

FILME CULTURA

15

DOSSIÊ ROBERTO FARIAS
UM CINEMA APÁTRIDA
CURTA-METRAGEM EM QUESTÃO
JOSÉ LEWGOY





Maria do Rosário, em JULIANA DO AMOR PERDIDO, de Sérgio Ricardo — representante do Brasil no XX Festival Internacional do Filme de Berlim.

MOVIMENTO

Aos Leitores de Filme Cultura e Guia de Filmes

Únicas publicações do gênero no Brasil, FILME CULTURA e GUIA DE FILMES não têm fins lucrativos, destinando-se à informação e ao debate dos diversos aspectos do cinema brasileiro. Para atender à necessidade de aprimoramento de seu conteúdo e de sua feição gráfica, bem como a fim de fazer frente aos constantes aumentos de custos de sua produção, o Instituto Nacional do Cinema viu-se obrigado, também, a aumentar o preço de venda das duas publicações. Assim, a partir do presente número 15 de FILME CULTURA e 25 de GUIA DE FILMES, essas revistas passarão a custar, respectivamente, Cr\$ 4,00 e Cr\$ 2,00. Em consequência, as assinaturas anuais referentes a seis números de cada revista passarão a custar Cr\$ 24,00 e Cr\$ 12,00. Os números anteriores de FILME CULTURA e GUIA DE FILMES manterão seus respectivos preços de capa, isto é, Cr\$ 2,00 e Cr\$ 1,00.

Ministro da Educação Visita o INC

O Ministro da Educação e Cultura, Sr. Jarbas Passarinho, visitou no dia 23 do corrente ano o Instituto Nacional do Cinema, onde tratou com o presidente dessa autarquia, Ricardo Cravo Albin, de medidas de amparo e estímulo à indústria cinematográfica brasileira, uma de suas metas básicas no MEC. Após despachar no gabinete do presidente do INC, o Sr. Jarbas Passarinho visitou vários departamentos desse órgão, detendo-se particularmente no setor de Filmes Educativos, onde se inteirou dos trabalhos que ali vêm sendo realizados. O Ministro achava-se acompanhado do Coronel Mauro Rodrigues, secretário-geral do Ministério da Educação e Cultura, do Sr. Aloysio da Costa Chaves, Reitor da Universidade do Pará, e do Embaixador Raymundo Souza Dantas, assessor-chefe do Serviço de Relações Públicas do MEC.

Em seu encontro com o Ministro Jarbas Passarinho, o Presidente do INC, Ricardo Cravo Albin, fez amplas exposições das metas principais da entidade.

INC Paga Prêmios aos Produtores

O Instituto Nacional do Cinema pagou logo no primeiro dia da gestão do seu novo Presidente, Sr. Ricardo Cravo Albin, os prêmios a que fizeram jus os produtores de filmes brasileiros no decorrer do ano de 1969.

Mais de dois milhões de cruzeiros foram pagos aos produtores, referentes ao ano de 1969. Entre os filmes que receberam 10% de prêmio sobre sua renda, destacam-se *Os Paqueras*, com Cr\$ 251.593,30 (o que significou ter sido a segunda maior renda do ano, contando os lançamentos estrangeiros, no decorrer de 1969, no Brasil, perdendo apenas para *Romeu e Julieta* e *No Paraíso das Solteironas* que recebeu o Prêmio de Cr\$ 194.696,10.

Alguns filmes abaixo relacionados receberam apenas 5% de prêmio por se tratar de filmes em seu segundo ano de exibição, como é o caso de *Tôdas as Mulheres do Mundo* e *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*.

Prêmios Concedidos

Adorável Trapalhão (Cr\$ 2.813,02); *Adulterio à Brasileira* (Cr\$ 20.525,91); *O Agente da Lei* (Cr\$ 4.228,55); *Agnaldo, Perigo à Vista* (Cr\$ 49.239,22); *Águias Em Patrulha* (Cr\$ 7.213,47); *As Amoras* (Cr\$ 23.094,53); *Antes o Verão* (Cr\$ 9.888,45); *Anuska*,

Manequim e Mulher (Cr\$ 9.186,38); *As Armas* (Cr\$ 804,53); *Até que o Casamento nos Separe* (Cr\$ 10.908,60); *A Um Pulo da Morte* (Cr\$ 7.513,32); *As Aventuras de Chico Valente* (Cr\$ 27.002,02); *O Bandido da Luz Vermelha* (Cr\$ 25.888,18); *Bebel, Garôta Propaganda* (Cr\$ 3.547,84); *Brasil Ano 2000* (Cr\$ 7.045,34); *Brasil Verdade* (Cr\$ 1.307,16); *O Bravo Guerreiro* (Cr\$ 1.982,08); *A Cama ao Alcance de Todas* (Cr\$ 40.884,40); *Cangaceiros de Lampião* (Cr\$ 6.671,51); *Cangaço sem Deus* (Cr\$ 9.857,15); *Cangaço Sanguinário* (Cr\$ 37.831,64); *Capitu* (Cr\$ 4.659,70); *Cara a Cara* (Cr\$ 551,33); *Os Carrascos Estão entre Nós* (Cr\$ 18.473,01); *O Caso dos Irmãos Naves* (Cr\$ 950,56); *Chegou a Hora Camarada* (Cr\$ 3.168,97); *Como Matar um Playboy* (Cr\$ 1.012,41); *Como Vai, Vai Bem?* (Cr\$ 17.177,08); *A Compadecida* (Cr\$ 51.179,29); *Copacabana Me Engana* (Cr\$ 43.207,11); *Coração de Luto* (Cr\$ 3.071,22); *Corisco o Diabo Loiro* (Cr\$ 35.101,16); *Cristo de Lama* (Cr\$ 2.693,45); *Deu a Louca no Cangaço* (Cr\$ 28.268,94); *O Diabo Mora no Sangue* (Cr\$ 11.277,60); *A Doce Mulher Amada* (Cr\$ 2.882,56); *Dois na Lona* (Cr\$ 36.160,32); *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (Cr\$ 37.105,33); *As Duas*



Faces da Moeda (Cr\$ 5.341,96); Edu Coração de Ouro (Cr\$ 2.034,66); Em Busca do Tesouro (Cr\$ 4.544,12); Enfim sós com Outro (Cr\$ 12.265,45); O Engano (Cr\$ 1.845,52); A Espiã que Entrou em Fria (Cr\$ 2.383,63); O Estranho Mundo de Zé do Caião (Cr\$ 25.931,96); Fábula (Cr\$ 5.580,71); Férias no Sul (Cr\$ 1.099,53); Fome de Amor (Cr\$ 5.855,56); Garôta de Ipanema (Cr\$ 10.844,94); Golias Contra o Homem das Bolinhas (Cr\$ 71.855,62); O Grande Assalto (Cr\$ 1.543,14); Gregório 38 (Cr\$ 9.080,67); O Homem que Comprou o Mundo (Cr\$ 6.418,05); O Homem Nu (Cr\$ 2.852,44); A Hora e a Vez de um Cinegrafista (Cr\$ 194,48); Incrível, Fantástico, Extraordinário (Cr\$ 12.268,64); Os Incríveis Neste Mundo Louco (Cr\$ 560,98); O Jeca e a Freira (Cr\$ 27.156,66); Jerry, A Grande Parada (Cr\$ 2.752,93); Jovens pra Frente (Cr\$ 48.783,73); Juventude e Ternura (Cr\$ 11.868,79); Lance Maior (Cr\$ 17.177,00); A Lei do Cão (Cr\$ 3.855,46); O Levante das Saias (Cr\$ 803,02); As Libertinas (Cr\$ 33.704,90); Macunaíma (Cr\$ 28.907,75); Mar Corrente (Cr\$ 341,37); Marajó, Barreira do Mar (Cr\$ 123,06); Maré Alta (Cr\$ 930,71); A Margem (Cr\$ 893,62); Os Marginais (Cr\$ 5.691,27); Ma-

ria Bonita, Rainha do Cangaço (Cr\$ 43.844,65); A Máscara da Traição (Cr\$ 51.033,12); Massacre no Supermercado (Cr\$ 9.365,37); O Matador (Cr\$ 1.970,75); O Matador Profissional (Cr\$ 14.458,29); O Menino e o Vento (Cr\$ 146,71); Meu Nome é Tonho (Cr\$ 7.632,48); Mineirinho Vivo ou Morto (Cr\$ 1.327,79); O Mistério do Taurus 38 (Cr\$ 3.585,69); A Mulher de Todos (Cr\$ 9.540,46); Na Mira do Assassino (Cr\$ 2.972,28); Nas Trevas da Obsessão (Cr\$ 760,97); No Paraíso das Solteironas (Cr\$ 194.696,10); A Noite do Meu Bem (Cr\$ 13.947,39); Panca de Valente (Cr\$ 16.952,11); Papai Trapalhão (Cr\$ 18.858,80); Os Paqueras (Cr\$ 251.593,30); Pára Pedro! (Cr\$ 89.067,73); Paralelos Trágicos (Cr\$ 332,34); A Penúltima Donzela (Cr\$ 3.577,04); O Pequeno Mundo de Marcos (Cr\$ 3.936,06); Perpétuo Contra o Esquadrão da Morte (Cr\$ 3.125,09); Pobre Príncipe Encantado (Cr\$ 56.392,82); Proezas de Satanás na Vila do Leva e Traz (Cr\$ 1.770,80); A Psicose de Laurindo (Cr\$ 3.489,90); O Quarto (Cr\$ 3.169,23); Os Raptores (Cr\$ 8.292,24); O Rei da Pilantragem (Cr\$ 7.731,19); Rifa-se uma Mulher (Cr\$ 25.712,71); Roberto Carlos em Ritmo de Aven-

tura (Cr\$ 39.242,00); As Sete Faces de um Cafajeste (Cr\$ 7.107,86); Sete Homens Vivos ou Mortos (Cr\$ 11.983,11); Sou Louca por Você (Cr\$ 6.658,31); Tempo de Violência (Cr\$ 5.983,94); Terra em Transe (Cr\$ 424,77); O Tesouro de Zapata (Cr\$ 36.368,67); Todas as Mulheres do Mundo (Cr\$ 2.034,81); As Três Mulheres de Casanova (Cr\$ 6.721,72); Trilogia do Terror (Cr\$ 4.121,48); Um Diamante e Cinco Balas (Cr\$ 2.798,15); Um Sonho de Vampiro (Cr\$ 4.986,28); Viagem ao Fim do Mundo (Cr\$ 5.769,20); Os Viciados (Cr\$ 12.296,03); Vidas Nuas (Cr\$ 985,64); A Vida Provisória (Cr\$ 9.223,12); A Vida Quis Assim (Cr\$ 2.676,02); A Virgem Prometida (Cr\$ 2.906,50).

Direitos Autorais

É o seguinte o texto do Decreto-lei n.º 980, de 20 de outubro de 1969, que dispõe sobre a cobrança de direitos autorais nas exibições cinematográficas:

Os Ministros de Estado da Marinha de Guerra, do Exército e da Aeronáutica Militar, usando das atribuições que lhes confere o artigo 3.º do Ato Institucional n.º 16, de 14 de outubro de 1969, combinado com o § 1.º do artigo 2.º, do Ato Institucional n.º 5, de 13 de dezembro de 1968, e

Considerando que é notório o dissídio entre exibidores cinematográficos e entidades interessadas na arrecadação de direitos autorais, notadamente no tocante aos que correspondem às composições musicais incluídas em filme;

Considerando ser necessário estabelecer uma solução de equilíbrio que, resguardando os direitos autorais, limite razoavelmente os encargos dos exibidores, não raro onerados em proporção não suportada pela capacidade econômica de seus negócios, gerando situações não desejáveis, que ao Estado cabe prevenir ou eliminar;

Considerando que as execuções musicais realizadas através da exibição de filmes cinematográficos devem merecer tratamento especial, no que concerne ao pagamento de direitos autorais, por ser o cinema, como diversão pública popular, excelente meio de divulgação e valorização dessas composições;

Considerando que o artigo 13, número 2, da Convenção de Berna para a Proteção de Obras Literárias e Artísticas, de 9 de setembro de 1886, revista em Bruxelas, em 26 de junho de 1948, aprovada pelo Decreto Legislativo n.º 59, de 19 de novembro de 1951, e promulgada pelo Decreto n.º 34.954, de 18 de janeiro de 1954, dispõe que compete à legislação dos países signatários regular as condições do exercício do

direito de autor e à autoridade competente fixar remuneração equitativa dos titulares desses direitos, na falta de acordo entre as partes;

Considerando que o Instituto Nacional do Cinema foi constituído em órgão destinado a formular a política estatal relativa ao desenvolvimento da indústria cinematográfica e ao seu fomento cultural, objetivos em que repercute penosamente o conflito de interesses existentes entre os exibidores e as entidades arrecadoras de direitos autorais;

Considerando que as atividades do Instituto Nacional do Cinema o indicam como o órgão adequado a promover a arrecadação dos direitos autorais correspondentes às músicas dos filmes cinematográficos e o Instituto declara aceitar o encargo, decretam:

Art. 1.º — Os direitos autorais e os conexos relativos a obras lítero-musicais e fonogramas incluídos em filmes e exibidos nos cinemas ou executados nos intervalos das sessões serão devidos na proporção de meio por cento (0,5%) sobre o preço da venda ao público do ingresso padronizado fornecido pelo Instituto Nacional do Cinema.

Parágrafo único. A importância correspondente à percentagem fixada neste artigo será depositada, nos órgãos indicados pelo Instituto Nacional do Cinema, pelos exibidores, obrigatoriamente, quando da aquisição

dos ingressos padronizados e constituirá conta especial para o fim específico a que se destina.

Art. 2.º — O pagamento dos direitos, na forma do artigo antecedente, exclui toda e qualquer reivindicação a esse título, contra os exibidores.

Art. 3.º — Cabe ao Instituto Nacional do Cinema, constituído em órgão arrecadador dos direitos autorais de que trata este Decreto-lei, distribuí-los entre seus titulares ou entidades que comprovarem legítima representação destes ou sub-rogação em seus direitos.

Parágrafo único. Se mais de uma entidade comprovar a existência de obras lítero-musicais ou de fonogramas de representados seus num mesmo filme, o montante da arrecadação a este equivalente será rateado entre os concorrentes em partes proporcionais ao número de composições de cada autor.

Art. 4.º — O disposto nos artigos 2.º e 3.º do Decreto n.º 4.790, de 2 de janeiro de 1924, e 1.º do Decreto n.º 1.023, de 17 de maio de 1962, não se aplica às autorizações para apresentação destes ou sub-rogação em filmes ou de fonogramas, nos intervalos das sessões.

Art. 5.º Este Decreto-lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário. Brasília, 20 de outubro de 1969; 148.º da Independência e

81.º da República./ (a) Augusto Hamann Rademaker Grünewald, Aurélio de Lira Tavares, Márcio de Souza e Mello, Luís Antônio da Gama e Silva, Tarso Dutra (D.O. de 21/10/1969).

Este Decreto-lei é complementado pela Resolução INC n.º 37, de 27 de maio de 1970, segundo a qual o Conselho Deliberativo do Instituto Nacional de Cinema, tendo em vista o disposto no Decreto n.º 980, de 20/10/69 e o artigo 4.º do Decreto-lei n.º 43, de 18 de novembro de 1966, considerando a necessidade de fornecer às sociedades de direitos autorais os dados necessários para a divisão das receitas, resolve:

I. As empresas importadoras de filmes impressos para cinema e televisão deverão juntar aos processos de que trata a Resolução n.º 2 do Conselho Deliberativo do INC: a) roteiro musical, em cinco vias, de acordo com formulário do qual constarão obrigatoriamente o título original do filme, o título com que será exibido no Brasil, o produtor, distribuidor e diretor, nomes das obras musicais com discriminação de seus autores, arranjadores, editores originais e tempo de duração de cada obra no filme; b) ficha técnica conforme formulário a ser preenchido.

II. O roteiro musical em cinco vias também deverá ser preenchido pelos produtores de filmes nacionais, ao requerer o Certificado de Exibição obrigatória.

III. O INC comunicará, mensalmente, às sociedades que comprovem legítima representação dos titulares de direitos autorais sobre obras musicais executadas em espetáculos cinematográficos, as importâncias arrecadadas, e colocará à disposição destas sociedades os roteiros musicais dos filmes e as quintas e sextas vias dos bordêrões recebidos, para colher as informações sobre as obras executadas.

IV. As sociedades de direitos autorais acima mencionadas apresentarão ao INC as importâncias referentes aos direitos de seus representados, durante cada mês objeto da comunicação pelo INC.

V. Verificado o acerto das contas, será imediatamente efetuado pelo INC o pagamento às sociedades das importâncias devidas.

VI. No caso de as somas das importâncias requeridas pelas sociedades não corresponder à importância arrecadada durante o mês, será solicitado pelo INC revisão das contas das sociedades, até chegar-se a um acerto dos valores da arrecadação e das quantias pleiteadas pelas sociedades. a) Ricardo Cravo Alvin — Presidente.

* Aos interessados no assunto chamamos a atenção para a Resolução INC n.º 36, que publicamos nesta revista e que dispõe matéria relacionada com o recolhimento dos direitos autorais sobre obras musicais executadas em espetáculos cine-

matográficos, através dos ingressos e borderôs padronizados.

Resolução INC N.º 39 **Modifica Sistema de** **Premiações**

O CONSELHO DELIBERATIVO DO INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA, atendendo ao disposto no inciso VI do artigo 4.º e parágrafo primeiro combinado com o inciso III do artigo 14 do Decreto-lei n.º 43, de 18 de novembro de 1966.

Considerando que entre as atribuições do INC está a de conceder prêmios aos filmes nacionais;

Considerando que cabe ao INC atuar supletivamente no processo de desenvolvimento do complexo industrial-cinematográfico;

Considerando que a criação artística deve ser amparada, visando torná-la contínua e capaz de refletir a cultura e a arte brasileiras;

Considerando, finalmente, que essa premiação deve visar sobretudo ao aumento qualitativo da produção cinematográfica brasileira;

Resolve

Art. 1.º — Conceder, a partir de 1.º de julho de 1970, prêmio percentual sobre a renda líquida de bilheteria dos filmes nacionais de longa-metragem exibidos no território nacional, a ser pago trimestralmente, de acordo com a tabela anexa:

a) Faixa de renda de 0 até 1.000 Salários Mínimos — 5%

b) Faixa de renda de 1.000 até 4.500 Salários Mínimos — 20%

c) Faixa de renda de 4.500 a 6.000 Salários Mínimos — 5%

d) Faixa de renda acima de 6.000 Salários Mínimos — sem prêmio

Art. 2.º — O prêmio concedido será calculado sobre as rendas auferi-

das nos dois primeiros anos de exibição, contados a partir do primeiro dia de exibição comercial no território brasileiro.

Art. 3.º — Será tomado como base de cálculo o valor do salário mínimo vigente no Estado da Guanabara em 1.º de julho de 1970, para o último semestre de 1970, e o salário mínimo vigente em 1.º de janeiro dos anos subsequentes.

Art. 4.º — Serão concedidos anualmente, 12 (doze) prêmios adicionais de qualidade, no valor de 300 salários mínimos vigente no Estado da Guanabara, para os filmes de melhor padrão técnico, artístico ou cultural, exibidos durante o ano, sendo os primeiros concedidos para os filmes exibidos durante o período de 1.º de janeiro de 1970 a 31 de dezembro de 1970.

Art. 5.º — Somente se qualificarão para efeito de premiação os produtores de filmes nacionais de longa-metragem que cumprirem as seguintes condições:

1) registrar na sede do INC ou nas suas delegacias, no prazo máximo de 10 dias após o primeiro dia de filmagem, o seu filme, acompanhando esta inscrição dos seguintes dados:

a) nome do (s) produtor (es) devidamente registrado (s) no INC, ficando a cargo do produtor principal a inscrição;

b) nome dos principais técnicos e artistas contratados, de acordo com formulário fornecido pelo INC;

c) fotocópia da nota do laboratório referente à revelação e cópia das primeiras cenas filmadas.

2) Registrar e exibir o seu filme no INC, quando terminado.

3) Obter o certificado de censura de boa qualidade.

Art. 6.º — Os filmes em produção nesta data

deverão ser registrados dentro de 30 dias da publicação desta resolução.

Art. 7.º — A dispensa de recolhimento da contribuição prevista no parágrafo segundo do artigo 14 do Decreto-lei n.º 43 só será concedida aos produtores que tiverem feito em tempo hábil o registro de início de filmagem a que se refere o artigo anterior.

Art. 8.º — A renda líquida para cálculo dos prêmios a produtor será a renda assim definida pelo artigo 9.º da Resolução n.º 38.

Art. 9.º — Os 12 (doze) prêmios de qualidade serão concedidos pelo INC por escolha do Júri Nacional de Cinema que terá a seguinte composição:

1) O Presidente do INC, a quem caberá automaticamente a presidência do Júri.

2) O Diretor do Departamento do Filme de Longa-metragem do INC, que substituirá automaticamente o Presidente do Júri em seus eventuais impedimentos.

3) Um representante da Câmara de Artes do Conselho Federal de Cultura.

4) Um produtor cinematográfico.

5) Um distribuidor cinematográfico.

6) Um exibidor cinematográfico.

7) Um diretor cinematográfico.

8) Um intérprete cinematográfico.

9) Um técnico cinematográfico.

10/13) Quatro críticos cinematográficos.

14/15) Duas personalidades de reconhecido saber cinematográfico;

a) o Júri Nacional de cinema será composto por indicação do INC, com a aprovação do seu Conselho Deliberativo;

b) o Júri Nacional de Cinema terá 5 (cinco) suplentes, com os mesmos direitos e obrigações dos membros efetivos;

c) as resoluções do Júri Nacional de Cinema serão tomadas por maioria de 2/3 (dois terços) de seus membros, mediante voto por escrito;

d) o Júri Nacional de Cinema elaborará o seu Regimento Interno, que deverá ser aprovado pelos Conselhos Deliberativo e Consultivo do INC;

e) os membros do Júri Nacional de Cinema receberão "jeton" de 25% (vinte e cinco por cento) sobre o nível 1 (um) referente a cada reunião a que comparecerem;

f) os membros do Júri Nacional de Cinema terão mandato de 2 (dois) anos, permanecendo em exercício os membros do atual Júri.

Art. 10 — O INC encaminhará ao Júri Nacional de Cinema a relação dos Filmes que atendem às exigências do artigo 4.º desta Resolução e tomará as providências necessárias para a exibição dos mesmos.

Art. 11 — O INC fica autorizado a tirar para a Cinemateca Nacional uma cópia dos filmes que receberem a premiação de qualidade. Estas cópias somente poderão ser exibidas em sessões culturais e durante os primeiros 5 (cinco) anos, mediante prévio acordo com o realizador do filme ou seu representante legal.

Art. 12 — No caso de prêmio a filmes realizados em co-produção entre várias empresas ou pessoas, o prêmio só será pago ao co-produtor que apresentar procuração dos demais sócios na produção do filme.

Art. 13 — A presente resolução entrará em vigor em 1.º de julho de 1970, revogada a Resolução n.º 15, de 28 de setembro de 1967.

Rio de Janeiro, 30 de junho de 1970.

a) Ricardo Cravo Albin
— Presidente —



Roberto Carlos e o *Diamante Côr-de-Rosa* já iniciou, no Rio e em São Paulo, uma carreira nas bilheterias que promete igualar ou suplantará o êxito do filme anterior do popular cantor, *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, ambos dirigidos por Roberto Farias. Farias, homem de empresa, produtor, diretor, argumentista, roteirista, montador, "camera man", pode-se considerar um vitorioso na carreira que sonhou abraçar ainda quando menino. O Dossiê de FILME CULTURA — 15, procura documentar os fatos mais importantes que proporcionaram a Roberto Farias o prestígio que possui, fornecendo também uma análise de seus filmes e os pontos de vista do produtor e/ou diretor. Na foto, Farias discute uma cena com Roberto Carlos, Wanderlêia e Erasmo Carlos.

ANO III - Nº 15 - JULHO/AGOSTO 1970

Diretor-Responsável:
Ricardo Cravo Albin
Editor-Geral:
Ely Azeredo
Editor-Adjunto:
Carlos Fonseca
Chefe de Circulação:
Antônio Carlos Torres 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 — 4.º andar — salas 402, 403, 404.

INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA: Praça da República, 141-A — ZC-14 — Rio de Janeiro — Guanabara — Brasil — Enderêgo Telegráfico: INCBRAS
Cr\$ 4,00

Fotos das Capas: Norma Bengell e Othon Bastos em *Os Deuses e os Mortos*, de Ruy Guerra, representante do Brasil no Festival de Berlim-70 (primeira capa); Rossana Ghesa, Adriana Prieto e Geneviève Grad, em *O Palácio dos Anjos*, de Walter Hugo Khouri, representante do Brasil no Festival de Cannes-70 (última capa).

MOVIMENTO	1
ROBERTO FARIAS EM RITMO DE ARTINDÚSTRIA	6
A FRONTEIRA MÓVEL	18
JOSÉ LEWGOY: UMA "PERMANENTE" PARA O SUCESSO	22
UM CINEMA APÁTRIDA	28
CURTA-METRAGEM EM QUESTÃO	33
A NOVELA DO DETETIVE	39
NOVOS FILMES BRASILEIROS	43
FESTIVAIS INTERNACIONAIS DE CINEMA — 1970	50
ENCICLOPÉDIA FILME CULTURA	54
MOVIMENTO	61

inc

ROBERTO FARIAS EM RITMO DE ARTINDÚSTRIA

Entrevista a Ely Azeredo e Carlos Fonseca



O namôro efetivo de Roberto Farias com o cinema começou aos 16 anos, quando Watson Macedo, realizador de alguns dos filmes mais populares das décadas de 40 e 50, lhe contou a história de *A Sombra da Outra*, que dirigiria em 1950, com Eliana (sua sobrinha) e Anselmo Duarte. "Vidrado" ante o projeto, o rapaz sondou a possibilidade de obter um lugar no cinema "depois de terminar o curso científico". Macedo tentou dissuadi-lo do risco, sem resultado, e prometeu ajudá-lo. Prometeu e cumpriu.

Hoje, com 38 anos de idade e 21 de cinema, Roberto Farias é uma das figuras-chave da indústria cinematográfica brasileira, na tripla condição de diretor (*Assalto ao Trem Pagador*; *Roberto Carlos e o Diamante Cômico*), produtor (Produções Cinematográficas R. F. Farias Ltda.) e distribuidor (Ipanema Filmes).

FRIBURGO, RJ

Nova Friburgo ficava a quatro ou cinco horas da Capital, mas a distância podia crescer para dez horas ou mais, ao sabor do atraso do trem. Sob o aspecto das comunicações era "praticamente uma aldeia", onde só os filmes (quase sempre americanos) levavam, às vezes, alguma centelha artística.

O primeiro suspense que o cinema trouxe à família Faria (o "s" de Roberto Farias se deve a um erro do tabelião) coincidiu com a inauguração da estação ferroviária. Era uma tarde agitada para os friburguenses e os Farias quase entraram em pânico quando Roberto, que tinha apenas três anos, fugiu de casa sem deixar pistas. Seu objetivo era banal: ver um filme. Àquela hora o cinema estava fechado.

As primeiras brincadeiras "artísticas" de Roberto não primaram pela originalidade: com pedaços de filmes obtidos de um vizinho e uma caixa de sapatos ele arremedava a magia da sala escura, quando não passava o dia inteiro desenhando. Depois, aos 13 anos, quis captar as coisas "ao vivo" e se apaixonou pela fotografia. Chegou a fundar um clube especializado. Nesses verdes anos via no cinema apenas o "charme" da fotografia em movimento, um jeito de expor na moldura provinciana figuras e ações de um mundo inacessível ao comum dos mortais.

Terminado o Científico, Roberto cobrou sua chance cinematográfica ao friburguense "adotivo" Watson Macedo, que nada tinha a oferecer, no momento. Alternativa: foi cursar Belas-Artes, no Rio. A idéia não frutificou. Nova alternativa: estudar para o vestibular de Engenharia. Corte seco: um recado de Macedo, dizendo que José Carlos Burle precisava de um fotógrafo de "stills" na filmagem de *Maiores que o Ódio*. O roteiro de Roberto Farias tomou um novo rumo nos estúdios da Atlântida, a única marca que, então (1951), representava a indústria cinema-

tográfica que se praticava no Brasil com magros recursos, alguma paixão e um pouco de loucura.

O "mau passo" não encontrou resistência por parte dos pais de Roberto. O pai, dono de um açougue, sabia avaliar a vontade firme do filho. Aos poucos, os irmãos de Roberto seguiriam o mesmo rumo: Riva (Rivadavia), co-autor de roteiros e diretor de produção desde os primeiros filmes dirigidos por Roberto, sócio do irmão na RF Farias e na Ipanema Filmes; Reginaldo, ator a partir de *No Mundo da Lua*, hoje diretor (*Os Paqueras*), sócio da RF Farias; e Rogério, o caçula, que ingressou há pouco tempo na meta dos irmãos.

RIO, ATLÂNTIDA

Ao chegar ao estúdio da Atlântida, Roberto recebeu, meio apavorado, a informação de que deveria "acumular" o trabalho de assistente do diretor, em *Maiores que o Ódio*. Não conhecia nem de leitura os rudimentos técnicos da "sétima arte". Aprendeu suas lições vendo trabalhar os diretores José Carlos Burle, Watson Macedo, J. B. Tanko, os fotógrafos Edgar Brasil, Amleto Daissé, o montador Waldemar Noya e outros.

