigh, entre outros. Uma das raras profanações de Otto Preminger.

Em 59, Harold Hetch produziu "O Discípulo do Diabo", que começou sob o signo do desastre com o diretor Alexandre MacKendrick, capaz e inteligente, deixando o comando da comédia para o formal Guy Hamilton. Este participou uma realização merencória, num incrível "salve-se quem puder", apesar das presenças de sir Laurence Oliver, Burt Lancaster e Kirk Douglas. Também o "script" de John Dighton e Roland Kibbee não fazia justiça à peça de Shaw e, sobretudo, era impossível de se imaginar filmada na Inglaterra, como, de resto, foi.

Na Metro inglesa, Anatole Grunwald produz, também com a responsabilidade do "script", *O Dilema de um Médico*, com uma ficha técnica ilustre e capacitadíssima com Anthony Asquith (o co-diretor do primeiro sucesso mundial de Shaw no cinema, com *Pigmalião*), figurinos de Cecil Beaton, música de Joseph Kosma, e um elenco ultrabritânico (com exceção de Leslie Caron) tinhamos Dirk Bogarde, Robert Morley, Alistair Sim, Felix Aylmer, John Robinson, entre outros. Apesar da mestria, requinte e sensibilidade de Anthony Asquith, redundou num filme apático.

E eis que quase três décadas depois, novamente Shaw volta a preocupar e interessar os cineastas alemães. Em 58, *O Homem e as Armas* tem nova versão chamada *Helden*, a que já me referi. E, em 59, o diretor Akos von Rathony realiza *A Profissão da Senhora Warren* sem melhor resultado, salvo as presenças de Lili Palmer, vienense internacional, e, em parte, de O. E. Hasse, o resto tinha muito pouca grandeza.

Em 62, o produtor Pierre Rouve produz em Londres a comédia *A Milionária*, com um elenco anglo-italiano, com Sophia Loren protagonizando ao lado de Peter Sellers, Alistair Sim, Dennis Price, Gary Raymond e Vittorio de Sica. Sobre uma adaptação livre de Ricardo Aragno, foi feito o "script" por Wolf Mankowitz. Pierre Balmain contribuía nos figurinos e George van Parys na música e, independente desses cuidados, mais uma vez o excelente Anthony Asquith não "quebrou o galho", provando que nem mesmo um diretor experimentado e sabedor dos segredos do seu "métier", pode escapar a um "script" inepto.

My Fair Lady, filmado em 64, a que também já me referi a comédia-musical mais feiticeira do nosso tempo que Alan Jay Lerner e Frederick Loewe realizaram de *Pigmalião*, mais uma vez provocou e provou que todo o sucesso de Shaw no cinema tem sido ainda e sempre através de *Pigmalião*, onde o demônio vegetariano irlandês se retrata na figura eterna do professor Higgins, esse endemoniado criador de mitos. **INC**

NOVOS FILMES BRASILEIROS □ NOVOS

OS HERDEIROS

Diretor: Carlos Diegues

Argumento: Carlos Diegues

Roteiro: Carlos Diegues

Fotografia: Dib Lutfi (Eastmancolor)

Montagem: Eduardo Escorel

Música: Villa-Lôbos

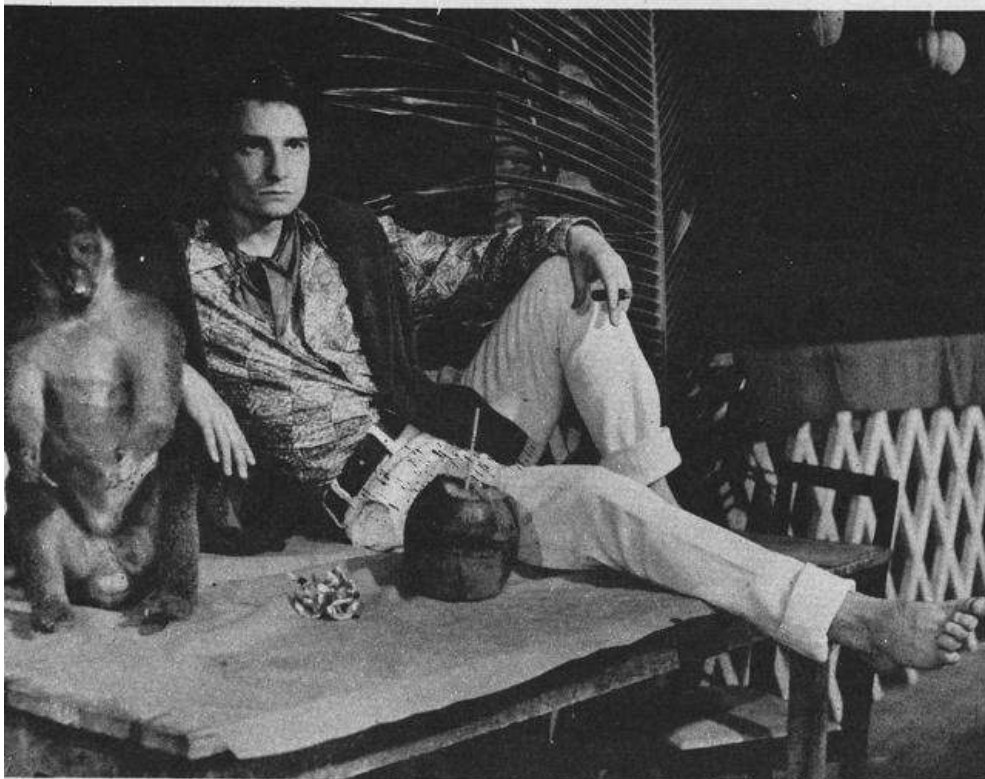
Intérpretes: Sérgio Cardoso (Jorge Ramos), Odete Lara (Eugênia), Mário Lago (Joaquim de Almeida), Paulo Pôrto (Medeiros), Jean Pierre Léaud (Danton), Grande Otelo, Isabel Ribeiro (Rachel), André Gouveia (Joaquim Ramos).

Produção: J. B. Produções Cinematográficas Ltda./Condor Filmes/Carlos Diegues Produções Cinematográficas.

Joaquim de Almeida, fazendeiro de São Paulo, encontra-se à beira da falência devido à crise do café que precedeu a Revolução de 1930. Para escapar à família que ameaça lhe tomar a fazenda, arranja o casamento de sua filha

única, Rachel, com o jornalista Jorge Ramos, que foge da cidade perseguido pela Polícia. Com a queda do Governo Vargas, em 1945, Ramos decide voltar à capital, com o que Almeida não concorda. Mas ele trai o sogro e foge com Rachel para o Rio de Janeiro, deixando na fazenda seu primogênito, Joaquim. No Rio, em breve, vamos encontrar Jorge Ramos em plena ascensão, ajudado por seu antigo patrão, Medeiros, a quem ele mais tarde trairá. Na companhia de sua amante, Eugênia, cantora de rádio, Ramos segue seu caminho cada vez mais ascendente e logo se torna um dos homens mais poderosos do país. Com a morte do velho Almeida, Joaquim vem para a companhia de seus pais e, a partir daí, enfrenta seu próprio pai até destruí-lo, numa ação que afetará toda a família.

"Os Herdeiros", de Carlos Diegues: Jean-Pierre Léaud (abaixo), Sérgio Cardoso e Odete Lara (à direita)



FILMES BRASILEIROS | NOVOS FILMES

O PROFETA DA FOME

Diretor: Maurice Capovilla
Argumento: Maurice Capovilla e Fernando Peixoto
Roteiro: Maurice Capovilla e Fernando Peixoto
Fotografia: Jorge Bodansky
Montagem: Sílvio Renoldi
Música: Rinaldo Rossi

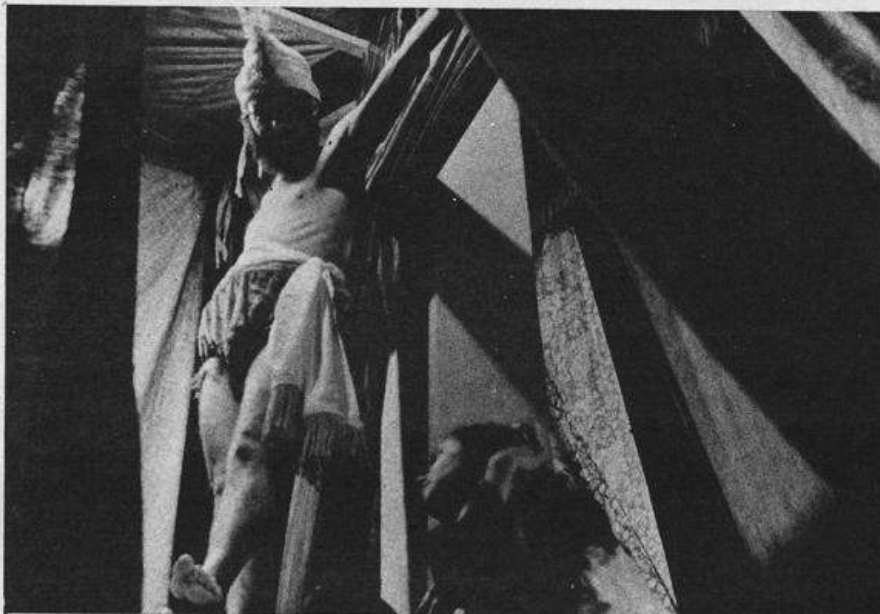
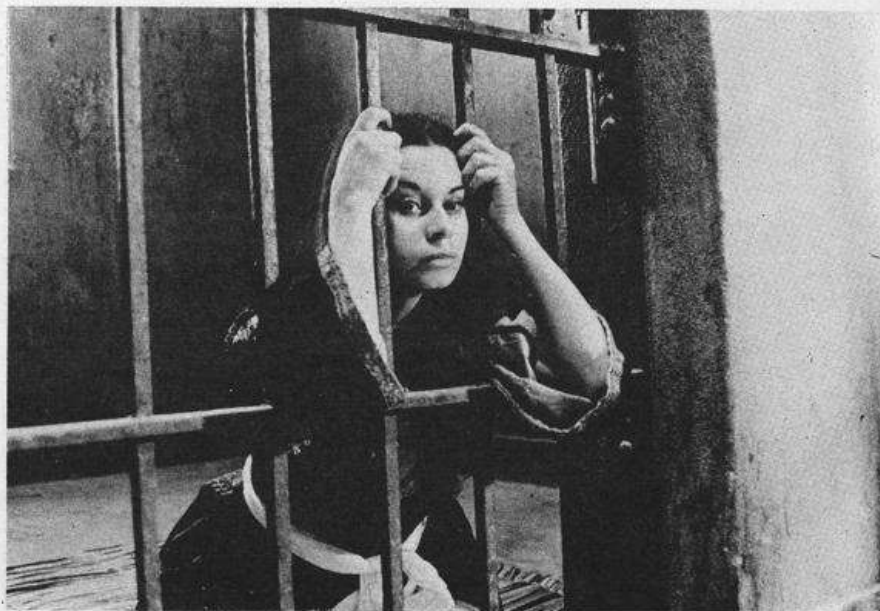
Intérpretes: José Mojica Marins (Alikan), Maurício do Valle (Domador), Julia Miranda (Maria), Sergio Hingst (Dom José), Joffre Soares (Padre), Adauto Santos (Cantador), Heládio Brito (Delegado), Flavio Império (Soldado), Lenoir Bittencourt (Mágico), Fuxico (Palhaço), Wilson Evangelista (Equilibrista), Mario Lima (Espectador).

Produção: Fotograma Produtora e Distribuidora de Filmes Ltda.

No pequeno circo de Dom José, Alikan, o faquir, realiza os mais sensacionais números: "Os Manjares do Demônio", "O Enterrado Vivo", "O Suicida Sanguinário". Marcha descalço sobre cacos de vidro, perfura-se com punhais, come fogo e estanho derretido.

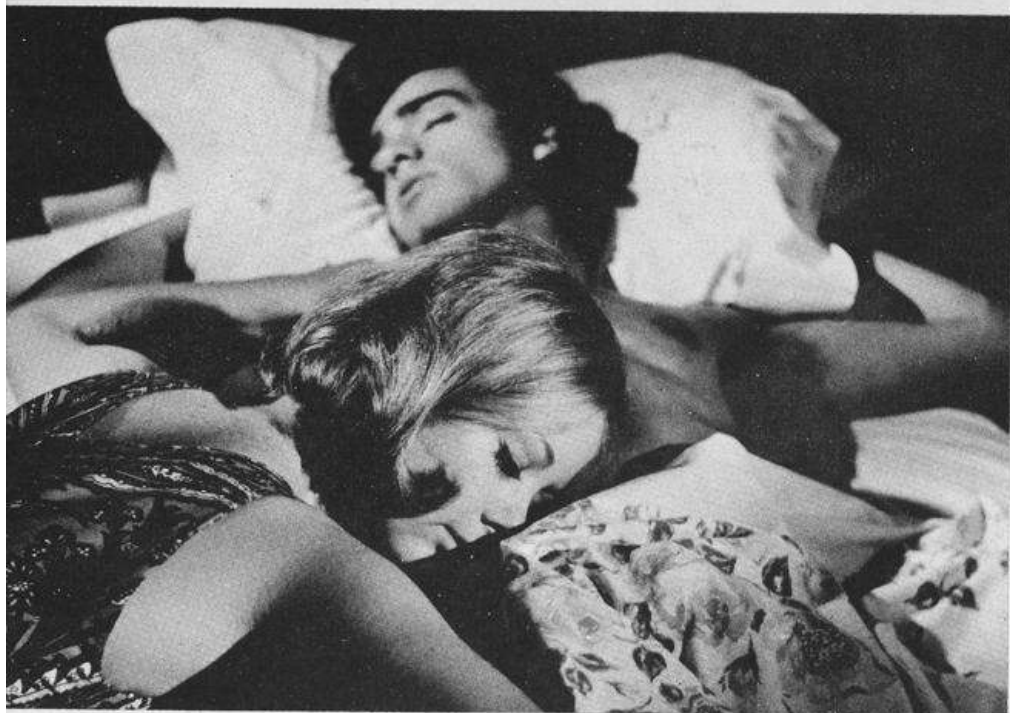
O circo vai mal. Os artistas desesperados comem os animais amestrados. Tentam tomar o lugar dos animais, mas fracassam. Inventam, como último recurso, um número arrepiante: o faquir Alikan vai comer gente. E o público comparece em massa para ver Alikan, o Homem Que Come Gente.

Escapando do circo em chamas, com Maria, sua mulher, Alikan inicia uma longa caminhada até uma cidade em festa, onde se apresenta em número sensacional: O Crucificado Vivo. Atrai a atenção de toda a região, mas seu número de circo gera misticismo. Ele é prêsso e na prisão descobre a chave do sucesso: o jejum. De nôvo em liberdade, arma sua barraca de faquir em São Paulo, ficando 100 dias sem comer. Torna-se campeão mundial da especialidade. Mas sua surpreendente trajetória não termina aqui.



Três momentos de "O Profeta da Fome", de Maurice Capovilla, com José Mojica Marins no papel central

NOVOS FILMES BRASILEIROS □ NOVOS



ANJOS E DEMÔNIOS

Produtor e Diretor: Carlos Hugo Christensen

Argumento: Jota Barroso

Roteiro: Orígenes Lessa e Carlos Hugo Christensen

Fotografia: Antônio Gonçalves (Eastmancolor)

Montagem: Nelo Melli

Intérpretes: Geraldo Del Rey, Eva Christian, Luiz Fernando Iannelli, Fregolente, Rubens de Falco (participação especial), Renato Coutinho, Pedro Pimenta, Ivan Setta, Fernando de Almeida, Ari Coslow, Clementino Kelé, Aníbal Marotta, Fredy Naban, Célio de Barros, Magalhães Graça, Fernando Ferrara, Susy Arruda, Nelson Camargo, Rosa Sandrini, Nildo Parente, Paulo Nolasco, Márcia Tânia.

Produção: Carlos Hugo Christensen
Produções Cinematográficas e Paramount Films of Brazil.

O argumento gira em torno de Virgínia (Eva Christian) e Paulo (Fernando Iannelli), dois adolescentes, no Rio de Janeiro, mergulhados em um mundo de total devassidão sexual e moral. Nada os detém, nem mesmo o crime, para satisfazer a ambição de viver intensamente, a qualquer custo, impulsionada por uma concepção deturpada da vida. Acabam destruindo suas próprias existências e a de um jovem advogado, Henrique (Geraldo Del Rey), que se torna vítima de uma sinistra armadilha. O filme defende, em trama policial, a tese de muitos juristas que consideram ultrapassada a legislação que protege os menores de 18 anos: esses juristas entendem, que, pela própria evolução dos tempos, essa juventude que comete crimes, muitas vezes com um cinismo revoltante, deve ser julgada à base do crime cometido e não à base da idade.

"Anjos e Demônios",
de Christensen,
com Eva Christian —
atuando com
Geraldo Del Rey
(foto acima) e
Luiz Fernando Iannelli
(ao lado)

inc

DINAMIZA A PRODUÇÃO

Proporcionando ao cinema brasileiro um impulso sem precedentes, o Instituto Nacional do Cinema liberou recursos financeiros para 21 filmes brasileiros, entre janeiro e dezembro de 1969. No total, quase seis bilhões de cruzeiros velhos (ou NCr\$ 5.938.410,69) foram liberados para 38 longas metragens nacionais — realizados em 1967/69 ou em fase de produção. Esse extraordinário volume de capital provém do dispositivo legal que canaliza para a produção de filmes parte do desconto do imposto sobre remessas para o Exterior de rendimentos das distribuidoras de filmes estrangeiros.

Incrementando a elevação do nível técnico-artístico do cinema, facultando a produção de filmes dos mais diversos gêneros e tendências criadoras, a dinamização deste mercado de capitais amplia as oportunidades de criação dos cineastas mais significativos, favorece o surto de novos talentos e estimula — tanto no campo do cinema-arte como na área do cinema eminentemente espetacular — a intensificação do diálogo com o público.

Dos 21 projetos aprovados em 1969, 20 são em cores. E quatro se apóiam também em regime de co-produção com a França, nos termos do Acôrdio assinado em fevereiro do ano passado e que abre para o cinema brasileiro maiores oportunidades na Europa: *O Palácio dos Anjos*, *Verão de Fogo*, *Como Era Bom o Meu Francês* e *O Homem das Estrêlas*. *O Palácio dos Anjos*, a ser lançado a partir do terceiro trimestre no Brasil e na Europa, é uma realização de Walter Hugo Khouri, autor de dois filmes premiados pelo INC: *As Amoras* e *O Corpo Ardente*. *Como Era Bom o Meu Francês*, ainda em preparativos de filmagem, é a produção mais ambiciosa de Néelson Pereira dos Santos, o diretor de *Vidas Sêcas*. Outro veterano beneficiado com capitais liberados pelo INC: Carlos Hugo Christensen (Prêmio INC: *O Menino* e *o Vento*) que, em *Anjos e Demônios*, aborda problemas da juventude atual. E Jorge Ilieli, ausente da longa metragem desde 1963, tem a oportunidade de voltar com *Viver de Morrer*, projeto de "thriller" psicológico-realista que aguardava há alguns anos um esquema de produção à altura de suas ambições criativas.

Outro que volta é Sérgio Ricardo (*Este Mundo é Meu*), com uma história de misticismo em cenários urbanos, *O Romance de Santa Juliana* (ou, simplesmente, *Juliana*). Fernando de Barros, cuja última realização se situou em *As Cariocas* (1.º episódio), prepara *A Arte de Amar...* Bem. Ozualdo Candeias (Prêmio INC: *A Margem*) vai realizar *As Noites de Iemanjá*.

O documentarista Arnaldo Jabor fará seu primeiro longa metragem de ficção, *Pindorama*. O crítico e ensaísta Maurício Rittner prepara seu primeiro longo, *Uma Mulher Para Sábado*. Flávio Tambellini filma *Um Uísque Antes...* e *Um Cigarro Depois*. Anselmo Duarte volta aos estúdios da Vera Cruz para a realização de *Um Certo Capitão Rodrigo*, baseado em Érico Veríssimo.

Alguns filmes, em fase preparatória de produção, ainda não tinham diretor escolhido ao encerrarmos esse relato da ação do INC na área do financiamento à longa metragem.



"Anjos e Demônios", de Christensen



"Macunaima", de Joaquim Pedro de Andrade

"Os Herdeiros", de Carlos Diegues

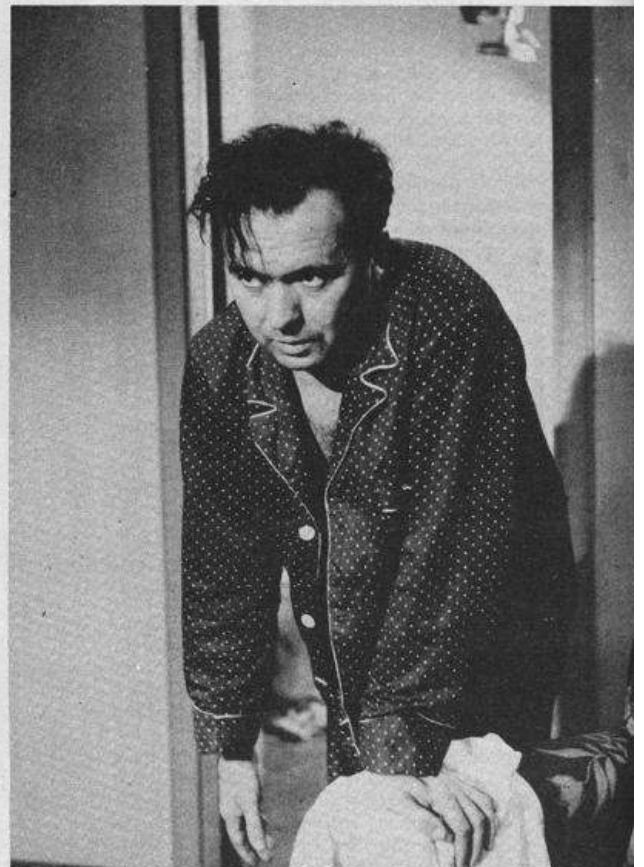




"O Palácio dos Anjos", de Walter Hugo Khouri



"A Madona de Cedro", de Carlos Coimbra



"O Quarto" de Rubem Biáfora

Até 1968, foram liberados os seguintes recursos para filmes brasileiros:

As Amorasas, direção de Walter Hugo Khouri. Kamera Filmes/Columbia Pictures do Brasil. Quantia liberada: NCr\$ 120.588,05.

O Quarto, direção de Rubem Biáfora. Data Filmes/Columbia Pictures do Brasil. Quantia liberada: NCr\$ 112.651,65.

O Homem Nu, direção de Roberto Santos. Pelmex-Películas Mexicanas do Brasil S.A./Wallfilmes Ltda. Quantia liberada: NCr\$ 53.359,42.

As Armas, direção de Astolfo Araújo. Data Filmes Ltda./Allied Artists do Brasil. Quantia liberada: NCr\$ 46.480,92.

O Homem que Comprou o Mundo, direção de Eduardo Coutinho. Produções Cinematográficas Mapa Ltda./Columbia Pictures. Quantia liberada: NCr\$ 66.400,00.

Até que o Casamento nos Separe, direção de Flavio Tambellini. Data Filmes Ltda./Rank Filmes do Brasil Ltda. Quantia liberada: NCr\$ 70.850,37.

Os Marginais, direção de Moisés Kandler e Carlos Prates Correia: Mariana Filmes Ltda./Columbia Pictures do Brasil. Quantia liberada: NCr\$ 47.166,00.

A Doce Mulher Amada, direção de Ruy Santos/Euro Filmes Ltda./Royal Filmes S.A. Quantia liberada: NCr\$ 56.488,32.

Adorável Trapalhão, direção de J. B. Tan-ko. J. B. Produções Cinematográficas/Condor Filmes. Quantia liberada: NCr\$ 57.117,16.

Como Matar um Playboy, direção de Carlos Hugo Christensen. Atlântida Cinematográfica/Fox Filmes do Brasil S.A. Quantia liberada: NCr\$ 145.804,48.

Madona de Cedro, direção de Carlos Coimbra. Cinedistri Ltda./Metro Goldwyn Mayer do Brasil. Quantia liberada: NCr\$ 345.099,51.

Quelê do Pajeú, direção de Anselmo Duarte. Procine Produtora Cinematográfica S.A./Arro Filme Ltda./Columbia Pictures do Brasil. Quantia liberada: NCr\$ 363.092,52.

Relato da História de um Mundo Novo, produção Screen Gems of Brasil Inc./Bollivar Madruga Duarte. Quantia liberada: NCr\$ 59.031,00.

Trilogia do Terror, direção de José Mojica Marins, Ozualdo Candeias, Luís Sérgio Person. P.N.F. Produtora Nacional de Filmes/Companhia Cinematográfica Franco-Brasileira. Quantia liberada: NCr\$ 22.981,52.

Os Herdeiros, direção de Carlos Diegues. Carlos J. Diegues Produções Cinematográficas/Jarbas Barbosa/Luiz Carlos Barreto/Mapa Filmes/Condor Filmes S.A. Quantia liberada: NCr\$ 47.210,97.

Macunaíma, direção de Joaquim Pedro de Andrade. Grupo Filmes Ltda./Filmes do Sêro/Condor Filmes S.A. Quantia liberada: NCr\$ 166.903,90.

Jovem Cão, direção de Maurício Gomes Leite. Tekla Filmes Ltda./Companhia Cinematográfica Franco-Brasileira. Quantia liberada: NCr\$ 28.024,85.

Em 1969 foram liberados os seguintes recursos:

Palácio dos Anjos, direção de Walter Hugo Khouri. Co-produção Brasil/França/Companhia Cinematográfica Vera Cruz/Metro Goldwyn Mayer do Brasil. Quantia liberada: NCr\$ 316.365,00.

Verão de Fogo, direção de Pierre Kalfon. Co-produção Brasil/França/Companhia Cinematográfica Vera Cruz/Metro Goldwyn Mayer do Brasil/Les Films Number One. Quantia liberada: NCr\$ 341.910,00.

Anjos e Demônios, direção de Carlos Hugo Christensen. Carlos Hugo Christensen Produções Cinematográficas/Paramount Films of Brasil. Quantia liberada: NCr\$ 170.630,00.

O Romance de Santa Juliana, direção de Sérgio Ricardo. Produção associada Entrefilmes Ltda./Brascontinental. Quantia liberada: NCr\$ 143.387,60.

A Arte de Amar... Bem, direção de Fernando de Barros. Wallfilmes Ltda./Paramount Films of Brasil. Quantia liberada: NCr\$ 175.000,00.

As Noites de Iemanjá, direção de Ozualdo Candeias. Data Cinematográfica Ltda./Paramount Films of Brasil, Inc. Quantia liberada: NCr\$ 186.004,09.

Viver de Morrer, direção de Jorge Ileri. Entrefilmes Ltda./Metro Goldwyn Mayer do Brasil. Quantia liberada: NCr\$ 275.734,80.

Um Anjo Mal, produção associada Companhia Cinematográfica Vera Cruz/Fox Filmes do Brasil S.A. Quantia liberada: . NCr\$ 413.705,00.

Um Certo Capitão Rodrigo, direção de Anselmo Duarte. Companhia Cinematográfica Vera Cruz/United Artists do Brasil, Inc. Quantia liberada: NCr\$ 500.555,00.

Pindorama, direção de Arnaldo Jabor. Kamera Filmes/Screen Gems do Brasil/Columbia Pictures of Brasil, Inc. Quantia liberada: NCr\$ 240.444,00.

Um Uísque Antes... e um Cigarro Depois, direção de Flavio Tambellini. Flavio Tambellini Produções Cinematográficas/Rank Filmes do Brasil. Quantia liberada: NCr\$ 244.984,87.

Como Era Bom o Meu Francês, direção de Néelson Pereira dos Santos. L. C. Barreto Produções Cinematográficas/Condor Filmes S.A. Quantia liberada: NCr\$ 271.894,77.

O Homem das Estrélas, co-produção Brasil/França/L.C. Barreto Produções Cinematográficas/Condor Filmes S.A. Quantia liberada: NCr\$ 93.375,00.

Cômicos e Mais Cômicos, produção Cine-Sul Ltda. Pelmex-Películas Mexicanas do Brasil S.A. Quantia liberada: NCr\$ 90.473,90.

As Gatinhas, produção Servicine Serviços Gerais de Cinema/Fama Filmes Ltda./Cinematográfica Zonari Ltda./Gália Filmes Ltda. Quantia liberada: NCr\$ 125.855,50.

Dentro e Fora de Casa, produção Data Cinematográfica/Allied Artists do Brasil. Quantia liberada: NCr\$ 22.956,50.

Memórias de um Gigolô, produção Magnus Filmes Ltda. Paramount Films of Brasil/Companhia Cinematográfica Franco-Brasileira. Quantia liberada: NCr\$ 150.865,11.

Uma Mulher Para Sábado, direção de Maurício Rittner. Kinetos Produção/Assessoria Cinematográfica Ltda./Columbia Pictures of Brasil, Inc./Telesistema Filmes Importadores, Exportadora S.A./Roma Filmes Ltda. Quantia liberada: NCr\$ 89.220,94.

A Moreninha, produção Lauper Filmes/C.B.S./Fundação Padre Anchieta. Quantia liberada: NCr\$ 133.200,80.

Cordélia Brasil, produção Rodolfo Nanni/Screen Gems of Brasil, Inc. Quantia liberada: NCr\$ 70.307,36.

Assalto à Brasileira, produção Adolpho Chadler Produções Cinematográficas/Royal Filmes S.A./Art. Filmes S.A./Euro-filmes Importadora e Distribuidora de Filmes Ltda. Quantia liberada: NCr\$ 72.289,72.