"A Atlântida era uma grande escola", diz Roberto. No mínimo, era a única. Nessa fase, até a fundação da Vera Cruz em São Paulo, a produtora dos Severiano Ribeiro era a única a funcionar sem solução de continuidade. Lá, o môm de Friburgo se transformou numa "peça utilíssima" para os diretores que o tinham como assistente: "Sem que eu pressentisse ou pretendesse, esses diretores começaram a me considerar um colaborador indispensável."

"Quando um diretor tem de separar-se de um assistente de confiança, sente um trauma. Porque o diretor enfrenta um

terrível momento de solidão a cada passo da filmagem: se excetuarmos o "cameraman" (ou operador), o diretor é o primeiro espectador do filme que vai nascendo. Ele pode partilhar suas preocupações com o diretor de fotografia, quando este é de bom nível. Mas, de qualquer maneira, a pessoa mais próxima, a mais identificada com o trabalho em progresso, a que conhece o roteiro tanto quanto o diretor, é seu assistente. É ao assistente que ele recorre quando precisa de uma visão crítica intensa da cena, do corte, da montagem."

Roberto foi assistente em dez filmes: *Maiores que o Ódio* (1951), de Burle; *Aviso aos Navegantes* (1950), *Aí Vem o Barão* (1951), *É Fogo na Roupa* (1952), *O Petróleo é Nosso* (1954), *Rio Fantasia* (1957) e *A Grande Vedete* (1958), de Watson Macedo; *Areias Ardentes* (1952), de J. B. Tanko; *Mãos Sangrentas* (1954) e *Leonora dos Sete Mares* (1955), de Carlos Hugo Christensen.

Em 1957, com *Rico Ri à Toa*, Roberto Farias subiu ao escalão dos diretores. "Aliás, a única coisa que eu não 'pretendi'. Ao chegar ao Rio, a chamado de Macedo, eu não tinha pretensão de ser cineasta. Mas, depois de sete anos como assistente, decidi fazer o 'meu' primeiro filme. Não dirigi achando que estava na hora de dirigir: eu tinha plena consciência de minhas limitações; assim como, agora, tenho consciência de minhas limitações de hoje."

Roberto frisa que nunca lhe aconteceu "nada que não estivesse procurando". E exemplifica: "Em Friburgo, quando eu tinha 13 anos, comecei a namorar Maria José, — um ano depois eu disse que queria casar com ela. Quando fiz 23 anos casamos." Fêz-se cineasta por força de vontade e aplicação, observando todas as etapas da produção de filmes: desde o argumento até a mixagem. "Macedo contou-me suas histórias assim como as contou a mil pessoas — era seu processo de testar a receptividade de suas idéias de

Dossiê Roberto Farias



"Pisa na Fulô") que me revelou um mundo que muito me agradou. Aquela amizade me deu idéia de fazer um filme em chave de comédia sobre o êxodo dos nordestinos rumo ao Sul. A história é simplória, sem maiores pretensões. Zé Trindade, Walter D'Ávila e Reginaldo Faria interpretam dois 'paus-de-arara' no Rio. Walter D'Ávila fizera uma espécie de noivado por correspondência com uma mulher daqui. Ambos, naturalmente, enviando falsas amostras fotográficas de sua 'beleza'. A decepção é mútua no encontro com a 'noiva', Violeta Ferraz. Havia os mocinhos e bandidos de praxe. Reginaldo cantava (com a voz de Evaldo Gouveia) músicas de João do Vale, entrando em conflito com a namorada, Aracy Rosas, menina sofisticada de Copacabana, que defendia o 'rock'n roll'. Reginaldo resistia à influência da música popular americana, mas, no fim, nenhum dos quatro resiste à tentação do final-feliz".

Lamenta que Walter D'Ávila não estivesse em sua melhor forma nesse filme. "Um bom comediante que, infelizmente, não sei por que, nunca teve sorte em filmes".

Depois de *Cidade Ameaçada* (1960), Farias voltou à comédia popularesca reatizando *Um Candango na Belacap* (1961).

Tem algo a dizer sobre esse filme? "Apenas uma coisa: foi um filme que eu não queria fazer. Herbert Richers tinha uma idéia que considerava 'bem comercial' e eu a aceitei porque sou um profissional de cinema e essa era a oportunidade de trabalho que havia no momento."

Candango reuniu Grande Otelo, Ankito, Maria Marcel, Vera Regina e Mozael Silveira.

CIDADE AMEAÇADA

O primeiro filme de Farias a conquistar a crítica foi *Cidade Ameaçada* (1960). O veterano argumentista Alinor Azevedo procurou sua inspiração no caso de Promessinha, jovem bandido de São Paulo — "criminoso criado pela polícia e pela imprensa quando desvirtuados de suas verdadeiras missões". A crítica exaltou as qualidades narrativas do filme e a veracidade da maioria de seus personagens. No papel protagonista, uma revelação: Reginaldo Faria, convencendo plenamente em seu primeiro filme dramático.

"Naturalmente, pode ter havido influência da técnica do cinema americano", diz Farias. "Não tenho origem de cinematoteca. Fiz contato com o cinema vendo filmes em salas comerciais. Acho inesti-

cinema. A diferença é que, enquanto 999 não tomaram nenhuma iniciativa, eu disse na mesma hora que gostaria de trabalhar em cinema."

TEMPO DE "CHANCHADA"

Roberto Farias recusa a etiqueta de "chanchada" que a crítica aplicou às suas duas primeiras fitas: *Rico Ri à Toa* e *No Mundo da Lua*. Nesses dois filmes, assim como em outros classificados, de "chanchadas", ele vê uma experiência de dialogar com o público em termos brasileiros, usando tipos, situações e linguajar "nossos". Em sua opinião, "chanchadas" eram as fitas que imitavam servilmente, sem qualquer conotação nacional-brasileira, as comédias populares estrangeiras. De qualquer maneira, a produção contínua de comédias populares (ou "chanchadas") dava uma formação técnica extraordinária. Hoje, em sua opinião, muita gente se lança à realização cinematográfica sem ter a menor noção da técnica: "mistificam para impressionar e suprir sua falta de conhecimento artesanal".

Rico Ri à Toa "tem um protagonista muito brasileiro", o chofer de praça vivido por Zé Trindade. "Um bilhete de loteria transforma — e transtorna — sua vida. Como rico, ele fica 'deslocado' e sofre uma série de situações constrangedoras". Farias gosta mais deste primeiro filme do que do segundo, *No Mundo da Lua*. Seus favoritos, entre os filmes que fez, são *Cidade Ameaçada*, *Assalto ao Trem Pagador*, *Selva Trágica* e *Tôda Donzela Tem um Pai que é uma Fera*.

Como nasceu *No Mundo da Lua*? "Naquela altura eu tinha grande amizade com João do Vale, compositor de músicas nordestinas ("Cheiro da Carolina",



Em tempo de chanchada: *Um Candango na Belacap*, com Grande Otelo e Vera Regina.

mável a experiência do cinema americano. Por isso, não creio que possa constituir restrição alguém encontrar em *Cidade Ameaçada* — na agilidade da câmara, no corte, na interpretação — influências do cinema americano.”

“Acho uma estupidez contestar o cinema americano. Os cineastas americanos passaram 50 anos trabalhando como loucos, conseguindo a mais intensa comunicação com o público. Um diretor pode contestar o cinema americano, pode fazer um cinema chato, está em seu direito; mas está só contestando, não está fazendo mais nada. Não tenho o menor interesse pela contestação do cinema como linguagem. Acho importante, isto sim, utilizarmos da melhor maneira possível, da maneira mais pessoal, aquilo que se descobriu. Naturalmente há contestações válidas no sentido experimental, porque todo cinema corre o risco de se fossilizar com o tempo. Os próprios americanos assimilam de vez em quando o que se faz em outros cinemas.”

CANNES, PROJETOS

Cidade Ameaçada foi o primeiro filme brasileiro a despertar interesse no Festival de Cannes, depois da Palma de Ouro conquistada por *O Cangaceiro* em 1953. A crítica presente à mostra destacou esse novo sinal de ebulição cinematográfica do Brasil. E Lazar Weschler, produtor suíço, convidou Farias a filmar na Europa. O cineasta achou que seria temerário distanciar-se de suas raízes brasileiras e ficou de “pensar no assunto”.

Roberto Farias e Anselmo Duarte tinham conversado longamente durante o festival. “Despedimo-nos. Ele viria de navio. Eu voltei logo, de avião. Em São Paulo, vi a encenação de *O Pagador de Promessas*, no teatro, e achei que daria um grande filme. Maurício Nabuco, que estava na peça e participara de *Cidade Ameaçada*, disse-me: ‘Quer fazer o filme, eu arango’. Naquele instante, eu não dispunha de condições para enfrentar um empreendimento de tal vulto. Chegou, então, Anselmo, entusiasmado com o projeto de filmar *A Madona de Cedro*. Eu disse que achava boa a história de Antônio Callado, mas que *O Pagador de Promessas* era melhor. Conteí a Anselmo a peça de Dias Gomes. Três dias depois ele tinha comprado os direitos de filmagem da peça, em São Paulo. Relato esse episódio a título de curiosidade, porque Anselmo tem todos os méritos pelo filme que fez e é cineasta de grande talento.”

Farias pensava, entre outros projetos, em um musical. O que ocorreu, então, sob pressão de circunstâncias econômicas, foi um “intervalo” em sua carreira ascendente: o já citado *Um Candango na Belacap*.

CINEMA NOVO

Roberto Farias não se filia a nenhuma escola cinematográfica. Mas se faz presente em todas as oportunidades de defender o filme brasileiro, de reivindicar e batalhar pelas causas do cinema nacional. Por isso, em julho/agosto de 1961, quando críticos vinculados à ABCC (Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos) — Ely Azere do, Sérgio Augusto,



O primeiro filme sério: *Cidade Ameaçada*, com Reginaldo Faria e Eva Wilma.

Ainda em *Cidade Ameaçada*: Reginaldo Faria e Eva Wilma.



Dossiê Roberto Farias



os hoje cineastas David Neves e Walter Lima Jr. — se reuniram para lançar a revista "Cinema Nôvo", que reuniria diretores de tendências várias (seriam convidados Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Walter Hugo Khouri, Paulo César Saraceni, Roberto Pires, Mário Carneiro, Roberto Santos, Rubem Biáfora, Gallileu Garcia), Roberto Farias foi um dos primeiros a prometer colaborar. A revista não se concretizou exclusivamente por falta de recursos materiais, mas o nome ficou designando um movimento discutido em suas metamorfoses e indiscutível por sua importância na renovação e promoção do cinema brasileiro.

"O movimento Cinema Nôvo desempenhou um papel decisivo para a afirmação do cinema brasileiro" — reitera Farias — "principalmente porque, àquela época, o nível cultural, se excetuarmos Khouri, Nelson Pereira dos Santos etc, era baixo. Senti de imediato que seria um movimento altamente benéfico, mobilizando uma boa parte da crítica na luta por melhores condições de produção, sensibilizando vastas áreas de público e aproximando os cineastas mais empenhados".

Farias traria grande contribuição ao impulso cinemanovista com *O Assalto ao Trem Pagador* (1962), que teve exibição em quase toda a Europa (inclusive URSS e outros países do bloco oriental), Estados Unidos, Canadá, Israel e América Latina. O filme alcançou cerca de 80 mil dólares em rendas de distribuição no Exterior, mas o grande ganhador foi o distribuidor alemão com quem os produtores fizeram

contrato para pagamento em percentagem. Farias arrependeu-se, mas não pôde desfazer o negócio: "De muitas vendas que contratei pessoalmente, tive de dar comissão ao distribuidor alemão, que nem cuidou muito de promover a circulação do filme."

Certamente, melhor sorte na negociação de *Assalto ao Trem Pagador* e no lançamento do filme seguinte, *Selva Trágica*, teria proporcionado marcha mais fácil à carreira de Farias. Mas isso é outra história.

ASSALTO AO TREM PAGADOR

O quinto filme de Roberto Farias teve como ponto de partida o famoso assalto ao trem pagador da Central do Brasil, ocorrido em junho de 1960, perto de Japeri, Estado do Rio. O cineasta pensou que "um repórter num instante escreveria o argumento" e, assim, convidou o produtor Luiz Carlos Barreto, então repórter e fotógrafo da revista "O Cruzeiro". "Tive Luiz Carlos apenas como um interlocutor nesse trabalho", lembra Farias. "Conversávamos, trocávamos idéias, depois eu ia para casa e escrevia. Apesar disso, a colaboração dele foi bastante produtiva. Depois de pronta a história, procurei Alinor Azevedo, meu amigo de muitos anos, e li para ele, numa noite, o roteiro. Quando eu calei a boca, ele fez uma crítica de meia hora. Daí eu resolvi mudar algumas coisas e, em sinal de agradecimento ao Alinor, eu registrei sua participação nos letrados como 'colaboração no roteiro'. Ele disse: 'Roberto, não tenha medo do melodrama. Quem tem medo do melodrama jamais será capaz de fazer drama. E você tem maturidade suficiente para não cair no dramalhão'. Segui seu conselho como algo muito precioso."

Os créditos se defendiam contra suscetibilidades debitando a "mera coincidência" à íntima vizinhança do roteiro com a história real. No entanto, a começar pela fiel reconstituição do assalto, filmado no mesmo local — até com o mesmo trem — o espectador tinha quase a ilusão de estar assistindo a uma reprodução documental interpretada por atores. "Inclusive por isto, eu acho que fui bem sucedido", observa o cineasta, frisando que, "na verdade, a crônica policial me propiciava apenas alguns incidentes dramáticos, um princípio e um fim de história".

Segundo um repórter que cobriu o caso, Marco Aurélio Guimarães, o filme "apenas em linhas muito gerais se apóia nos acontecimentos. Teriam os personagens perdido alguma coisa como criaturas humanas na transposição? Não. Tião Medonho era, na vida real, tudo aquilo que se vê na tela: negro, grandalhão, boa aparência fisionômica. O apelido corria por conta do temperamento. Tinha uma personalidade complexa. Capaz da maior ferocidade, era também um bom pai: os filhos faziam dele o que bem entendiam. Se muitos podem pensar que a personalidade de Tião foi 'retocada' no filme, podemos afirmar: foi 'podada' no que apresentava de melodramático. Não seria 'melodramático' pôr na cena da confissão os sete filhos de Tião? Entretanto, só assim o delegado Amil Richaid conseguiu a confissão". Comenta ainda o repórter: "No filme, quando o moribundo Tião pede um padre e um pai-de-santo, os espectadores riem. Se o roteirista, além dos dois, convocasse também um pastor, 'soaria falso'. No entanto, vimos quando Tião pediu um pastor, um padre e um pai-de-santo".

Explica Farias: "Procurei aproveitar o traço de caráter de cada um dos personagens da história real e completar com

Em cena, toda a quadrilha de Assalto ao Trem Pagador: da esquerda para a direita, Eliezer Gomes, Kelé, Miguel Rosenberg, Grande Otelo, Reginaldo Faria, Átila Iório.





O 5.º filme — para muitos, o melhor: *Assalto ao Trem Pagador*. Em cena: Eliezer Gomes, o "Tião Medonho", e Luíza Maranhão.

ficção quando me parecia conveniente. Mas, sobretudo, o que mais me interessou nesse filme foi que a maior parte desses assaltantes não tinha propriamente vocação de ladrão ou bandido. Um queria comprar um caminhão, outro queria melhorar uma escolinha, Tião queria um futuro melhor para seus filhos. O aproveitamento dos fatos e das invenções ficcionais numa progressão dramática me deu um excelente roteiro. Só não me satisfiz a cena de Grilo (o Nilo Peru do caso real) na agência de automóveis, com a amante. Um dos momentos que mais me agradam no filme é a morte de Grilo, embora digam que Nilo Peru está vivo. Aliás, eu cheguei a assistir a busca — inútil — do cadáver do assaltante nas águas do rio Guandu. A revolta-desabafo da amante de Tião, destruindo o armário, a fim de que a polícia encontre logo o dinheiro — momento muito apreciado — é ficção."

"Na realidade, o Cachaca, personagem interpretado por Grande Otelo, teve participação secundária. Mas eu havia trabalhado com Otelo no 'tempo da chanchada' e conhecia seu talento. Otelo chegou a chorar no meu ombro porque eu lhe havia propiciado o melhor papel de sua carreira. Ele até enfrentou problemas em casa, porque tomou a iniciativa de ir morar na favela, vestiu-se de favelado, deixou crescer a barba, etc. Ele me disse que se identificava tanto com o papel daquele miserável que sentia 'até medo'. Eu sabia que ele iria enriquecer extraordinariamente o papel. Assisti ao filme em vários países — França, Suíça, Checo-Eslováquia, URSS — e a receptividade do personagem era realmente impressionante."

"A onda contra Otelo como profissional não tem base. Durante a filmagem de *Assalto ao Trem Pagador* ele trabalhou no 'show' do Night and Day até as três da madrugada; às seis pegava condução para Japeri, Estado do Rio, para filmar. Exausto, dormia numa barraca até o momento de ser chamado à cena. Quando acabou a temporada no Night and Day ele foi morar em Mangueira."

"Outro ator que deu ótima contribuição ao filme foi Eliezer Gomes, no papel de Tião Medonho. Nem precisou de dublagem, embora fôsse estreante e o papel fizesse muita exigência dramática."

SELVA TRÁGICA

Próximo passo: *Selva Trágica* (1964). O mais difícil trabalho de Roberto Farias, filmado a mais de dois mil quilômetros do Rio. Baseado no romance de Hernani Donato (que teve outro livro adaptado ao cinema: *Chão Bruto*, dirigido por Dionizio Azevedo, 1957), "se passa numa região agressiva e inóspita, nas proximidades de Ponta Porã, Mato Grosso, fronteira com o Paraguai, a mais de dois mil quilômetros do Rio de Janeiro e praticamente desconhecida do resto do País."

Sua motivação? "Há pouco mais de 40 anos, apenas uma companhia podia extrair a erva-mate nos sertões de Mato Grosso. Era impossível trabalhar a erva sem escravizar-se ao grande monopólio. Entretanto, havia os chamados 'Changa-y' (em guarani, 'trabalho pequeno') que não respeitavam a lei e se embrenhavam pela selva, dentro das terras da concessão, para extrair o mate por sua própria conta,

arriscando a vida sob a mira dos capangas da companhia. O filme se passa em nosso tempo. O monopólio foi extinto. Mas as condições de vida do ervateiro eram as mesmas quando filmei *Selva Trágica*. As condições de trabalho continuam as mesmas. Os fardos de erva-mate, chamados 'raídos', pesam no mínimo 150 quilos. O ervateiro carrega esse peso e é obrigado a produzir uma cota diária de 500 quilos para ter direito ao vale de alimentação. Os homens podem fugir dessa vida, mas acabam voltando por não encontrarem outro trabalho ao alcance de suas aptidões."

"Talvez eu me sinta melhor no filme urbano, como dizem os que acham que *Selva Trágica* não tem a mesma autenticidade de *Assalto ao Trem Pagador*. O que não impede que, de repente, minhas reminiscências de homem do interior me conduzam novamente ao filme rural. Certas restrições da crítica talvez se devam ao desconhecimento do meio que eu descrevo em *Selva Trágica*. Noventa por cento do que acontece no filme é absolutamente real. Talvez a proposição do filme não tenha sido bem lograda. Se eu tivesse aproveitado apenas o tema e escrito a história, em vez de colher os personagens numa obra literária, talvez o resultado apresentasse nível superior. É possível que eu não tenha conseguido fazer uma boa adaptação do romance."

"A produção custou o dobro do que prevíamos, em consequência das dificuldades de trabalho que enfrentamos. Chovia frequentemente, impedindo as filmagens. Passamos o Natal de 1963, o Ano Novo e o Carnaval de 64 lá. O problema da comunicação com os figurantes e a mão-

Dossiê Roberto Farias



Em *Selva Trágica*, o clima é rude e violento. Em cena: Reginaldo Faria e Rejane Medeiros.

-de-obra local era difícil, porque eles falavam uma mistura de guarani e espanhol. Essas pessoas não tinham vivência de uma atividade tão nervosa quanto uma filmagem. Ao verificar que todos, lá, andavam armados, com arma de fogo ou facão, também nos armamos. Por exemplo: eu andava com um calibre 38 no cinto, o Riva com uma Wynchester. A gente local não pratica violência normalmente, mas é gente primitiva. Por uma disputa insignificante um deles quis matar o David Havt. Eu tive que arriscar a vida para fazer valer minha autoridade naquelas circunstâncias. O ator Joffre Soares documentou bem a nossa aventura: vivia escrevendo um diário de filmagem que até hoje guardo comigo."

Selva Trágica "teve bastante receptividade do público", embora fôsse — mais ainda que *O Assalto ao Trem Pagador* — um filme duro, amargo. "O espectador saía consciente de ter visto um filme de produção honesta, bem feito. Mas era um filme diferente, que precisava de mais oportunidade para 'pegar' como bilheteria. Sua renda ia subindo dia a dia. Isso não impediu que, por exemplo, no Rio, no circuito Metro, ficasse apenas sete dias em cartaz. Até *O Assalto ao Trem Pagador*, que bateu todos os recordes de bilheteria desses cinemas, foi retirado ao escoar-se a primeira semana."

"Nos termos econômicos dos produtores que acreditam loucamente na validade dos sacrifícios que fazem, porque acreditam nas potencialidades do cinema brasileiro, *Selva Trágica* não deu prejuízo: dois anos depois, estava pago. Isso numa época em que a inflação subia quase sem por cento ao ano e os preços dos ingre-

sos não subiam na mesma proporção. Por causa da inflação, na época, se um filme não era um 'estouro' de bilheteria, era apontado como 'um desastre completo'. Na verdade, examinando o gráfico de rendas diárias, verifica-se que o filme ia numa linha ascendente de agrado. Se houvesse permanecido mais uma semana em cartaz no circuito lançador carioca, e tivesse lançamento adequado em outras cidades, não teria sido um relativo insucesso comercial. De qualquer maneira, não me arrependo: foi uma experiência válida e, sem a elevação do custo de produção provocada por uma série de circunstâncias, também teria sido um bom negócio."

"Minha média é mais do que satisfatória: se você faz nove filmes e oito dão lucro, você pode se considerar um produtor muito bem sucedido."

"TÔDA DONZELA..."

Mas as dívidas de *Selva Trágica* mantinham Roberto Farias quase dois anos longe do cinema. Como alternativa, fez cinema para televisão: a série "Câmara Indiscreta", na TV-Globo. Um programa à base do "cinema-verdade", experiência que o cineasta pretende, um dia, aplicar a um filme de longa-metragem: "falar com o homem do povo sobre os seus problemas, colhê-los nas ruas o povo em sua verdade mais íntima".

"Todo o dinheiro que eu havia ganhado até então ficou para pagar as dívidas de *Selva Trágica*. Durante um ano vivi de televisão. Então cheguei à conclusão de que precisava fazer um filme rápido e



Outra cena de *Selva Trágica*, com os protagonistas, Reginaldo Faria e Rejane Medeiros.

barato." A solução foi *Tôda Donzela Tem um Pai que é uma Fera*, comédia bem popular de Gláucio Gil, levada à tela numa produção Roberto Farias/John Herbert/Luz Carlos Barreto.

Adquiriu os direitos de filmagem à família de Gláucio Gil (que havia falecido pouco antes) e, 106 dias após o primeiro "câmaral... ação!", *Tôda Donzela* começava a fazer furor de bilheteria em um circuito carioca. Para um filme de nível profissional e ambição comercial, a filmagem foi um "rush" notável: 28 dias.

Por muitos motivos foi um "tour-de-force": a) a história era visceralmente teatral; b) o essencial estava no diálogo e o som no cinema brasileiro ainda é um problema sério; c) os recursos materiais de produção eram bastante modestos. Para



Tôda Donzela Tem um Pai que é uma Fera, comédia de êxito nas bilheterias, com Reginaldo Faria e Vera Viana.

driblar um pouco este último obstáculo, dinamizar a ação e aliviar o peso dos diálogos, Farias recorreu a cenas exteriores, procurando um humor visual remanescente das comédias de Richard Lester. Assim conseguiu substituir muitas páginas de falas teatrais pela visualização do que imagina o "paquera" Porfirio (Reginaldo Faria), conseguindo inclusive (com a amável colaboração do General Adalberto Pereira dos Santos, então Comandante do 1º Exército), mobilizar cinco tanques para materializar o "fantasma" do matrimônio compulsório no cenário da Lagoa Rodrigo de Freitas.

Este último episódio, a vinculação com casos da crônica policial em *Cidade Ameaçada* e *Assalto ao Trem Pagador*, a passagem de um avião através do Túnel Novo (Copacabana) no filme seguinte (*Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*), evidenciam — entre outros "achados" — o sentido de promoção que tem sido uma força atuante sobre as bilheterias dos filmes de Farias.

Este tipo de promoção, "criando cobertura de imprensa em torno de um aspecto curioso ou espetacular da produção" conta com o entusiasmo de Farias. Ele faz questão de salientar que repudia táticas promocionais baseadas em agressão, exibicionismo e "a realização de filmes que o público inteiro contesta".

ROBERTO CARLOS, 2º

O último filme de Roberto Farias, *Roberto Carlos e o Diamante Cór-de-Rosa*

(custo de produção aproximado: 800 cruzeiros novos), é mais ambicioso que *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, do ponto de vista espetacular. Em grande parte foi filmado no Japão (Tóquio, Kamakura) e em Israel.

RF: "Eu poderia ter filmado Roberto Carlos contra uma parede, cantando... e ainda assim atrairia um grande público. Mas acho que o público sente quando está sendo enganado. Ele respeitou e prestigiou o primeiro Roberto Carlos porque sentiu que havia um esforço de produção."

O que é o Roberto Carlos n.º 2? "Gosto muito de coisas que a maioria das pessoas desconhecem. Arqueologia, por exemplo. Não sou um 'expert', mas gosto de ler tudo sobre as antigas civilizações, as possibilidades de a terra ter sido visitada por seres de outro planeta etc. Em meu novo filme, Roberto Carlos — excursionando pelo Japão com Wanderléia e Erasmo Carlos — vem a ter em mãos, por uma série de circunstâncias, uma estatueta com inscrições fenícias. A história dessa estatueta é insinuada pelo prólogo, que se passa há 2.800 anos aproximadamente. As inscrições levam o herói à Pedra da Gávea (Rio), onde se encontra oculto o Diamante Cór-de-Rosa. A intriga, que tem um ângulo 'mágico' e é bem mais rica em aventuras e locações do que *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, se passa em várias épocas. A idéia básica já estava em meu argumento para o primeiro Roberto Carlos, mas não despertou muito interesse no Paulo, que me ajudou a escrevê-lo."

"Inicialmente, eu programei filmagens em Portugal, Israel e Japão. Depois, con-

centrei-me nos cenários japoneses, israelenses e — naturalmente — brasileiros. De japoneses só contratei intérpretes-guias, mas contei com a mais ampla colaboração das autoridades, tanto em Israel como no Japão. A Polícia de Tóquio, entre outras facilidades, prontificou-se a desviar o trânsito de ruas movimentadíssimas. Em ambos os países trabalhei com equipamento levado daqui, para ter a certeza de poder contar com o material necessário na hora que eu quisesse. Em Israel contratei eletricitistas, aluguei geradores e refletores, porque, inclusive, filmei em estúdio e no interior do Museu de Jerusalém. Trabalhamos também na fronteira com o Líbano, a um quilômetro do local onde terroristas praticaram um atentado contra um ônibus escolar em maio último."

"Eu queria filmar no antigo Tiro (Fenícia), mas atualmente é território libanês e, como eu não consegui visto para meu colaborador David Havt (de origem semita), me aborcei e desisti. Em verdade, não deram o visto por uma questão de segurança. De qualquer modo mudei meu rumo: aluguei um carro e fui à caça de ruínas antigas no norte de Israel. Filmei na Cesaréia dos romanos. Nesse litoral, aliás, estiveram não só os romanos, mas também os fenícios, os egípcios."

"Na primeira viagem a Israel, para escolha de locais de filmagem, atravessamos de automóvel verdadeiros cenários de guerra. Aquela paisagem perto do Mar do Norte (395 metros abaixo do nível do mar) dá a impressão de uma paisagem de outro planeta. Havia um silêncio opressivo, que 'ouvíamos' com mais intensidade porque sabíamos estar em território da Jordânia ocupada pelos israelenses. Na área que atravessávamos, segundo nos disseram, há todo dia uma hora de fogo cruzado. Nós íamos em um Volkswagen branco e alguém observou: 'você já pensaram se eles desconfiam e resolvam acertar nesse Volks?' Pouco mais tarde os jornais noticiaram que a artilharia jordaniana destruiu um Volkswagen branco, que levava duas turistas americanas..."

PROJETOS

Roberto Farias tem saudade do tempo em que tinha "uma idéia para fazer um filme": *O Assalto ao Trem Pagador*. Hoje tem idéias para pelo menos, 40 filmes e, nesse ritmo de gestação de projeto acha que "precisaria viver 200 anos".

Alguns projetos:

* "A história de um pequeno agiota que, pressionado por seus compromissos com seus fornecedores de dinheiro — os grandes agiotas — acaba cometendo crimes. Talvez eu o filme sem música, valorizando os ruídos da grande cidade, a agressão do barulho, a poluição sonora e nervosa.

* "A história de um amor vitimado pela intolerância. Um dos protagonistas é um músico que, enquanto sonha com as grandes orquestras dos países onde a música erudita é prestigiada, aparece no programa de televisão do Chacrinha para ganhar um cachê. O músico brasileiro é freqüentemente aquela figura que faz Carnaval para comer, que almoça sanduíche e enfrenta a superlotação dos ônibus com seu instrumento.