ENCICLOPÉDIA

FILME CULTURA

C

DIRETORES

CAPRA, Frank (19 de maio de 1897 Palermo, Itália) — Diretor do cinema americano. Um dos mais legítimos autores do cinema americano, diretor/autor antes que a crítica européia «descobrisse» a autoria nos filmes, Frank Capra começou a sua carreira em Hollywood na década de 20, dando-a por encerrada no início da década de 60. Contudo, sua participação maior ocorreu no período mais florescente do cinema sonoro, entre 1929 e o eclodir da Segunda Guerra Mundial. A personalidade inconfundível de Frank Capra floresceu e se expandiu precisamente durante o Governo Franklin Roosevelt, pois o seu otimismo e a fé na fraternidade humana que os seus filmes traduziam tomavam como ponto de referência o liberalismo reformista do New Deal. Estudou nos Estados Unidos, para onde sua família emigrou em 1903. Capra estudou Química e foi professor de Matemática antes de se dedicar ao cinema, primeiramente como argumentista e logo diretor de comédias onde a mímica constituía a base. O comediante Harry Langdon e, mais tarde, Laurel & Hardy (o Gordo e o Magro) serviram de cobaias, como intérpretes, aos exercícios de Capra ao megafone. Após orientar algumas comédias modernas com a dupla Jack Holt & Ralph Graves, tais como *Submarine*, em 1928, *Flight*, em 1929 e *Dirigible*, em 1930, com enredos similares àqueles escritos para Victor MacLaglen & Edmund Lowe, Capra despertou o interesse da crítica mais atilada ao editar Barbara Stanwyck — estrela de vários filmes seus, daí por diante — em *Ladies of Leisure*, drama forte, passional, urbano, no qual a amargura se juntava aquêle sentimento que seria marca registrada de obras subsequentes do autor. Quando realizou *American Madness* um libelo a vergastar a cupidez humana e focalizando a derrocada financeira então vigente (1932), essa amargura nunca foi tão patente. Porém ela seria amenizada a partir do ano seguinte, quando Capra saiu da semi-obscuridade da produção em massa para atingir as culminâncias de autor singular ao dirigir o imortal *Lady for a Day*, primeira versão do conto de Damon Runyon «Madame La Gimp». O filme foi glorificado pela crítica e pelo público, o diretor, a intérprete (May Robson) e o roteirista Robert Riskin receberam loas e várias indicações para os prêmios da Academia. *Lady for a Day*, embora vivendo das situações profundamente tocantes do folclore urbano captado por Runyon, já revelava a linha filosófica de Capra: o mundo repleto de criaturas frágeis, de pessoas cuja crueldade apontava afeição não retribuída, um universo a esperar pela paz cristã, a fraternidade, o amor amplo e irrestrito, a tolerância etc. Essa filosofia, temperada com um cinismo e uma

visão sociológica admirável do contrastante EUA que a tecnologia e a comunicação em massa iam transformando — inclusive alterando o comportamento social — explodiria em *It Happened One Night/Aconteceu Naquela Noite*, que arrebatou vários «Oscars». A seguir, a fabulação de Capra se faria dominante, seu pleno domínio do artesanato, sua sensibilidade artística, tudo constituiria um estilo inimitável, a fazer rir a América e o Mundo com obras inesquecíveis, clássicas como *Broadway Bill*, *Mr. Deeds Goes to Town*, *You Can't Take It With You*, *Mr. Smith Goes to Washington* e *Meet John Doe*. Era a véspera da Guerra Mundial nº 2, e Capra, que entusiasmara o presidente Roosevelt com seu *Lost Horizon* a ponto de fazê-lo adotar o nome Xangri-lá para seu recanto espiritual, foi convocado, e produziu e dirigiu vários documentários, chefiando a produção cinematográfica do Exército. No pós-guerra pelo menos dois filmes trouxeram as marcas indeléveis da criatividade do autor: *Arsenic and Old Lace*, *It's a Wonderful Life* e *A Pocketful of Miracles*, este uma refilmagem do nunca por demais louvado *Lady for a Day*. (SCP).

Filmografia:

- 1923 — *Fulah Fisher's Boarding House* — curta metragem
- 1926 — *Tramp, Tramp, Tramp* (O Andarilho), de Harry Edwards. História

- *The Strong Man* (O Homem Forte)
- 1927 — *Long Pants* (Pinto Calçado)
- *For the Love of Mike* (O Filho da Fortuna)
- 1928 — *That Certain Thing* (O Meu Segredo)
- *So This Love* (Defende o Teu Amor)
- *The Matinee Idol* (Esta Vida é Uma Canção)
- *The Way of the Strong* (Os Predestinados)
- *Say It with Sables* (O Que a Lei Não Castiga)
- *Submarine* (Submarino)
- *The Power of the Press* (Mocidade Audaciosa)
- *The Burglar and the Swin Princess* — curta metragem
- 1929 — *The Younger Generation* (As Duas Gerações)
- *The Donovan Affair* (Na Trama das Paixões)
- *Flight* (Asas do Coração)
- *Ladies of Leisure* (A Flor dos Meus Sonhos)
- 1931 — *Rain or Shine*
- *Dirigible* (Dirigível)
- *The Miracle Woman* (A Mulher Iher Miraculosa)
- *Plantinum Blonde* (Loura e Sedutora)
- 1932 — *Forbidden* (A Mulher Proibida)
- *American Madness* (Loucura Americana)
- *The Bitter Tea of General Yen* (O Último Chá do General Yen)



Frank Capra com Bette Davis e Edward G. Robinson

- 1933 — **Lady for a Day** (Dama Por Um Dia)
- 1934 — **It Happened One Night** (Aconteceu Naquela Noite)
— **Broadway Bill** (A Vitória Será Tua)
- 1936 — **Mr. Deeds Goes to Town** (O Galante Mr. Deeds)
- 1937 — **Lost Horizon** (Horizonte Perdido)
- 1938 — **You Can't Take It with You** (Do Mundo Nada Se Leva)
- 1939 — **Mr. Smith Goes to Washington** (A Mulher Faz o Homem)
- 1941 — **Meet John Doe** (Adorável Vagabundo)
- 1942 — **Prelude to War** — documentário.
— **Nazis Strike** — documentário, em colaboração com Anatole Litvak
- 1943 — **Divide and Conquer** — documentário, em colaboração com Litvak
— **Tunisian Victory** — documentário
- 1944 — **Arsenic and Old Lace** (Este Mundo é Um Hospício)
— **The Battle of Cina** — documentário, em colaboração com Litvak
- 1945 — **Know Your Enemy: Japan** — documentário, em colaboração com Joris Ivens
— **Two Down-One to Go** — documentário
- 1946 — **It's a Wonderful Life** (A Felicidade Não Se Compra)
- 1948 — **State of the Union** (Sua Espôsa e o Mundo)
- 1950 — **Riding High** (Nada Além de Um Desejo)
- 1951 — **Here Comes the Groom** (Órfãos da Tempestade)
— **Westward the Women** (O Poder da Mulher ou Caravana Maldita), de William A. Wellman. História
- 1959 — **A Hole in the Head** (Os Viúvos Também Sonham)
- 1961 — **Pocketful of Miracles** (Dama Por Um Dia)

CAPRIOLI, Vittorio (15 de agosto de 1921, Nápoles, Itália) — Diretor e ator do cinema italiano. Diplomado em 1942 pela Academia Nacional de Arte Dramática. Com Franca Valeri e Alberto Bonucci formou o Teatro del Gobbi (1951). Iniciou-se no cinema como ator em **Luci del Varietà** (Mulheres e Luzes), 1950. Atraído pela direção, realizou em 1961 **Leoni al Sole** (Tubarões de Praia), comédia desprezível. Em seguida dirigiu: **Parigi o Cara**, 1962; **I Cuori Infranti** — 1º episódio, 1963; **Scusi, Facciamo l'Amore?**, 1968

CAPUANO, Luigi (13 de julho de 1904, Nápoles, Itália) — Diretor e roteirista do cinema italiano. Antes de tentar o cinema fez jornalismo em Nápoles. Em seguida ingressou na Aeronáutica chegando a oficial. Começou no cinema dois anos depois de terminada a guerra, realizando filmes de ambiente «napolitano». Nos últimos 10 anos vem dirigindo filmes de aventuras sob o pseudônimo Lewis King. Também escreveu roteiros para outros diretores. Dirigiu: **Legge di Sangue**, 1947; **Vertigine d'Amore**, 1948; **Rondini in Volo**, 1949; **La Strada Finisce Sul Fiume**, 1950; **Gli Innocenti Pagano**, 1951; **Balata Tragica**; **Cuore di Mamma**, 1954; **Luna Nova**; **La Rossa**, 1955; **Scapricciatello. Suor Maria**; **Amaramente**; **Mazzarella**, 1956; **Il Conte di Matera**; **Onore e Sangue**; **Serenata a Maria**, 1957; **Carosello di Canzoni**; **Sorrisi e Canzoni**, 1958; **Il Terrore della Maschera Rossa** (Zorro da Máscara Vermelha); **Il Mondo dei Miracoli**, 1959; **La Vendetta di Ursus** (A Vingança de Ursus); **Una Spada nell'Ombra**; **Drakut il Vendicatore** (O Espadachim Vingador), 1961; **Zorro alla Corte di Spagna**; **La Tigre del Sette Mari** (O Tigre dos Sete Mares), 1962; **Zorro e i Tre Moschettieri** (Zorro

e os Três Mosqueteiros); **Il Boia di Venezia**; **Il Leone di San Marco**; **Sansone Contro il Corsaro Nero** (Hércules Contra o Corsário Negro), 1963; **Sandokan alla Riscossa** (A Vingança de Sandokan); **Sandokan Contro il Leopardo di Sarawak** (Sandokan Contra o Leopardo de Sarawak); **Il Misteri della Giungla Nera**; **Das Geheimnis der Ledersschlinge** (O Mistério da Ilha dos Thugs), 1964; **L'Avventuriero della Tortuga** (O Aventureiro de Tortuga), 1965; **Perry Grant, Agente di Ferro** (Perry Grant, o Agente de Ferro), 1966; **Il Magnifico Texano/Diez Horcas para un Pistolero** (O Magnifico Texano), 1967; **Sangue Chiamato Sangue**, 1968. (MES)

CARBONNAUX, Norbert (28 de março de 1918, Neuilly-sur-Seine, França) — Terminava seu curso de Direito quando começou a guerra, em 1939. Na frente de combate foi aprisionado e permaneceu na Alemanha quatro anos. Durante esse período, interessou-se pelo teatro e encenou espetáculos. Ao terminar a guerra, regressou à França, tornando-se, graças ao apelo de Marc-Gilbert Sanjavou, dialoguista de cinema. Colaborou, então, em diversos filmes: **La Colère des Dieux**; **Les Atouts de Monsieur Wens**, 1946; **L'Aventure Commence Demain**; **Les Requins de Gibraltar**, 1947; **Le Diable Souffle**; **Les Joyeux Consents**; **Marlène**, 1948. Sôzinho, escreveu o argumento de **Bille de Clow**, depois o de **Le Costaud des Batignolles**, 1950. O sucesso cômico alcançado por **Mon Frangin du Sénégal** incitou-o a tornar-se diretor. Em realidade, já realizara em 1952, o curta-metragem **90° à l'Ombre**, e participara da filmagem de **La Tournée des Grands Ducs**, mas o primeiro longa-metragem realizado sob sua inteira responsabilidade foi **Les Corsaires du Bois de Boulogne**, 1953, cujo roteiro havia igualmente escrito. A seguir dirigiu: **Courte Tête**, 1956; **Les Temps des Oeufs Durs**, 1957; **Candide ou l'Optimisme au XX.º Siècle**, 1960; **La Camberge**, 1961; **Toutes Folles de Lui**, 1966.

CARDIFF, Albert — Pseudônimo de Alberto Cardone.

CARDIFF, Jack (1914, Yarmouth, Inglaterra) — Diretor do cinema inglês. Ator de 1918 a 1927, tendo inclusive trabalhado no teatro. Em seguida, assistente de câmera. Excelente diretor de fotografia, destacou-se sobretudo no domínio da cor: **A Matter of Life and Death** (Neste Mundo e no Outro), 1946; **Black Narcissus** (Narciso Negro), 1947; **Red Shoes** (Sapatinhos Vermelhos), 1948

— todos importantes experiências de cromocinema da dupla Powell & Pressburger; **Under Capricorn** (Sob o Signo de Capricórnio), 1949, de Hitchcock; **The African Queen** (Uma Aventura na África), 1951, de John Huston; **War and Peace** (Guerra e Paz), 1955, de King Vidor — entre outros. Conquistou «Oscars» de fotografia por **Black Narcissus** e **War and Peace**. **Intent to Kill**, mediocre «suspense» de 1958, lançou-o como realizador de filmes, atividade em que continuou a destacar-se, eventualmente, pelos resultados fotográficos que obteve dos que o substituíram na direção das câmeras: o preto e branco de **Sons and Lovers**; o Technicolor de **Girl on a Motorcycle** (neste, co-fotógrafo). Duas realizações muito interessantes sobressaem em sua ficha de realizador: **Sons and Lovers**, que segue de perto a trama essencial de um dos melhores romances de D. H. Lawrence e reconstitui com áspere fotografia a existência em uma pequena comunidade de mineração de carvão; e **Young Cassidy**, iniciado por John Ford. Durante a Segunda Guerra Mundial, Cardiff fotografou muitos filmes de propaganda para o Governo inglês. Dirigiu: **Intent to Kill** (Convite para Matar), 1958; **Beyond this Place/Web of Evidence** (Algemas Quebradas); **Scent of Mystery**, 1959; **Sons and Lovers** (Filhos e Amantes), 1960; **My Geisha** (Minha Doce Gueixa); **The Lion** (O Leão), 1962; **The Long Ships** (Os Legendários Vikings); **Young Cassidy** (O Rebelde Sonhador), 1964; **The Liquidator** (Assassino de Encomenda), 1966; **The Mercenaries** (Os Mercenários); **The Girl on a Motorcycle/La Motoeyclette** (A Garôta da Motocicleta); **Dark of the Sun**, 1968. (EA)

CARDINAL, Pierre (8 de junho de 1924, Alger, Argélia) — Diretor, produtor e roteirista do cinema francês. Começou no cinema como assistente de René Jayet, Henri Lepage, Jacques Houssin e outros. Realizou seu primeiro filme em 1951: **Au Coeur de la Casbah**. Em 1954 dirigiu **Fantaisie d'un Jour**. De 1956 a 1957, professor de direção no Institut des Hautes Etudes Cinématographiques. Na TV, produtor e diretor de programas como «Gros Plan» (1956); «Gros Lot» (1958-1959), e de reportagens sobre Marcel Pagnol, Albert Camus, Henri Decoin, Jean Cocteau, Michel Simon e outras personalidades.

CARDONA, René (8 de outubro de 1906, Havana, Cuba) — Diretor e ator do cinema mexicano. Experiência teatral na Companhia de Santa Cruz. Ten-



Jack Cardiff: "The Girl on the Motorcycle"

tou o cinema em 1928 no filme americano **Our Dancing Daughters** (Garotas Modernas), como ator secundário. Radicou-se no México, trabalhando primeiramente como ator: **Allá en el Rancho Grande** (Rancho Grande); **Honrarás a Tus Padres**, 1936; **Cuna Vacía**, 1937; **Mala Hierba**, 1940; **Caballería del Imperio**, 1941; **El Conde de Montecristo**, 1942; **El Abanico de Lady Windermere**, 1944, etc. Realizou vários filmes do gênero mais cultivado no México, na época: o melodrama rancheiro. Também fez filmes de mistério, aventuras, musicais, românticos, infantis, e de espionagem. É um dos diretores do cinema mexicano que obtém maior êxito de bilheteria no México e em alguns países da América do Sul. Dirigiu: **Don Juan Tenorio**; **Allá en el Rancho Chico**; **Alarma**, 1937; **Tierra Brava**; **Dos Cadetes**; **Estrellita**; **La Reina del Río**; **El Cobarde**, 1938; **Adiós mi Chaparrilla**, 1939; **Amor de Mis Amores**, 1940; **Unidos por el Eje**, 1941; **Jesuita em Chihuahua**, 1942; **El Espectro de la Novia**; **El As Negro**; **La Mujer Sin Cabeza**; **Hotel de Verano**, 1943; **El Museo del Crimen**; **El Precio de una Vida**, 1944; **Una Canción en la Noche**; **Ay Qué Rechulo es Puebla!**, 1945; **El Tigre de Jalisco**, 1946; **Felipe Fué Desgraciado**; **Cartas Marcadas**, 1947; **Lazos de Fuego**; **Madre Adorada**; **La Última Noche**, 1948; **El Charro del Cristo**; **Lluvia Roja**; **Yo Quiero ser Mala**; **Una Canción a la Virgen**; **Yo Quiero Ser Hombre**; **Gemma**, 1949; **También de Dolor se Canta** (Também de Dor se Canta), 1950; **Una Viuda sin Sostén**; **Vive Como Sea**; **Puerto de Tentación ou Puerto de Perdición** (Pôrto da Tentação); **El Marido de Mi Novia**, 1950; **Vuelva el Sábado**; **Canasta Uruguaya**; **Mujeres de Teatro** (Mulheres de Teatro); **Por Que Peca la Mujer**; **Pompeyo el Conquistador**, 1951; **Poker de Ases**; **El Enmascarado de Plata**, 1952; **De Ranchero a Empresario**; **Sindicato de Telemirones**, 1953; **Amor de Lejos**; **Cain y Abel**; **Los Margaritos** (Noivos Alegres); **Pueblo Sin Dios**, 1954; **Los Tres Amores de Lola** (Os Três Amores de Lola); **Las Zapatas Verdes**; **La Faraona** (Orgulho Cigano), 1955; **Tú y la Mentira**; **Pancho López**; **Un Mundo Nuevo**, 1956; **Las Tres Pelonas**; **La Marca del Cuervo** (A Marca do Corvo); **La Cama de Piedra**; **Marathón de Baile** (Música, Amor e Pecado); **Pulgarcito** (Aventuras do Pequeno Polegar), 1957; **Angel del Infierno**; **El Sordo**; **Una Señora Movida**; **El Joven del Carrito**; **El Puma**; **La Ley del Puma ou La Ley del Más Rápido**, 1958; **A Tiro Limpio**; **Santa Claus** (Histórias Encantadas); **Aventuras de Joselito y Pulgarcito**; **La Llorona**, 1959; **Juan Polainas**; **El Globo**; **Carnaval en mi Barrio**, 1960; **El Peligro de Muerte**; **Fuerte, Audaz y Valiente**; **La Edad de Piedra**; **Las Luchadoras Contra el Médico Asesino**, 1962; **Las Luchadoras Vs. la Momia**; **El Alazán y el Rosillo**; **El Asesino Invisible**; **Las Lobas del Ring**; **Los Sheriffs de la Frontera**, 1964; **Pistoleros del Oeste**, 1964; **Las Mujeres Pantera**, 1966; **Valentín de la Sierra**; **La Mujer Murciélago**; **Operación 67** (Santo, Agente SX-1 Contra Missão Diabólica) — este co-dirigido por René Cardona Fo, 1967. (MES)

CARDONA FILHO, René — Diretor e ator do cinema mexicano. Filho de René Cardona. Iniciou-se como ator de cinema, em 1956, sob direção do pai: **Un Mundo Nuevo**. Entre outros atuou em **El Puma**; **La Ley del Puma ou La Ley del Más Rápido**, 1958; **A Tiro Limpio**, 1959; **Teresa**; **Mañana Serán Hombres**; **Las Hijas del Amapolo**, 1960; **Espiritismo** (Espiritismo), 1961; **Buenos Días Acapulco**; **Los Astronautas**; **La Edad de Piedra**, 1962; **El Gangster**, 1964. Neste mesmo ano escreveu o argumento de **El Asesino Invisible**, de René Cardona. Realizou: **Juan Pistolas**; **Un Par de Robachicos**; **Dos Pintores Pintorescos**, 1966; **El Matrimonio es Como el Demonio**; **El Día de la Boda**; **Operación 67** (Santo, Agente SX-1 Contra Missão Diabólica) — co-direção com seu

pai; **S. O. S. Conspiración Bikini** (Agente 00100 Contra Operação Terrorista), 1967.

CARDONE, Alberto — Diretor do cinema italiano. Também conhecido sob o pseudônimo Albert Cardiff. No cinema, inicialmente, foi assistente de direção. Realizou: **Alla Conquista dell'Arkansas/Die Goldsucher von Arkansas** (O Vingador de Arkansas), 1964; **I Gringos non Perdonano**, 1965; **Sette Dollari sul Rosso/Siete Dolares al Rojo** (Sete Dólares Ensanguentados); **Spie Contro il Mondo**, 1966; **100.000 Dollari sul Sette** (Vinte Mil Dólares para Ringo); **L'Ira di Dio/Hasta la Última Gota de Sangre** (A Ira de Deus) 1968.

CAREWE, Edwin/Edwin Fox (5 de março de 1883, Gainesville, Texas, Estados Unidos/23 de janeiro de 1940, Hollywood). — Irmão do roteirista Finis Fox. Estudou nas Universidades do Texas e do Missouri. Fez teatro. Em 1914, aceitou atuar no filme de Thomas Ince, **The Typhon**, seu primeiro trabalho no cinema. Pouco depois abandonou o teatro para dedicar-se à direção, fundando a Edwin Carewe Feature Productions. Dirigiu: **The Final Judgement**, 1915; **The Snowbird**, 1916; **Her Fighting Chance**, 1917; **The Trail to Yesterday** (Recordação do Passado); **The Splendid Sinner** (Pecadora e Mártir); 1918; **Río Grande** (Rio Grande); **Isobel ou The Trail's End**, 1920; **Playthings of Destiny**; **Silver Wings** (Veneração Extrema), 1921; **The Bad Man** (O Homem Mau); **The Girl of the Golden West** (A Mulher Dessejada), 1923; **Madonna of the Streets** (Madona das Ruas), 1924; **My Son** (Meu Filho); **Mighty Lak a Rose**; **The Lady Who Lied** (A Mulher que Jurou Falso); **Joanna** (As Melindrosas), 1925; **Pais First** (Amigos Acima de Tudo); **Across the Pacific** (Através do Pacífico), 1926; **Resurrection** (Ressurreição), 1927; **Ramona** (Ramona); **Revenge** (Revanche), 1928; **Evangeline** (Evangalina), 1929; **The Spoilers** (Inferno Dourado), 1930; **Resurrection** (Ressurreição) — versão falada, 1931; **Are We Civilized?**, 1934. (MES)

CARIVEN, Claude (4 de maio de 1917, Paris, França) — Diretor do cinema francês. Foi assistente de Duliac, Delannoy, Cayatte e outros. Entre os curtas-metragens que realizou: **Mieux Vaut Tard que Jamais**; **A Propos de Basket-Ball**; **Mieux Vaut en Rire**, 1948; **Toulouse Ville de Contrastes**, 1950. Com **L'Amour n'est Pas un Pêché**, 1952, estréia no longa-metragem.

CARLIEZ, Claude (10 de janeiro de 1925, Nancy, França) — Ator e diretor do cinema francês. Após os estudos secundários, passou três anos no Instituto Nacional dos Esportes, Paris, onde se diplomou professor de armas e de esportes de combate. Membro da Academia de Armas da França. Em seguida, abriu uma sala de armas de combate em Luxemburgo e foi mestre da guarda grã-ducal. Participou de novelas de televisão. Desde 1953 dedicou parte de seu tempo ao cinema. Seu primeiro papel foi o de um guarda cômico em **Lucrece Borgia** (Os Amores de Lucrecia Borgia), 1952. Atuou ainda em diversos filmes: **Le Bossu** (O Corcunda), 1959; **OSS 117 se Déchaine** (OSS 117), 1963; **Banco à Bangkok** (Pânico em Bangkok), 1964; **Adieu l'Ami** (Adeus, Amigo), 1968; **La Voie Lactée**, 1969, etc. Em 1969 realiza seu primeiro longa-metragem: **Le Paris**.

CARLMAR, Edith (15 de novembro de 1911, Noruega) Começou sua carreira artística como atriz dos Trondegag Teater e Det Nye Teater, de Oslo. Em 1939, ingressou no cinema como secretária de edição, acumulando experiência em vários setores da produção. Estreou na direção em 1949, com **Døden er et Kjaerten**, seguindo-se **Skadskutt**, 1951; **Aldri Armet enn Brak**, 1954;

Pa Solsiden, 1956; **Fjols Til Fjells**, 1957; **Ungt Flukt** (Paraíso do Pecado), 1960.

CARLO, Rim/Jean, Marius Richard (19 de dezembro de 1905, Nîmes, França) — Roteirista e diretor francês. Trabalhou intensamente no jornalismo humorístico, onde destacou-se como desenhista, tendo colaborado, entre outros, nos jornais «Le Petit Provençal», «L'Era Nouvelles», «Le Petit Parisien», «Vu» (diretor em 1931), «L'Intransigeant» (redator-chefe em 1933). Fundador da revista «Jazz», onde trabalhou durante anos. Escreveu os romances «Ma Belle Marseillaise», «Tout est Foutus», «La Parlemant», «Les Mines d'Herondies» e outros. Autor de estudos sobre a caricatura e de uma biografia de Fernand. No cinema começou escrevendo os roteiros: **Zou-Zou** (Zuzu), 1934; **Tarass Boulba** (Tarass Boulba), 1936; **Nostalgie** (Nostalgia), 1939; **Destins** (Destinos), 1948, entre outros. Dirigiu: **L'Armoire Volante**, 1948; **La Maison Bonnadieu**, 1951; **Les Sept Pêchés Capitaux** (Os Sete Pecados Capitais) — episódio de **A Gula**, 1952; **Virgile**, 1953; **Escalier de Service** (Criadilha Indiscreta), 1954 **Les Truands** (Mulheres e Malandros), 1956; **Ce Joli Monde**, 1957; **Le Petit Prof**, 1959; **Don Quixote**; **Dulcinea del Toboso**, 1966. Em 1961, realizou para a televisão uma série de filmes de curta metragem baseados em contos de Guy de Maupassant.

CARLSON, Richard (29 de abril de 1917, Minneapolis, Minnesota, Estados Unidos) — Diretor e ator do cinema americano. Formado na Universidade de Minnesota. Iniciou sua carreira artística em teatros de Minneapolis, Pasadena e Nova York. Ingressou no cinema em 1938, atuando em **The Young in Heart** (Jovem no Coração). Ator, também em **No No Nanette** (Não, Não Nanette), 1940; **The Little Foxes** (Pérfida), 1941; **King Solomon's Mines** (As Minas do Rei Salomão), 1951; **Bengazi** (Terras Escaldantes), 1955; **The Helen Morgan Story** (Com Lágrimas na Voz), 1957 — entre outros. Estreou na direção com o ficção-científica **Riders to the Stars** (A Caminho das Estrelas) e, em seguida, realizou o «western» **Four Guns to the Border** (O Derradeiro Assalto), em 1954. Após 11 anos de trabalhos para a TV, retorna à direção, em 1965, com o «western» de linha filmado na Espanha: **Kid Roco** (Kid, o Valente). Ator, recentemente, no filme de Byron Haskin **The Power** (Os Poderosos) 1968.

CARLSTEN, Rune (2 de julho de 1903, Estocolmo, Suécia) — Diretor e ator do cinema sueco. Trabalhou no teatro, primeiramente como ator depois como diretor. Em 1919 foi para o cinema, também como diretor e ator, onde desenvolveu uma atividade regular. Dirigiu: **Ett Farligt Frieri**, 1919; **Bomben**; **Robinson i Skargarden**, **Familiens Traditioner**, 1920; **Hogre Andamal**, 1921; **Unga Greven Tar Flickan Och Priset**, 1924; **Hjartats Röst**, 1930; **Farornas Paradis**, 1931; **Halvvags Till Himlen**, 1932; **Tystnadens Hus**, 1933; **Doktor Glas**, 1942; **Anna Lans**, 1943; **Rakna de Lyckliga Stunderna Blott**, 1944; **Svarta Rosor**; **Den Allvarsamma Leken**, 1945; **Eviga Lankar**, 1947.

CARNÉ, Marcel (18 de agosto de 1909, Paris, França) — Diretor do cinema francês. Estudou na Ecole des Arts e Métiers, setor Foto-Cinema. Por intermédio da atriz Françoise Rosay, esposa de Jacques Feyder, conheceu o cineasta, que o convidou para a função de assistente-operador. Carné recusou, julgando-se não suficientemente preparado para esse trabalho, que viria a fazer mais tarde junto aos fotógrafos Georges Perinal e Kruger. Depois de reaproximar-se de Feyder como assistente de direção de **Les Nouveaux Messieurs**, 1929, Carné saiu vencedor de um concurso lançado por «Cinémagazine» e fez crítica nesta revista até 1933, quando passou a redator-chefe de

outra publicação, Hebdo-Film. No mesmo ano em que se revelou crítico, já tinha realizado, filmando só aos domingos, um filme-reportagem sensível e poético, ilustrando o que Carné, o crítico, dissera pouco antes: «O cinema deve descer à rua!» **Nogent, Eldorado du Dimanche**, ensaio de 550 metros, mereceu elogios de Alexandre Arnoux nas «Nouvelles Littéraires». Além da experiência de **Nogent**, Carné teve outras, como assistente de René Clair (em **Sous les Toits de Paris**) e, novamente, de Feyder (**Le Grand Jeu, Pensions Mimosas, La Kermesse Heroique**), conjugando-as à atividade jornalística, até conseguir estreitar oficialmente como diretor em 1936, **Jenny**, essa estréia — oportunidade que deve à confiança e à amizade de Feyder e Françoise Rosay — um filme «neutro», mas útil ao novo cineasta, sobretudo por aproximá-lo do poeta e roteirista Jacques Prévert. Um filme depois, em 1937, Carné já era um cineasta, mais ainda inédito, porque se verificou um fenômeno interessante em face de **Drôle de Drame**: ignorado ou maltratado por ocasião do lançamento em Paris, veio a ser «descoberto», cerca de 12 anos depois, quando o seu tom satírico, as liberdades e invenções de estilo — e a «negação burlesca da sociedade» citando Jean Queval — surpreenderam e entusiasmaram todos os que insistiam em fixar o começo de Carné como cineasta em **Quai des Brumes**. **Drôle de Drame**, entretanto, é o mais «prevertiano» de seus filmes — menos do diretor que do poeta e «o melhor filme de Jacques Prévert, sem dúvida», como disse um biógrafo de Carné. No momento que precedeu imediatamente a guerra, época de grande esplendor para o cinema francês, o realismo era tudo. E quase tudo era realismo, também. Realistas eram os três grandes do momento: Renoir, Duvivier e Carné. Dos três, Carné foi o que menos se aproximou da realidade já negando com sua obra aquele grito precursor de **Nogent** e detido pelo «parti-pris» da poesia nunca refreado, aliás, pelo diretor. **Quai des Brumes**, (1938), de acordo com Queval, «é o menos realista de todos os filmes; o que importa é a invenção de outro mundo, é a imaginação plástica» ou é «a magia do estilo», como disse Leprohon. No universo poético de Carné — o mesmo de **Quai des Brumes** reaparece em **Le Jour se Lève** (1939) e também em **Hôtel du Nord** (1938), bem menos importante do que os dois anteriores — verifica-se o encontro das antíteses elementares: a pureza e o crime, a felicidade e o desespero, a fatalidade e a es-