Dossiê Roberto Farias



* "Um filme histórico sobre os Bandeirantes que está em fase de pré-roteiro."

"Talvez vocês tenham razão quando dizem que eu me sinto mais à vontade no filme urbano. Não porque eu me sinto urbano, justamente pelo contrário: eu sempre fui, sou e acho que continuarei sendo um espectador na grande cidade. A violência do viver numa grande cidade é algo que me aterroriza desde que deixei o interior aos 18 anos. Hoje, porque constitui minha família, porque vivo aqui, porque tenho meu nome na lista telefônica, eu não me sinto mal nesta cidade, mas aos meus olhos, ela é sempre agressiva. Todas as minhas idéias de roteiro vêm de fatos reais, geralmente da realidade urbana."

"Tenho vários projetos vinculados à História do Brasil. O filme histórico no Brasil está absolutamente virgem. Quero mostrar o passado de nosso povo, desmentir a versão do brasileiro como um povo com 'sangue de barata'. Mostrar que construir este país foi um trabalho árduo: as guerras contra os invasores europeus, as guerras que enfrentamos no

Sul, a epopéia das Entradas e Bandeiras. As bandeiras — e não os episódios do cangaço — constituem o nosso épico. Sim, vocês têm razão lembrando que a epopéia do "far-west" americano encontra em nossa história, como o correspondente natural, o capítulo da ampliação de nossas fronteiras pelos bandeirantes."

R. F. Farias

"Se há perigo do produtor sufocar em mim o diretor? Há. Mas eu explico: meu sonho é dirigir filmes; sou produtor porque sou diretor; e também sou distribuidor porque sou diretor. Organizando a R. F. Farias e a Ipanema Filmes eu forneço garantias ao sonho de dirigir. Mas, naturalmente, isso me fez descobrir outra dificuldade: os problemas das produções me assediam de tal forma que, muitas vezes, levo duas horas para cobrir o trajeto da porta de entrada da R. F. Farias até a sala de corte onde me esperam os problemas de montagem de 'meu' filme."

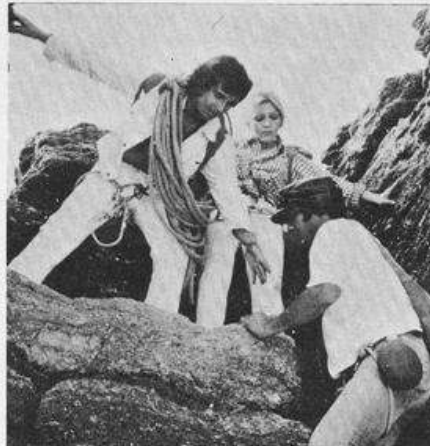
O primeiro Roberto Carlos Em Ritmo de Aventura. O próprio, na cena.



As aventuras engendradas por Roberto Farias para Roberto Carlos são um filão que ainda produzirá outros filmes. Cena de RC 2.



O segundo RC: Roberto Carlos e o Diamante Côr-de-Rosa. Em cena: RC, Wanderléa e Erasmo Carlos.





A distribuidora de Roberto Farias, Ipanema Filmes, tem para distribuição em 1970, por enquanto, cinco filmes, entre os quais *Estranho Triângulo*, de Pedro Camargo, com Carlo Mossy e Lúcia Alves.

"Estou tomando precauções e procurando tirar de minhas costas a responsabilidade pela alimentação dessa máquina produtora. Porque eu quero fazer minhas experiências. Mas não creio em filmes que se destinam a pequenos círculos sofisticados de Paris, Moscou, Nova York, ou Londres. *O Assalto ao Trem Pagador*, até certo ponto, foi uma experiência. Contava uma história dura, amarga. Antes de chegar à tela era uma incógnita tão grande quanto qualquer outra. Quero retornar a esse caminho, que também apresenta riscos. Para isso, eu preciso tirar de mim a responsabilidade de fazer 'o filme que não falha', que se destina a sustentar o custo operacional enorme que temos na empresa."

"Como produtor, poderei escolher assuntos de possível receptividade e encaminhá-los à realização pelas mãos de outros. Poderei participar — e já o fiz — dos roteiros e produções que outros me venham propor. Enfim, poderei reservar para mim e o Reginaldo a fatia experimental do bolo. Pretendo retornar ao filme dinâmico que analisa o comportamento humano e as reações psicológicas

de certas áreas de nossa sociedade. Farei sempre um melhor filme na medida de meu conhecimento do assunto. Por exemplo: eu não posso fazer um sobre a alta burguesia, porque não a conheço. Não tenho nenhuma vontade de viver como milionário ou sofisticar minha vida. Continuarei aplicando o que ganho como produtor na atividade cinematográfica, que é minha vida. E ainda que conseguisse ganhar todo o dinheiro do mundo eu não me divorciaria de minhas origens."

Produções Cinematográficas R. F. Farias já produziu *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*; *Os Paqueras*, dirigido por Reginaldo Faria (batendo os recordes do anterior); *A Penúltima Donzela*, dirigido por Fernando Campos; *Meu Nome é Lampião*, dirigido por Mozael Silveira; *Estranho Triângulo*, dirigido por Pedro Camargo; *Roberto Carlos e o Diamante Cór-de-Rosa*; *Pedro Diabo Ama Rosa Meia-Noite*, dirigido por Miguel Faria Jr. (que não tem qualquer vínculo de família com Roberto); e co-produziu *Azyllo Muito Louco* (ex-*"O Alienista"*), de Nelson Pereira dos Santos; e *Pais Quadrados... Filhos Avançados*, de J. B. Tanko.

A R. F. Farias pertence a Roberto e seus irmãos Rivanides e Reginaldo.

Situada em um ponto tranquilo de Laranjeiras, distante (no máximo) cinco minutos do Centro, a empresa conta, além de equipamento de cinegrafia e iluminação, com salas de montagem e dublagem próprias.

IPANEMA FILMES

Os sócios de Roberto Farias na distribuidora Ipanema Filmes são o produtor Jarbas Barbosa, Riva Faria e Jece Valadão. Já instalaram escritórios em São Paulo, Curitiba, Porto Alegre e Rio. Na Bahia e no Nordeste entregam os filmes a redistribuição.

"Para distribuir bem não basta contar com dois ou três filmes de boa qualidade e comunicação. É indispensável, além da qualidade, uma quantidade respeitável de filmes."

"Imprescindível ao sucesso será alcançarmos garantias bem maiores de trânsito em nosso próprio mercado. O mercado interno deve ser a base fundamental no planejamento de qualquer produção. A

Dossiê Roberto Farias



conquista do mercado externo é dura, não devemos subestimar as dificuldades. De qualquer maneira, o cinema brasileiro só poderá conquistar o mercado externo com: a) nível técnico elevado; b) grande variedade; e c) grande quantidade de filmes."

"Achamos que o mercado natural de nosso cinema compreende a Argentina, o México, Portugal e demais áreas de língua portuguesa. Aliás, posso adiantar que já começamos a agir no sentido de colocar regularmente nossas produções em Portugal, no México e na Argentina. Acho muito mais provável que o cinema brasileiro conquiste o mercado latino-americano do que o francês e o italiano, por exemplo, porque a vinculação cultural de seus filmes é muito maior com as platéias de nosso continente."

EXIBIÇÃO

"Temos certeza de que Ricardo Cravo Albin, estudando — como está — a problemática da exibição do filme brasileiro, não poderá chegar a duas conclusões. Certamente chegará a uma só: a de que o cinema brasileiro não poderá continuar como um intruso em seu próprio mercado. Em primeiro lugar, é preciso transcender o regime de cotas que limita a circulação de nossos filmes como se fôssemos estrangeiros dentro de nossas fronteiras. E há sete anos estamos no regime 56 dias de exibição obrigatória por ano."

"É preciso taxar o filme importado, a fim de que o produto nacional encontre condições de concorrência. A mera ampliação do número de dias de exibição compulsória não basta. Se o distribuidor e, muitas vezes, o exibidor-distribuidor, compra um filme estrangeiro por cinco ou 10 mil dólares (o que equivale a menos de 25 ou 50 mil cruzeiros), como o produtor brasileiro pode concorrer com esse filme? As condições em que os cinemas recebem o filme brasileiro (50 por cento) são incrivelmente menos vantajosas."

"Em um cinema de São Paulo *Tôda Donzela Tem um Pai que é uma Fera* rendeu tanto quanto o filme-recorde lá exibido, mas o exibidor não quis mantê-lo em segunda semana. Substituiu-o por um filme estrangeiro. Meses depois, obrigado a cumprir mais sete dias de exibição compulsória só consegui, na hora, um nacional fraco que mobilizou apenas 500 cruzeiros novos na bilheteria..."

"Entre outras medidas de estímulo, impõe-se a adoção do sistema de 'hold-over'. (NR — Permanência compulsória do filme em cartaz enquanto atingir determinado índice de renda). Não é admissível que os filmes brasileiros continuem a ter sua carreira cortada como aconteceu com *Assalto ao Trem Pagador*, *Vidas Secas* e tantos outros."

"A proteção ao filme nacional ficou dependendo de problemas de gosto. É a velha lenda de que 'o público não gosta do filme brasileiro'. Diga-se, de passagem, que, quando o Governo quis implantar a indústria automobilística não se ponderou se o consumidor preferiria os Volkswagen 'made in Germany'. Nada disso. Foram criadas barreiras à importação. Mas, voltando àquela questão de gosto, é bom lembrar que no 'tempo da chanchada, os filmes brasileiros já davam mais dinheiro que os filmes estrangeiros, desde que beneficiados com um bom trânsito pelo mercado. Os que tinham um mínimo de condições de circulação constituíam um ótimo negócio. Mas, a verdade é que, quando a televisão começou a fazer concorrência (imbatível) à linha de produção popularesca, os exibidores nada fizeram para possibilitar a abertura de novos caminhos para a indústria nacional. Por quê? Porque contavam com uma grande massa de filmes importados."

"O Brasil é hoje o sexto mercado exibidor do mundo. A disputa desse mercado é acirrada. O ingresso padronizado instituído pelo INC constitui um grande esforço de fiscalização, mas não resolveu o problema da 'evasão' de rendas. O problema é muito sério: há inclusive fiscais do INC ameaçados de morte por interessados no desvio de rendas de bilheteria. O público não se habituou a exigir uma parte do talão para concorrer aos prêmios. Resultado: quando o porteiro e a bilheteira são desonestos, o mesmo bilhete é vendido muitas vezes, sem dificuldades, bastando que o porteiro não o rasgue."

"Dentro do sistema atual, seria importante se também houvesse distribuição de prêmios para portadores de ingressos padronizados adquiridos para a visão de filmes estrangeiros. Sem isso, o espectador não se habituará nunca a guardar seu talão."

"A solução para a fiscalização das rendas de bilheteria é a adoção da máquina registradora."

POSICÕES

DUBLAGEM — Sou absolutamente contra a dublagem dos filmes estrangeiros. A adoção da dublagem seria nociva sob todos os aspectos.

MERCADO BRASILEIRO — Ao contrário de outros países, o Brasil tem um mercado em ascensão. O custo de um filme, desde que não se exceda em ambições de superprodução, é amortizável entre nossas fronteiras. Com os incentivos que existem no INC, além dos prêmios adicionais de renda da CAIC (Guanabara), etc., é possível fazer um cinema de bom nível.

CINEMA EXPERIMENTAL — Eu só levo uma experiência ao público depois que ela convence a mim, a meus colaboradores, às pessoas que me estão mais próximas. Assim como uma nova vacina: não se injeta um produto na carne da criatura humana antes de uma série de análises e testes.

CINEASTAS BRASILEIROS — Citar alguns? "Gosto de Anselmo Duarte. Glauber Rocha, inegavelmente, tem muito talento. Eu sou fã de Nelson Pereira dos Santos, dos filmes que Nelson quis mesmo fazer. Talvez a modéstia tenha sido inventada pelos opressores, mas eu sinto muita afinidade com a modéstia que é uma das características de Nelson. Um dos melhores filmes brasileiros de todos os tempos é *Vidas Secas*. Acho que é o clássico, é o filme que pode representar melhor o cinema nacional. Gosto de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, mas não tanto quanto de *Vidas Secas*."

INFLUÊNCIAS — Confesso que, de uns tempos para cá, não vou muito ao cinema. Quanto mais filmes você vê, quanto mais conhecimento você assimila das experiências que se fazem no mundo inteiro, mais você adquire elementos para sua evolução pessoal, para seu amadurecimento. De qualquer modo, os cineastas não me interessam mais do que os pensadores ou os escritores ou os políticos etc. Bergman não me interessa mais do que Platão ou Aristóteles. Estou interessado na experiência humana que eventualmente qualquer indivíduo me possa comunicar. Minha luta, hoje, é amadurecer sempre mais como ser humano.

Não tenho muita preocupação com a forma. Não tenho 'cineastas preferidos'. Há filmes de Ingmar Bergman que me impressionam, outros não. (*Paixões*, que vi em Cannes, é maravilhoso.) Há filmes de Ford e de Antonioni que me agradam muito, outros me decepcionam. Enfim, gosto de filmes, não obrigatoriamente de cineastas.

O ATOR — "Para trabalhar com o ator é preciso, em primeiro lugar, compreendê-lo como ser humano. Se você não estabelece uma ponte com o ator, não chegará a nenhum resultado válido. Não tenho método especial nesse terreno. Há atores que têm de ser tratados como crianças, há os que têm de ficar totalmente 'soltos', os que devem ser tratados com carinho e os que precisam levar 'broncas' terríveis. Com alguns atores o diretor tem que usar quase um processo hipnótico para fazê-los render o desejado."

INC

FILMOGRAFIA DE ROBERTO FARIAS

1957 — *Rico Ri à Toa* * Direção: Roberto Farias * Roteiro e argumento: Roberto Farias e Riva Faria * Fotografia: Juan Carlos Landini * Montagem: Mauro Alice * Cenografia: Darcy Evangelista * Som: Celso Muniz * Diretor de produção: Riva Faria * Elenco: Zé Trindade, Violeta Ferraz, Armando Camargo, Silvinha Chiozzo, Apolo Corrêa, Arnaldo Montel, Evelyn Rios, Evilazzio Marçal, Oswaldo Louzada, Zezé Macedo, Jorge Veiga, Mozael Silveira * Produção: Roberto Farias, Murilo Seabra e Brasil Vita Filmes * Distribuição: Unida Filmes.

1958 — *No Mundo da Lua* * Direção: Roberto Farias * Roteiro e argumento: Roberto Farias e Riva Faria * Fotografia: Juan Carlos Landini * Montagem: Mauro Alice * Música: Sivuca e Renato de Oliveira * Cenografia: Darcy Evangelista * Som: Celso Muniz * Diretor de produção: Riva Faria * Elenco: Walter D'Ávila, Violeta Ferraz, Reginaldo Faria, Aracy Rosas, Consuelo Leandro, Nancy Wanderley, Zélia Hoffman, Hélio Colona, Bené Nunes, Mozael Silveira, Tiririca, Valéria Muller * Produção: Murilo Seabra/Brasil Vita Filmes * Distribuição: U. C. B..

1960 — *Cidade Ameaçada* * Direção e roteiro: Roberto Farias * Argumento: Alinor Azevedo * Fotografia: Toni Rabatoni * Música: Gabriel Migliori * Elenco: Jardel Filho, Eva Wilma, Reginaldo Faria, Pedro Paulo Hathayer, Ana Maria Nabuco, Milton Gonçalves, Mozael Silveira, Dionízio Azevedo, Fregolente, Doca, Eugênio Kusnet, Alberto Prado, Suzi Arruda, Fernando Marques * Produção: José Antônio Orsini/Inconfidência Cinematográfica * Distribuição: Unida Filmes.

1961 — *Um Candango na Belacap* * Direção, roteiro e argumento: Roberto Farias * Baseado numa idéia de Herbert Richers * Fotografia: Amleto Daissè * Montagem: Rafael Justo Valverde * Música: Lirio Panicali * Cenografia: Alexandre Horvath * Som: Nelson Ribeiro e José Tavares * Diretor de produção: José Silva * Elenco: Ankito, Grande Otelo, Marina Marcel, Vera Regina, Milton Carneiro, Mozael Silveira, José Policena, Pedro Dias, Adélia Iório, Rafael de Carvalho, Sônia Delfino, Carlos Lira, César Viola, Maria Cristina * Produção: Herbert Richers * Distribuição: Sino Filmes.

1962 — *O Assalto ao Trem Pagador* * Direção e roteiro: Roberto Farias * Argumento: Roberto Farias e Luiz Carlos Barreto, com a colaboração de Alinor Azevedo * Fotografia: Amleto Daissè * Montagem: Rafael Justo Valverde * Cenografia: Alexandre Horvath e Pierino Massenzi * Música: Remo Usai * Diretor de produção: Riva Faria * Elenco: Eliezer Gomes, Luíza Maranhão, Reginaldo Faria, Ruth de Souza, Grande Otelo, Atila Iório, Miguel Rosenberg, Kelé,

Helena Ignez, Miguel Ângelo, Jorge Dória, A. Fregolente, Dirce Migliaccio, Oswaldo Louzada, Wilson Grey, Mozael Silveira, Billy Davis * Produção: Herbert Richers/Roberto Farias * Distribuição: Arnaldo Zonari.

1964 — *Selva Trágica* * Direção e roteiro: Roberto Farias * Argumento: Baseado no livro de Hernani Donato * Fotografia: José Rosa * Montagem: Rafael Justo Valverde * Música: Luís Bonfá * Diretor de produção: Riva Faria * Elenco: Reginaldo Faria, Rejane Medeiros, Aurélio Teixeira, Maurício do Valle, Joffre Soares, Dinorah Brilhanti, Labanca, Paulo Copacabana, Mário Petraglia, Rui Pollanah, Eva Rodrigues, Vilma Portella, Borges Capillé * Produção: Produções Cinematográficas Herbert Richers/Produções Cinematográficas Roberto Farias.

1966 — *Tôda Donzela Tem um Pai Que é uma Fera* * Direção e roteiro: Roberto Farias * Baseado na peça teatral de Gláucio Gil * Adaptação: John Herbert e Roberto Farias * Fotografia e câmara: Ricardo Aronovich * Montagem: Waldemar Noya * Música: Oscar Castro Neves * Som: Aloysio Vianna * Diretor de produção: Riva Faria * Elenco: John Herbert, Vera Viana, Reginaldo Faria, Walter Forster, Milton Gonçalves, Rosana Tapajós * Produção: Roberto Farias/John Herbert/Luiz Carlos Barreto * Distribuição: Difilm.

1968 — *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* * Direção e roteiro: Roberto Farias * Argumento: Roberto Farias e Paulo Mendes Campos * Fotografia (Eastmancolor): José Medeiros * Câmera: Roberto Farias * Montagem: Roberto Farias e Raimundo Higino * Música: Roberto Carlos * Cenografia: Arthur Jorge * Som: Aloysio Vianna * Produtor executivo: Riva Faria * Elenco: Roberto Carlos, José Lewgoy, Reginaldo Faria, Rose Passini, Ana Levy, Elizabeth Pereira, Grace L. Silva, Embaixador, Conjunto RC-7, Frederico Mendes, Marisa Levy * Produção: Produções Cinematográficas R. F. Farias Ltda. * Distribuição: Difilm.

1970 — *Roberto Carlos e o Diamante Cór-de-Rosa* * Direção e roteiro: Roberto Farias * Argumento: Roberto Farias e Berilo Faccio * Fotografia (Eastmancolor): José Medeiros * Câmera: Roberto Farias * Montagem: Rafael Justo Valverde e Roberto Farias * Cenografia e figurinos: Anísio Medeiros * Música: Roberto Carlos * Som: José Ari e Rogério Faria * Produtor executivo: Riva Faria * Elenco: Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléa, José Lewgoy, Paulo Pôrto, Marly de Fátima, Teruo Nakatani, Olga Hamada, Antônio Abreu, Jorge Saito, Shigeru Sakai * Produção: Produções Cinematográficas R. F. Farias Ltda. * Distribuição: Ipanema Filmes.

A FRONTEIRA MOVEI

Valério Andrade

Em 1903 uma câmara registrava os fragmentos do assalto a um trem. De revólver em punho, um bandido assustava os passageiros, enquanto a platéia vibrava. Neste breve instante de emoção, nasceu um gênero — aquele que seria batizado como o cinema americano por excelência.

Quarenta e cinco anos depois que *The Great Train Robbery* fôra projetado, transformando a realidade em lenda, um filme, igual a milhares de outros surgidos desde que o pioneiro Edwin S. Porter levou o gênero à pia batismal, invadia os lares americanos.

Aconteceu a 28 de novembro de 1948. Neste dia, alargando a sua fronteira, o "western" anexava definitivamente um nôvo e poderoso território: a TV.

O Conquistador

A relíquia filmada no início do século — e que ainda hoje pode ser contemplada nas cinematecas — deixou gravado para a História o nome do homem que havia ficado atrás da câmara. Ninguém, porém, se recorda do outro que se achava no lugar de Edwin S. Porter, no "bang-bang" que tomou de assalto a televisão.

A imagem registrada na memória do vídeo foi a do homem que estava cara a cara com os telespectadores. Por pioneirismo e mérito pessoal, a ele é que cabe o tributo dos conquistadores.

Hopalong Cassidy já havia caído na compulsória cinematográfica quando um de seus filmes apareceu no Canal da NBC. Em relação à imagem dos "cow-boys" da tela, como John Wayne e Gary

Cooper, parecia um herói de história em quadrinhos. Sua cabeleira embranquecida, constatando com o traje negro, fazia uma combinação singular, enquanto o rosto, sereno e barbeado, espelhava as virtudes exigidas pelos puritanos: ninguém poderia imaginá-lo levando a heroína para a cama.

Herói Nacional

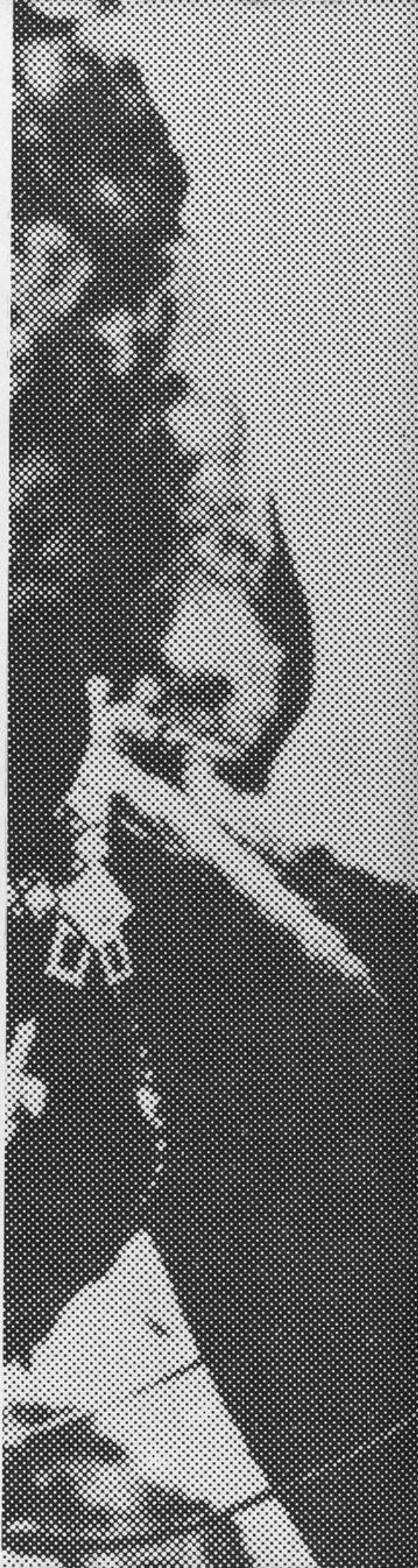
A figura de Hopalong Cassidy encaixava-se como uma luva ao primarismo artístico e emocional das fitinhas de classe C que, fabricadas em série, haviam sido exibidas em programa duplo, no tempo dos seriados. Na tela mirim, porém, a magia do "far-west" voltou a funcionar com ele, dando nôvo e inesperado impulso às fábricas especialistas em roupas de "cow-boys".

Principal beneficiado, graças à posição pioneira junto ao público recém-conquistado, Hopalong Cassidy rejuvenesceu no turbilhão do sucesso. Em 1949, poucos meses após a estréia na TV, viu-se eleito herói nacional, alcançando a popularidade que jamais ousara sonhar em seu longo sonho hollywoodiano: 20 emissoras levavam sua imagem a todo o país. Em 7 semanas, numa de suas excursões, apertou as mãos de 250 mil crianças!

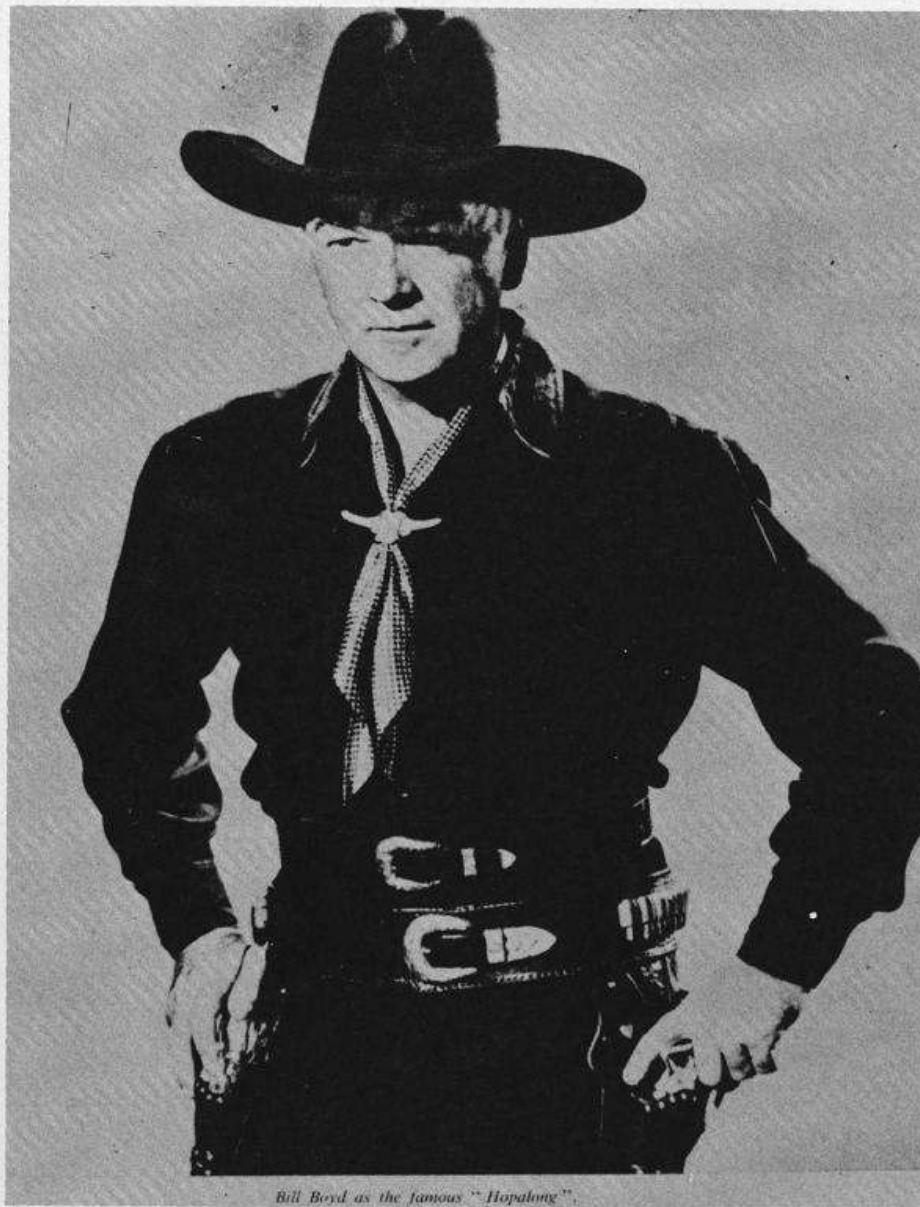
Hopalong Cassidy, também conhecido no cinema como William Boyd, continuou cavalgando, esmurando e atirando, durante três anos de glória, alegria e dólares.

Fronteira Aberta

O fulminante êxito de Hopalong Cassidy provocou uma nova corri-







Bill Boyd as the famous "Hopalong".

William Boyd (Hopalong Cassidy).



Gene Autry

da do ouro, não em direção ao interior da Califórnia, mas aos estúdios de TV. De repente, outros nomes, populares nos "bang-bangs" enlatados pela Republic e a Monogram, resolveram seguir a trilha desbravada pelo velho "cow-boy". Os veteranos Roy Rogers e Gene Autry, em galope simultâneo, chegaram ao novo filão, logo sendo beneficiados pelo solo fértil.

Acontece que o estoque de balas levados pelo velho Cassidy chegou ao fim. Seu colega, Gene Autry, nunca fôra um mocinho carismático: satisfazia na ausência dos melhores. Roy Rogers, entre um tiroteio e outro, deixava os americanos impacientes com a sua mania de cantar. Por outro lado, depois de algum tempo, a esquematização da fórmula (os filmes do trio foram idealizados pela mesma máquina: a variação entre eles equivale a existente entre duas garrafas de Coca-Cola) terminou por exigir diversificação temática e a presença de novos heróis.