perança». Dois filmes bastam para colocar Carné à frente daquele período do cinema francês: **Quai des Brumes** e **Le Jour se Lève**, obra talvez ainda mais perfeita do ponto de vista da construção cinematográfica e de técnica superior. Dois outros filmes serviram para que ele fosse ainda o maior artista na França durante a ocupação: **Les Visiteurs du Soir** (1942) e **Les Enfants du Paradis** (1944). O primeiro é a ilustração clara de uma lenda medieval, correndo como uma «chanson de geste», em ritmo quase musical. O mais romântico, o menos pessimista de Carné — um filme claro entre muitos sombrios — **Les Visiteurs du Soir** é o único que o diretor gostaria de refilmar, em cor. Mas teria transtornado a obra, se a colorisse — e, por sinal, só em 1956, em **Le Pays d'où je Viens**, viria a utilizar (e muito mal) a cor. **Les Enfants du Paradis** foi, a princípio, uma aventura, uma temeridade. A filmagem começou em 1943, nos estúdios de Nice, e se prolongou por cerca de dois anos, tendo sido ultimada nos estúdios parisienses de Pathé-Francour. A aventura se converteu, porém em uma das maiores obras do cinema francês. Não cessaram, sem embargo, as dificuldades: os produtores reduziram o filme de três horas e 15 minutos para duas horas e cinco, aproximadamente, e a versão diminuída foi a que se exibiu, após a guerra, em muitos países. Carné e Prévert, tempos depois, conseguiram, através de um processo, a interdição da exibição comercial das cópias mutiladas. O germe da realização de **Les Enfants du Paradis** foi uma conversa entre Carné, Prévert e Jean-Louis Barrault, durante a qual o ator narrou um episódio da vida de Debureau, mestre da pantomima, isso sugerindo a idéia de um filme sobre os funâmbulos, os mímicos, os artistas no palco e os espectadores nas torrinhas — «le paradis» — que viviam em 1840 no Boulevard du Temple, ou do Crime, em Paris. A técnica que muitas vezes o filme segue é a da Commedia dell'Arte. A linha dramática, sempre sinuosa, tem a sua complexidade psicológica cercada por uma atmosfera de poesia. É uma época, toda uma época dentro de um «boulevard», é um mundo (que é um palco onde os homens e as mulheres são os atores), é o conceito shakespeariano como ponto de partida para um drama, uma pantomima e um desencontro, este na cena final e célebre na qual a câmera se afasta da multidão que se comprime no «boulevard», multidão de «pierrots», os «pierrots» de branco, e, no meio deles, Baptiste, o «pierrot» eterno, tentando desesperadamente — inutilmente — alcançar Garance, a colômbina que se vai afastando. O pano desce, findo o segundo e último ato de um dos maiores triunfos da inteligência do cinema francês. O pano desceu também, em **Les Enfants du Paradis** para Carné. Na «rentrée», tão ansiosamente aguardada quanto desapontadora, de **Les Portes de la Nuit** (1946), o pensamento de Prévert, confuso pela reunião de idéias anteriores numa espécie de «pot-pourri» prevaleceu sobre o estilo de Carné e o esvaziou. E era, como tantas vezes se disse, uma simbiose. Separando-se, os dois artistas parecem ter ficado incompletos. Não voltaram mais ao plano antigo. Depois de **Les Enfants du Paradis** os filmes de Carné só serviram para marcar e confirmar o seu declínio vertiginoso, provavelmente o mais desconcertante de todos os registrados no cinema. (AMV).

Direção:

- 1929 — **Nogent**, — **Eldorado du Dimanche** curta-metragem
- 1936 — **Jenny** (Jenny)
- 1937 — **Drôle de Drame** (Família Exótica)
- 1938 — **Quai des Brumes** (Cais das Sombras)
- Hôtel du Nord** (Hotel do Norte)
- 1939 — **Le Jour se Lève** (Trágico Amanhecer)

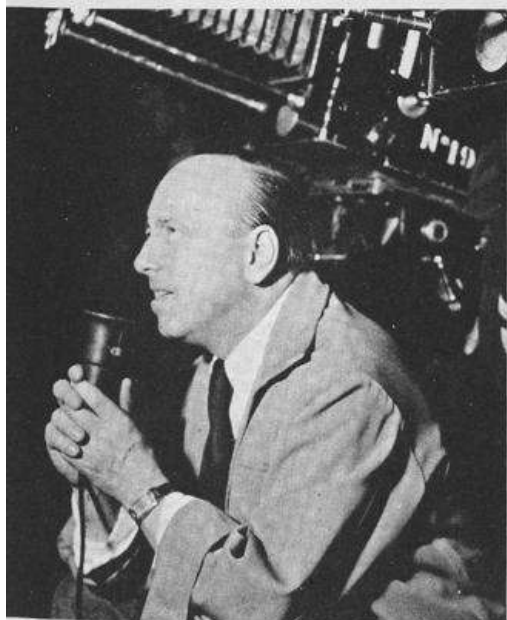
- 1942 — **Les Visiteurs du Soir** (Os Visitantes da Noite)
- 1944 — **Les Enfants du Paradis** (O Boulevard do Crime)
- 1946 — **Les Portes de la Nuit** (As Portas da Noite)
- 1947 — **La Fleur de l'Age** — inacabado
- 1949 — **La Marie du Port** (Paixão Abraçadora)
- 1950 — **Juliette ou la Clef des Songes**
- 1953 — **Thérèse Raquin** (Teresa Raquin)
- 1954 — **L'Air de Paris**
- 1956 — **Le Pays d'où je Viens** (Ele, Ela e o Outro)
- 1958 — **Les Tricheurs** (Os Trapaceiros)
- 1960 — **Terrain Vague**
- 1962 — **Du Mouron Pour les Petits Oiseaux**
- 1965 — **Trois Chambres à Manhattan**
- 1966 — **Les Jeunes Loups**

CARNIMEO, Giuliano - Diretor do cinema italiano. Dirigiu em 1962 a co-produção italo-americana **Panic Button-Operazione Fisco** (Suave é o Amor), com a colaboração de George Sherman. A seguir dirigiu **Un Aereo per Bealbeck**, 1963.

CARON, Pierre (1901, França) — Diretor do cinema francês. Começou muito jovem como assistente de Léonce Perret, cineasta em grande atividade na era silenciosa. Realizou melodramas sentimentais e comédias. Dirigiu: **L'Homme Qui Vendit Son Ame au Diable** (O Homem Que Vendeu a Alma ao Diabo), 1921; **La Mare au Diable**, 1923; **Grain de Beauté**, 1931; **Votre Sourire**, 1933; **Juanita**, 1935; **Marinella** (Marinella); **La Tentation**; **Notre-Dame d'Amour**; **Les Demi-Vierges**, 1936; **Blanchette**; **La Fessée**; **Cinderella**, 1937; **Le Monsieur de Cinq Heures**; **Les Femmes Collantes**; **L'Acroche Enchantée**, 1938; **Mon Oncle et Mon Curé**; **Bécassine**, 1939; **Chantons Quand Mème!**; **Ils Etaient Cinq Permissionnaires**, 1940; **Ne Bougez Plus!**, 1941; **Pension Jonas**, 1942.

CARR, Thomas (4 de julho de 1907, Filadélfia, Estados Unidos) — Diretor e ator do cinema americano. Ator de teatro, rádio e cinema até 1937. Em seguida passou a roteirista da Republic. De 1944 a 1945, assistente e produtor associado. Estréia na direção em 1945, realizando vários westerns para a Monogram, Republic, Lippert e Allied Artists. Em 1960, abandona o cinema para dedicar-se à televisão. Entre os filmes que dirigiu: **Santa Fe Saddlemates**; **The Oregon Trail**; **Bandits of the Badlands**; **Rough Riders of Cheyenne**; **The Cherokee Flash**, 1945; **The Undercover Woman** (Mulher Detetive); **Alias Billy the Kid**; **Days of Buffalo Bill**; **Red River Renegades**; **Rio Grande Raiders**; **The El Paso Kid**, 1946; **Code of the Saddle** (Lutando Como Um Bravo); **Song of the Wasteland**, 1947; **Brick Bradford** (Brick Bradford) — seriado; **Congo Bill, King of the Jungle** (A Rainha do Congo) — seriado; **Superman** (O Super-Homem) — seriado, 1948; **Bruce Gentry** (O Disco Voador) — seriado, 1949; **Hostile Country**; **Colorado Ranger**; **Crooked River**; **West of the Brazos**; **Pirates of the High Seas** (Piratas do Alto Mar) — seriado, 1950; **Roar of the Iron Horse** (Trilhos da Morte) — seriado; **Outlaws of Texas** (O Último Cartucho); **Wanted: Dead or Alive** (Caçadores de Recompensas); 1951; **The Man From Black Hills** (O Cego das Montanhas); **Hired Guns** (Lutador Audaz), 1952; **The Star of Texas** (Enredo Sinistro); **Rebel City** (Cidade Rebelde); **Captain Scarlett** (Capitão Scarlett); **Topeka** (Preço da Redenção); **The Fighting Lawman** (Missão Bem Cumprida), 1953; **Bitter Creek** (Vingança Inexorável); **The Forty-Niners** (Oportunistas em Ação); **The Desperado** (Duelo de Assassinos), 1954; **Bobby Ware is Missing** (Horas de Angústia), 1955; **Three for Jamie Dawn** (Matel Meu Amor), 1956; **Dino** (O Crime Caminha Pela Noite); **The Tall Stranger** (Audácia de Um Estranho), 1957; **Cast a Long Shadow**

Marcel Carné



(Um Homem Contra o Destino) 1959; Sullivan's Empire (Um Império na Selva), 1967. (MES)

CARRÉ, Albert (7 de julho de 1865, Paris, França/11 de outubro de 1945, Paris) — Diretor e roteirista do cinema francês. De 1922 a 1925, foi presidente da Association des Auteurs de Films. Dirigiu: *L'Enfant Prodigue*, 1906; *Le Bal Noir*; *Fleur de Pavé*; *Soeur Angélique*; *La Laide*; *La Dormeuse*; *La Miniature*; *La Peur*; *Ordre du Roi*, 1909; *L'Amour et le Temps*; *Le Four à Chaux*; *L'Inventeur*; *Athalie*; *L'Épouvante*, 1910; *L'Homme de Peine*; *La Louvre*; *Le Mémorial de Sainte-Hélène*; *Ma Fille*; *Le Violon de Grand-Père*; *Deux Vieux Garçons*; *Le Mensonge*; *Jean le Manchot*; *La Navaja*; *Le Rival Dupé*, 1911; *La Femme Métamorphosée en Chatte ou La Chatte*; *Das Mirakel* — na Austria; *L'Oeuvre de Jacques Serval*; *Le Miracle*, 1912; *Le Solitaire*, 1913.

CARRERAS, Enrique (Espanha) — Diretor dos cinemas argentino e espanhol. Quase toda sua carreira se desenvolveu na Argentina, onde realizou mais de 40 filmes de objetivo meramente «comercial»: *El Mucamo de la Niña* 1951; *Las Zapatillas Coloradas*, 1952; *La Mano que Aperta*; *La Tía de Carlitos*; *Los Três Mosqueteros*; *Suegra Último Modelo*; *Qué Noche de Casamiento!* 1953; *Romeo y Julieta*; *Siete Gritos en el Mar*, 1954; *Ritmo, Amor y Picardia*; *La Cigüeña Dijo Sí*; *El Fantasma de la Opereta*; *Escuela de Sienas...* y *Tiburones*; *Mi Marido Hoy Duermee en Casa*, 1955; *De Noche También se Duermee*; *Pecadora*; *Musica, Alegria y Amor*, 1956; *El Primer Beso*; *El Angel de España*; *Luces de Candelitas*; *De Londres Llegó un Tutor*, 1958; *Nubes de Humo*; *Angustias de un Secreto*, 1959; *Obras Maestras del Terror*, 1960; *Punto y Banca*; *Canción del Arrabal*, 1961; *Hombres y Mujeres de Blanco*; *Los Viciosos*, 1962; *El Noveno Mandamiento*, 1963; *El Club del Clan* (Clube do Iê-Iê-Iê); *Los Evadidos*, *Un Viaje al Más Allá*, 1964; *Fiebre de Primavera*; *Los Hipócritas*; *Ritmo Nuevo y Vieja Ola*, 1965; *Mi Primera Novia*; *Ya Tiene Comisario el Pueblo*; *El Andador*, 1966; *Esto es Alegria*, 1967; *Operación San Antonio*; *Matrimonio a la Argentina*; *Un Muchacho Como Yo*, 1968. Regressou à Espanha em 1960 onde dirigiu, em co-produção com a argentina: *Patricia Mia*, 1960; *La Cumparsita* (La Cumparsita); *Heroes de Blanco*; *El Sexto Sentido*, 1961; *La Mujer de Tu Próximo*, 1963; *Cuarenta Años de Novios*; *Tres Alcobas*, 1964; *De Profesion Sospechoso*; *Del Brazo y por la Calle*, 1966; *Quiere Casarse Conmigo?*, *Este Cura*, 1967. (MES)

CARRERAS, Michael (1927, Londres, Inglaterra) — Diretor, produtor e roteirista do cinema inglês. Iniciou-se no cinema com os curtos *Cyril Stapleton and the show Band*; *Eric Winstone Band Show*; *Just for You*, 1955; *Parade of the Bands*; *Eric Winstone's Stage Coach*; *Edmundo Ros Half Hour*; *Copenhagen*, 1965. Desde 1955 é produtor-executivo da série de filmes de horror da Hammer Film, na qual assume eventualmente a função de diretor. Realizou: *The Steel Bayonet* (Baionetas de Aço), 1957; *Visa to Canton*, 1960; *Maniac*, 1962; *What a Crazy World*, 1963; *The Curse of the Mummy's Tomb* (A Maldição da Múmia), 1964; *Slave Girls* (Mulheres Pré-históricas), 1966; *The Lost Continent* (O Continente Esquecido), 1968.

CARRIL, Hugo del (30 de novembro de 1912, Buenos Aires, Argentina) — Diretor, produtor e ator do cinema argentino. Ator e cantor de grande popularidade na América Latina, interpretou, muitos filmes, entre os quais *Tres Anelados en Paris*; *Madreselva* (Madreselva), 1938; *La Vida de Carlos Gardel* (A Vida de Carlos Gardel); *La Vida es un Tango* (A Vida é um Tango), 1939;

El Astro del Tango (O Astro do Tango); *Confesión* (Confissão), 1940; *La Canción de los Barrios* (A Canção dos Bairros), 1941; *La Novela de un Joven Pobre* (A História de um Jovem Pobre), 1942; *Los Dos Rivaless* (Os Dois Rivaless), 1944; *Buenos Aires Canta*, 1947; *Pobre Mi Madre Querida* (Minha Mãe Mãe Querida), 1948. Dirigiu: *Historia del 900*, 1949; *Surcos de Sangre*, 1950; *El Negro Que Tenía el Alma Blanca* (Negro de Alma Branca) — na Espanha, 1951; *Las Aguas Bajan Turbias*, 1952; *La Quintrala* (A Cobra), 1955; *Más Allá del Olvido* (Além do Esquecimento), 1956; *Una Cita con la Vida*, 1958; *Las Tierras Blancas*, 1959; *Culpable*; *Amorina*, 1960; *Esta Tierra es Mía*, 1961; *La Calesita*, 1963; *La Sentencia*; *Buenas Noches Buenos Aires*, 1964. (MES)

CARROLL, Frank G. — Pseudônimo de Gianfranco Baldanello.

CARROLL, Zelma — Roteirista e diretora do cinema americano. Em 1934, colaborou na história de *The Lost City* (A Cidade Infernal), seriado em 12 episódios, dirigido por Harry Revier. Em 1937, realizou seu único filme: *Lash of the Penitentes*.

CARRUTH, Milton — Diretor e montador do cinema americano. Dirigiu: *Love Letters of a Star* (Cartas de um Ídolo), 1936; *Breezing Home* (Diversão de Reis); *She's Dangerous* (Condenada sem Culpa); *The Man in Blue* (Astúcia Contra Força); *Reported Missing* (Aeroplano Sinistro), 1937; *Some Blondes Are Dangerous* (A Loura Inconstante); *The Lady Fights Back* (Paraiso do Amor), 1938.