O primitivo monopólio de Hopalong Cassidy, Roy Rogers e Gene Autry chegava ao fim. De qualquer forma, haviam levado a cabo suas missões, dado os tiros exigidos pela fase de colonização. E, seguindo a tradição da cavalaria, a turma de reforço despontou no horizonte, em socorro aos mocinhos em apuros.

Nem precisaram trocar tiros: a fronteira estava aberta e o território conquistado.

Quarentena Hollywoodiana

O início da década de 50 não só assistiu à evasão do gênero-chave do cinema, predominante em sua produção anual, como também à sua vitória junto ao novo e poderoso meio de comunicação. O sucesso do "western" denunciava os sintomas da grande crise que em breve envolveria todo o gigantesco complexo industrial de Hollywood. A frequência semanal de espectadores caía de forma assustadora, provocando, nas grandes cidades, a debandada que fez centenas de salas de projeção fecharem suas portas.

Ninguém mais duvidava: o americano preferia ficar em casa, no conforto do lar, copo de uísque à mão, de olho grudado no filhote bastardo do cinema.

À beira do pânico, Hollywood entrou em regime de prontidão. Alerta geral. Unidos numa aliança industrial, a fim de resistir à investida do inimigo, os grandes estúdios resolveram não vender os estoques de filmes. Por seu turno, os astros e estrelas da constela-

ção hollywoodiana, seja por imposição contratual ou decisão pessoal, passaram a compartilhar do bloco.

A quarentena, porém, não resistiu aos consecutivos apelos dos dólares emitidos pelos canais de TV. E um dia foi suspensa, quando, numa de suas misteriosas manobras, o "big-shot" Howard Hughes vendeu a R.K.O. a um grupo que, imediatamente, adaptou os estúdios a TV.

Agora só restava o caminho da coexistência pacífica: solução que vigora até nossos dias, tanto nos Estados Unidos, como nos demais países.

Renascimento na TV

Na fase de implantação do "far-west", quando o gênero dependia basicamente dos "cow-boys" mencionados acima, a televisão ainda não produzia os seus próprios filmes. Eles eram adquiridos nos subúrbios de Hollywood, isto é, no arsenal dos pequenos estúdios. Com a vertiginosa ascensão da TV, a Republic & Cia. descobriram estimulante fonte de comercialização para uma produção que, nessa altura, já andava moribunda nas salas de projeção.

Vendo que o gênero tinha fôlego próprio, as estações resolveram levá-lo diretamente para o vídeo, limitando-se, apenas, a importar atores do segundo escalão hollywoodiano. Não só por medida de economia, como também, por decorrência da ausência dos artistas famosos.

Como consequência direta desta política, os agentes passaram a olhar com especial carinho (10%) para os coadjuvantes do sucesso. De fato, para muitos deles, alguns já acossados pela ameaça da aposentadoria precoce, a televisão transformou-se em verdadeira dádiva dos deuses. A cavalcada na minitela abriu-lhes o caminho da glória, enquanto seus nomes aumentavam de tamanho e importância no crescente império da televisão.

A Bengala Mágica

Na longa lista de atores que a televisão tomou emprestado ao cinema durante a década de 50, nenhum talvez exemplifique tão bem a revolucionária ascensão como Gene Barry, apesar do êxito dos seus colegas de profissão e sorte surgidos na sua leva.

Em Hollywood, Gene Barry nunca conseguiu se impor, seja por talento ou *charme* pessoal, como ator de primeira grandeza. Sua

carreira caminhava no mormaço discreto dos filmes de classe B. Fazia de tudo, sem ser especialista em determinado gênero ou tipo de personagem. Era um rosto que o espectador esquecia ao sair do cinema.

De repente, o milagre: Gene Barry conhecia a glória sob o nome de Bat Masterson. A verdade é que a metamorfose se deve ao personagem e ao poder da televisão. O êxito da série não se limitou apenas ao mercado americano. Espalhou-se por outros países. Desconhecido como Gene Barry, idolatrado como Bat Masterson, passou a viver à sombra do personagem. Tal qual ocorrera com Hopalong Cassidy, transformou-se em ídolo da garotada. Sua bengalinha foi industrializada, êle amado e invejado.

Hoje voltou ao cinema, onde, diante dos olhos da multidão que

ovacionava Bat Masterson, desfila incógnito, como Gene Barry.

A Fronteira Móvel

Da mesma forma que havia passado a produzir os "westerns" para o seu consumo diário, a televisão, mais adiante, resolveu fabricar e lançar os seus ídolos. Afinal, se ela tinha meios de impor canastrões e glorificar elementos obscuros, é evidente que também poderia compor o seu próprio elenco. E assim fez.

A escalada dos mocinhos do cinema havia chegado ao fim. Agora era a televisão que revelava gente desconhecida, fazia ficar famosa e os exportava para Hollywood. O processo havia sido invertido pelo rumo dos acontecimentos. Cobia a eles, os heróis da TV, a tarefa de conservar a mobilidade da fronteira do "western" — o gênero por excelência do cinema. **inc**



Bat Masterson.

José Lewgoy
UMA
“PERMANENTE”
PARA
O
SUCESSO

Entrevista a Carlos Fonseca

Filmografia de Michel do Espírito Santo

21 anos de carreira cinematográfica, uma filmografia de 42 títulos, um prestígio que foi além de nossas fronteiras parecem confirmar a "profecia" do meio teatral transmitida pela atriz Isa Miranda a José Lewgoy: "Quem interpreta o 'Topaze' de Marcel Pagnol conhecerá o sucesso como ator".

De fato, através de duas décadas de cinema, Lewgoy firmou-se como uma espécie de "instituição" brasileira. Era uma presença quase obrigatória nas comédias mais populares do apogeu da Atlântida (Carnaval no Fogo, Aí Vem o Barão), e uma figura que "marcava pontos" de comunicação com o público nos filmes sérios da mesma época (Amei um Bicheiro, Areias Ardentes). Depois de seu interlúdio francês, que lhe deu oportunidade de trabalhar sob a direção de Georges Rouquier, Alex Joffé e outros, participou tanto de experiências ousadas do "Cinema Nôvo" (Terra em Transe) como de algumas das produções mais populares do nôvo surto industrial (Roberto Carlos em Ritmo de Aventura, Os Paqueras, Roberto Carlos e o Diamante Côr de Rosa).

Essa "instituição" que resiste a tôdas as mutações do cinema é também reconhecida por muitos dos cineastas estrangeiros que vêm filmar no Brasil. Lewgoy já trabalhou com diretores dos cinemas francês, italiano, americano e sueco. Além de seu talento cultivado e de sua cultura sempre atualizada, é sobretudo um profissional na melhor acepção da palavra e um homem de cinema que conhece o que se passa do "outro lado" da câmara, no âmbito da técnica e da estética cinematográficas.

Lewgoy recebeu um Prêmio INC, em 1968, por seu desempenho em Terra em Transe. Dirige o setor de cinema da Associação dos Atôres e Técnicos. Este ano, convidado pelo Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata, integrou o Júri de premiação. E, em suas mãos, voou para o Brasil o Grande Prêmio "Condor de Ouro", conquistado por Macunaíma.

CAMINHOS DO SUL

Lewgoy nasceu no Rio Grande do Sul, na cidade de Alfredo Chaves, hoje Veranópolis, em 16 de novembro. Fêz seus primeiros estudos em sua cidade natal, e, posteriormente, na Faculdade de Ciências Políticas e Econômicas de Porto Alegre. Mais tarde, faria um curso completo de teatro na Universidade de Yale, Estados Unidos.



Um dos primeiros bons papéis de Lewgoy no cinema brasileiro, em Amei um Bicheiro, de Jorge Ileri. Na cena JL e Josette Bertal.

Deve ao pintor Carlos Scliar grande parte de seu interesse pelas artes. Scliar o introduziu no mundo literário, intelectual e artístico de Porto Alegre. Chegou mesmo a pintar alguns quadros sob a orientação do amigo. Escrevia para a Revista do Globo, de Porto Alegre. Nesta ocasião (princípio da década de 40) teve colegas como Justino Martins e José Amádio. Trabalhou ativamente na Editora Globo: traduções de artigos, revisão de matéria, edição gráfica etc. Entre suas paixões, até hoje, figuram as artes gráficas. Mário Quintana e Érico Veríssimo também lhe abriram muitas portas.

Sua primeira experiência teatral: o papel principal de "Deus lhe Pague", em regime amadorístico, no interior gaúcho. Efetivamente, deu início à sua carreira de ator no Teatro do Estudante de Porto Alegre, de grande importância (juntamente com os Comediantes, do Rio) na renovação teatral da época. Um dos seus sucessos no Teatro do Estudante foi a peça "Topaze", de Marcel Pagnol: foi o tradutor, diretor e principal intérprete, além de cenógrafo. Diz que talvez tenha sido esta encenação da peça de Pagnol a primeira vez que o seu texto foi levado integralmente: o próprio autor lhe confirmou isto, pessoalmente, em Cannes, anos mais tarde. Dêste encontro com Pagnol, uma profecia feita pela atriz Isa Miranda: "Você terá sucesso em sua carreira, pois 'Topaze' deu sorte a todos os que fizeram o papel". O crítico de arte e poeta Waldir Ayala também participou desta encenação que alcançou um sucesso extraordinário. Com a recomendação de Veríssimo, José Lewgoy obteve, junto ao Adido Cultural da Embaixada dos Estados Unidos, uma bolsa de estudos em Yale.

EXPERIÊNCIA AMERICANA

Foram três anos de estudos e contatos profissionais que Lewgoy teve a oportunidade de usufruir com a Bolsa para Yale. Este curso de teatro, de currículo universitário, não somente lhe proporcionou professores do gabarito de José Ferrer, Thornton Wilder (orientador) e outros, como também a oportunidade de representar em regime profissional, através muitos centros dos Estados Unidos, as mais diversas peças. O curso é de tremenda importância para o teatro americano: prepara profissionais em todos os setores da arte: autores, cenógrafos, diretores, atô-

Jean Morais e Lewgoy em S.O.S. Noronha, de Georges Rouquier, o primeiro contato cinematográfico de JL com a França.



"Um dos meus papéis preferidos": Terra em Transe, de Glauber Rocha.

res. Lewgoy fez curso de direção, mas aproveitou de tudo. Trabalhou intensamente, tirando o máximo das oportunidades oferecidas (os modernos sistemas de iluminação teatral eletrônica são frutos das pesquisas realizadas naquela universidade). Entre seus colegas da época lembra Paul Newman. E cita Elia Kazan como um dos que estudaram naquela Universidade.

Em uma das peças encenadas profissionalmente em Yale e que correu os Estados Unidos, Lewgoy teve atuação de destaque, elogiada pela crítica de New York, onde foi apresentada em janeiro de 1947. Nas tradicionais temporadas "Summer Theatre", em pequenas cidades, com vários grupos, Lewgoy desenvolveu suas aptidões: em peças de Tchecov, Molière, Charles MacArthur e outros. Um fato a registrar sobre a peça "The Front Page", de MacArthur: seu primeiro papel de bandido, Diamond Louie, um gangster, talvez semente de uma personificação que marcaria definitivamente o ator de cinema José Lewgoy.

Outras vantagens aproveitadas nos três anos que ficou nos Estados Unidos: assistiu às representações do Old Vic em sua famosa temporada com Lawrence Olivier que interpretou o "Édipo", de Sófocles. Assistiu à pré-estreia mundial de "A Streetcar Named Desire", de Tennessee Williams/Elia Kazan, no Teatro Schubert, em New Haven. Jessica Tandy vivia Blanche Du Bois e, no papel de Stanley, um ator estreante fazia furor e escândalo (por aparecer de calça de pijama e torso nu): Marlon Brando.

Lewgoy teve saudades do Brasil e por este motivo não aceitou o convite de José Ferrer para participar de sua Companhia, no City Center de New York. Voltou ao Brasil de navio e quando colocou os pés no cais do porto se arrependeu, mas já era tarde: "Talvez por isto nunca mais tenha feito teatro."

CINEMA

De volta ao Brasil, Lewgoy retomou suas antigas atividades na Editora Globo de Porto Alegre. Era 1949. Fernando de Barros e José Amádio preparavam *Quando a Noite Acaba* (lançado com o título *Perdida pela Paixão*). Um convite para viver um dos principais papéis, ao lado de Tônia Carrero, marca sua estréia no cinema. O papel, "um cáften, um marginal



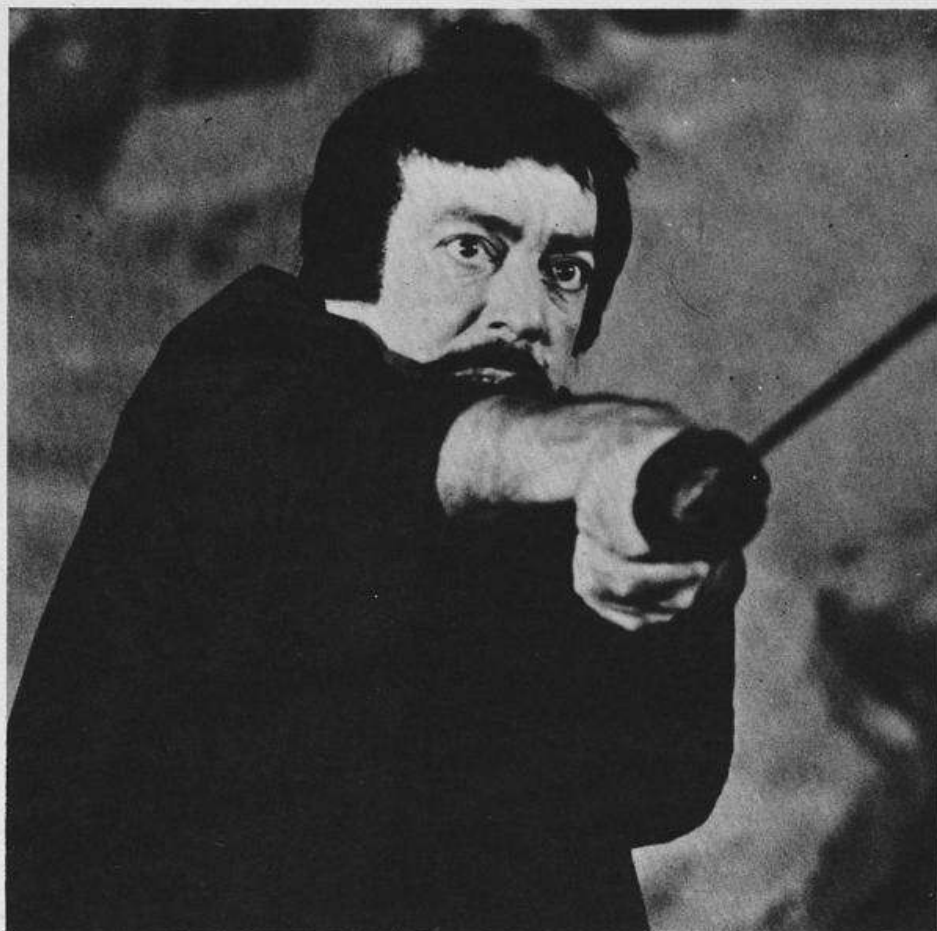
Em Roberto Carlos em *Ritmo de Aventura*, num papel de "vilão" que repetiria no segundo filme de RC.



Lewgoy em uma cena de *Vida Provisória*, de Maurício Gomes Leite, com Paulo José.



Com Fernando Montenegro, em *Pecado Mortal*, de Miguel Faria Jr.



Em Roberto Carlos e o Diamante Côr-de-Rosa, Lewgoy tem a oportunidade de interpretar o "vilão" em muitas épocas desde um bárbaro fenício (foto de abertura desta reportagem) até os dias de hoje, passando por um terrível samurai, como na cena.

do 'bas fond', apaixonado por Margarida/Tônia" era bom e lhe valeu fama imediata. Antes que este filme fosse lançado, um outro, realizado depois, mas exibido primeiro, marcou definitivamente sua carreira cinematográfica e caracterizou o tipo de bandido que o tornaria célebre. "Foi uma quase coincidência: o filme era *Carnaval no Fogo*. Alinor Azevedo me recomendou a Watson Macedo, diretor da fita. Ora, Macedo queria um ator de físico e porte impressionantes para o papel de 'Anjo', um bandido ameaçador, de importância no enredo. Magro e não muito forte, eu não servia, logicamente, para o papel. Mas o filme tinha data marcada para lançamento e tanto Alinor insistiu que Macedo concordou: "Como eu não tinha a presença física imponente e ameaçadora que Macedo queria, ele foi obrigado a me focalizar numa série de 'close-ups', o que de fato fez a minha carreira." O filme foi lançado numa pré-estreia, às 10 horas da manhã no cinema São Luís: "Estava sem um tostão no bolso e não fora convidado para entrar no cinema: não tinha dinheiro nem para comprar minha entrada e embora todo o estado maior da Atlântida estivesse na porta do cinema, ninguém se manifestava para a minha pessoa. Não entraria se na fila não estivesse um conhecido que comprou a minha entrada e assistiu ao filme comigo: Jorge Ileri. Quando terminou a projeção o sucesso foi tamanho que foi necessário chamar duas radiopatrulhas para tirar os artistas da sala de exibição. O personagem que interpretei me tornou conhecido no Brasil inteiro, da noite para o dia. Este foi realmente o filme que me levou definitivamente para o cinema."

"Aquela personificação de bandido marcou minha carreira. Acho que isto me atrapalhou porque não sou um ator dramático. A minha cara, o meu corpo, a minha voz, são mais adequados para a alta comédia — o que sempre fiz em teatro e ainda não consegui fazer em cinema — a não ser em cenas esporádicas como naquela em frente ao Banco do Estado da Guanabara em *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, na qual eu discuto com um interlocutor invisível. Acho que demonstro isto."

"Meus melhores papéis?: — *Terra em Transe*, de Glauber Rocha e *Amei um Bicheiro*, de Jorge Ileri. Também um filme sueco, *Palmeiras Negras*, não exibido no Brasil." **INC**

FILMOGRAFIA

1949 — **Quando a Noite Acaba/Perdida Pela Paixão** * Direção: Fernando de Barros * Elenco: Tônia Carrero, Orlando Vilar, Jackson de Souza, Roberto Acácio, José Lewgoy (Artistas Associados).

1949 — **Carnaval no Fogo** * Direção: Watson Macedo * Elenco: Oscarito, Grande Otelo, Anselmo Duarte, Eliana Macedo, José Lewgoy, Adelaide Chiozzo, Sérgio de Oliveira (Atlântida/UCB).

1950 — **Aviso aos Navegantes** * Direção: Watson Macedo * Elenco: Oscarito, Grande Otelo, Anselmo Duarte, Eliana Macedo, José Lewgoy, Adelaide Chiozzo, Sérgio de Oliveira (Atlântida/UCB).

1950 — **Katucha** * Direção: Paulo Machado * Elenco: Ilka Soares, José Lewgoy, Milton Carneiro, Jurema Magalhães, João Labanca, Sérgio de Oliveira, Dirce Belmonte (Jiri Dusek/Art Filmes).

1950 — **Cascalho** * Direção: Leo Marten * Elenco: José Lewgoy, Jackson de Souza, Norma Tamar, Antônio Gonçalves (Sul).

1951 — **Maior Que o Ódio** * Direção: José Carlos Burle * Elenco: Anselmo Duarte, Ilka Soares, José Lewgoy, Jane Grey, Jorge Dória, Armando Couto, Aguinaldo Rayol (Atlântida/UCB).

1951 — **Aí Vem o Barão** * Direção: Watson Macedo * Elenco: Oscarito, Cyll Farney, Eliana Macedo, José Lewgoy, Ivon Cúri, Benê Nunes, Adelaide Chiozzo, Luíza Barreto Leite (Atlântida/UCB).

1952 — **Carnaval Atlântida** * Direção: José Carlos Burle * Elenco: Oscarito, Grande Otelo, Eliana Macedo, José Lewgoy, Colé Santana, Iracema Vitória, Renato Restier (Atlântida/UCB).

1952 — **Amei Um Bicheiro** * Direção: Jorge Illei e Paulo Wanderley * Elenco: Cyll Farney, Grande Otelo, Eliana Macedo, José Lewgoy, Josette Bertal, Wilson Grey, Aurélio Teixeira, Jece Valadão (Atlântida/UCB).

1952 — **Barnabé, Tu és Meu!** * Direção: José Carlos Burle * Elenco: Oscarito, Grande Otelo, Fada Santoro, Cyll Farney, José Lewgoy, Renato Restier, Adelaide Chiozzo, Emilinha Borba (Atlântida/UCB).

1952 — **Três Vagabundos** * Direção: José Carlos Burle * Elenco: Oscarito, Grande Otelo, Cyll Farney, Ilka Soares, José Lewgoy, Josette Bertal, Rosa Sandrini, Renato Restier (Atlântida/UCB).

1952 — **Areias Ardentes** * Direção: J. B. Tanko * Elenco: Fada Santoro, Renato Restier, Cyll Farney, Luíza Barreto Leite, Margot Bittencourt, José Lewgoy, Leomar Saraiva (Atlântida/UCB).

1953 — **Três Recrutas** * Direção: Eurides Ramos * Elenco: Ankito, Colé Santana, Adriano Reys, José Lewgoy, Miriam Teresa, Dary Reis, Pedro Celestino, Sérgio de Oliveira (Atlântida/Cinelândia Filmes/UCB).

1954 — **Carnaval em Caxias** * Direção: Paulo Vanderley * Elenco: José Lewgoy, Dóris Monteiro, Modesto de Souza, Josette Bertal, Ariston, Consuelo Leandro, Aurélio Teixeira, Wilson Grey (Flama/Atlântida/UCB).

1954 — **Matar ou Correr** * Direção: Carlos Manga * Elenco: Oscarito, Grande Otelo, José Lewgoy, Renato Restier, John Herbert, Wilson Grey, Wilson Viana, Julie Bardot (Atlântida/UCB).

1956 — **S.O.S. Noronha** (S.O.S. Noronha) * Direção: George Rouquier * Elenco: Jean Marais, Yves Massard, Daniel Ivernel, Vanja Orico, Nerio Bernardi, José Lewgoy, Ruy Guerra (U.G.C., França/A. Monteverdi, Itália/Pallas Film, Alemanha).

1957 — **Escapade** (Escapada) * Direção: Ralph Habib * Elenco: Louis Jourdan, Danny Carrel, Roger Hanin, Lise Delamare, Margaret Rung, Felix Marten, José Lewgoy, Albert Remy (Fred Surin, França).

1957 — **Les Fanatiques** * Direção: Alex Joffé * Elenco: Pierre Fresnay, Michel Aulclair, Grégoire Aslan, José Lewgoy, Pierre Tabard, Betty Schneider, Françoise Fabian, Tilda Thamar (C.G.C.Filmes Régent, França).

1957 — **Quand Sonnera Midi** * Direção: Edmond T. Gréville * Elenco: Dany Robin, Georges Marchal, José Lewgoy, Pascale Roberts, Pierre Dudan, Marcel Lupovici, Emilio Carrer (Sigma, França/Itália Film, Itália).

1965 — **Una Rosa per Tutti** (Uma Rosa Para Todos) * Direção: Franco Rossi * Elenco: Claudia Cardinale, Nino Manfredi, Mario Adorf, Akim Tamiroff, Lando Buzzanca, Milton Rodrigues, Oswaldo Loureiro, José Lewgoy, Grande Otelo, Célia Biar (Vides Film/Itália).

1965 — **História de Um Crápula** * Direção: Jece Valadão * Elenco: Jece Valadão, Vera Viana, Sônia Dutra, José Lewgoy, Jorge Dória, Mário Lago, Milton Rodrigues, Esmeralda Barros, Maurício do Valle (Magnus Filmes).

1966 — **Duello nel Mondo** * Direção: Arthur Scott (Luigi Scattini) * Elenco: Richard Harrison, Serill Morgan, Jack Stuart, Dominique Boschero, Bernard Blier, José Lewgoy (Zenith Cinematografica/Leone Film, Itália e Radius Productions, França).

1966 — **Carnival of Killers** * Direção: Robert Lynn * Elenco: Lex Barker, Stewart Granger, José Lewgoy (Itália/Alemanha).

1966 — **As Cariocas** * 3.º episódio * Direção: Roberto Santos * Elenco: Iris Bruzzi, Esmeralda Barros, Ivan de Souza, Celso Guedes de Carvalho, José Lewgoy, Zézé Macedo, Amilton Fernandes, Ankito (Wallfilmes/A.A.F. Produções Cinematográficas).

1967 — **Svarta Palmkronor** * Direção: Lars-Magnus Lindgren * Elenco: Max von Sydow, Bibi Andersson, Thommy Berggren, Torvald Manstrand, Roland Hedlund, Cornelis Vreeswijk, José Lewgoy, Wilza Carla, Eliézer Gomes (Sandrews, Suécia).

1967 — **Terra em Transe** * Direção: Glauber Rocha * Elenco: Jardel Filho, Paulo Autran, José Lewgoy, Glaucê Rocha, Danusa Leão, Paulo Gracindo, Hugo Carvana, Jofre Soares, Darlene Glória, Mário Lago, Flávio Migliaccio, Maurício do Valle (Mapa Filmes/Difilm).

1967 — **Jerry — A Grande Parada** * Direção: Carlos Alberto de Souza Barros * Elenco: Jerry Adriani, Neyde Aparecida, Marivalda, Agildo Ribeiro, Fernando Tôres, José Lewgoy, Antônio Victor, Fábio Sabag, Milton Gonçalves (Herbert Richers/Magnus Filmes).

1967 — **Tarzan and the Jungle Boy** (Tarzan e o Menino da Selva) * Direção: Robert Gordon * Elenco: Mike Henry (Tarzan), Alizia Gur, Ronald Guns, Rafer Johnson, Ed Johnson, Steven Bond, José Lewgoy (Banner Production/Paramount, Estados Unidos e Allfin, Suíça).

1968 — **An Eye for an Eye** (Olho por Olho) * Direção: Robert Day * Elenco: Ron Ely (Tarzan), Manuel Padilla Jr., José Lewgoy (NBC, para a televisão).

1968 — **Eyes of the Lion** (Olhos de Leão) * Direção: Robert Day * Elenco: Ron Ely (Tarzan), Manuel Padilla Jr., José Lewgoy (NBC, para televisão).

1968 — **Roberto Carlos em Ritmo de Aventura** * Direção: Roberto Farias *

Elenco: Roberto Carlos, Reginaldo Faria, José Lewgoy, Rose Passini, Ana Levy, Elizabeth Pereira, Grace L. Silva, Frederico Mendes, Embaixador, Conjunto RC-7 (Produções Cinematográficas R. F. Farias/Difilm).

1968 — **Os Viciados** * Episódio: **A Trajetória** * Direção: Braz Chediak * Elenco: Andros Chediak, Leila Santos, José Lewgoy, Antonio Patiño, Edson Silva, Paulo Padilha, Rosita Tomaz Lopes (Magnus Filmes).

1968 — **A Vida Provisória** * Direção: Maurício Gomes Leite * Elenco: Paulo José, Dina Sfat, José Lewgoy, Joana Fomm, Mário Lago, Márcia Rodrigues, Hugo Carvana, Paulo César Pereio, José Wilker (Tekla Filmes/Saga Filmes/L.C. Barreto/J. P. de Carvalho/Difilm).

1969 — **Le Grabuge** * Direção: Edouard Luntz * Elenco: Patricia Gozzi, Calvin Lockhart, Julie Dassin, Erick Penet, José Lewgoy (Fox Europa, França).

1969 — **A Um Pulo da Morte** * Episódio: **A Madona de Ouro** * Direção: Victor Lima * Elenco: Jardel Filho, Cláudio Cavalcanti, Antônio Patiño, José Lewgoy, Maria Pompeu (Produções Cinematográficas Herbert Richers).

1969 — **Os Paqueras** * Direção: Reginaldo Faria * Elenco: Reginaldo Faria, Walter Forster, Irene Stefânia, Leila Diniz, Adriana Prieto, José Lewgoy, Sônia Dutra, A. Fregolente, Lícia Magna, Darlene Glória, Irma Álvarez (Produções Cinematográficas R. F. Farias/Ipanema Filmes).

1969 — **A Cama ao Alcance de Todos** * Episódio: **Segunda Cama** * Direção: Daniel Filho * Elenco: Flávio Migliaccio, Maria da Glória Carvalho, Cláudio Cavalcanti, Daniel Filho, Milton Gonçalves, José Lewgoy, Uracy de Oliveira (J. B. Produções Cinematográficas/Grupo Câmara).

1970 — **Roberto Carlos e o Diamante Cór de Rosa** * Direção e roteiro: Roberto Farias * Argumento: Roberto Farias e Berilo Faccio * Fotografia (Eastmancolor): José Medeiros * Câmera: Roberto Farias * Montagem: Rafael Justo Valverde e Roberto Farias * Produtor Executivo: Riva Faria * Elenco: Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléa, José Lewgoy, Paulo Porto, Marly de Fátima, Teruo Nakatami, Olga Hamada, Hana Kruman, Antônio Abreu, Joaquim Inoue (Produções Cinematográficas R. F. Farias/Ipanema Filmes).

1970 — **Pecado Mortal** * Direção, roteiro e argumento: Miguel Faria Jr. * Fotografia (Eastmancolor): João Carlos Horta * Montagem: Mair Tavares * Assistente de direção: Paulo Sérgio Almeida * Elenco: Fernanda Montenegro, José Lewgoy, Anecy Rocha, Susana de Moraes, Rejane Medeiros, Renato Machado, Maria Montini, Ivan Pontes (M. F. Produções Cinematográficas/C. N. Promoções e Publicidade Ltda./Gustavo Dahl Produções Cinematográficas).

1970 — **Não Aperta Aparício** * Direção: Pereira Dias * Elenco: José Mendes, Grande Otelo, José Lewgoy, Alexandra Maria, Angelito Mello (Cinegráfica Leopoldis-Som Ltda.).

1970 — **O Donzelo** * Direção: Stephan Woll * Elenco: Flávio Migliaccio, Leila Diniz, José Lewgoy (Roberto Baker Produções Cinematográficas).

1970 — **Pra Quem Fica "Tchau"** * Direção: Reginaldo Faria * Elenco: Reginaldo Faria, Stephan Nercessian, José Lewgoy (R. F. Farias).

UM CINEMA APÁTRIDA

Paulo Perdigão

Sòmente durante 1968, 77 "westerns" produzidos na Europa e 27 "thrillers" de espionagem internacional filmados na Itália, França, Espanha e Alemanha foram lançados no Rio de Janeiro. A estatística de 1969 acusa 74 "westerns" e 58 "thrillers". Torna-se cada vez mais difícil definir a nacionalidade de um filme, depois que os produtores europeus abriram a sua trilha para o Oeste e descobriram os encantos aventureiros e afrodisíacos da moda 007. O sub-"far-west" à italiana, sobretudo substituiu integralmente gêneros populares tradicionais (como o espetáculo épico na linha do clássico *Cabiria*) nos últimos cinco anos. Ursus, Maciste, Hércules hoje se converteram em Ringo, Gringo, Rojo, El Cisco, John Bastardo, Django, Cjamango. Esse autêntico "boom" industrial, que atualmente chega à casa dos 400 títulos produzidos por ano, instalou-se em bases artificiais: com a repentina defecção dos especialistas de Hollywood, entre 1961 e 1964, a fronteira americana foi usurpada a trôco de

um punhado de dólares; aos filmes patrocinados em massa conferiu-se um estilo uniforme de violência e uma falsa reprodução de situações históricas que apenas vieram ilustrar sua inautenticidade cultural; aos cineastas e atôres coube imaginar pseudônimos bem persuasivos para a embalagem do produto e troca pela dublagem em inglês a gravação direta. Esse último ponto provocou há pouco tempo um manifesto assinado por diretores de diversas tendências (Antonioni, Bellocchio, Bertolucci, Cottafavi, Lattuada, Pasolini, Rosi, De Seta etc.), por ocasião de um simpósio sobre a linguagem do filme organizado em Amalfi pela revista "Filmcritica": "O abuso sistemático da dublagem, ou pós-sincronização, compromete os valores da expressão cinematográfica. A abolição desse procedimento, cuja existência compromete as possibilidades de um cinema sonoro italiano, é o objetivo pelo qual se deve lutar para salvaguardar a pesquisa lingüística, defender a liberdade de criação e desenvolver um cinema total."



Passagem para o Inferno, de Rafael Romero Marchent.

Na verdade, não apenas por racionar o ritmo dos "westerns" no início da década de 60 (quando 80 por cento da produção transferiu-se para a TV), também o cinema americano contribuiu para esse desvio de divisas de forma direta: em 1958, Raoul Walsh foi ao deserto da Alméria (Espanha) rodar *Os Apuros de um Sheriff* (*The Sheriff of Fractured-Jaw*) e, sem querer, alertou os produtores europeus quanto à possibilidade de retocar ligeiramente a paisagem, abrindo aqui e ali os "small towns" de casas de madeira, sem que o público percebesse a diferença. Agora, após cinco anos de domínio, o chamado "western spaghetti" já pode se dar ao luxo de elogios da crítica (*Três Homens em Conflito*) e movimentar celebridades tão respeitáveis como Pasolini, Damiani, Lizzani e Vancini.

De algum modo, é possível reconhecer que, pela insistência, esse gênero bastardo acabou por erigir à sua volta certas constantes estilísticas. Além da violência sádica, criou-se no "western" europeu a figura de um herói vingador mo-

vido pelo ódio. O amor existe aí de maneira episódica, porque ao "western" italiano só importa a consumação de sua vingança. Ele é uma máquina mortífera, um instrumento de destruição de que a sociedade dos bons se serve para seus próprios fins, uma caricatura despida de qualquer sentimento. O homem do Oeste à americana — o inadaptado e nômade herói que tem a sua representação mais forte em *Shane* — transforma-se aqui no indivíduo superadaptado que sabe vencer a qualquer hora os seus desafetos e tirar o melhor lucro de sua aventura. Seu cinismo é absoluto, tanto que, diante da injustiça, ele se mantém passivo espectador, se da situação não pode obter uma boa recompensa. O "westerner" europeu é também um tipo desumano e vagabundo errante. No "western" americano legítimo, parte-se de um problema coletivo (uma cidade subjugada) e chega-se a uma solução individual (o herói salvador), enquanto que, no "far-west" europeu, parte-se de um problema particular (o homem que enfrenta uma quadrilha) e alcança-se uma solução coletiva (a luta do indivíduo contra a sociedade despersonalizada). Assim, a fórmula encontra poucas variantes nas diversas trilhas exploradas por Corbucci (*Django*), Leone (*Il Buono, il Brutto, il Cattivo*/Três Homens em Conflito) e Damiani (*Quien sabe?*/Gringo). A série *Winnetou*, alemã, é um caso particular, pois inspirada na coleção de novelas de Karl May, um escritor que contava histórias do velho Oeste sem nunca ter conhecido a América.

El Dorado (*El Dorado*), *Will Penny*, *Day of the Evil Gun* (A Pistola do Mal), e *Hour of the Gun* (A Hora da Pistola) estabeleceram a resistência à hegemonia do "western" à italiana, comprovando — embora fôsse desnecessária esta prova — que o gênero americano por excelência só está ao alcance de diretores americanos ou de formação americana. Não será, porém, essa convicção dos críticos que conseguirá tão cedo fulminar *Django* e pôr um fim à sua carreira de vinganças.

A despersonalização do cinema europeu, em particular, se manifesta ainda na zona tumultuada da espionagem, outra fórmula rendosa aberta com a aparição de James Bond em *Dr. No* (1962). Chantagens atômicas, gênios do Mal, superagentes defensores da democracia e ação espúria do Intelligence Service ou da Interpol



Três Homens em Conflito, de Sérgio Leone.



A Morte Anda a Cavallo, de Giulio Petroni.

se combinam em ritmo de seriado para fornecer ao espectador a dose certa para um sonho feliz: enquanto o "western" exhibe à platéia a tranqüilidade de um passado que ela contempla com superioridade, o "thriller" de espionagem internacional expõe os perigos de um futuro que a platéia presente com inquietação, e liquida tôdas as ameaças terroristas, assegurando-lhe que sempre haverá no mundo um estóico guardião dos direitos humanos a abater os inimigos da segurança da coletividade com a sua vigilância eterna. OSS 117, Superargo, Diabolik, Santo e Neutron são alguns desses tipos criados de acordo com o catálogo de convenções das histórias em

quadrinhos e do velho seriado. Ainda no âmbito peninsular, a comédia de equívocos, "marca registrada" da Hollywood dos anos 30, vem se processando através de séries produzidas por Gianni Hecht Lucari e personificadas alternadamente por Ugo Tognazzi e Vittorio Gassman. Cerca de 30 dessas farças à minuta, a maioria em formato de "sketches", saturou o mercado de distribuição. O próprio cinema brasileiro não ficou alheio inteiramente a esse tipo de regime cosmopolita de produção, no qual a padronização de personagens, situações, tema e estrutura de linguagem, extingue qualquer perspectiva de autoria ou individualidade criativa.

PSEUDÔNIMOS

Relação dos atôres, atrizes, diretores, músicos, produtores, roteiristas e técnicos do cinema, que usam pseudônimos, principalmente nos filmes "westerns" e de espionagem do cinema italiano, organizada por ordem alfabética (primeiro nome: pseudônimo — segundo nome: artístico).

1) ATÔRES E ATRIZES:

- ALTAMAYER, Tor — Tullio ALTAMURA
 AMBER, Aubrey — Adriana AMBESI
 ANDERSON, Nick — Nazzareno ZAMPERLA
 ANDRESS, Gaby B. — Gabriella B. ANDREINI
 ANDREWS, Frank — Franco ANDREI
 * ANGEL, Nick — Nando ANGELINI
 ANGELS, Charles of — Carlo DE ANGELI
 * ANGELS, Fernand — Nando ANGELINI
 ANTHONY, Mike — Adriano MICANTONI
 ANTHONY, Robert — Espartaco SANTONI
 ARDEN, Hugo — Ugo SASSO
 BALDWIN, Ralph — Raf BALDASSARE
 BALDWIN, Ryan — Renato BALDINI
 BAARDS, Pauline — Paola BARBARA
 BARRACUDA, John — Massimo SERATO
 BARRET, Louise — Luisa BARATTO
 BENJAMIN, May — Beniamino MAGGIO
 BENNET, Luky — Luciano BENNETTI
 BERKOFF, Nerik — Nerio BERNARDI
 BERTHIER, Jack — Jacques BERTHIER
 BOYD, Rik — Ríco BOIDO
 BRANDT, Walter — Walter BRANDI
 BROW, Carol — Carla CALÒ
 BROW, Carroll — Bruno CAROTENUTO
 BURTON, Lee — Guido LOLOBRIGIDA
 CAMASO, Claudio — Claudio VOLONTÉ
 CANTON, Ren — Renato CHIANTONI
 CARR, Patricia — Rosella BERGAMONTI
 CARTER, Paul — Paolo MAGALOTTI
 CARTER, Peter — Piero LULLI
 CECHAR, Chick — Pucio CECARELLI
 CLARK, Anthony — Luis D'ÁVILA
 CLARK, Montgomery — Dante POSANI
 CLARK, Norman — Pier Paolo CAPPONI
 COBB, Jerry — Germán COBOS
 COLLINS, Alan — Luciano PIGOZZI
 COLLINS, Topsy — Alessandra PANARO
 CONVERY, Spany — Spartaco CONVERSI
 COUT, Mary P. — Maria Pia CONTE
 CROSS, Peter — Pierre CRESSOY
 DOUGLAS, Jimmy — Gino PERINICE
 * DOUGLAS, John — Giuseppe ADDOBBATI
 DOVAN, Martha — Marta PADOVAN
 DRY, Tony — Antonio SECHI
 EARTHPICK, Ryan — Renato TERRA
 ELLIOTT, Leonardo G. — Elio JOTTA
 FARLEY, Albert — Alberto FARNESE
 FARREL, Frank — Franco FANTASIA
 FARRELL, Fred — Alfredo VARELLI
 FATE, Jane — Lisa GASTONI
 FINLEY, George — Giorgio STEGANI
 FITZGERALD, Teresa — Maria Teresa VIANELLO
 FLEMING, Thea — Isabella BIANCINI
 FLORY, Agatha — Agata FLORIO
 FORD, Montgomery — Brett HALSEY
 FURY, Men — Furio MENICONI
 * GARKO, John — Gianni GARKO
 GARRET, Richard — Riccardo GARRONE
 GILLY, Lucy — Luciana GILLI
 GRADWELL, Anthony — Antonio GRADOLI
 GREENHILL, Pat — Germana MONTEVERDI
 GREENWOOD, George — Giorgio CERIONI
 HAMMOND, Hally — Lorella DE LUCA
 * HARRISON, James — Nino FUSCAGNI
 HAVILLAND, Liz — Jose GRECI
 HESTON, John — Isarco RAVAIOLI
 HILL, James — Giulio MARCETTI
 HILL, Terence — Mario GILROTTI
 HUDSON, Barbara — Brunella BOVO
 * HUDSON, Gary — Gianni GARRO
 HUNDAR, Robert — Claudio UNDARI
 JOHNS, John Charlie — Giancarlo GIANNINI
 JORKJ, Vana — Silvana JACHINO
 JUSTIN, Charles — Carlos GILUSTINI
 KENDALL, Tony — Luciano STELLA
 KENT, Arthur — Arturo DOMINICI
 KENT, Robert — Sandro MORETTI
 KENT, Stanley — Stelio CANDELLI
 LARAMY, Grant — Germano LONGO
 LARSEN, Lola — Fulvia FRANCO
 LAWRENCE, Charlie — Livio LORENZONI
 LEIGH, Wandisa — Wandisa GUIDA
 LISTON, Frank — Franco LAUTERI
 * LOY, Barbara — Maria Teresa GENTILINI
 MAN, Helen — Elena MANON
 MARIAN, Mark — Marco MARIANI
 MARTIN, Femi — Eufemia BENNUSSI
 MARTIN, George — Jorge MARTIN
 MATTHEWS, Joseph — Pino MATTEI
 MAY, Benjamin — Beniamino MAGGIO
 MAY, Dan — Dante MAGGIO
 MAY, Leontine — Leontina MARIOTTI
 * McDOUGLAS, John — Giuseppe ADDOBBATI
 McFEE, Yuri — Nino FUSCAGNI
 * McJULIAN, Louis — Luigi GIULLIANI
 MERCIER, Christine — Christiane MAY
 MESSENGER, Bob — Roberto MESSINA
 MOORE, Mike — Amedeo TRILLI
 MOORE, Thomas — Enzo GIROLAMI

MORGAN, Sherill — Hélène
 CHANEL
 NORTHON, Al — Alfio CAL-
 TABIANO
 OAK, Jeanne — Gina ROVERE
 O'HARA, Kareen — Stefania
 CAREDOU
 OLIVERAS, Frank — Franco
 PESCE
 PAGET, Jack — Giorgio FER-
 RONI
 PALMER, Dick — Mimmo PAL-
 MARA
 PARKER, Kathleen — Caterina
 TRENTINI
 PARKER, Ursula — Luisa RI-
 VELLI
 * POLYN, Greta — Maria Teresa
 GENTILINI
 RAFFERTY, Julian — Giuliano
 RAFFAELLI
 REED, Jim — Luigi GIULIANI
 REEVES, Benny — Benito STE-
 FANELLI
 REGAN, Dick — Riccardo GAR-
 RONE
 RESSEL, Frank — Franco RES-
 SEL
 RICE, Alfred — Alfredo RIZZO
 ROCK, Berna — Bernardina
 SARRACCO
 ROGERS, Clyde — Rick Van
 NUTTER
 * ROSS, Howard — Renato ROS-
 SINI
 * ROSS, Red — Renato ROSSINI
 SANCHES, Pedro — Ignazio
 SPALLA
 SCOTT, Andrew — Andrea
 SCOTTI
 SCOTT, Ray — Angelo DESSI
 SCRATT, Ivan — Ivan SCRA-
 TUGLIA
 SHAYNE, Lyn — Linda SINI
 SPENCER, Bud — Carlo PE-
 DERSOLI
 STARK, Richard — Glauco
 ONORATO
 STEEL, Alan — Sergio CIANI
 STEFFEN, Anthony — Antônio
 de TEFÉ (Brasileiro)
 STEVENS, Paul — Paolo GOZ-
 LINO
 STEWART, Evelyn — Ida
 GALLI
 STUART, Jack — Giacomo Rossi
 STUART
 SULLIVAN, Mary — Mirella
 PANFILI
 SUNBEAUTY, Olga — Olga
 SOLBELLI
 TABER, Anthony P. — Julio P.
 TABERNERO
 VAN MARTENS, Lena — Elena
 MARTINI
 WARRELL, Fred — Alfredo VA-
 RELLI

WART, Helen — Anna MISE-
 ROCCHI
 WELLES, John — Gian-Maria *
 VOLONTÉ
 WEST, Adam — Sam GAR-
 RETT
 WILSON, Jerry — Roberto
 MIALI
 WOOD, Ken — Giovanni GIAN-
 FRIGLIA
 WOOD, Montgomery — Giulia-
 no GEMMA
 ZARZO, Manny — Manolo
 ZARZO
 ZUCKER, Ralph — Massimo
 PUPILLO

2) DIRETORES:

ANDREWS, Martin — Piero
 REGNOLI
 ANDREWS, Robert — Nino
 ZANCHIN
 ANTON, Amerigo — Tanio
 BOCCIA
 ASCOTT, Anthony — Giuliano
 CARMINEO
 BAND, Albert — Alfredo AN-
 TONINI
 BAY, Henry — Enrico BOMBA
 BEAVER, Lee — Carlo LIZ-
 ZANI
 BENSON, Richard — Paolo
 HEUSCH
 BERGON, Serge — Sergio BER-
 GONZELLI
 BERRY, Julian — Ernesto GAS-
 TALDI
 BIGHOUSE, Tony — Gastone
 GRANDI
 BLASK, Richard — Riccardo
 BLASCO
 * BRADLEY, Al — Alfonso BRES-
 CIA
 * BRADY, Hal — Alfonso BRES-
 CIA
 BRIGHT, Maurice — Maurizio
 LUCIDI
 BURKS, Alex — Camilo BAZ-
 ZONI
 CARDIFF, Albert — Alberto
 CARDONE
 CARROLL, Frank G. — Gian-
 franco BALDANELLO
 * CASTELLAR, Enzo G. — Enzo
 GIROLAMI
 COLMAN, Leo — Leopoldo SA-
 VONA
 * DAISIES, Anthony — Antonio
 MARGHERITI
 * DAWSON, Anthony — Antonio
 MARGHERITI
 DENVER, Mark — Giuseppe
 SCOTSE
 DONAN, J. Lee — Mino LOY

DONAN, Martin — Mario DO-
 NEN
 * EASTMANG, Gleen — Osvaldo
 CIVIRANI
 FINLEY, George — Giorgio
 STEGANI
 FIRST, William — Guido CE-
 LANO
 FLEMING, Paul — Domenico
 PAOLELLA
 FLEMINGER, Johnny — Angelo
 DORIGO
 FORDSON, John W. — Mario
 COSTA
 FOSTER, Charlie — Carlo VEO
 FRANK, Jeff — Jesus FRANCO
 FREELAND, R. — T. YABU-
 SHITA
 FREEMONT, Roy — Romano
 FERRARA
 GARFIELD, Frank — Franco
 GIRALDI
 GILBER, Rod — Romolo GIRO-
 LAMI
 GREPPY, Anthony — Primo ZE-
 GLIO
 * GRUNEWALD, Allan — Mario
 CAIANO
 HAMILTON, Michael — Elio
 SCARDAMAGLIA
 * HAMPTON, Robert — Riccardo
 FREDI
 HATHAWAY, Terence — Ser-
 gio GRIECO
 * HAWKINS, William — Mario
 CAIANO
 HOLD, Willy — Luigi LATINI
 HUMBERT, Humphrey — Um-
 berto LENZI
 HUNTER, Max — Massimo PU-
 PILLO
 HUXLEY, John — Bruno PAO-
 LINELLI
 JACOBS, Irving — Mario
 AMENDOLA
 JOHNSON, Robert — Roberto
 MAURI
 * KEAN, Richard — Osvaldo CI-
 VIRANI
 KING, Lewis — Luigi CA-
 PUANO
 KRAMER, Frank — Gianfranco
 PAROLINI
 KRISTYE, Anthony — Antonio
 BOCCACCI
 LEAN, Sidney — Giovanni
 FAGO
 * LINCOLN, George — Riccardo
 FREDI
 MARSHALL, Billy — Marcello
 BALDI
 MARTIN, Herbert — Alberto
 DE MARTINO
 MAXWELL, Paul — Paolo BI-
 ANCHINI
 MITCHELL, Stanley — Adal-
 berto ALBERTINI

- MULLER, Edward G. — Edoardo MULARGIA
MURRAY, Donald — Piero VIVARELLI
* OLD, John M. — Mario BAVA
O'NEILL, Simon — Giovanni SIMONELLI
OWENS, Richard — Federico CHENTRES
PAGET, Galvin Jackson — Giorgio FERRONI
* PERKINS, Mike — Mario CAIANO
PRESTOL, Lionel — Renato POLSELLI
REED, Frank — Marcelo CIORCIOLINI
REED, James — Guido MALATESTA
ROBERTSON, Bob — Sergio LEONE
ROCKFELLER, Roger — Ruggero DEODATO
ROWLAND, E. G. — Enzo GIROLAMI
SABEK, Vir — Virgilio SABEL
SCOTT, Arthur — Luigi SCATTINI
SHANNON, Frank — Franco PROSPERI
STANLEY, Peter E. — Piero PIEROTTI
STERLING, Simon — Sergio SOLLIMA
STORFF, Victor — Vittorio SALERMO
TOWER, Joseph L. — Giuseppe LA TORRE
VANCE, Lewis — Luigi VANZI
VANCE, Stan — Florestano VANCINI
VERT, Dean — Vertunio DE ANGELIS
WARREN, James — Giacomo GUERRINI
WARREN, Joseph — Giuseppe VARI
WHITE, Robert M. — Roberto Bianchi MONTERO
WILLEYS, Anthony — Mario SEQUI
WILLIAMS, Mike — Romano FERRARA
WILSON, Fred — Marino GIROLAMI
WISE, Herbert — Luciano RICCI
WORLD, Al — Alvaro MANCINI
ZANE, Angelo — Auro D'ENZA
- BARCLAY, Johnny — Nino BARAGLI (Montador)
BEM, Silver — Emo BISTOLFI (Roteirista)
BROWN, Charles — Carlo DI PALMA (Fotógrafo)
BURKE, Jack — Luciano VINCENTI (Cenógrafo)
CHARLES, Charlie — Carlo CARLINI (Fotógrafo)
CHRISTIE, Donna — Ornella MICHELI (Montadora)
CHRISTMAS, Robert — Roberto NATALE (Roteirista)
COLLINS, John — Luciano TRASATTI (Fotógrafo)
COLLINS, Mel — Melchiade COLETTI (Roteirista)
COLY, Angel — Otello COLANGELI (Montador)
CRAIG, Dean — Mario PIEROTTI (Roteirista)
CRISTIANE, Jan — Nora ORLAND (Músico)
DALMAS, Jack — Massimo DALLAMANO (Fotógrafo)
DOYLE, A. — Adriano BARACCO (Roteirista)
DRY, Tony — Antonio SECHI (Fotógrafo)
EAGLE, Vincent — Enzo DELL'AQUILA (Roteirista)
EASTMANG, Gleen — Osvaldo CIVIRANI (Fotógrafo)
EVIRUST, Carlo RUSTICHELLI (Músico)
* FOAM, John — Mario BAVA (Fotógrafo/Diretor)
FRANKLYN, Arne — Arnoldo FRANCIOLINI (Roteirista)
GAY, F. T. — Francesco THELUNG (Produtor)
GREEN, Donald — Raffaele MASCIOCCHI (Fotógrafo)
GRIMAUD, Jean — Gianni GRIMALDI (Roteirista)
HANIER, Hugo — Ugo PERICOLI (Cenógrafo)
HARDY, Martin — Luciano MARTINO (Roteirista)
HORSE, Harry — Arrigo EQUINI (Cenógrafo)
JACOBS, Irving — Mario AMENDOLA (Roteirista)
KEATON, Robert — Arpad DE RISO (Roteirista)
KELLY, Lou D. — Livio MATTEI (Produtor)
KRAMER, Richard — Riccardo PALLOTINI (Fotógrafo)
* LANE, Marc — Marcello MASCIOCCHI (Fotógrafo)
LANGHEL, Otel — Otello COLANGELI (Montador)
* LINE, Marc — Marcello MASCIOCCHI (Fotógrafo)
- LION Fernando — Fernando DI LEO (Roteirista)
LOVER, Robert — Roberto AMOROSO (Roteirista)
MANN, Louis — Luigi CARPENTIERI & Ermanno DONATI (Produtores)
MASON, Frank — Francesco DE MASI (Músico)
MASCOT, Marcel — Marcello MASCIOCCHI (Fotógrafo)
MATTHEWS, Jordan B. — Bruno MATTEI (Montador)
McLORIN, Robert — Romano MIGLIORINI (Roteirista)
McMURRAY, — Mario MORRA (Montador)
* NICHOLS, Leo — Ennio MORRICONE (Músico)
NOVAK, Brad — Mario MONTUORI (Fotógrafo)
O'DARSA, Tel — Dario SABATTELLO (Produtor)
O'MILLIAN, Peter — Piero UMILIANI (Músico)
* PALTON, Richard — Riccardo PALLOTINI (Fotógrafo)
POWELL, Vic — Vinicio MARINUCCI (Roteirista)
PRESLEY, Bob — Vitaliano NATALUCCI (Fotógrafo)
* SAVIO, Dan — Ennio MORRICONE (Músico)
SEEMONELL, J. — Giorgio SIMONELLI (Roteirista)
SIMMONS, Charles — Carlo SIM (Roteirista)
SIRANDREWS, Mark — Mario SERANDREI (Montador)
SIRKO, Marlon — Mario SICILIANO (Roteirista)
SMOKECOCKS, Frank — Franco FUMAGALLI (Cenógrafo)
SOURYAN, Jack — Giovanni SORIA (Roteirista)
SPARROW, Bernice — Berenice SPARANO (Figurinista)
SUNDAY, Rick — Riccardo DOMENICI (Cenógrafo)
SUNTER, Stephen — Silvano IPPOLITI (Fotógrafo)
* THERRY, Richard — Riccardo PALLOTTINI (Fotógrafo)
TROY Dan — Oberdan TROJANI (Fotógrafo)

3) DIVERSOS:

ARDIS, Robert — Roberto ARDITI (Montador)

Nota: Os nomes com o sinal (*) significam que possuem mais de um pseudônimo.

(Levantamento feito por Michel do Espírito Santo e Guilhermino de Oliveira Filho.) **inc**

CURTA-METRAGEM EM QUESTÃO

A ação do Instituto Nacional do Cinema a favor do curta-metragem se faz sentir não somente nos filmes que produz para o seu acervo de documentação e distribuição junto a escolas e entidades culturais, como também na participação efetiva junto aos realizadores de filmes do gênero, quer sob a forma de premiação, quer sob a forma dos incentivos legais de proteção aos filmes curtos.

Neste sentido é de grande importância para os destinos deste tipo de filmes no Brasil a Resolução n.º 4, que criou o Certificado de Classificação Especial, possibilitando aos filmes assim rotulados por comissão constituída de personalidades da classe, beneficiarem-se, durante 28 dias por ano, em todos os cinemas do país, com 0,8% do número de poltronas existentes na sala exibidora, em cada sessão, calculado pelo maior preço da respectiva sala. Até o final de 1969, cerca de 150 curtas-metragens receberam a Classificação Especial. Outras medidas para reforçar esta Resolução estão sendo estudadas.

Por outro lado, numa ação puramente cultural, é de grande importância o trabalho exercido pelo INC, direta ou indiretamente, para a realização de novos filmes curtos. Os incentivos na forma de premiação-financiamento para a realização de um curta-metragem, aos diretores que se destacaram no Festival JB Mesbla, no Festival de Cinema de Brasília, no Festival de Manaus e outros prêmios em dinheiro, aos melhores curtas de cada ano — e ainda todo um projeto para dinamizar o Departamento do Filme Educativo, são dignos de nota e do conhecimento da classe cinematográfica e dos meios educacionais e culturais do País. São muitos os filmes produzidos pelo INC sobre assuntos de cultura, arte, educação, e especificamente sobre a história de nosso cinema, que formam o acervo da Filмотeca do Instituto.

Alcântara, Cidade Morta, dirigido por Sérgio Sanz; *Uma Alegria Selvagem*, de Jurandyr Noronha; *A Cabra na Região Semi-Árida*, de Rucker Vieira; *Jornada Kamayura*, de Heinz Forthman; *Lasar Segall*, de Carlos Couto; *Mário Gruber*, de Rubem Bifora; *Brasília-Planejamento Urbano*, de Fernando Campos; *A Linguagem do Teatro*, de João Bethancourt; *A Medida do Tempo*, de Jurandyr Noronha; *Dramática Popular*, de Geraldo Sarno; *Retrato de Villa Lôbos*, de Miguel Schneider; *Reforma Universitária*, de Paulo Jorge de Souza, e *Cândido Portinari*, de João Batista, são alguns exemplos dos filmes culturais produzidos pelo INC. Figuras populares da nossa música, como Carmen Miranda e Francisco Alves, foram focalizadas nos filmes *Carmen Miranda*, de Jorge Ileri, e *Uma Cruz na Estrada*, de Astolfo Araújo. Objetivando promover nosso cinema, não somente no Brasil, como também no exterior, o INC produziu os seguintes documentários: *Panorama do Cinema Brasileiro*, longa-metragem que conta a história de nosso cinema de 1898 até 1968; os curtas, *Adhemar Gonzaga*, focalizando o trabalho de um dos pioneiros do cinema brasileiro; *A Batalha dos Sete Anos*, que mostra o período de lutas e de afirmação que sucedeu a cessação de atividades da Vera Cruz; *O Ciclo da Vera Cruz e o Surto Industrial*; *Carmen Santos*, outra famosa pioneira de nosso cinema; *Os Vencedores*: os prêmios conquistados pelo cinema brasileiro, de 1950 a 1965; *José Medina*, também pioneiro; *Festival no Rio (II FIF)*; *Alberto Cavalcanti*: sua importância na cinematografia nacional.

Assunto de grande interesse para a classe — a melhor forma de se aprender a fazer cinema — o curta-metragem será o tema de muitos trabalhos a serem efetuados por **FILME CULTURA**. Iniciamos agora, colocando-o em questão junto a sete nomes representativos dos diversos movimentos ligados ao gênero.

- Como você vê a sua experiência na curta-metragem?
- Quais os problemas técnicos que enfrentou em sua realização?
- Que tipo de distribuição tiveram seus filmes?
- Realiza atualmente algum filme?
- Que assuntos gostaria de abordar em curta-metragem?
- Tem projetos no campo da longa-metragem?