Carstairs: "One Good Turn"

CARSTAIRS, John Paddy (1910, Londres, Inglaterra) — Diretor e roteirista do cinema inglês. Filho do ator Nelson Keys. Estudou no Repton College e na Universidade de Londres. Ingressou na Stoll Studios em 1927 como assistente de fotografia. Em seguida, roteirista e assistente de direção. Em 1939, ao eclodir a Segunda Guerra Mundial, alistou-se na Marinha servindo até o fim do conflito. A partir de 1953, especializou-se em comédia e foi o maior divulgador do comediante inglês, Norman Wisdom. Dirigiu: *Paris Plane*, 1934; *Holiday's End*; *Night Ride*; *Missing Believed Married*; *Incident in Shanghai*; *Double Exposures*, 1937; *Lassie from Lancashire*, 1938; *The Lambeth Walk*; *The Second Mr. Bush*; *The Saint in London* (O Santo em Londres); *Meet Maxwell Archer*, 1939; *Spare a Copper*; *All Hands* — Short; *Dangerous Comment* — Short; *Now You're Talking* —

Short; *Telefootlers* — Short, 1940; *He Found a Star*, 1941; *Dancing with Crime* (Bailando com o Crime), 1947; *Sleeping Car to Trieste*, 1948; *The Children Hundreds*; *Fools Rush In*, 1949; *Tony Draws a Horse*, 1950; *Talk of a Million*, 1951; *Treasure Hunt*; *Made in Heaven*; *Little Big Shot*, 1952; *Top of the Form*; *Trouble in Store* (Adorável Estranho), 1953; *Up to His Neck*; *One Good Turn* (Norman, um Sujeito de Sorte); *The Crowded Day*, 1954; *Man of the Moment* (Norman, o Homem do Momento); *Jumping for Joy*; *A Yank in Ermine*, 1955; *The Big Money* (A Loura e o Ladrão); *Up in the World* (Norman, o Quebra-Galho), 1956; *Just My Luck* (Norman, o Golpista Mixurruca), 1957; *The Square Peg* (Norman, o Recruta Biruta), 1958; *Tommy the Toreador*, 1959; *Sands of the Desert*; *And the Same to You*, 1960; *A Weekend with Lulu* (Fim de Semana Complicado), 1961; *The Devil's Agent/Im Namen des Teufels*, 1962. (MES)

CASARIL, Guy (1º de novembro de 1933, Miramont-de-Guyenne, França) — Diretor e roteirista do cinema francês. Estudou no Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (1952-54). Assistente de direção na curta-metragem (1955-56). Em 1957 realiza dois curtos: *Le Conte de la Canne* e *Adorable*. Em 1968 faz seu primeiro longametrage, *L'Astragale* (O Astrálgalo), baseado no romance de Albertine Sarrazin. Filmes para TV: *Il Faut Que Je Tue Monsieur Ruman*, 1965; *L'Or de Troie*, 1966; *Par Quatre Chemins*, 1967; *Drift*, 1968. Livros publicados: «La Magie Quotidienne», «Robbi Siméonn», «Bar Vochal», «La Cabale».

CASEMBROOT, Jacques de (19 de novembro de 1903, Bruxelas, Bélgica) — Diretor do cinema francês. Estudou em Paris. Assistente de direção a partir de 1921, trabalhou com Louis Mercanton, Alberto Cavalcanti, Jean de Limur, Jacques se Baroncelli e outros. Em 1928, com *Le Perroquet Vert*, passa à direção. Em seguida, realiza: *Ernest et Amélie*; *Les Taciturnes*, 1929; *Laurette ou Le Cachet Rouge*, 1932; *Dernière Nuit*, 1933; *L'Ange Gardien*, 1942; *Tierce à Cœur*, 1947; *Jocelyn*, 1951. Fez os seguintes curtas-metragens sobre grandes personalidades da história literária e política da França: *Combours, Visage de Pierre*, 1948; *Ombres et Paysage*, 1949; *La Lanterne des Morts*, 1950; *Vincennes, Cité Royale*; *Malmaison*, 1962; *Jean de la Fontaine*, 1963; *Georges Sand*, 1964; *Trésors des Eglises de France*; *La Vallée aux Loups*, 1966; *Souvenance*, 1969 — entre outros.

CASERINI, Mario (1874, Roma, Itália/17 de novembro de 1920) — Diretor do cinema italiano. Começou como ator, interpretando muitos filmes, entre os quais *Viaggio al Centro della Luna*, 1905; *Pierrot Innamorato*, 1906. Em 1907 passou a dirigir filmes, tendo trabalhado para a Cines, Gloria Film, Ambrosio, Palatino e outras companhias. Em 1914 fundou a sua própria empresa a Caserini Films. Mario Caserini teve sempre preferência pelas produções históricas ou de época, uma das constantes do cinema italiano, na época muda. Era casado com a atriz Maria Caserini Gasperini, que dirigiu em mais de 20 filmes. Realizou mais de 300 filmes, entre os quais *Otello*; *Garibaldi*, 1907; *Marco Visconti*; *Pia dei Tolomei*; *Romeo e Giulietta*, 1908; *Beatrice Cenci*; *Bianca Cappello*; *La Dama di Monsereau*; *La Gerla di Papá Martin*; *Giovanna d'Arco*; *Macbeth*; *Wanda Soldanieri* ou *Gueffi e Ghibellini*; *Pietro Micca*; *Bel Florindo*; *Cantatrice di Venezia*; *Campagna Romana*; *Il Fornareto di Venezia*; *Gorgona*; *La Ribalta*; *Dramma Medioevale*; *Eloquenza d'Un Fiore*; *Orfanella dell'Assassinato*; *Riposo Festivo*; *Fiore Fatale*; *Redenzione*; *Romanzo di Un Pierrot*; *Povere Viole*; *Tenebre*; *Don Carlos*, 1909; *Amleto*; *Anita Garibaldi*; *Beatrice di Tenda*; *Catilina*; *Il Cid*; *Il Dottor Anto-*

nio (O Doutor Antônio); Federico Barbossa ou La Battaglia di Legnano; Giovanna la Pazza; Giovanni dalle Bande Nere; Lucrezia Borgia; Veronica Cybo; La Romanina; Cola di Rienzo; Verso la Colpa; Messalina; Congiura di Piacenza; Amore e Libertà; Bacio Fatale; Serenata; Faust; Dramma alla Frontiere, 1910; Agrippina; Gabriella di Beaulieu; Mord Alpuxarra; Napoleone; Pietra di Scone; Romola; Ultimo degli Stuardi; Feudalismo; Lady Jane Grey ou Regina per 15 Giorni; Antigone; Mademoiselle de Scudery; La Mamma Dorme; I Masnadier; La Fidanzata di Messina; L'Adultera; La Mala Pianta, Santarellina ou Mamzelle Nitouche (Mam'zelle Nitouche); Il Passato di Casera; Lucia de Lammermoor; L'Ultimo dei Frontignac ou Il Romanzo di Un Giovane Povero; Infamia Araba, 1911; Nerone e Agrippina; Mater Dolorosa (Mater Dolorosa); Dante e Beatrice; I Mille (Os Mil de Garibaldi); La Corda dell'Arco; Parsifal (Parsifal); Nelly la Domatrice (Nelly, a Domadora); Siegfried (Siegfried); Il Pellegrino; I Cavalieri di Rodi (Os Cavaleiros de Rodes); La Ribalta, 1912; Florette e Patapon (Florette e Patapon); Gli Ultimi Giorni di Pompei; Acquazzone in Montagna (Aguaceiro na Montanha); Romantismo; Sonnambulismo (Sonnambulismo); Il Treno degli Spettri (O Trem dos Espectros); Mal'Amor Mio non Muore! (Mas o Meu Amor Não Morre!); Il Miracolo, 1913; La Gorgona; L'Imprevisto; In Mano al Destino; Le Memorie dell'Altro (A Lembrança do Outro), 1914; La Pantomima della Morte; L'Amor Tuo Mi Redime; I Cavalieri Moderni (Os Cavaleiros Modernos), 1915; Chi Mi Darà l'Oblio senza la Morte; La Divetta del Regimento; Fiore di Autunno; Articolo IV; Maschera di Mistero; Fra gli Artigiani del Veleno; Passano gli Anni; Amore che Uccide; Madame Tallien (Madame Tallien); Come in Quel Giorno (Como Naquele Dia); La Signorina Biribichi; La Vita e la Morte (A Vida e a Morte); La Vittima dell'Amore (Vítima do Amor); L'Ombra, 1916; Sfinge (Esfinge); Resurrezione; La Via più Lunga (Na Cidade Eterna); La Signora Arlecchino (A Senhora Arlequim); Dramma di Una Notte (Drama de Uma Noite); Il Filo della Vita, 1917; Capitan Fracassa; Troppo Ti Amai; Sarabanda Tragica; Una Notte a Calcutta, 1918; Il Gorgo Fascinatore; Tragedia Senza Lacrime; Anima Tormentata; L'Imprevisto; Musica Profana; Pietro e Teresa; Il Romanzo di Una Vespa; La Buona Figliola; 1919; Primerose; Caterina; Il Filo di Arianna; La Voce del Cuore; Giulia di Trecoeur; Il Fiore dell'Odio; Notti Rosse; Leornado da Vinci; Piccola Manon; Senza Sole Sorella; Fiori d'Arancio; La Modela (A Modélo Vivo); Fior d'Amore, 1920. (MES)

CASHINO, Vincent/Vincenzo Cascino — Diretor do cinema italiano. Produtor, diretor, argumentista e ator de *Sette Donne d'Oro Contro Due 07*, 1966, e *Le Sette Cinesi d'Oro*, 1967.

CASSANO, Riccardo (Roma, Itália) — Diretor e roteirista do cinema italiano. Roteirista a partir de 1916: *Perfido Incanto* — Também assistente de direção; *Thais*, 1916; ambos de A. G. Bragaglia; *L'Altro Io* (O Outro Eu), 1917, de Mario Bonnard; *Il Principe dell'Impossibile* (O Príncipe do Impossível), 1918, de Augusto Genina; *La Perla Nera*, 1924, de Gustavo Serena. Dirigiu apenas quatro filmes de longa-metragem: *La Tartaruga* (A Tartaruga ou Coração de Mulher), 1918; *Notti Rose*, 1919; *Il Marito de Elena*, 1920; *Mon Oncle Barbassou*, 1921. Em 1946 reapareceu na área do documentário.

CASSAVETES, John (1929, New York, Estados Unidos) — Diretor e ator do cinema americano. Quando estudava na Universidade de Colgate decidiu ser ator. Estudou Direção, Cenografia, Iluminação, Drama e Literatura Teatral na American Academy of Dramatic Arts.



John Cassavetes

Foi diretor de teatro. Estreou no cinema como ator em *Taxi* (A Perdida), de Gregory Ratoff (1953). Seu primeiro filme, *Shadows* (1961), produção de pequeno orçamento, ocupa uma posição pioneira na chamada «escola de New York». Realizou a seguir *Too Late Blues* (Canção da Esperança), 1962, e *A Child is Waiting* (Minha Esperança é Você), mas somente em 1968, com *Faces*, voltou a alcançar repercussão crítica. O ator Cassavetes apresentou suas melhores interpretações em *Crime in the Streets* (Rua do Crime), de Dom Siegel, 1956; *Edge of the City*, ex-*A Man is Ten Feet Tall* (Um Homem Tem Três Metros de Altura), de Martin Ritt, 1957; *The Killers* (Os Assassinos), de Siegel, 1964; *The Dirty Dozen* (Os Doze Condenados), de Robert Aldrich, 1967; e *Rosemary's Baby* (O Bebê de Rosemary), de Roman Polanski, 1968. (EA)

CASTANIER, Jean — Diretor e fotógrafo do cinema francês. Diretor de fotografia de vários curtas metragens, entre os quais *Gitans d'Espagne*, 1945; *Les Six Clés des Trois Vallées*, 1949; *Dakar à Cent Ans*, 1956. Ainda em 1956, realiza o longa metragem *L'Homme Qui Revient de Loin*.

CASTELLANI, Renato (4 de setembro de 1913, Finale Ligure, Itália) — Diretor do cinema italiano. Teve seu primeiro contato com o cinema aos 23 anos, como assistente militar dos exteriores de *Il Grande Appello*, de Mario Camerini. Essa aproximação foi decisiva: Castellani preferiu sua profissão — engenharia — pelo cinema. Nos anos que se seguiram, passou a colaborar em roteiros de filmes dirigidos por Mastrocine, Genina, Camerini, Soldati e Blasetti. Em 1940 passou a assistente de Blasetti e colaborou no argumento dos dois filmes seguintes do veterano diretor: *Un'Avventura di Salvador Rosa*, (1940), e *A Coroa de Ferro* (1941). Artista insatisfeito e necessitando expandir-se para além dos limites estreitos da comédia rósea, preferiu os exercícios formalistas em seu primeiro filme como diretor: *Un Colpo di Pistola*, 1942, baseado num conto de Pushkin. O filme, apresentado no Festival de Veneza, trouxe a notoriedade para Castellani, que passou a ser discutido como um dos mais promissores cineastas da Itália. Seus dois filmes seguintes, *Zazà* (1942) e *La Donna della Montagna* (1943), orientavam-se na mesma direção de *O Duelo* e, somente em 1946, é que Castellani pôde demonstrar seu interesse pelos problemas humanos, com *Mio Figlio Professore* (1946). 1948 marcou o aparecimento de *Sotto il Sole di Roma* (1948). Aliando com inteligência alguns ensinamentos do movimento ao apuro

formal que desenvolvera em seus primeiros anos de direção, Castellani editou o primeiro exemplar de um neo-realismo ameno, para o qual tenderia mais tarde grande parte da vanguarda do momento e onde encontraria seu desenvolvimento a produção comercial da Itália. Com *E Primavera* (1949) e *Due Soldi di Speranza* (1951), se aprofundou e se apurou dentro da mesma linha temática: o neo-realismo a serviço de um estudo otimista e bem-humorado da adolescência. Sem abandonar o homem simples e as dificuldades que a inferiorização social lhe opunha, Castellani preferiu investigar o que naquele homem havia de saudável e de alegre, aquilo que lhe dava esperanças para continuar lutando. Com *Giulietta e Romeo* Castellani revelou ao mundo cinematográfico que até Shakespeare poderia passar por uma «adaptação neo-realista», sem prejuízo seu ou da nova obra. Chocando os conservadores — para quem os grandes dramaturgos deviam ser levados à tela na íntegra — abriu novas perspectivas ao aproveitamento cinematográfico dos grandes trágicos. Com *Due Soldi di Speranza* (1951) e *Giulietta e Romeo* (1953) já estava alcançada a maturidade artística de Castellani. A continuação de sua obra variaria, apenas segundo a evolução do próprio criador. A persistência na manutenção de personagens jovens, contudo, pareceu perigosa, pelo menos em *I Sogni nel Casseto*, 1957, em que se percebia no autor maduro a existência de uma melancolia que empanava o calor emprestado aos personagens e fugia à retórica nervosa que sempre o caracterizou e continuava a identificá-lo nesse filme. Castellani deve ter percebido o equívoco e, em *Nella Città l'Inferno*, abandona seus «jovens» dedicando-se ao estudo psicológico de uma mulher madura, cuja amarga experiência da vida não escondia uma nostalgia de pureza e bondade. A modificação temática, todavia, não corresponde uma renúncia do cineasta; antes, surge como uma nova experiência, na tentativa de uma ampliação de horizontes; assim é que *Nella Città l'Inferno* exhibe, como os precedentes, além de um «tour-de-force» artesanal (a câmara não se desvia do interior da penitenciária feminina, onde se desdobra a ação), uma lição de esperança que já se incorporou ao fio narrativo de toda a obra de Castellani e à sua poética. (RM)

Filmes:

- 1941 — *Un Colpo di Pistola* (O Duelo)
- 1942 — *Zazà*
- 1943 — *La Donna della Montagna*
- 1946 — *Mio Figlio Professore* (Meu Filho Professor)

Renato Castellani



- 1947 — *Sotto il Sole di Roma* (Sob o Sol de Roma)
 1949 — *E Primavera...* (E Primavera)
 1951 — *Due Soldi di Speranza*
 1953 — *Giulietta e Romeo* (Romeu e Julieta)
 1956 — *I Sogni nel Cassetto* (No Lirmiar da Realidade)
 1958 — *Nella Città l'Inferno* (Inferno na Cidade)
 1961 — *Il Brigante*
 1962 — *Mare Matto* (Mar Louco)
 1964 — *Tre Notti d'Amore* (Três Noites de Amores) — episódio *La Vedova* (A Viúva)
 — *Controsso* — 3º episódio
 1967 — *Questi Fantasm* (Fantasmas à Italiana)

CASTELLARI, Enzo G. — Pseudônimo de Enio Girolami.