ALFREDO STERNHEIM
DAVID NEVES
IPOJUCA PONTES

ELYSEU VISCONTI CAVALLEIRO
ROBERTO KAHANÉ
VALÉRIO ANDRADE
JURANDYR PASSOS NORONHA

ALFREDO STERNHEIM

• Nasceu em São Paulo, capital, em 31 de julho de 1942. Foi assistente de direção de Walter Hugo Khouri em *A Ilha* (1963) e *Noite Vazia* (1964). Crítico de cinema, colaborou em o "Estado de São Paulo" durante quatro anos (63 a 67). Seu primeiro curta-metragem foi realizado em 1962/63, *Um Recanto Aprazível*, sobre a colônia de férias do SESC em Bertioga. A seguir, *Noturno*, em 1967, produzido pelo INC focalizando São Paulo à noite, representante do Brasil no Festival de Veneza e ganhador do Prêmio "Governador do Estado". Segue-se *Flávio de Carvalho* (1968), também premiado com o "Governador do Estado". *A Batalha dos Sete Anos* (1968), *O Ciclo Vera Cruz* (1969) e *Alberto Cavalcanti* (1969), produzidos pelo INC, contam um pouco, cada um, parte da história do cinema brasileiro. Realizou recentemente, *Isei Nisei Sansei*, que ele próprio produziu focalizando a colônia japonesa em São Paulo. Produz para a TV Cultura, Canal 2, o programa "Cinema Brasileiro", de grande repercussão. Vai dirigir seu primeiro longa-metragem, intitulado provisoriamente "Paixão na Praia", com Norma Bengell no papel principal.

1 — Satisfatória na maioria das coisas que fiz, insatisfatória pelo que deixei de fazer. De qualquer maneira, os sete curtas-metragens foram uma ótima escola, acirraram o controle artesanal e o gosto pelo cinema. E alguns prêmios realmente me estimularam. As insatisfações, na maioria das vezes, ocorrem quando não contamos com os recursos que gostaríamos de ter. Em síntese a experiência pode ser apontada, sem falsa modéstia, como positiva.



Cena de *Isei Nisei Sansei*, de Alfredo Sternheim.

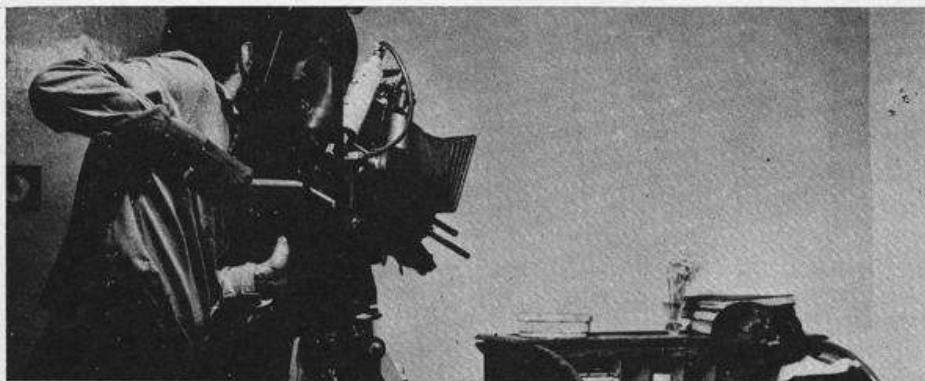
2 — De todos os filmes que fiz, *Noturno* num certo sentido foi o que ofereceu maiores dificuldades técnicas. Isso porque desejava apreender todo o clima de São Paulo, do entardecer ao amanhecer. E isso não foi fácil. Cada filmagem era uma batalha. Mas creio que consegui plenamente o que queria, graças também ao trabalho do grande iluminador que é Rudolf Icsey; ele é realmente admirável. Mas na maioria das fitas, as dificuldades são provocadas por câmeras nem sempre perfeitas, e pelo pouco filme virgem de que geralmente os documentaristas dispõem para as suas realizações. Essa escassez de material é o que mais atrapalha.

3 — Quase todos os filmes que fiz, foram para o INC. *Flávio de Carvalho*, produzido por Jorge Teixeira, foi lançado normalmente, de acordo com a Resolução que criou a Classificação Especial. Esta Resolução realmente estimulou a produção de filmes curtos de nível cultural, mas agora urge estimular, ampliar o mercado exibidor para os portadores da Classificação.

4 — Estou sonorizando *Isei Nisei Sansei*, documentário em cores, por mim produzido e dirigido, com financiamento da Comissão Estadual de Cinema do Governo de São Paulo. É um antigo projeto, sobre a colônia japonesa em São Paulo, suas virtudes, os benefícios que trouxe ao trabalho paulista, o processo de integração, os distanciamentos e aproximações entre as raças.

5 — Planos concretos, não. Mais assuntos, sim. Alguns já se tornaram filmes (*Tarsila do Amaral*, *Burle Marx*). Outros não: a colonização alemã em Santa Catarina, os holandeses no Brasil, o mecanismo do cinema, e principalmente filmes ligados à música erudita (pianistas como Guiomar Novaes e Yara Bernette, compositores como Carlos Gomes e outros do Império).

6 — Vários. Um está prestes a tornar-se realidade: *Paixão na Praia*, um "thriller" intimista, em cores com início previsto para meados de julho. Uma atriz já contratada: Norma Bengell.



David Neves dirige uma cena de *Memória de Helena*.

DAVID NEVES

• David E. Neves nasceu em 14 de maio de 1938, Rio de Janeiro, Guanabara. Há muitos anos dedica-se ao cinema nas mais diversas formas: jornalista, cineclubista, realizador de curtas e longas-metragens. *Mauro*, *Humberto*, *Colagem* e *Jaguar* são os seus principais trabalhos no curta-metragem, mas seu nome está ligado a muitos documentários de cineastas jovens ou novatos que ele produz e incentiva. Dêstes, um dos mais recentes é *Tarzan* que produziu e realizou juntamente com o "novíssimo" Michel do Espírito Santo. Seu primeiro longa foi *Memória de Helena*, premiado no Festival de Brasília em 1969. A seguir, *Lucia McCartney* em final de produção. Mas David Neves não encerrou sua carreira de diretor de curta-metragem, muito ao contrário, tem muitos planos em execução e projetos que preencherão por longos anos ainda sua atividade preferida no cinema.

1 — Apesar de já ter passado para o longa-metragem, continuo com minhas velhas idéias de fidelidade ao curta-metragem. Se o gênero tivesse uma proteção concreta por parte do INC, e não apenas ocasional e hipotética, eu me arriscaria a abandonar toda atividade "supérflua" para me dedicar exclusivamente a ele.

2 — Os problemas técnicos que enfrento sempre, ao realizar um curta-metragem, estão sempre vinculados aos problemas econômicos e êstes, por sua vez, a problemas da distribuição que, na falta de um estatuto rígido, praticamente não existe.

3 — Dos curtas-metragens em que tomei parte somente um passou por uma experiência (penosa) de distribuição. Os outros tiveram seus direitos cedidos a terceiros, pelos motivos expostos acima.

4 — Estou realizando atualmente seis curtas-metragens e um longa-metragem. Os temas dos curtos são variados. O longa-metragem é baseado nos contos "Lucia McCartney" e "O Caso de F.A.", de Rubem Fonseca.

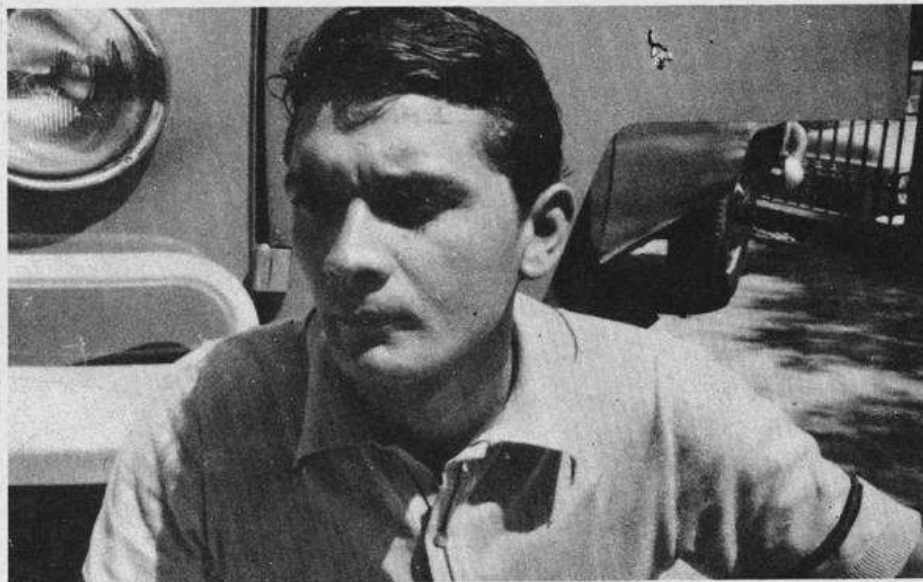
5 — Gostaria de fazer documentários de pesquisa, sobre temas brasileiros, onde as facilidades de produção permitissem a coleta de um material farto que

não provocasse os sobressaltos e certo pauperismo criativo dos filmes com que tenho lidado até agora.

6 — Além de *Memória de Helena*, já lançado, e imediatamente depois de *Lucia McCartney*, pretendo fazer um longa-metragem em cuja história tenho trabalhado desde o ano passado.

IPOJUCA PONTES

• Natural da Paraíba, onde nasceu há 26 anos. Iniciou suas atividades como jornalista e crítico de cinema. Foi co-argumentista e co-roteirista do documentário *A Cabra na Região Semi-Árida*, produção do INC. A seguir colaborou na adaptação de *A Compadecida*, dirigido por George Jonas, e dirigiu *Os Homens do Caranguejo*, documentário que ganhou no V Festival de Cinema de Brasília, em sua categoria, os seguintes prêmios: Prêmio INC (realização de um documentário, já em produção), Prêmio Opinião Pública, Prêmio do OCIC, Prêmio do Clube de Cinema de Brasília. Com o financiamento do INC está realizando no momento o curta-metragem *A Poética Popular*.



Ipojuca Pontes

1 — De modo bastante objetivo. Para mim, uma experiência rica e proveitosa, pois, através do filme curto, percorri uma trajetória de aprendizado técnico e humano que agora possibilita a realização de projetos mais ambiciosos. Devo acrescentar, no entanto, que o domínio artesanal do cinema me preocupa bastante, em se tratando

de longa ou curta metragem. O curto, inclusive, me parece mais difícil, por uma questão de síntese, de ritmo. Quem deseja refletir ou projetar-se sobre a realidade, encontra sempre dificuldades fazendo o documentário de pequena duração, justamente devido a falta de tempo. Minha fórmula de curto é simples: deve assemelhar-se a

uma canção. À forma de uma canção, se possível épica. O que é muito difícil.

2 — Antes, uma opinião pessoal: a idéia de pensar no cinema não me preocupa. Não quero pesquisar o cinema. Acho que existe uma linguagem estratificada que devo apenas aproveitar para colocar os problemas que são meus e

da minha gente. Problemas financeiros, existem, sim, e muitos. Por exemplo: o uso de determinadas lentes, do carrinho, da "truca" significa dinheiro. Se uma lente como a 18 me ajuda a expressar uma idéia e eu não conto com a lente, isto significa que talvez minhas possibilidades formais de expressão se tornem reduzidas.

3 — Em salas de aulas e conferências mais do que em cinemas comerciais, pròpriamente. A Resolução do INC criando o Certificado de Clasificação Especial para o curto foi realmente louvável. Mas, não está completa. No que diz respeito ao complexo distribuição-exibição, os pequenos produtores ficam sempre subordinados a esquemas marginalizantes. Quanto à minha experiência "comercial", não poderia ter sido mais infeliz. Não tive a menor condição de resistir à máquina marginalizadora da distribuição-exibição. O ideal seria a distribuição de curtos sem a transferência de propriedade do Certificado.

4 — Com o prêmio de finan-

ciamento dado pelo INC (Os *Homens do Caranguejo* — V Festival de Brasília) pretendo completar dentro em breve *A Poética Popular*, documentário sôbre os últimos poetas populares vivos, na linhagem dos menestres medievais, justamente os repentistas e violeiros nordestinos. Uma gente aventureira e sentimental, matriz da melhor poesia erudita brasileira. Didático, o filme buscará a projeção das tradições da nossa cultura popular, formalmente rica, mágica, narrativa e comunicativa, capaz de estabelecer um entendimento histórico entre prêtos e brancos, ricos e pobres, letrados e analfabetos.

5 — Os assuntos que dimensionem o homem brasileiro, particularmente o rural. O lado estóico do homem brasileiro, a sua capacidade de enfrentar a adversidade, ultrapassando-a heróica ou trágicamente. Gostaria muito de realizar um outro projeto, "Os Coronéis", um estudo sôbre a civilização do couro, que está sendo considerado pelo INC. Analisa um tipo humano responsável pela for-

mação das primeiras cidades do interior nordestino. Espero realizá-lo ainda este ano.

6 — Um projeto que julgo excepcional, abordando vários fenômenos sociais brasileiros, tais como o coronelismo, o cangaço e o misticismo: "O Valente Vilela". Trata-se da história da colonização nordestina através de um personagem rude e violento, que se transforma em santo e herói. O Vilela é um ser medieval, que aos poucos vai-se elevando até uma condição trágica, de sacrifício. Escrevi "O Valente Vilela" pensando na grandeza do homem rural brasileiro, que só encontra paralelo no samurai japonês. O épico me fascina e a colonização brasileira, também. Fico estarecido quando constato a ignorância da maioria em relação ao homem e coisas brasileiras. Sabe-se pouco do caráter dionisíaco, místico e sentimental de nosso povo. Sabe-se menos ainda da sua verdadeira dimensão e do valor das suas tradições. Isto me incomoda. Isto me forçará a levar "Vilela" ao cinema, cedo ou tarde.

ELYSEU VISCONTI CAVALLEIRO

• Nasceu no Rio de Janeiro, em 1939. Iniciou suas atividades artísticas como pintor e fez cursos de arte no Museu de Arte Moderna e na Escola Nacional de Belas-Artes. Escreveu sôbre Artes Plásticas e Cinema. Em 1962 fez o seu primeiro filme, em 16mm, o curta *Arte Barroca no Paraguai*. Entre 1964 e 1965 realizou dois documentários na Europa: *Semana da Cultura Brasileira em Praga* e *Monólogo*. Desde então, no Brasil, já fez os seguintes filmes curtos: *Folia do Divino* (1968); *Folguedos Populares* (1969); *Bom Jesus da Lapa, Salvador dos Humildes*; *A Feira de Juazeiro*; *Giuventù* e *Elyseu Visconti*, todos de 1970, os dois últimos sôbre o pintor Elyseu Visconti. Está terminando um longa-metragem, *Os Monstros de Babalu* e prepara um outro, *O Lobisomem*.



Cena de *Folia do Divino*, de Elyseu Visconti Cavalleiro.

1 — Serviu-me para uma série de experiências. Como estudo. Som direto, pesquisas folclóricas, fotografia, produção, montagem e distribuição.

2 — Vários. O primeiro é de produção. O curta-metragem é vendido a preço irrisório a distribuidores que mutilam o trabalho, cortando pedaços para cumprir horário. E, se o filme fôr em côres, é pior: o exibidor manda fazer cópia em preto e branco. Os órgãos que deveriam ajudar e proteger o pequeno produtor de curta-metra-

gem não o fazem. O curta-metragem no Brasil é ainda um tabu. Nos países mais avançados culturalmente, o curto é o início de carreira do cineasta, funcionando como estudo, pesquisa, experiência, laboratório. Aqui, como não temos escola de cinema, acho que os órgãos competentes deveriam incentivar a produção através de uma rigorosa fiscalização. Estipular um preço de compra de filme curto.

3 — Com muito esforço e difi-

culdade distribuo meus filmes, no interior e nas capitais.

4 — Acabo de filmar um longa-metragem, *Os Monstros de Babalu* e preparo um outro, *O Lobisomem*.

5 — Estou preparando um filme de 10 minutos sôbre a Belle Époque no Brasil. Vai ser todo realizado na "truca", com revistas: *Fonfon*, *Revista Brasileira* e outras da época.

6 — Começarei a rodar em breve "As Aventuras do Cristo Planetário", roteiro que estou trabalhando há quase três anos.

ROBERTO KAHANÉ

• Natural de Manaus, Amazonas, onde nasceu no dia 7 de setembro de 1948. Em 1968 estreou no cinema no curta-metragem *Manaus Fantástica*. Com outro curta-metragem, *A Coisa Mais Linda Que Existe ou A Trajetória de um Seringueiro*, em 1969, ganhou o Prêmio INC no I Festival Norte de Cinema Brasileiro. Em 1970 realizou mais quatro filmes curtos: *Arquitetura em Manaus*, produção INC, documentário sobre a promiscuidade arquitetônica de Manaus; *Natura Sonoris*, produção do Departamento de Turismo e Promoção do Estado do Amazonas, sobre o Amazonas turístico; *Silvino Santos*, o *Fim de Um Pioneiro*, documentário sobre um dos pioneiros do filme documentário no Brasil, recentemente falecido e *A Feira da Independência em 1922*, reconstitutivo do material fotografado na época por Silvino Santos. Está terminando o seu primeiro longa-metragem, *Como Cansa Ser Romano nos Trópicos*, filmado em Manaus.

1 — Excepcional. No princípio, com a realização de filmes em 16 mm, a investida me parecia utópica, principalmente em se tratando de curtas-metragem e realizados numa cidade como Manaus. O importante porém foi a oportunidade que tive de desenvolver algumas formas de linguagem, oportunas no momento, pois em Manaus todos os movimentos "culturais" vinham se revestindo de conotações extremamente reacionárias e academicistas. O meu primeiro filme *Manaus Fantástica*, amadureceu a minha visão crítica e me deu a segurança para enfrentar um tema como a "Amazônia misteriosa". O filme seguinte. A



Roberto Kahané dirige uma cena de *Como Cansa Ser Romano nos Trópicos*.

Coisa Mais Linda Que Existe ou A Trajetória de um Seringueiro foi o prosseguimento do filme anterior. Depois desses trabalhos em 16 mm os outros são todos em 35 mm.

2 — Além das conhecidas, junta-se o problema de terem sido realizados em Manaus, estado do Amazonas, distante mais de 3 mil quilômetros do laboratório mais próximo.

3 — Os de 16 mm só foram exibidos em cineclubes e em algumas sessões da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Os de 35 mm, que são: *Arquitetura em Manaus*, é produção do INC e terá a sua própria distribuição. *Silvino Santos*, o *Fim de um Pioneiro*, *Natura Sonoris*, *Exposição da Independência em 1922*, todos com a produção da Batoque Cinematográfica Ltda., ainda não foram distribuídos, e é quase certo que eles tenham a

mesma dificuldade de todo o curta-metragem, falta de mercado por falta de legislação de obrigatoriedade mais dilatada e fiscalização mais severa.

4 — Estou ultimando a ampliação para 35 mm, de um longa-metragem que rodei em Manaus em 16 mm, *Como Cansa Ser Romano Nos Trópicos*.

5 — Tenho em mente com toda a minha equipe de trabalho, uma série de curtas sobre toda a Amazônia, feitos especificamente para o mercado internacional e mais uma viagem documental do México até a Patagônia, filmando a *Arte Pré-Colombiana*.

6 — Tenho. A realização de um filme de ação, comicidade, drama e suspense, com argumento de Domingos Demasi Filho, *Senão Vejamos* ou o *Super-Homem de Biafra* e mais um filme sobre o cantor mais popular do norte, *O Elegante Waldik Soriano*.



Valério Andrade dirige uma cena de *José Lins do Rêgo*.

1 — A experiência que tive com o curto *José Lins do Rêgo* foi extremamente útil. Principalmente em relação a qualquer projeto futuro. Quanto ao gênero, estou certo que o curto é o melhor caminho para quem pretende instalar-se atrás das câmaras. Ele permite co-

nhecer, na prática, a realidade do nosso meio industrial, ao mesmo tempo que nos oferece uma valiosa antevisão dos problemas artísticos e das dificuldades técnicas existentes no longo. E, ainda, uma eficiente forma de testar nossa (in) capacidade sem abusar da paciên-

cia do público, por mais de 15 minutos. Em suma: um "trailer" que vale a pena ser feito.

2 — *José Lins do Rêgo* esbarrou de saída em um obstáculo intransponível: a falta de material filmado sobre o autor. Tínhamos em nosso poder um monte de fotogra-

VALÉRIO ANDRADE

• Nasceu em Natal, Rio Grande do Norte. Primeiras atividades no cinema: como jornalista e crítico de cinema, ainda em Natal. No Rio de Janeiro, continuou suas atividades como jornalista e crítico, desenvolvendo-as em jornais e revistas, como "Correio da Manhã", "Jornal do Brasil", "Veja", FILME CULTURA, "Guia de Filmes" e outros. É editor de livros. Seu primeiro contato com o cinema prático foi o documentário *José Lins do Rêgo*, premiado pelo INC em 1969.

fias (das quais muitas eram instantâneos caseiros de má qualidade), como única fonte de trabalho. A questão fundamental era achar a alternativa que permitisse fazer algo mais do que uma simples colagem de fotos, sem, contudo, deslocar a figura de José Lins do Rêgo para um plano secundário. Ele teria de centralizar as atenções do público: o filme era um tributo a sua memória. De acordo com os espec-

tadores que privaram da intimidade do autor de "Menino de Engenho" esse (duplo) impasse foi contornado satisfatoriamente: a imobilidade fotográfica fôra superada pela atmosfera emocional.

3 — A distribuição foi entregue à Cinedistri. E até hoje, um ano depois, permanece praticamente inédito. Pelo menos, nunca passou em um dos circuitos cariocas, onde semanalmente são vistos e

revistos os "enlatados" de propaganda paga.

4 — Não.

5 — O gênero permite a abordagem de uma infinidade de temas, alguns, aliás, conflitantes com as normas de produção inerentes ao longa-metragem. Uma idéia me seduz: o drama dos artistas esquecidos pelo público, que vivem ocultos na sombra do ostracismo.

6 — Não.

JURANDYR PASSOS NORONHA

• Natural de Juiz de Fora, Minas Gerais, onde nasceu em 1916. Um dos mais antigos e dedicados homens do curta-metragem brasileiro. Suas atividades cinematográficas foram iniciadas como jornalista, na revista *Cinearte*, responsável pelas sessões "Cinema de Amadores" e "Cinema Educativo". Produtor de reportagens para dois jornais cinematográficos da Cinédia. Foi roteirista, cinegrafista, montador e diretor de inúmeros curta-metragem, entre os quais: *A Evolução da Arquitetura no Brasil*, *Evolução dos Transportes no Brasil*, *Minas Antiga e Moderna* (1942); *Variações sobre Música Popular* (1943); *A Medida do Tempo* (1963); *O Monumento* (1964); *Uma Alegria Selvagem* (1965). No média-metragem, realizou *O Esforço de Guerra no Brasil* e *A Volta dos Pracinhas*, de 1944 e 1946, respectivamente. Responsável pelo roteiro e direção do documentário antologia e longa-metragem produzido pelo INC, *Panorama do Cinema Brasileiro*. É Chefe da Filмотeca do Instituto Nacional do Cinema. Está realizando dois longas, com material documentário de diversas épocas: *Cômicos e mais Cômicos* e *60 Anos de Brasil*. Terminou recentemente para o INC, o curta *Carmen Santos*, e está realizando um outro focalizando *Humberto Mauro*.

1 — Vejo como tendo sido da maior importância. Uma consequência dos meus tempos como cinegrafista de atualidades. O curta-metragem, força o seu realizador a ser quase um homem-equipe. Isso exige que todos nós tenhamos uma visão global dos problemas de realização de um filme. Para uma geração em um país ainda sem cursos estáveis de cinema, o curta-metragem é a maneira de se conseguir uma formação técnica e estética.

2 — Aquêles peculiares ao Cinema Brasileiro de quando comecei: filmagens com câmeras equipadas somente com uma lente de 47 milímetros (havia um modelo de Eymo fornecida assim); gravação de narrador e música, tudo a um só tempo e já na película fotográfica; processamento de revelação manual, em teares, com o filme, devido ao calor, tendo maior



Jurandyr Noronha de olho na câmara, dirige uma cena de Humberto Mauro. Ao seu lado, Marco Bottino (assistente de câmara) e Giulia Kolosvari, diretor de fotografia.

revelação nos fotogramas que ficavam junto à madeira; copiagem com mudanças de luz dando, também, dois ou três fotogramas mais claros em cada variação, desde que os copiadores que possuíamos, em geral, eram feitos de velhos projetores e com material elétrico, — reostatos etc. — todo de segunda mão. Hoje, é tudo melhor. No entanto, a luta pela melhoria do padrão técnico deve continuar.

3 — Circuitos comerciais, televisão e cineclubes. Festivais, seminários e cursos. A esse respeito não tenho do que me queixar. Foi para mim uma grande emoção quando o Sr. Bernard Queennan, produtor inglês e Conselheiro para cinema da UNESCO, disse-me conhecer de nome, por haver assistido *Uma Alegria Selvagem*, numa sessão para crianças, no Teerã.

4 — Terminei um curta-metragem sobre Humberto Mauro, um homem com quem convivi, divergi, aprendi e por quem tenho profunda admiração. O filme é como uma homenagem que faço a ele. Antes de mim, David Neves já havia feito homenagem idêntica. Como motivo, Mauro é inesgotável. O Brasil deve a ele, como a Adhemar Gonzaga, e a outros ainda, pelo que influíram, não um curta mas um longa-metragem. Foi, ao que me consta, o que os alemães fizeram tomando como assunto a obra cinematográfica de Alberto Cavalcanti, outra impressionante figura de cineasta. Até hoje, fico pasmo de admiração quando revejo

algumas seqüências que assisti Mauro filmar: — sem nenhum roteiro-técnico, com tudo absolutamente improvisado. No entanto, com esse material, que primor de montagem viria ele posteriormente a conseguir.

5 — Um roteiro meu, baseado numa monografia de Luiz da Câmara Cascudo, sobre as causas que dificultam a aculturação profissional dos jangadeiros. O roteiro, ainda que em primerio-tratamento, já é algo concreto. Gostaria, ainda, de relembrar em filmes, algumas figuras como Álvaro Alvim e Vital Brasil, hoje tão esquecidos.

6 — Tenho dois filmes, os quais ficarão prontos ainda este ano. São ambos importantíssimos, não por terem sido realizados por mim, mas pelo material documentário de que são formados. Refiro-me a *Cômicos e mais Cômicos*, uma antologia sobre a comicidade no Cinema Brasileiro, tendo como elemento de ligação quatro seqüências filmadas em Eastmancolor, e ainda *60 Anos de Brasil* (título provisório), que pretendo seja um painel, um grande mural animado sobre o nosso país. Projetos? — Canudos é sempre uma provocação quando se relê Euclides da Cunha, ou se vê as gravuras do desenhista Poty ou da edição alemã. "O Chapadão do Bugre", de Mário Palmério, também fica no pensamento de qualquer cineasta que o leia. **INC**

A NOVELA DE DETETIVE

Carlos Dantas

Com "Murders in the Rue Morgue" Edgar Poe concluiu a invenção da novela de detetive. E a figura do Chevalier Dupin nela se definiu como prévia, "modélica", necessária para o futuro da investigação no reino ficcional do crime. Estava encerrada uma época que poderíamos, talvez, chamar medieval na evolução desse ramo da literatura. Aos processos baseados nos elementos materiais das pistas, dos rastros, sobrepu-nham-se agora o labor racionalista, as longas cadeias de razões, indiferentes à pura evidência empírica. Do "homo faber", atado a um realismo primitivo, o detetive elevava-se ao estágio do "homo sapiens", capaz de erguer uma metodologia sobre o conjunto de dados.

Neste sentido, o gênio de Poe assume uma força cartesiana. Pois rompe com a veneração beata em face das realidades físicas — característica do pensamento aristotélico — e constrói um sistema independente das aparências, pelas quais a informação dos sentidos e da imaginação sempre restringia a verdade.

Como consequência, os detetives gênero "pathfinder" — nisto descendentes de Bumpo e Buffalo Bill — tornaram-se semelhantes a alquimistas, pacientes manipuladores de sinais concretos, em penosa procura da síntese elucidativa. O advento do Chevalier Dupin impõe para a posteridade o abandono dessa busca externa e a substitui pela análise interior, pela conduta científica da dedução.

Houve porém um sobrevivente notável do "homo faber", cuja importância merece lembrar-se: Nick Carter. Criação original de John Coryell, este herói também viveu milhares de aventuras inventa-



Gustav von Seyffertitz e John Barrymore em *Sherlock Holmes* (1922)

Basil Rathbone (*Sherlock Holmes*)



A NOVELA DE DETETIVE

das por Thomas Harbaugh e Frederick Dey. A tríplice paternidade, de resto, não lhe alterou as linhas estruturais do comportamento. Até porque, vale recordar, o mesmo ocorreu em âmbitos maiores da literatura. A viúva de Balzac fez Charles Rabou escrever obras de Balzac. Maquet e Fiorentino escreveram por Alexandre Dumas. De forma que saído da pena de qualquer dos três autores, Nick Carter conservou o mesmo esquema básico da literatura popular americana conhecido como "dime-novel". Era a manifestação literária dos contos de fronteira, das histórias de índios, de uma tradição oral largamente apreciada pelo público dos Estados Unidos. Tudo isto nutriu a temática de Fenimore Cooper, de Prentiss Ingraham (Buffalo Bill) e nela a técnica do "pathfinder", do intérprete de rastros, constituía o núcleo das investigações. Quando porém a conquista do Oeste avançou até o Pacífico, limitando os indígenas dos "territórios especiais", quando o horror que suas figuras despertavam passou a nada significar e até se transformou num objeto de comisseração, o gênero "pathfinder" perdeu o interesse. Urgia adaptá-lo às circunstâncias que o avanço da civilização ia determinando a todo vapor. Já as trilhas das diligências, das carroças, tinham-se apagado sob as linhas de ferro nas quais a "Atchison and Santa Fé railway" fazia correr velozes composições. As pradarias do velho Oeste foram assim perdendo a solidão rural e conhecendo o florescer agitado das aglomerações urbanas.