CASTELLÓN, Alfredo (Espanha) — Jovem diretor do cinema espanhol, se iniciou no cinema dirigindo e escrevendo o roteiro de *Platero y Yo*, em 1965.

CASTILLO, Arturo Ruiz (1910, Madrid, Espanha) — Diretor do cinema espanhol. Interpretou também alguns filmes. No setor de curta metragem dirigiu mais de 50 filmes. Entre outros, realizou: *Las Inquietudes de Schanti-Andia*; *Obsesión*; *La Manigua Sin Dios*, 1947; *El Santuario no se Rinde*, 1949; *Catalina de Inglaterra*, 1951; *La Laguna Negra*, 1952; *Dos Caminos*, 1953; *El Guardián del Paraíso*, 1955; *Parión en el Mar*, 1956; *Bajo el Cielo Andaluz*; *Carta al Cielo*, 1959; *Pachín*, 1961; *Llovidos del Cielo*, 1962; *El Secreto del Capitán O'Hara*, 1965.

CASTLE, William (24 de abril de 1914, New York, EUA) — Diretor e produtor do cinema americano. Antes de ingressar no cinema, foi ator e assistente de direção no teatro, tendo oportunidade de participar da equipe de Orson Welles no Mercury Theatre. Transferiu-se em 1937 para Hollywood, onde exerceu várias funções secundárias. Durante três anos foi diretor de diálogos na Columbia. Estréia na direção: *The Chance of Lifetime*, 1943. Dirigiu policiais, westerns, aventuras de época, especializando-se em filmes de terror a partir de *The House on Haunted Hill*, 1958. Em 1955 dirigiu *The Americano* (Inédito no Brasil), cuja filmagem fora iniciada no Brasil por Budd Boetticher. Alguns de seus trabalhos na área do terror (*Strait-Jacket*, a farsa-terror

The Busy Body) são curiosos e despertaram a atenção da crítica. Castle é legendário como inventor de «gimmicks»: em *Homicidal*, imitação de *Psycho*, a ação era interrompida antes do climax e um relógio, na tela, dava um minuto de chance aos possíveis espectadores assustados; durante a projeção de *Thirteen Ghosts*, um esqueleto «sobrevoa» a platéia; nos Estados Unidos, durante projeção de *Mr. Sardonicus*, os espectadores eram «estimulados» por leves cargas elétricas. William Castle produziu um filme de Polanski, *Rosemary's Baby*. (MES)

Filmografia:

- 1943 — *The Chance of a Lifetime* (Sendas Tortuosas)
 — *Klondike Kate*
 1944 — *The Whistler* (Esta Noite Morrerás)
 — *The Mark of the Whistler* (Legado Perigoso)
 — *She's a Soldier Too*
 — *When Strangers Marry* (Uma Estranha Aventura)
 1945 — *Voice of the Whistler* (O Crime do Farol Abandonado)
 — *The Crime Doctor's Warning* (O Crime Perfeito)
 1946 — *Just Before Dawn* (O Caso da Agulha Envenenada)
 — *The Crime Doctor's Man Hunt* (A Luva Reveladora)
 — *Mysterious Intruder*
 — *The Return of Rusty*
 1947 — *The Crime Doctor's Gamble* (O Ardil do Médico)
 1948 — *Texas, Brooklyn and Heaven* (Viver Sonhando)
 — *The Gentleman from Nowhere* (O Homem que Reviveu)
 1949 — *Johnny Stool Pigeon* (Traficantes da Morte)
 — *Undertow* (Sangue Acusador)
 1950 — *It's a Small World*
 1951 — *Hollywood Story* (Assassinato Entre Estrélas)
 — *The Fat Man* (Crime no Circo)
 — *Cave of Outlaws* (O Segredo das Cavernas)
 1953 — *Serpent of the Nile* (A Serpente do Nilo)
 — *Fort Ti*
 — *Slaves of Babylon* (Escravos da Babilônia)
 — *Conquest of Cochise* (Conquista de Apache)
 1954 — *Drums of Tahiti* (Tambores de Tahiti)
 — *Jesse James Vs. the Daltons*

- *The Saracen Blade* (A Espada Sarracena)
 — *Charge of the Lancers* (A Carga dos Lanceiros)
 — *The Iron Clove* (O Reino da Traição)
 — *Battle of Rogue River* (Rio de Sangue)
 — *The Law Vs. Billy the Kid* (O Último Matador)
 — *Mastermorn of Kansas* (Ases do Gatilho)
 1955 — *The Americano*
 — *The Gun That Won the West* (A Conquista do Oeste)
 — *Duel on the Mississippi* (Mestiça do Mississippi)
 — *New Orleans Uncensored* (Pôrto da Violência)
 1956 — *The Houston Story* (Bandoleiros de Houston)
 — *Uranium Boom* (Tormenta de Fogo)
 1958 — *The House on Haunted Hill* (A Casa dos Maus Espíritos)
 — *Macabre* (Macabro)
 1959 — *The Tinger*
 1960 — *Thirteen Ghosts* (Treze Fantasmas)
 1961 — *Mr. Sardonicus* (A Máscara do Horror)
 — *Homicidal* (Trama Diabólica)
 1962 — *Zot!*
 1963 — *Thirteen Frightened Girls* (A Moderna Mata Hari)
 — *The Old Dark House* (A Velha Casa Assombrada)
 1964 — *Strait-Jacket* (Almas Mortas)
 1965 — *The Night Walker* (Quando Descem as Sombras)
 — *I Saw What You Did* (Eu Vi que Foi Você)
 1966 — *Let's Kill Uncle* (Plano Para Matar)
 1967 — *The Busy Body* (O Cadáver Ambulante)
 — *The Spirit is Willing* (Está Sobrando um Fantasma)
 1968 — *Project X* (Pânico no Ano 2118)

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

CAJADO FILHO, José
 CAMPOS, Fernando Coni
 CANDEIAS, Osualdo
 CAPELLARO, Vittorio
 CAPOVILLA, Maurice
 CARVALHO, Aloisio T. de
 CAVALCANTI, Alberto
 CELI, Adolfo
 CENSONI, Osvaldo
 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



60 William Castle: "Strait-Jacket"

ENCICLOPÉDIA: EQUIPE

Supervisão: Antônio Moniz Vianna
 Redação: Antônio Moniz Vianna, Ely Azeredo, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Michel do Espírito Santo, Ronald Monteiro.
 Coordenação de Redação: Flavio Manso Vieira
 Assessoria de Redação: Maria Helena
 Documentação e Pesquisas: Michel do Espírito Santo e Flávio Manso Vieira.

MOVIMENTO

internacional

Josef Von Sternberg

O cinema perdeu uma de suas maiores figuras em 22 de dezembro último: Josef von Sternberg, o esteta de *Der Blaue Engel* (O Anjo Azul).

Sternberg nasceu em Viena, a 29 de maio de 1894. Quando tinha sete anos, levaram-no para os Estados Unidos, retornando em seguida à Áustria, para completar sua educação. Concluídos os estudos, voltou para os Estados Unidos, onde obteve um emprêgo como revisor de filmes em Fort Lee, New Jersey. Progredindo, passou a montador, argumentista, assistente de direção, e, finalmente, conselheiro pessoal de William A. Brady, diretor-geral da World Film Company.

Durante a Primeira Guerra Mundial, em 1917, serviu no Army Signal Corps, em Washington, realizando filmes de instrução militar e de propaganda. Em virtude dessa atividade recebeu uma distinção do Colégio de Guerra. Após o armistício, começou, para ele, a fase que denominou de "Wanderjähre" — anos de aprendizado — em Hollywood, New York e Londres, quando trabalhou com alguns pioneiros do cinema, como Hugo Ballin, Wallace Worsley, Lawrence C. Windon, Roy William Neil e Émile Chautard. Este último, francês, auxiliou especialmente Sternberg, em 1919, transmitindo-



Sternberg dirige John Wayne: "Jet Pilot"

lhe a técnica da direção, durante a filmagem de *The Mystery of the Yellow Room* (O Mistério do Quarto Amarelo), baseado no romance policial de Gaston Leroux, no qual Sternberg foi assistente de direção.

Em 1924, na Inglaterra, quando trabalhava com o diretor Harold Shaw em *By Divine Right*, Elliot Dexter sugeriu que Sternberg adicionasse "von" ao nome, a fim de melhorar o "prestígio artístico do filme". Informa um dos maiores conhecedores da obra do

cinasta, Herman G. Weinberg, que, por coincidência, há uma família nobre em Viena com o mesmo nome.

Os anos de aprendizado prosseguiram: depois de Hollywood, New York e Londres, deslocou-se para Paris, Praga e Berlim. Em 1924, dirigiu sua primeira cena, exatamente a última do filme *Vanity's Price*, de Roy William Neil, nos estúdios da Film Booking Office, com Anna Q. Nilson no papel principal.

Voltando de uma de suas viagens à Europa,

ainda no navio, conheceu George K. Arthur, jovem ator cômico britânico, que lhe propôs dirigir *Just Plain Buggs*. Sternberg não aceitou e ofereceu um argumento que havia escrito, *The Salvation Hunters* (1925). Esse filme marca a estréia de Sternberg como diretor e a de George K. Arthur como intérprete dramático.

Apesar de alguma influência de *Greed* (Ouro e Maldição), o famoso filme de Erich von Stroheim, devido à sua crueza realista, *The Salvation Hunters* foi recebido como uma obra de profunda originalidade e espírito criativo. Max Reinhardt chegou a declarar que "é inconcebível que um tal êxito cinematográfico possa ter sido feito nos Estados Unidos". Charlie Chaplin e Douglas Fairbanks também se entusiasmaram com o filme, comprando-o para a empresa que haviam fundado, a United Artists. Disse Chaplin: "é um prazer, para mim, recomendar *The Salvation Hunters*. Ele me revelou uma técnica cinematográfica espontânea e admirável, associada a uma composição e a um ritmo que atingem o plano da arte. É um grande filme — e uma obra original". Pouco mais tarde, indicando seus quatro filmes favoritos Chaplin citou *The Salvation Hunters* e mais três, todos de Griffith — *Birth of a Nation*, *Intolerance* e *Hearts of the World*. E contratou a descoberta de Sternberg, Georgia Hale, para seu fil-



me *The Gold Rush*. Dois anos mais tarde, confiou a Sternberg a direção de *The Sea Gull* com uma de suas estrelas preferidas, Edna Purviance.

Não conseguindo concretizar o projeto que havia estudado com Mary Pickford, um filme que comportava maravilhosas possibilidades visuais, isto é, o mundo tal qual uma jovem cega julgava que fosse, aceitou a proposta da Metro Goldwyn Mayer para dirigir oito filmes, o primeiro dos quais foi *The Exquisite Sinner* (Ele e a Cigana), 1925, porém, com a interrupção do segundo, *Heaven on Earth*, o contrato foi amigavelmente extinto.

O filme produzido por Chaplin, *The Sea Gull*, jamais foi distribuído comercialmente, circulando três versões sobre esse fato: 1) Chaplin não compreendeu o filme; 2) Eve Sothern, como atriz, eclipsava Edna Purviance; 3) Chaplin não teria gostado que Sternberg tivesse preparado a "preview" do filme em Beverly Hills sem seu consentimento. Após os problemas com este filme, Sternberg seguiu para a Europa e, quando voltou, foi convidado pela Paramount para o cargo de assistente de direção. Permaneceu durante oito anos nesta empresa, onde fez a maior parte de seus melhores filmes, descobrindo, inclusive, Marlene Dietrich — e conquistando fama mundial.

Quando a Paramount

teve problemas com o filme de Frank Lloyd, *Children of Divorce* (Filhos do Divórcio), 1927, interpretado por Gary Cooper, Clara Bow e Einar Hanson, B. P. Schulberg convidou-o para supervisionar a montagem. Sternberg propôs, além da remontagem, a filmagem de cenas adicionais e a modificação da história. Metade do filme foi eliminada e as filmagens adicionais realizadas em três dias. O trabalho de Sternberg nesse filme destruiu a sua imagem de "intratável", e Schulberg pensou em dar-lhe a direção de um projeto de importância. Assim surgiu *Underworld* (Paixão e Sangue), 1927, com base num argumento de Ben Hecht, sobre os gangsters de Chicago, que influenciou todos os filmes policiais americanos que se seguiram.

Um dos trabalhos mais importantes de Sternberg é *Der Blaue Engel* (O Anjo Azul), realizado em Berlim, para a UFA, em 1930. Erich Pommer, chefe de produção da UFA, queria assegurar o sucesso de Emil Jannings em seu primeiro filme falado. Sternberg foi chamado a Berlim e lhe ofereceram a direção da versão cinematográfica do romance de Heinrich Mann (irmão de Thomas Mann), "Professor Unrat", um violento ataque à Alemanha imperial. Sternberg aceitou a oferta, introduzindo modificações no argumento. Escolhido o intérprete masculino, resta-

va a personagem de Lola-Lola. Pommer queria Lucie Mannheim; Jannings tentava impor Brigitte Helm e Mann a sua amiga Trude Hesterberg. Certa noite, assistindo a peça "Zwei Kravatten", onde tinha ido para observar o ator Hans Albers, indicado para o papel de Mazzeppa, Sternberg descobriu a Lola-Lola que procurava: Marlene Dietrich.

O título do filme foi alterado, de *Professeur Unrat* para *Der Blaue Engel* (o cabaré onde Lola-Lola trabalhava), e ao ser exibido provocou intensas repercussões, devido às declarações de um conhecido industrial e diretor da UFA, Alfred Hugenberg, que afirmava existirem semelhanças entre o professor e a sua própria vida. Inútilmente tentou impedir a exibição comercial do filme. publicou artigos na imprensa contra Mann e Pommer, porém *Der Blaue Engel* chegou aos cinemas. Pouco antes da estréia, Sternberg retornara aos Estados Unidos e sugeriu à Paramount que contratasse Marlene Dietrich que, na noite da "preview", embarcava para a América. Corria o ano de 1930. Iniciava-se a longa associação artística de Sternberg e Dietrich, da qual resultaram sete filmes: *Der Blaue Engel*; *Morocco* (Marrocos), 1930; *Dishonored* (Desonrada), 1931; *Shanghai Express* (O Expresso de Changai); *The Blonde Venus* (A Vênus Loura), 1932; *The Scarlet Empress* (A Imperatriz Ga-

lante), 1934, e *The Devil is a Woman* (Mulher Satânica), 1935.

Sternberg possui uma longa e expressiva filmografia, onde se destacam, ainda, *The Docks of New York* (Docas de Nova York), 1928; *An American Tragedy* (Uma Tragédia Americana), 1931, baseado no conhecido romance de Theodore Dreiser, que Eisenstein, quando esteve nos Estados Unidos pretendeu filmar; *Crime and Punishment* (Crime e Castigo), 1935, extraído do romance homônimo de Dostoievski, várias vezes filmado; *The Shanghai Gesture* (Tensão em Changai), 1941.