Aí começaram a aparecer as "dime-novel" com índios e "pathfinders" circulando pelas cidades. Neste gênero de transição trabalharam autores como Albert Aiken "Tracked from the Rockies to New York" e Dick Talbot "The Haunting Shadow", criado do Old Sleuth. Todos detetives não eram

mais que Buffalo Bills em trajes citadinos perseguindo criminosos como se estes fossem índios. E o maior representante dessa transição surge em 1884 — "The Old Detective Pupil" — a primeira aventura de Nick Carter. Surge e retira-lhe o caráter transitório para dar-lhe uma compação que o pereniza como sobrevivente de uma época primitiva. Nick Carter, permaneceu o "homo faber" da investigação detetivesca.

É verdade que existe em Nick Carter alguns sinais do novo estágio estabelecido por Edgar Poe. Mesmo porque, como é sabido, as idéias e as formas literárias não apresentam uma rigidez retilínea em suas filiações. O próprio Buffalo Bill tem traços de "mousquetier". Nêle perpassa qualquer coisa do folhetim francês, cujas traduções na América já chegavam com facilidade, tanto mais que inexistiam proteções legais sobre o direito autoral. Há inclusive um pouco de Rocambole em Nick Carter. Há inclusive uma sombra do romance gótico. Por exemplo, "A Stolen Identity" e uma série de outras aventuras apresentam uma diabólica encarnação de mulher chamada Zel, cuja malignidade lhe confere o epíteto de "Frankensteinnisch" — viva referência ao trabalho de Mary Shelley. Assim, nêle também se encontra o método dedutivo. Veja-se "The Unaccountable Crook". Mas a linha mestra do seu método é a procura externa. Como diz Régis Messac em sua obra monumental "Le Detective Novel et la Influence de la Pensée Scientifique", Nick Carter raciocina apenas o espaço de duas páginas. O resto "é ação, ainda ação e sempre ação".

Portanto, conclui-se que a influência de Poe e sua criação da novela de detetive foi muita escassa ou nula na América. O gênio, como não raras vezes, projetou-se muito avançado no tempo. Era preciso esperar. Da mesma

maneira, ainda em terra americana, outra figura notável de escritor marcou os primeiros lances da novela policial — policial, não detetive — e passou inteiramente despercebido, em meio ao prestígio crescente da "dime-novel". Herman Melville (1857) publicou "The Confidence-Man", onde estão esbatidas as côres do gênero. A obra, porém, sequer foi reimpressa. Ao que parece até hoje não voltou a circular. De maneira que o método de Poe tem de cruzar o oceano para encontrar seguidores já no estágio de "homo sapiens". E encontra na velha Inglaterra um londrino que o cumprirá magistralmente.

Ao inventar Sherlock Holmes, Conan Doyle introduziu uma inovação importante para o mercado literário. Este, no que diz respeito à literatura popular, tinha conhecido uma multiplicação de magazines, distribuídos mensal e bimensalmente. A matéria que nêles aparecia, modelava-se pelo folhetim. Com um grave inconveniente para o público que, tendo à disposição uma variedade cada vez mais ampla de revistas, era levado a se desinteressar por uma história retomada de mês em mês ou de dois em dois meses. No caso de romances propriamente folhetins não havia maiores problemas. Mesmo que se perdesse um dia, tornava-se fácil suprir pela imaginação a sequência. O assunto era intencionalmente preparado para a periodização diária; os cortes se engatavam muito bem na "ordinary serial". Conan Doyle propôs então ao "Strand Magazine" transformar cada número numa publicação integral de Sherlock Holmes. Seu personagem apareceria continuamente, sem a história sofrer o esquartejamento da divulgação em folhetim. O êxito foi total. Tanto que, até pelo menos 1929, o célebre detetive só veio a surgir em livro duas vezes: "The Hound of

Baskerville" e "The Valley of Fear".

No entanto, datava de 1887 a estréia de Sherlock. "A Study in Scarlet", publicado no "Beaton's Christmas Magazine", marcou o nascimento do mais ilustre discípulo de Auguste Dupin, nascimento, aliás, retardado pela rejeição de inúmeros editores. E, a par dessa dificuldade, Conan Doyle ainda teve de vê-lo recebido sem maior interesse. Somente nos Estados Unidos se aperceberam de sua importância. Também, é preciso dizer, o jovem escritor não esperava muito dessa incursão na literatura popular. Sua ambição voltava-se para a seara do romance histórico. Duas obras nesse gênero tinham recebido animadora aceitação — "Sir Nigel" e "The White Company" — permitindo-lhe inclusive o acesso às rodas literárias. Foi assim que chegou a conhecer Oscar Wilde, quando este escrevia "The Picture of Dorian Gray".

Mas acossado de problemas financeiros, que o fracasso na profissão de médico oculista ainda mais aguçava, resolveu insistir nas aventuras de Sherlock. Daí aquela proposta ao "Strand Magazine". E a série se inicia com "A Scandal in Bohemia". Em que pese o sucesso, não foi suficiente para o autor desistir desse "metier" popular e procurar o gênero de sua preferência. Chegou a matar a própria criação. Em "The Final Problem", Sherlock trava um combate com o Prof. Moriarty, de quem recebe um golpe mortal. Uma prece "in memoriam" é recitada por Watson e Conan Doyle se livra do personagem. A reação pública, no entanto, foi de protesto inconformado. Milhares e milhares de cartas cobriram-lhe de recriminações. Uma delas começava por "You Brute".

Diante de tal manifestação, Conan Doyle voltou as vistas para o que ela continha como possibilidade de independência financeira. E logo lançou "The Return of Sherlock Holmes", onde esclareceu não ter o detetive recebido um golpe fatal. Apenas fingira-se de morto. Estava assegurada a continuidade do maior epígono do Chevalier Dupin e a satisfação pública não demoraria a espalhar-se universalmente. Estava assegurada, portanto, a idade moderna das histórias de detetive, através do comportamento de "homo sapiens", dado por Conan Doyle à sua criação.

O método científico, na verdade, estrutura e norteia o trabalho de Sherlock Holmes. Contudo, é preciso atentarmos até onde vai essa ciência. E até onde vai a ciência do próprio Edgar Poe. Onde vai a ciência de seu Dupin que, para muitos críticos, é a de um verdadeiro matemático.

De início, afirmamos não serem ambos os autores, legítimos cientistas. A ciência é uma coisa, a poesia é outra. Edgar Poe é um poeta. Não é outra coisa. Certo, é admirável como seu talento genial conseguiu transportar para a ficção um acervo de informações válidas. Tudo, porém, em nível de divulgação. Aliás, era bem conhecido seu interesse pelos fatos científicos, a ponto de no poema "Science" relacioná-los com a sensibilidade poética. Mas não nos iludamos. O autor de "O Corvo" está muito distante da mentalidade de um "savant" e, indiscutivelmente, pode-se-lhe aplicar o termo de "ignorante", no sentido em que Pascal aplicava a Montaigne. Isto é, apenas um erudito; dominado apenas por um interesse de curiosidade. De forma que não se deve considerar, por exemplo, em "Eureka" e em "Murders in the Rue Morgue", a aplicação do cálculo das probabilidades como se de fato viesse de um "expert" em Laplace. É tão difusa a aplicação que não faria nenhuma falta se Poe jamais houvesse conhecido as idéias desse filósofo. O espírito matemático de Dupin, as operações lógicas que empreende, nada têm a ver com a rigorosa probidade da análise matemática. Em suma, o que ocorre é toda essa pseudociência possuir um tal aspecto de rigor, que impressiona os mais argutos leitores. Prova indiscutível da genialidade de um poeta.

Por sua vez Conan Doyle, em que pese a formação de médico, também não foi além da linha de divulgação científica. E o pior, longe de possuir uma mentalidade de matemático era, na verdade, um supersticioso. Um acusmático. Há uma obra sua intitulada "The Coming of Fairies" na qual disserta, com a maior sinceridade, sobre a existência de fadas, acreditando tê-las fotografado num momento em que brincavam com elfos!!! E reproduz as fotos!!! O seu Sherlock Holms, ao encadear as deduções, repete servilmente o mesmo engano de Poe quanto ao sentido da palavra dedução. Tanto um como o outro acha que dedução não passa de simples raciocínio a partir de

um dado particular, o qual alcança, através de sinuosidades, o estabelecimento de outro fato particular. Sem querermos trazer aqui uma discussão acerca de logística, não vemos como este processo possa merecer o nome de dedução. Seria, talvez, semelhante ao procedimento indutivo.

Todavia, apesar de defeituosas, essas cadeias de deduções correram mundo, criando até um neologismo: "Sherlockholmitos". E são mitos mesmo. Pode o famoso homem da Baker Street fazer um longo sermão a Watson — "The Sign of Four" — autoelogioso do seu sistema dedutivo que, na realidade, sob o ângulo propriamente científico pouco fica além de um mito.

Estas observações não são contraditórias com o que afirmamos no pórtico deste trabalho. Ou seja, ter o gênio de Poe conferido à figura de Dupin o porte científico de "homo sapiens". É inequívoca sua participação no aprimoramento das histórias de detetives, justamente por tê-las retirado da condição primária do "homo faber". Mas estamos no reino da literatura e não da ciência. Coisa terrivelmente incompreendida em nossa era. Era já atômica, desagregadora e tecnológica e ainda com milhões e milhões de indivíduos sem distinguirem essa diferença. Milhões e milhões a invadirem de lirismo o terreno do conhecimento.

Por isso, não há contradição alguma ao considerar cartesiano o gênio de Poe, em seu rompimento com o aristotelismo dos detetives "pathfinders". E, depois, o mostrarmos como um diletante em ciência. Ele próprio acreditava ser possível agir como poeta e matemático ao mesmo tempo. Devido ao estágio científico de sua época não se lhe pode recriminar o engano. Atualmente, com as descobertas da microfísica, que apontaram a "influência do observador" sobre o estudo das realidades do mundo físico, tal não é permitido. A separação da poesia e do "saber" é necessária. E, no entanto, muita gente vive elaborando sínteses muito mais líricas que coerentes, pretendendo dá-las como ciência. Na verdade encontram-se tão longe desta, quanto as investigações de Dupin e Sherlock Holmes. Só que destes, um foi criação de gênio poético, gênio que teve a imitá-lo um literato, cujo talento disto se desencumbiu de forma notável. **inc**



SHERLOCK HOLMES: FILMOGRAFIA

- | | | | |
|--|--|---|--|
| 1903 — <i>Sherlock Holmes Baffled</i> , americano da Biograph; | 1918 — <i>The Further Adventures of Sherlock Holmes</i> , inglês em 12 episódios, de George Ridgeway, com Eille Norwood; | Rembrandt, inglês, de Leslie Hiscott, com Arthur Wontner; <i>The Hound of the Baskervilles</i> , inglês, de V. Gareth Gundry, com John Stuart; <i>The Sign of the Four</i> , inglês, de Graham Cutts, com Arthur Wontner; <i>Lelicek ve Sluzbach Sherlocka Holmesese</i> , tcheco, de Karel Lamac, com Blasta Burian; | 1943 — <i>Sherlock Holmes in Washington</i> (Sherlock Holmes em Washington); <i>Sherlock Holmes faces Death</i> (Sherlock Holmes enfrenta a Morte); <i>The Spider Woman</i> (Sherlock Holmes e a Mulher Aranha); |
| 1908 — <i>Sherlock Holmes</i> , de Forrest Holger Madsen, dinamarquês; <i>Sherlock Holmes in the Great Murder Mystery</i> , americano da Crescent. | 1922 — <i>The Beryl Coronet</i> ; <i>A Case of Identity</i> ; <i>The Devil's Foot</i> ; <i>The Dying Detective</i> ; <i>The Man with the Twisted Lip</i> ; <i>The Red Headed League</i> ; <i>The Hound Patient</i> ; <i>A Scandal in Bohemia</i> ; <i>The Yellow Face</i> ; <i>The Hound of the Baskervilles</i> (O Cão Fantasma), todos ingleses, de Maurice Elvey, com Eille Norwood; <i>Sherlock Holmes</i> (idem), americano de Alfred Parker, com John Barrymore; | 1933 — <i>A Study in Scarlet</i> , americano, de Edwin L. Marin, com Reginald Owen; | 1944 — <i>The Scarlet Claw</i> (A Garra Escarlate); <i>The Pearl of Death</i> (A Pérola Negra); <i>The House of Fear</i> (A Casa do Medo); |
| 1909 — <i>Der Hund von Baskervilles</i> (O cão dos Baskervilles), alemão, com Erwin Fitchner; | 1911 — <i>The Bogus Governess</i> , americano da Great Northern; | 1934 — <i>The Triumph of Sherlock Holmes</i> , inglês, com Arthur Wontner; | 1945 — <i>The Woman in Green</i> (A Mulher de Verde); <i>Pursuit in Algiers</i> (Desforra em Argel); <i>Terror by Night</i> (Noite Tenebrosa); |
| 1912 — <i>The Beryl Coronet</i> (O Diadema de Beryl); <i>Copper Beeches</i> ; <i>The Mystery of Boscombe Vale</i> ; <i>Reygate Squires</i> ; <i>Silver Blaze</i> (Silver Blaze); <i>The Speckled Band</i> ; <i>The Stolen Papers</i> , todos ingleses, de Adrien Caillard, com Georges Tréville; | 1923 — <i>The Sign of the Four</i> , inglês de Maurice Elvey, com Eille Norwood; | 1936 — <i>Der Hund von Baskervilles</i> , alemão, com Friedric Kayssler; | 1946 — <i>Dressed to Kill</i> (Melodia Fatal); |
| 1913 — <i>The Musgrave Ritual</i> , inglês, de Adrien Caillard, com Georges Tréville; <i>Sherlock Holmes solves the Sign of the Four</i> , americano da Thanhouser, com Henry Benham; | 1929 — <i>The Return of Sherlock Holmes</i> (A Volta de Sherlock Holmes), americano de Basil Dean, com Clive Brook; <i>Der Hund von Baskervilles</i> (O Cão dos Baskervilles), alemão, de Richard Oswald, com Carlyle Blackell; | 1937 — <i>Silver Blaze</i> , inglês, com Arthur Wontner; <i>Der Mann der Sherlock Holmes war</i> (Sherlock Holmes), alemão, de Karl Hartl, com Hans Albers; | 1949 — <i>The Adventure of the Speckled Band</i> , americano para a TV, de Sobey Martin; |
| 1914 — <i>A Study in Scarlet</i> , inglês, de George Pearson, com Fred Paul; <i>Der Hund von Baskervilles</i> (A Lenda do Cão Fantasma), alemão, de Richard Oswald, com Ferdinand Bonn; <i>The \$ 5.000.000 Counterfeit Plot</i> , americano de Bertram Harrison, com William J. Burns; | 1931 — <i>Sherlock Holmes' Fatal Hour</i> , inglês, de Leslie Hiscott, com Arthur Wontner; <i>The Speckled Band</i> (A Tira Salpicada), inglês, de Jack Raymond, com Raymond Massey; <i>The Hound of the Baskervilles</i> (O Assassino de Baskerville), inglês, com Arthur Wontner; | 1939 — <i>The Hound of the Baskervilles</i> (O Cão dos Baskervilles), americano, de Sidney Lanfield, com Basil Rathbone; <i>The Adventures of Sherlock Holmes</i> (As Aventuras de Sherlock Holmes), de Alfred Werker, com Basil Rathbone. | 1959 — <i>The Hound of the Baskervilles</i> (O Cão dos Baskervilles), inglês, de Terence Fisher, com Peter Cushing; |
| 1916 — <i>Sherlock Holmes</i> , americano, de Arthur Berthelet, com William Gillette; <i>The Valley of Fear</i> , inglês; | 1932 — <i>Sherlock Holmes</i> (idem) americano, de William K. Howard, com Clive Brook; <i>The Missing</i> | Série de Basil Rathbone, na Universal, dirigida por Roy William Neil: | 1962 — <i>Sherlock Holmes</i> , anglo-alemão, de Terence Fisher, com Christopher Lee. |
| | | 1942 — <i>Sherlock Holmes and the Voice of Terror</i> (Sherlock Holmes e a Voz das Trevas); <i>Sherlock Holmes and the Secret Weapon</i> (Sherlock Holmes e a Arma Secreta); | 1965 — <i>A Study in Terror</i> (Névoas do Terror), inglês, de James Hill, com John Neville. |
| | | | 1969 — <i>The Private Life of Sherlock Holmes</i> (A Vida Íntima de Sherlock Holmes), de Billy Wilder. |

Não identificados:

O Crime do Dr. Moss, ou A Nova Proeza de Sherlock Holmes, exibido no Brasil em 1913, e As Faixas Púrpuras, inglês, exibido no Brasil em 1917.

FILMES BRASILEIROS NOVOS FILMES

OS DEUSES E OS MORTOS

Direção: Ruy Guerra

Argumento: Ruy Guerra

Roteiro: Ruy Guerra, Flávio Migliaccio e Paulo José

Fotografia: Dib Lutfi (Eastmancolor)

Montagem: Ruy Guerra, Sérgio Sanz

Música: Milton Nascimento

Intérpretes: Othon Bastos (O Homem), Norma Bengell (Dona Sol), Ruy Pol-lanah (Urbano), Ítala Nandi (Sereno), Nelson Xavier (Valu), Jorge Chaim (Coronel Santana), Fredi Kleeman (homem de branco), Vera Bocayuva (Jura), Vinicius Salvatore (homem de couro), Mara Rúbia (prostituta), Mon-sueto (Meu Anjo), Milton Nascimento (Dim Dum), Dina Sfat (doida, grávi-da), Aulo Berbert de Carvalho (Ve-nâncio), José Roberto Tavares (Au-reliano), Gilberto Sabóia (Banqueiro)

Produção: Daga Filmes Produções Ci-nematográficas Ltda.



Othon Bastos.



Ítala Nandi.

Sul da Bahia, década de 30. Um aventureiro, sem nome nem pas-sado, sete vezes baleado, sorriden-te, trovador e feroz, se intromete na luta dos grandes coronéis pela posse da terra e do cacau. É uma luta de interesses econômicos e fi-nanceiros de produtores e expor-tadores, no clima úmido e tropical dos cacauais e bananais, numa corrida do ouro que chama aven-tureiros e jagunços, sertanejos fu-gidos da seca, prostitutas, jogado-res, vendedores ambulantes, circos e ilusões. As mortes se mostram e se escondem, o sangue assusta e contabiliza, as crenças se mistu-ram, as lutas se envolvem de trai-ções, ameaças, violências, rendas e lama. É uma cultura cruel, fasci-nante, de ouro, homens, deuses e mortos.

FILMES BRASILEIROS NOVOS FILME



UM UÍSQE ANTES... E UM CIGARRO DEPOIS

Diretor: Flávio Tambellini
Argumento: Contos "Vingança" e "Ivone", de Orígenes Lessa e "Mocinha de Luto", de Dalton Trevisan
Roteiro: Flávio Tambellini
Fotografia: Fernando Amaral (1.º e 3.º episódios) e Pio Samunder (2.º episódio)

Montagem: Ismar Pôrto
Música: Luiz Eça

Intérpretes: 1.º episódio — Mário Benvenuti (Carlos), Ary Fontoura (Otávio), Sônia Regina, Iara Stein; 2.º episódio — Neila Tavares (Maria), Geraldo d'El Rey (Advogado), Murilo Nery (noivo); 3.º episódio — Flávio Ramos (Robertinho), Sônia Calmon (Ivone).

Produção: Flávio Tambellini, Rank Filmes do Brasil.



"Quais são as três melhores coisas do mundo?" — pergunta o banqueiro Carlos aos convidados de um jantar, para em seguida ele próprio responder: "um uísque antes... e um cigarro depois".

1.º episódio: Carlos tem uma grande estima pelo seu amigo Otávio, diretor de uma agência de publicidade, e por este motivo, ao saber disso não cessa de galantear a sua esposa, resolvendo vingar-se durante um jantar. E põe mãos à obra. 2.º episódio: Maria procura um advogado para a aconselhar-se: foi desonrada pelo noivo. Sofrendo de uma séria compulsão sexual e de uma correspondente repressão moral, Maria se vê diante de um advogado todo envolvente e... 3.º episódio: Robertinho não consegue vencer a barreira de Ivone, hóspede de sua casa e que, durante o dia, o trata de maneira toda formal. Mas à noite, em seu quarto, enquanto dorme (ou não) Robertinho faz-lhe carícias. E um desejo não consentido por Ivone e necessariamente dissimulado pelo rapaz passa a crescer e a ser contrariado.



Fotos: 1 — Iara Stein e Mário Benvenuti; 2 — Ary Fontoura e Sônia Regina; 3 — Sônia Calmon e Flávio Ramos.

FILMES BRASILEIROS | NOVOS FILMES



O PALÁCIO DOS ANJOS

Diretor: Walter Hugo Khouri
Argumento e roteiro: Walter Hugo Khouri

Fotografia: Peter Overback (Eastman-color)

Montagem: Mauro Alice

Música: Rogério Duprat

Intérpretes: Geneviève Grad (Bárbara), Rossana Ghesa (Mariazinha), Adriana Prieto (Ana Lúcia), Norma Bengell (Dorothy), Luc Merenda (Ricardo), Joana Fomn (Vânia). Participação especial de Alberto Ruschel, John Herbert, Pedro Paulo Hathayer, Sérgio Hingst, Zózimo Bulbul.

Produção: Vera Cruz (William Khouri, Walter Hugo Khouri), Metro Goldwyn Mayer do Brasil, Les Films Number One (Paris).



Três amigas e companheiras de trabalho, Bárbara, Ana Lúcia e Mariazinha, se associam para explorar "a mais antiga profissão". A idéia vem de Bárbara, a mais decidida e ambiciosa: copiar o fichário sigiloso da firma (de financiamento) e atrair ao seu apartamento (o "palácio dos anjos") os clientes mais ricos e gastadores. A decisão é tomada quando, não conseguindo fazer de Bárbara sua amante, Ricardo, seu chefe, a despede. As três pensam "faturar" tão intensamente que, um ano depois, possam trocar a prostituição dourada por uma vida segura e excitante, em algum lugar onde ninguém as conheça. A "armadilha" preparada para cativar os "bons vivants" afortunados acaba por vitimá-las. Mariazinha sofre uma depressão psíquica e se retira, voltando para a companhia (e a pobreza) da mãe. Bárbara e Ana Lúcia não conseguem fugir à sedução do "palácio". Ana Lúcia só o abandona para instalar outro, de sua exclusiva propriedade.

Fotos: 1 — Walter Hugo Khouri dirige Adriana Prieto, Rossana Ghesa, Geneviève Grad; 2 — Norma Bengell e Geneviève Grad.

FILMES BRASILEIROS NOVOS FILMES

AZYLLO MUITO LOUCO

Diretor: Nelson Pereira dos Santos
Argumento: Adaptação livre de "O Alienista", de Machado de Assis, feita por Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos
Fotografia: Dib Lutfi (Eastmancolor)
Montagem: Rafael Valverde
Música: Guilherme Magalhães Vaz

Intérpretes: Nildo Parente (Padre Simão), Isabel Ribeiro (D. Evarista), Arduíno Colasanti (Porfírio), Irene Stefânia (Luzinha), Manfredo Colasanti (Juiz de Paz), Nelson Dantas (Sacristão), José Cleber (Boticário), Ana Maria Magalhães (Prima do Costa)

Produção: Nelson Pereira dos Santos, Luiz Carlos Barreto, Roberto Farias.



No século XIX, na província de Serafim vive uma população religiosa mas sem pastor. Um dia, chega o Padre Simão, vindo da Capital, com uma bagagem de novas idéias. Antes de se preocupar com a própria igreja e com a alma de seus paroquianos, o Padre Simão se preocupa com a saúde mental do povo de Serafim. E sua primeira providência é mandar construir um hospital de alienados, conhecido como a Casa Verde, que em pouco tempo recolhe quase toda a população da cidade, deixando pouca gente para os trabalhos da cidade e da terra. Os dirigentes da localidade, preocupados com a situação, ameaçam retirar do padre as prerrogativas de alienista. Então muita coisa acontece: motins golpes e contragolpes põem em perigo o equilíbrio social e financeiro de Serafim e da Casa Verde. No final, o Padre Simão é vencido e recolhido ao seu Asilo como o único doente da cidade. E a paz volta a Serafim.



Fotos: 1 — Padre Simão ou Nildo Parente; 2 — Padre Simão e Porfírio, Nildo Parente e Arduíno Colasanti.

FILMES BRASILEIROS | NOVOS FILMES

É SIMONAL

Diretor: Domingos Oliveira
Argumento: Domingos Oliveira
Roteiro: Joaquim Assis
Fotografia: Dib Lutfi (Eastmancolor)
Montagem: Nazareth Ohana

Intérpretes: Wilson Simonal (Simonal), Irene Stefânia (Tristinha), Irma Alvarez (Madame), Oduvaldo Viana Filho (Valtinho), Carlos Kroeber (Charuto), Maria Gladys (Pauma), Jorge Dória (Dr. Agnaldo), Marília Pêra (a mulher), Milton Moraes (o marido), Nelson Xavier (Marcos), Maria Barreto Leite (Sofia), Ziembinski (Mestieroff), Ginaldo de Souza.

Produção: César Thedim Produções Cinematográficas Ltda.



Um panorama da vida agitada de um cantor de sucesso num país tropical. Simonal é o ídolo, o sucesso garantido em qualquer apresentação. Através das pessoas que compõem seu 'staff' — a madame, Valtinho, Charuto, Pauma, Dr. Agnaldo — e com o amor que desperta em Tristinha, mocinha do interior que se faz passar por jornalista para se aproximar do seu ídolo, a história do rapaz é contada: os primeiros passos que, como os de qualquer outro cantor, têm início nos programas radiofônicos de sua cidade natal, depois a Capital, a

luta para firmar-se, o aceno difícil de alcançar a glória, "vivendo" outros cantores em moda para chamar atenção, finalmente a grande chance, o sucesso imediato: o ídolo. Com Tristinha, Simonal tem uma aventura sentimental sem conseqüências sérias e, após, levá-la à estação para tomar o trem que a devolverá à sua condição de interiorana que um dia experimentou a glória de privar com um ídolo, ele comparece ao Festival da Canção, para a sua maior consagração.

Fotos: 1 — Simonal no Exército; 2 — Simonal e Tristinha (Irene Stefânia).



FILMES BRASILEIROS NOVOS FILME

A DANÇA DAS BRUXAS

Diretor: Francisco Dreux

Argumento: Baseado na peça "A Bruxinha que Era Boa", de Maria Clara Machado

Roteiro: Francisco Dreux e Luiz Henrique Bianchini

Fotografia: Mário Carneiro (Eastman-color)

Montagem: Raymundo Higinio

Intérpretes: Lúcia Marina Accioli (Ângela), Hamilton Vaz Pereira (Pedrinho), Roberto Frota Moreira (Bruxo), Ângela Maria Cunha, Pascoal Villaboim, Ana Maria Ribeiro, Ana Maria Campos da Silva. Participação especial de Denis Gray, Acyr Castro e Ivan Setta.

Produção: Verona Filmes, Ana Teresa Mariani, Francisco Dreux.



A Bruxinha Ângela

Na floresta encantada, povoada por bruxas que atuam sob as ordens de Sua Ruindade Suprema, Belzebu Terceiro, vive Ângela, a bruxinha boa, com tôdas suas ven-

turas e desventuras. Loura, meiga e de traços finos, a bruxinha Ângela mantém-se em conflito, por sua natureza bondosa, com as suas obrigações de feiticeira. A Bruxa-Chefe tudo faz para formar um eficiente batalhão de jovens bruxas para auxiliar Belzebu Terceiro, nas suas manobras maléficas. Este é constantemente acompanhado pelo Vice-Bruxo, uma espécie de bufão, sempre metido em trapalhadas e ambicioso de um dia

ocupar o lugar do seu chefe. Pedrinho, um jovem lenhador, é o líder dos habitantes da floresta na encarniçada luta contra os Bruxos, para a restituição da paz e da alegria aos bosques. Ele conhece a bruxinha Ângela e tudo faz para livrá-la dos desígnios do mal e do poder de Belzebu. Após várias e divertidas peripécias, o mal é vencido e o bosque retorna ao poder das crianças que cantam e dançam alegremente.

PEDRO DIABO AMA ROSA MEIA-NOITE

Diretor: Miguel Faria Jr.

Argumento: Miguel Faria Jr. e Armando Costa

Roteiro: Miguel Faria Jr.

Fotografia: Mário Carneiro (Eastman-color)

Montagem: Gustavo Dahl

Intérpetes: Paulo César Pereio (Pedro Diabo), Suzana de Moraes (Rosa Meia-Noite), Hugo Carvana (Delegado), Mario Lago (industrial), Érico Vidal (cego), Ana Ariel, Gracinda Freire, Joseph Guerreiro, Klaus Viana, Kleber Santos, Manula, Milton Gonçalves, Roberto Battalin, Roberto Bonfim. Participação especial de Isabela.