Seus últimos filmes foram *Jet Pilot* (Estradas do Inferno), 1951, produção americana com John Wayne e Janet Leigh; *Macao* (Macao), 1952; *Anatahan* ou *The Saga of Anatahan*, 1953, realizado no Japão.

Sternberg presidiu o Júri Oficial (longa metragem) do II Festival Internacional do Filme, Rio de Janeiro, 1969. (AS e MES).

Sylvie

Morreu em janeiro último, aos 85 anos de idade a atriz francesa Sylvie, que em 1965, no I Festival Internacional do Filme do Rio de Janeiro, conquistou o prêmio de melhor interpretação feminina por sua interpretação no filme de René Allio, *La Vieille Dame Indigne* (A Velha Dama Indigna).



A Sra. Indira Ghandi entre Rossana Ghessa e Ruy Pereira da Silva, quando o Primeiro Ministro da Índia recebia do Delegado brasileiro uma coleção de "Brasil Cinema", publicação do INC.

Sylvie nasceu em Paris, a 3 de janeiro de 1885. Fêz teatro durante aproximadamente 50 anos. No cinema estreou em 1912, em *Britannicus*. Atuou em mais de 60 filmes entre os quais: *Germinal* (Germinal ou Uma Greve Violenta), 1913; *Roger la Honte*, 1922; *Crime et Châtiment*, 1935; *Un Carnet de Bal* (Um Carnet de Baile), 1937; *L'Esclave Blanche* (A Escrava Branca), 1939; *Marie Martine*, 1942; *Le Corbeau* (Sombra do Pavor), 1943; *L'Idiot* (O Idiota), 1946; *Il Piccolo Mondo di Don Camillo* (O Pequeno Mundo de Dom Camilo), 1951; *Thérèse Raquin* (Teresa Raquin), 1953; *Ulysse* (Ulisses), 1954; *Michel Strogoff* (Miguel Strogoff), 1956; *Le Miroir à Deux Faces* (O Espelho de Duas Faces), 1958; *Cronaca Familiare* (Dois Destinos), 1962.

Festival Mar Del Plata

Macunaíma, de Joaquim Pedro de Andrade, indicado pelo INC, representou o Brasil na parte competitiva do Festival Internacional de Mar del Plata, Argentina, realizada de 5 a 15 de março último. A Delegação brasileira, chefiada pelo Presidente do Instituto Nacional do Cinema, Dr. Durval Gomes Garcia, incluiu também os atores Jardel Filho, Rossana Ghessa, Irma Alvarez, Maria Pompeu, o Dire-

tor da Rádio Ministério da Educação e Cultura, Sr. Avelino Henrique dos Santos, e os jornalistas Joaquim Menezes, Luiz Alípio de Barros, Eduardo Nova Monteiro. No Mercado do Filme foi exibido o filme de George Jonas *A Compadecida. A Última Ceia Segundo Ziraldo*, curta metragem de Rodolfo Neder, participou da Sessão Informativa.

Jiri Trnka

O cinema tcheco perdeu um dos seus mais célebres realizadores: Jiri Trnka, falecido a 30 de dezembro de 1969, em Praga. Pintor e escritor, criador dos filmes de marionetes que tanto êxito obtiveram em mostras internacionais, nasceu a 24 de fevereiro de 1912, em Plzen. Desde muito jovem vinculou-se ao marionetista Josef Skupa, professor de desenho no Liceu de Plzen. De 1929 a 1935 estudou na Escola de Belas-Artes, em Praga. Por algum tempo dirigiu um teatro de marionetes. Em 1945, realiza dois desenhos animados: *Zasadil Dedek Repu e Zviratka a Petrovsti*. No ano seguinte encarrega-se da direção dos estúdios de desenhos animados de Barrandov. Após realizar outros desenhos animados (*Darek, Perak a SS*, 1946) dedica-se definitivamente aos filmes de marionetes: *Spalicek*, 1947; *Cisaruv Slavik*, 1948; *Pisen Prerie*; *Roman S Basou*, 1949; *Bajaja*, 1950; *Cer-*

tuv Mlyn, 1951; *Stere Povesti Ceske* (Velhas Lendas Tchecas), 1953; *Dva Mrazici*, 1954; *Osudy Dobrehu Vojaka Svejka*, 1955; *Cirkus Hurvinek*, 1956; *Sen Noci Svatojanske* (Sonho de uma Noite de Verão), 1958. Na área do cinema com atôres fêz a cenografia de *Cisaruv Pekar*, de Martin Fric, 1952, e de *Byl Jednou Yeden Kral*, de Borivoj Zeman, 1954, e o vestuário de *Jan Hus*, 1954 e *Jan Zizka*, 1955, ambos de Otakar Vavra. Jiri Trnka ilustrou muitos livros, especialmente infantis, editados também em idiomas estrangeiros. (MES)

Festival de Nova Déli

Quelé do Pajeú representou o Brasil, com êxito incomum, no IV Festival Internacional do Filme, da Índia, realizado em Nova Déli, de 5 a 18 de dezembro último. Segundo o Embaixador Wladimir do Amaral Murtinho, em relato ao INC, o filme foi projetado 15 vezes durante a mostra e, embora não conquistasse prêmios, situou-se entre os favoritos do público e da crítica. O Grande Prêmio (Pavão de Ouro) foi atribuído a *The Damned*, produção ítalo-americana dirigida por Luchino Visconti, e o Prêmio de Melhor Direção (Pavão de Prata), a *Smesny Pan*, de Karel Kachyna, Tchecoslováquia.

Na oportunidade, o Embaixador Wladimir Mur-

tinho estabeleceu contatos para uma possível Mostra do Cinema Brasileiro, que incluiria os filmes *Panorama do Cinema Brasileiro* (longa metragem produzido pelo INC), *Macunaíma*, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, *As Amorasas, Brasil, Ano 2000*, *Quelé do Pajeú* e *Fome de Amor*, que durante três meses percorreria as cidades de Poona, Bombaim, Madras, Calcutá, Jaipur, Chandergah e, finalmente, Nova Déli.

Presos a compromissos o diretor de *Quelé do Pajeú*, Anselmo Duarte e Tarcísio Meira não puderam integrar a Delegação brasileira, que foi constituída apenas pelo produtor do filme em competição, Ruy Pereira da Silva, e pela atriz, Rossana Ghessa.

Ruy Pereira da Silva trouxe ótima impressão do Festival de Nova Déli, "muito bem organizado, mesmo se o considerarmos em paralelo com as principais mostras européias". As principais sessões tiveram lugar "no Vignyan Bhawan, o magnífico Palácio de Convenções e Congressos, e no Mavlankar Hall. O Júri Internacional, presidido pelo cineasta, Raj Kapoor (Índia), teve entre seus integrantes Leopoldo Torre Nilsson (Argentina), John Russell Taylor (Inglaterra) e Jerzy Toeplitz (Polônia)".

Paralelamente, realizou-se em sala menor do Vignyan Bhawan o Simpósio Internacional do Filme,

mobilizando o interesse de muitos participantes das delegações estrangeiras, críticos e cineastas locais. Sobre temas em discussão (comunicação com o grande público; cinema-arte, cinema comercial), opinaram Sergei Gerassimov (URSS), Albert Johnson (EUA), Manuela Gheorghiu (Romênia), Lester James Peries (Ceilão), Satyajit Ray, Raj Kapoor e Mrinal Sen (Índia), Jerzy Toeplitz, John Russell Taylor, Torre Nilsson e Ruy Pereira da Silva.

Segundo Ruy Pereira da Silva, "a mostra de Nova Déli constituiu excelente abertura para o nosso cinema no Oriente. Produtores de Bombaim e Calcutá manifestaram interesse em ver mais filmes do Brasil e em examinar as possibilidades de co-produções indiano-brasileiras. O comportamento exemplar e a beleza de Rossana Ghessa deram especial destaque à presença brasileira no Festival". (MH)

Alfred Newman

Nove vezes premiado com o Oscar (para o qual concorreu com 44 "nominations"), o compositor Alfred Newman morreu em Hollywood aos 68 anos de idade. Sua obra mais famosa (e mais curta) não levava a sua assinatura: era a fanfarra retumbante de abertura dos filmes da Fox. Durante 40 anos, Newman musicou cerca de 250 filmes, e a Acade-

mia de Hollywood premiou-o pelos "scores" de *A Canção de Bernadete* (The Song of Bernadette) e *Suplício de uma Saudade* (Love is a Many — Splendored Thing) e pela direção musical de *Alexander's Ragtime Band* (A Epopéia do Jazz), *Tin Pan Alley* (A Vida é uma Canção), *Mother Wore Tights* (E os Anos Passaram), *With a Song in My Heart* (Meu Coração Cantou), *Call me Madam* (Sua Ex.^a, a Embaixatriz), *O Rei e Eu* (The King and I) e *Camelot*.

Newman foi um menino-prodígio: aos 12 anos já tocava piano num recital empresarializado por Paderewski. Nascido em New Heaven em 1901, teve como mestres Rubin Goldmark, George Wedge e o dodecafônico Arnold Schoenberg. Foi pianista de teatro na Broadway e regente de musicais (*Big Boy*, com Al Jolson; *New Moon*, *Funny Face*, com Fred Astaire; e diversos "shows" de Gershwin e Rodgers & Hart). Convidado pelo compositor Irving Berlin, Newman foi para Hollywood em 1930, trabalhando inicialmente com Samuel Goldwyn. Seu primeiro "score": *One Heavenly Night*, seguido de arranjos orquestrais para o filme *Whoopee*. Ainda com Goldwyn fez *Street Scene* (1931), *O Morro dos Ventos Uivantes* (Wuthering Heights), 1939, *O Furacão* (Hurricane), e orquestrou *Broadway Melody* of 1936. Em 1939 desligou-se de Goldwyn, e, como

"free-lancer" musicou *O Prisioneiro de Zenda*, *O Corcunda de Notre Dame*, até ser contratado como diretor-musical da Fox em 1940, substituindo o falecido Louis Silvers. Ao lado dos irmãos Lionel e Emil e dos orquestradores Herbert Spencer, Earl Hagen e Edward B. Powell, criou um "som" especial para os filmes da companhia, aperfeiçoando-o mais tarde para as superproduções da fase Cinemascope.

Entre suas partituras figuram as dos filmes *The Grapes of Wrath* (Vinhas da Ira), *How Green Was my Valley* (Como Era Verde o Meu Vale), *The Robe* (O Manto Sagrado), *The Diary of Anne Frank* (O Diário de Anne Frank), *The Gunfighter* (O Matador), *How the West was Won* (A Conquista do Oeste), *The Greatest Story Ever Told* (A Maior História de Todos os Tempos).

Regente de importantes orquestras sinfônicas americanas (em New York Symphony, Los Angeles Phillarmonic Cincinnati Symphony, Hollywood Bowl), Newman trabalhou pouco nos últimos três anos. Seus últimos trabalhos foram a orquestração e regência dos filmes *Camelot* e *Airport*. (PP)

Mostra Brasileira em Londres

A assinatura de um contrato de distribuição internacional do filme *A Compadecida* e o interês-

se de distribuidores europeus por *Macunaíma* e *Os Cafajestes* foram os primeiros resultados práticos da Mostra do Cinema Brasileiro, realizada em Londres, fevereiro e março. Um público interessadíssimo compareceu às sessões do National Film Theatre, demonstrando, paralelamente à receptividade da crítica inglesa, a oportunidade do festival organizado pelo British Film Institute e Instituto Nacional do Cinema, com a colaboração da Embaixada do Brasil em Londres.

Foram exibidos *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, *Os Herdeiros*, de Carlos Diegues, *Vidas Secas* e *Fome de Amor*, de Nelson Pereira dos Santos, *O Quarto*, de Rubem Biáfora, *Viagem ao Fim do Mundo*, de Fernando Campos, *O Menino e o Vento*, de Carlos Hugo Christensen, além dos já citados *A Compadecida*, de George Jonas, *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, e *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra.

Redatores de "Movimento Internacional": PP (Paulo Perdigão), MH (Maria Helena), MES (Michel do Espírito Santo), EA (Ely Azeredo), AS (Alfredo Stodhart).

Filme Cultura

Guia de Filmes

VENDA AVULSA:

■ GUANABARA

Agir

Rua México, 98-D
Centro

Boutique do Livro

Rua Bolivar, 80-A
Copacabana

Brasitodo

Av. Almirante Barroso, 54
Centro

Civilização Brasileira

Rua Sete de Setembro, 97
Centro

Eldorado Tijuca

Rua Conde de Bonfim,
422-K
Tijuca

Entrelivros

Av. Rio Branco, 156 —
loja 26
Centro

Largo do Machado, 29-C
Catete

Av. N. S. Copacabana,
605-B
Copacabana

Av. N. S. Copacabana,
830-A
Copacabana

Av. N. S. Copacabana,
esq. Júlio Castilhos
Copacabana

Rua Dez. Isidro, 15
Tijuca

Av. Princesa Isabel, 254
Copacabana

Freitas Bastos

Rua Sete de Setembro, 113
Centro

Leonardo Da Vinci

Av. Rio Branco, 185
Centro

Ler

Rua México, 31
Centro

Livros de Portugal

Rua Miguel Couto, 40
Centro

Museu de Arte Moderna

Av. Beira-Mar
Atêrro

Pantheon

Rua Barata Ribeiro, 502
Copacabana

Tempos Modernos

Av. Ataulfo de Paiva,
338-B
Leblon

Trajano Costzesco

Av. N. S. Copacabana,
291-D
Copacabana

■ SÃO PAULO

Parthenon

Rua Barão de Itapetininga
140 — 1.º andar — s/14
Capital

■ BAHIA

Aeroporto 2 de Julho
Santo Amaro de Ipitanga

Distribuidora de Publicações Souza

Rua 28 de Setembro, 4-B
— Edifício Themis
Salvador

Oxumaré

Av. Sete, 22

Pindorama

Av. Sete, 223

Progresso

Praça da Sé

Universitária

Praça da Sé, 8

■ MINAS GERAIS

Agência Van Damme

Rua Goitacazes, 103 —
13.º andar — s/1.310

■ RIO GRANDE DO SUL

Atualidade

Rua Vigário Inácio, 371 —
conj. 1.114
Pôrto Alegre

■ PARANÁ

J. A. I.

Rua Cândido Lopes, 205 —
6.º andar — conj. 66
Curitiba

■ PERNAMBUCO

Cinema de Arte Coliseu

Av. Rosa e Silva
Recife

Companhia Editôra Nacional

Rua Imperatriz
Recife

Enéas Alvarez

Rua Siqueira Campos, 160
— s/105
Recife

Médico-Científica

Rua Martins Júnior
Recife

Pirapama

Av. Conde da Boa Vista
Recife

ASSINATURAS

Seis números de

FILME CULTURA: NCr\$ 12,00

Seis números de

GUIA DE FILMES: NCr\$ 6,00

As assinaturas podem ser feitas a contar de qualquer número não esgotado.

Podemos remeter aos leitores mediante pagamento de NCr\$ 2,00 — a ser feito segundo o mesmo sistema aprovado para pagamento de assinaturas — exemplar atrasado de FILME CULTURA (exceto n.ºs 1 a 5) e GUIA DE FILMES (exceto o n.º 1).

O pagamento das assinaturas poderá ser efetuado em qualquer Banco, mediante compra de um cheque à ordem do **Instituto Nacional do Cinema**, pagável no Estado da Guanabara, no valor das publicações desejadas. Este cheque deverá ser enviado ao Setor de Publicações do **INC** juntamente com a indicação do número da revista que deverá iniciar a assinatura. Enderço: **Instituto Nacional do Cinema** — Setor de Publicações — Rua Vinte de Abril, 28 - 2.º andar - conj. 201 — Guanabara.