Produção: R. F. Farias Produções Cinematográficas, Miguel Faria Jr. Produções Cinematográficas.



Fotos: 1 — Paulo Cesar Pereio, o Pedro Diabo; 2 — Paulo Cesar Pereio e Suzana de Moraes.

Pedro Diabo é um indivíduo inconformado com sua posição na sociedade. Quer mais, muito mais, quer tudo. Aos poucos, vai percebendo que seus sonhos só poderão ser concretizados através da violência, abrindo caminho à bala. Em pouco tempo, passa a ser um bandido temido por todos, caçado pela polícia como "o inimigo público n.º 1" e amigo dos jornais de

crimes. Enquanto rouba e mata, Pedro Diabo recebe os carinhos e a proteção de uma estranha mulher, Rosa Meia-Noite, prostituta e corista de teatro-revista. Rosa Meia-Noite, além de Pedro Diabo, tem outro capricho: desfilar com ricas fantasias no baile de gala do Teatro Municipal, no Carnaval. Um dia, a tragédia interrompe os sonhos destas duas vidas.



NOVOS FILMES BRASILEIROS □ NOVOS

NASCEU O ANJO

Diretor: Júlio Bressane

Argumento e roteiro: Júlio Bressane

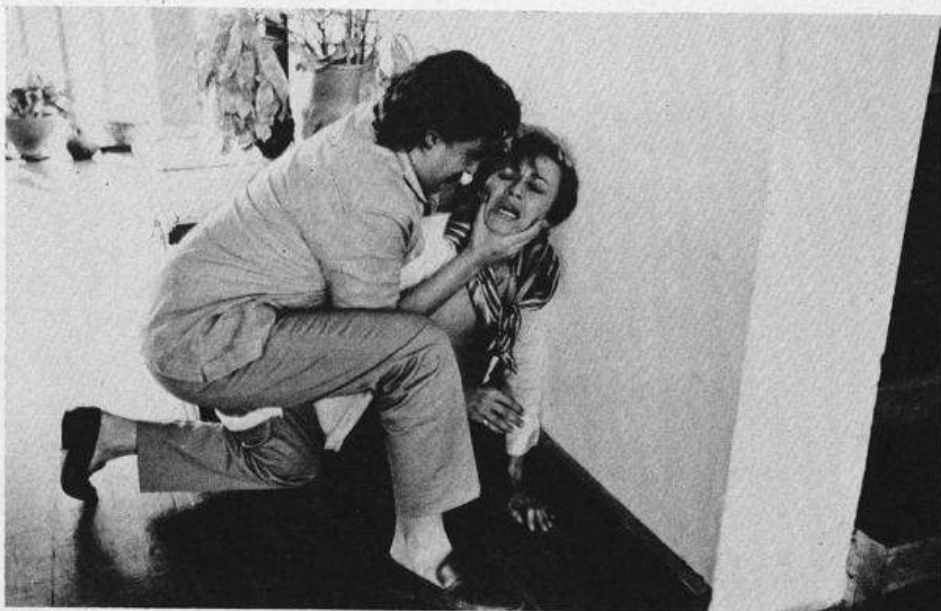
Fotografia: Tiago Veloso

Montagem: Mair Tavares

Música: Guilherme Magalhães Vaz

Intérpretes: Hugo Carvana (Santamaria), Milton Gonçalves (Urtiga), Norma Bengell, Carlos Guimás, Neville d'Almeida, Maria Gladys.

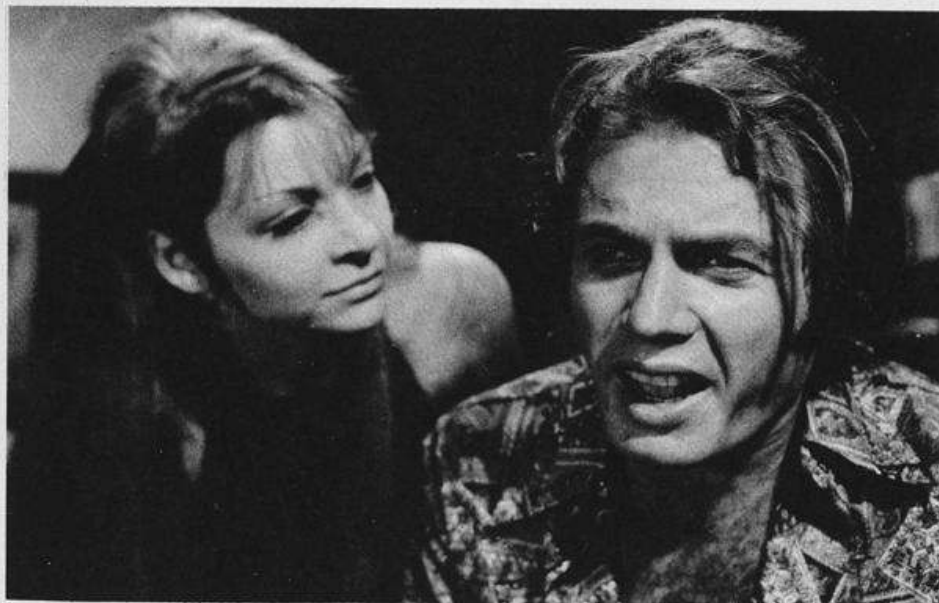
Produção: Júlio Bressane Produções Cinematográficas.



Hugo Carvana e Norma Bengell.

A história de dois marginais em fuga: Santamaria e Urtiga. Santamaria, místico e violento, acredita e espera a chegada de um anjo que o irá redimir. Acredita que cada crime em sua trajetória o

aproximará mais do encontro com o anjo. Urtiga, seu companheiro inseparável, é um marginal simples e ingênuo que segue os passos de Santamaria participando com ele de todos os crimes.



Leila Santos e Carlo Mossy.

ESTRANHO TRIÂNGULO

Diretor: Pedro Camargo

Argumento: Edmar Pedreira Ferreira

Roteiro: Pedro Camargo

Fotografia: José Rosa

Montagem: Rafael Valverde

Música: José Ari e Cêlinho

Intérpretes: Carlo Mossy, Leila Santos, José Augusto Branco, José Wilker, Dinorah Brillanti, Lúcia Alves, Antônio Victor, Arthur Maia, Paulo Roberto, Danilo Augusto.

Produção: R. F. Farias e J. Ari Monteiro, Ipanema Filmes (Distribuição).

O personagem central sabe que as boas oportunidades estão nos grandes centros. A atração da metrópole, mulheres, sonhos, festas, mistério, luxo, esperança. Já na

grande cidade, ele sente o drama da escolha nos seguintes termos: não vencer na vida fazendo força ou vencer na vida sem fazer força. De repente, com um luxuoso apartamento em Copacabana, um Mustang, viagens a Nova York, um iate, seus sonhos "acontecem",

por causa dos serviços prestados a um "patrão" generoso que, em troca, pede mais do que uma simples amizade. Tudo se complica quando entra na história a mulher do patrão e um estranho e violento triângulo amoroso passa a ser vivido sob o mesmo teto. **inc**

FESTIVAIS INTERNACIONAIS

A título de informação aos seus leitores, *Filme Cultura* fez um levantamento, possivelmente completo, de todos os Festivais, Mostras e Certames internacionais de cinema, já realizados e a realizarem-se no ano de 1970. Para maiores informações e detalhes, o leitor poderá procurar o Setor dos Festivais, do Instituto Nacional do Cinema. Este levantamento do ano de 1970 serve como referência para os anos subseqüentes.

DATA	FESTIVAL OU MOSTRA	LÓCAL	ESPECIFICAÇÕES
Janeiro 27 a 31	Jornadas Internacionais do Filme de Curta-Metragem (*)	Tours (França)	Competitivo.
Janeiro 1 a Fevereiro 2	Festival Internacional do Filme Agrário	Berlim (Alemanha)	—
Fevereiro 2 a 7	Festival Internacional do Filme Científico	Bruxelas	—
Fevereiro 19 a 22	Festival Internacional do Filme de Curta-Metragem	Tampere (Finlândia)	—
Março 2 a 7	Concurso Internacional do Filme Esportivo	Cortina D'Ampezzo (Itália)	Competitivo.
Março 5 a 15	Festival Internacional Cinematográfico (*) e (**)	Mar del Plata (Argentina)	Longa e curta-metragem, competitivo.
Março	Festival de Filmes de Animação	Goteborg (Suécia)	—
Março	Festival Internacional Cinematográfico (*)	Cartagena (Colômbia)	Longa-metragem, não competitivo.
Março	Festival dos Povos	Florença (Itália)	Curta-metragem de caráter social, patrocinado pelo Instituto de Sociologia de Florença.
Abril 1 a 10	Festival Internacional do Filme (*)	Osaka (Japão)	Primeiro Festival de Osaka, realizado por ocasião da Expo-70. Não competitivo.
Abril 12 a 18	Festival de Filmes de Curta-metragem (*)	Oberhausen (Alemanha)	Competitivo.
Abril 14 a 18	Resenha Internacional de Documentários Cinematográficos de Marinheiros	Milão (Itália)	—
Abril 16 a 26	MIFED — Mercado de Filmes de Longa e Curta-Metragem e Filmes para TV	Milão (Itália)	—
Abril 19 a 26	Festival do Filme Folclórico	Fez (Marrocos)	—
Abril 23 a 26	Semana Internacional do Filme Religioso (*)	Valladolid (Espanha)	—
Abril 30	Mostra do Filme Aquático	Paris (França)	—
Abril 9 a 17	Festival do Filme Industrial	Chicago (Estados Unidos)	Competitivo, longa e curta-metragem.
Maio 1 a 8	Festival Internacional do Filme Técnico	Budapeste	—
Maio 2 a 16	Festival do Filme	Mariembad (Tcheco-Eslováquia)	—
Maio 25 a 30	Festival Internacional do Filme (*)	Cannes (França)	Competitivo, longa e curta-metragens.
Maio 1 a 16	Mostra Internacional do Filme Científico	Rio de Janeiro (Brasil)	Longa e curta-metragens. Competitivo.
Maio 11 a 17	Festival Internacional do Filme Esportivo	Budapeste	Longa e curta-metragens. Competitivo.
	Festival Internacional do Filme de Curta-Metragem	Madri (Espanha)	—

MAIO DE CINEMA, 1970

DATA	FESTIVAL OU MOSTRA	LOCAL	ESPECIFICAÇÕES
Maio 30 a Junho 14	Resenha Internacional do Filme Didático	Roma (Itália)	Filmes em 16mm.
Maio/junho	Bienal do Filme de Arte	Medellin (Colômbia)	—
Junho	Festival do Filme Industrial	Brighton (Inglaterra)	—
1 a 4			
Junho	Festival Internacional do Filme de Curta-Metragem (*)	Cracóvia (Polônia)	Competitivo.
2 a 7			
Junho	Festival de Cine Jornais e Documentários	Palma de Mallorca (Espanha)	—
2 a 7			
Junho	Festival Internacional do Filme (*)	Melbourne (Austrália)	Não competitivo, para longa metragem e competitivo para curta-metragem de 35 e 16mm.
5 a 20			
Junho	Festival do Filme	Jakarta (Indonésia)	—
15 a 18			
Junho	Festival do Filme	San Antonio (Texas, Estados Unidos)	—
15 a 21			
Junho	Festival Internacional do Filme	Atlanta (Estados Unidos)	—
22 a 27			
Junho	Festival do Filme de Animação (*)	Mamaia (Romênia)	—
23 a 28			
Junho 26 a Julho 7	Festival Internacional do Filme (*)	Berlim (Alemanha Ocidental)	Longa e curta-metragens, competitivo.
Junho	Festival Internacional do Filme	Vancouver (Canadá)	—
Junho	Festival Internacional do Filme (*)	Sidney (Austrália)	Longa e curta-metragens, não competitivo.
Junho	Festival Internacional do Filme de Publicidade	Cannes (França)	—
Junho	Mostra Internacional do Filme de Arte	Veneza (Itália)	—
22 a 26			
Junho	Festival Internacional do Filme de Obras Literárias	Alghera (Itália)	—
Junho	Festival Internacional do Filme Militar	Versalhes (França)	—
Junho	Resenha Internacional do Filme de Dança	Gênova (Itália)	—
Junho	Festival Internacional do Filme (*)	San Sebastian (Espanha)	Longa e curta-metragens, competitivo.
5 a 14			
Julho	Festival Internacional do Filme de Ficção Científica (*)	Trieste (Itália)	Competitivo para curta-metragem, não competitivo para longa-metragem.
11 a 18			
Julho	Festival Internacional do Filme (*)	Karlovy Vary (Tchecoslováquia)	Longa metragem, competitivo.
15 a 26			
Julho	Festival Internacional do Filme	Canberra (Austrália)	—
16 a 19			
Julho - 2.ª Quinzena	Festival Internacional do Filme Educativo	Teerã (Irã)	—

FESTIVAIS INTERNACIONAIS

DATA	FESTIVAL OU MOSTRA	LOCAL	ESPECIFICAÇÕES
Julho	Mostra Internacional do Cinema Científico	Buenos Aires (Argentina)	—
Julho 25 a Agosto 1	Festival das Nações (*)	Taormina e Messina (Itália)	—
Julho	Festival do Filme	Pula (Iugoslávia)	Competitivo, longa-metragem.
Agosto 19 a 25	Mostra Internacional do Filme de Curta-Metragem	Veneza (Itália)	—
Agosto 12 a 17	Festival Internacional do Cinema Experimental	Córdoba (Argentina)	—
Agosto 19 a Setembro 1	Mostra Internacional de Arte Cinematográfica (*)	Veneza (Itália)	Longa e curta-metragem, não competitivo.
Agosto 23 a Setembro 12	Festival Internacional do Filme	Edimburgo (Inglaterra)	Longa e curta-metragem, retrospectiva.
Agosto 24 a Setembro 6	Festival Internacional da Cultura Cinematográfica	Osaka e Tóquio (Japão)	—
Setembro	Festival Internacional do Filme (*)	Cork (Irlanda)	Longa-metragem, não competitivo; curta-metragem, competitivo.
Setembro	Festival Internacional de Filmes	Nova York (Estados Unidos)	Longa-metragem.
Setembro	Festival Internacional de Filmes	Sorrento (Itália)	—
Setembro	Festival Internacional do Filme de Montanha	Trento (Itália)	—
Setembro	Concurso Internacional de Filmes de Autor	Bérgamo (Itália)	—
Setembro	Congresso e Festival Internacional do Filme Científico	Dresden (Alemanha Oriental)	Longa e curta-metragem, competitivo.
Setembro 26 a Outubro 2	Festival Internacional de Cinema Semana Internacional do Cinema Fantástico e de Terror	Panamá (Panamá)	—
Setembro 27 a Outubro 4	Festival do Filme Jornadas Cinematográficas	Sitges (Espanha)	Longa e curta-metragem, competitivo.
Setembro 24 a Outubro 4	Festival Internacional do Filme da Jovem Produção Mundial (*)	Rabat (Marrocos)	—
Setembro 10 a 17	Mostra Internacional do Novo Cinema	Cartago (Tunísia)	Curta e longa-metragem.
Setembro 20 a 26	Festival do Filme Certame Internacional de Cinema para Crianças	Locarno (Suíça)	—
Outubro 20 a 25	Festival Internacional do Cinema	Pesaro (Itália)	—
Outubro 24 a Novembro 1	Festival Internacional de Cinema Colorido	Salônica (Grécia)	—
		Gijon (Espanha)	—
		Nyon (Suíça)	16 e 35 mm, competitivo.
		Barcelona (Espanha)	—

FAIS DE CINEMA, 1970

DATA	FESTIVAL OU MOSTRA	LOCAL	ESPECIFICAÇÕES
Outubro	Festival Internacional de Cinema sôbre Agricultura	Buenos Aires (Argentina)	—
Outubro	Congresso Internacional de Cinema e Televisão	Barcelona (Espanha)	—
Outubro	Festival Internacional do Filme (*)	San Francisco (Estados Unidos)	Longa e curta-metragem, com premiação, não competitivo. Prêmios especiais para filmes de arte e comunicação.
Outubro	Certame Internacional de Cinema Documental	Bilbao (Espanha)	Curta, média e longa-metragens: filmes documentários.
Outubro 6 a 11	Festival Internacional do Filme (*)	Manheim (Alemanha)	Documentários de longa e curta-metragens; filmes de animação; curtas de ficção e primeiros longas de diretores de curtas e documentários.
Outubro	Mostra Internacional de Filmes para Crianças	Veneza (Itália)	—
Outubro	MIFED — Mercado Internacional do Filme de Longa e Curta-Metragem e Filmes para TV	Milão (Itália)	—
Novembro 8 a 11	Festival Internacional do Filme sôbre Esportes	Oberhausen (Alemanha)	—
Novembro 7 a 21	Festival Internacional do Filme	Chicago (Estados Unidos)	Competitivo para filmes de longa e curta-metragem.
Novembro 14 a 21	Festival Internacional do Filme de Autor	Benalmadema (Espanha)	—
Novembro	Mercado do Filme e da TV	Brno (Tcheco-Eslováquia)	—
Novembro	Resenha Internacional do Filme Científico e Didático	Pádua (Itália)	—
Novembro	Festival do Filme Documentário e Curta-Metragem	Leipzig (Alemanha)	—
Dezembro	Festival Internacional do Filme (*)	Nova Délhi (Índia)	Longa e curta-metragens, competitivo.

Observações:

(*) Festivais reconhecidos pela FIAPF — Federação Internacional das Associações dos Produtores de Filmes.

(**) Os Festivais de Mar del Plata, Karlovy Vary e Mamaia, se alternam de dois em dois anos com os do Rio de Janeiro, Moscou e Annecy, êstes últimos a realizarem-se aproximadamente nas mesmas datas, em 1971. **inc**

ENCICLOPÉDIA

FILME CULTURA

C

DIRETORES

CATRANI, Catrano M. (1913, Castello, Itália) — Diretor do cinema argentino. Estudou na Itália e cursou no Centro Sperimentali di Cinematografia. Realizou vários curtas-metragens para o Instituto Luce. Foi assistente de Blasetti e outros diretores italianos, trabalhando ao mesmo tempo como jornalista e escritor. Tem dois livros de poesia publicados. Em 1937 voltou para a Argentina, onde realizou o documentário de curta-metragem *Praderas Argentinas*. Primeiro longa-metragem: *En el Último Piso*, 1942. Dirigiu na Argentina, entre outros: *Llegó la Niná Ramona*, 1945; *Los Secretos del Buzón*, 1948; *Lejos del Cielo*, 1950; *La Comedia Immortal*, 1951; *Mujeres en la Sombra*, 1952; *Codicia*, 1955; *Auto Paraná*, 1958 — seu trabalho mais apreciado; *Alamos Talados*, 1960; *Santiago Querido*, 1965; *Tocuara y Chamorro*, *Pichones de Hombre*, 1966.

CAVALCANTI, Alberto — Ver «Enciclopédia — Diretores: Cinema Brasileiro», *Filme Cultura* n.º 8.

CAVALIER, Alain (14 de setembro de 1931, Vendôme, França) — Terminado um curso de história na Sorbonne, ingressa no Institut des Hautes Etudes Cinématographiques. Em seguida foi assistente de direção em diversos filmes de curta e longa metragens, de 1953 a 1957. Um ano depois realiza o curto *Un Américain*. Em 1961, dirige seu primeiro longa-metragem, *Le Combat dans l'Île* (Palhões e Duelo), cujo roteiro ele mesmo escreveu especialmente para Romy Schneider e Jean-Louis Trintignant. Em seguida fez: *L'Insoumis* (Terceiro Direito de Matar?), 1964; *Mise à Sac*, (Os Saqueadores?), 1967; *La Chamade* (A Chamada do Amor), 1968.



CAVALLOTTI, Rubén Werther (6 de outubro de 1924, Montevideo, Uruguai) — Diretor argentino. Tinha dois anos de idade quando sua família mudou-se para Buenos Aires. O cineasta Hugo Fregonese, seu amigo, levou-o para o cinema como assistente. Mais tarde foi assistente de Carlos Schliepper, Julio Saraceni, Ernesto Arancibia, Enrique Cahen Salaberry e outros diretores, até 1955. Cavallotti dirigiu: *Cinco Gallinas y el Cielo*, 1957; *Procesado 1040*, 1958; *Gringalet*, 1959; *Luna Park*, 1969; *Don Fru-*

tos Gómez; *Romance de un Gaucho*, 1961; *El Bruto*, 1962; *Bettina*; *Mujeres Perdidas*, 1954; *Convención de Vagabundos*; *Viaje de una Noche de Verano*, 1965; *Una Máscara para Ana*; *La Gorda*, 1966; *Impuesto al Pecado*, 1967.

CAVARA, Paolo — Diretor e roteirista do cinema italiano. Participou da equipe dos documentários de longa-metragem: *Mondo Cane* (Mundo Cão), 1961; e *La Donna nel Mondo* (A Mulher no Mundo), 1962, ambos de Jacopetti & Prosperi. Dirigiu em 1964, *I Malamondo* (Malamondo), de certa repercussão — também um documentário no estilo dos dois filmes citados. Em 1967, realiza *L'Occhio Selvaggio* (Olho Selvagem), drama desmistificando os filmes documentários exóticos, filme que representou a Itália no Festival de Moscou de 1967. Em 1969, realizou *La Cattuna*.

CAYATTE, André (3 de fevereiro de 1900, Carcassonne, França) — Diretor e roteirista do cinema francês. Advogado. Autor de romances («Artaban», «Le Chemin du Mauvais Sort», «L'Assassinat du Président», «Un Dur» — Prêmio Rabelais — «Un Monstre», «La Peau des Autres», «Les Marchands d'Ombres», «Le Traquenard» — Prêmio Cazes — entre outros), escreveu roteiros para outros diretores (*Entrée des Artistes*, *Remorques*, *Tempête*, *Montmartre sur Seine*, *Caprices*, *Le Camion Blanc*) antes da Segunda Guerra Mundial. De 1942, quando estreou na direção com *La Fausse Maitresse*, até *Le Dessous des Cartes*, 1947, Cayatte se mostrou um diretor desinteressado, medíocre, limitando-se a ilustrar histórias sentimentais e folhetinescas. *Les Amants de Vérone*, 1948; «modernização» de «Romeu e Julieta» — os personagens shakespearianos transplantados à Verona do último pós-guerra, segundo o roteiro feito em colaboração com Jacques Prévert — constituiu sua primeira experiência artisticamente ambiciosa, embora frustrada. Dois anos depois, o êxito de crítica, público e festival: *Justice est Faite*, Grande Prêmio do Festival de Veneza — láurea que Cayatte «reprise» em 1960 com o frágil *Le Passage du Rhin*. *Justice est Faite* e *Nous Sommes tous des Assassins* (1952), dois filmes «de tese», ambos excelentes, dos mais inteligentes realizados na França dos anos 50. Em *Justice est Faite* expõe a falibilidade do júri, e *Nous Sommes tous des Assassins* (o favorito do diretor) condena a pena de morte — ambos rigorosamente apoiados em dados da realidade. A seguir, apesar das excelentes intenções, Cayatte entra em declínio: *Avant le Déluge*, sobre a inquietude dos jovens ante a perspectiva de uma Terceira Guerra Mundial, é demagógico, convencional. Cayatte continua atuando na área polêmica (*Le Miroir à Deux Faces*, sobre a cirurgia plástica; *Les Risques du Métier*, sobre os erros judiciais em casos de delitos sexuais), sem o impacto de seus dois excelentes filmes «de tese», mas desatendendo-se do cinema francês mais «comercial» pela segurança sóbria de sua direção e, em especial, por sua sensibilidade como diretor de atores. (EA).

Filmes:

1942 — *La Fausse Maitresse*
1943 — *Au Bonheur des Dames*
— *Pierre et Jean*

1944 — *Le Dernier Sou*
1945 — *Roger-la-Honte* (Desonra)
1946 — *La Revanche de Roger-la-Honte* (Reabilitação)
— *Le Chanteur Inconnu*
1947 — *Le Dessous des Cartes*
1948 — *Les Amants de Vérone* (Os Amantes de Verona)
1949 — *Retour à la Vie*
1950 — *Justice est Faite* (O Direito de Matar)
1952 — *Nous Sommes Tous des Assassins* (Somos Todos Assassinos)
1953 — *Avant le Déluge*
1955 — *Le Dossier Noir* (Processo Negro)
1956 — *Oeil pour Oeil* (Olho por Olho)
1958 — *Le Miroir à Deux Faces* (O Espelho de Duas Faces)
1969 — *Le Passage du Rhin* (A Passagem do Reno)
1962 — *Le Glaive et la Balance* (Dois são Culpados)
1963 — *La Vie Conjugale* — Jean-Marc (Confissões de Um Homem Casado)
— *Sa Vie Conjugale* — Françoise (Confissões de Uma Mulher Casada)
1965 — *Piège pour Cendrillon/Non Sono Un'Assassina* (Confissões de Uma Mulher Casada)
1967 — *Les Risques du Métier* (Atentado ao Pudor)
1969 — *Les Chemins de Katmandou*



CAYROL, Jean (6 de junho de 1911, Bordeaux, França) — Poeta, romancista, roteirista e diretor francês. Escreveu os roteiros e dirigiu os curtos: *On Vous Parle*, 1960; *La Frontière*; *Madame se Meurt*, 1961; *De Tout pour Faire un Monde*, 1962; *La Deesse*, 1966. Em 1964, realizou, em colaboração com Claude Durand, o longa-metragem *Le Coup de Grâce* ou *Les Temps Héroïques*.

CAZENEUVE, Maurice (4 de janeiro de 1923, Lectoure, França) — Diretor do cinema francês. No rádio, fundou o *Studio d'Essai* e dirigiu diversas peças: *Tobie et Sara*, 1948; *Le Juge de Malte*; *Jehanne*, 1949, etc. Em 1950, vai para a TV e realiza, entre outros: *L'Annonce Faite à Marie, Eugénie Grandet, L'Exécution*. No cinema, dirigiu: *Cette Nuit-là* (Aquele Noite), 1958; *Un Voyage en Afrique*, 1960.

CECH, Vladimír/Vladimír Prikryl (25 de outubro de 1914, Ceske Budejovice, Tcheco-Eslováquia) — Diretor e roteirista do cinema tcheco. Enquanto estudava no ginásio participou do roteiro de *Pred Maturitou*, de Vladislav Vančura, 1932. Em 1941 realizou, com roteiro próprio, o curta-metragem *Strečický Slecny Pavlín*. Neste mesmo período fez crítica teatral e radiofônica. Em 1947; volta ao cinema dirigindo os curtos *Danová Marálka*; *Neroumín*, 1947; *Nejlepší Tip*, 1951. No longa-metragem estreou em 1949 com *Divá Bára*. Realizou ainda: *Stika v Rybníce*, 1951; *Expres z Norimberka*, 1953; *Nezlob, Kristino!*, 1956; *Cerný Prapor*, 1958; *105% Alibi*, 1959; *Pochodné*, 1960; *Kde Alibi Nestací*, 1961; *Komu Tančí Havana*, 1962; *Alibi na Vode*, 1965; *Dedm Havranu*, 1967.

CEDERLUNG, Gösta (6 de março de 1888, Estocolmo, Suécia) — Diretor e ator do cinema sueco. Trabalhou no teatro como ator, em 1908, e, em seguida, como diretor. De 1926 a 1929, diretor do teatro de Helsingborg. Em 1935 inicia atividade regular como ator de cinema em *Ungdom Av i Dag*, seguindo-se em *Kvinnas Ansikte* (A Mulher que Vendeu a Alma), 1938, com Ingrid Bergman — história depois refilmada por George Gukor sob o título *A Woman's Face* (Um Rosto de Mulher). Dirigiu: *Uppåt Igen*; *Fransson den Forskracklige*, 1941; *Som du Vill Ha Mej*, 1942; *Kungsgatan*; *Broderns Kvinna*, 1943; *En Dotter Född*, 1944; *Lidelse*, 1945.

CEKALSKI, Eugeniusz (30 de dezembro de 1906, Saratow, Polónia/31 de maio de 1952, Praga, Tcheco-Eslováquia) — Diretor do cinema polonês. Estudou na Universidade de Varsóvia, na Faculdade de Letras e cursou a Arte Dramática. Sua primeira experiência no cinema deu-se em 1930, quando realizou o curta-metragem *Dróznik n.º 24*. De 1930 a 1939, fez 25 filmes documentários e educativos. Em 1938, realiza seu primeiro longa-metragem: *Strachy*. Durante a Segunda Grande Guerra refugiou-se na Inglaterra e depois nos Estados Unidos, onde realizou uma série de documentários dedicados à atividade das Forças Armadas polonesas, que lutavam no exílio. Finda a guerra, voltou à Polónia em 1946. Dirigiu: *Czerwice* — documentário, 1933; *Londyn w Obiektywie Polskich Filmowców* — documentário, 1936; *Trzy Etiudy Chopina* — documentário, 1937; *Strachy*, 1938; *Dziennik Polskiego Lotnika* — documentário, 1940; *Trzy Etiudy Chopina* — documentário (2ª versão), 1944; *Jasne Lany*, 1947; *Zelazowa Wola* — documentário, 1949; *Dwie Brygady* — realizado por estudantes da Escola de Altos Estudos Cinematográficos e Teatrais, sob sua direção, 1950; *Feliks Dzierzynski* — documentário, 1951. (MES)

CELANO, Guido — Diretor do cinema italiano. Dirigiu e fez o roteiro do «western» *Piluk il Timido*, 1968.

CERCHIO, Fernando (7 de agosto de 1914, Turim, Itália) — Diretor do cinema italiano. Cursou a Academia de Belas-Artes de Turim. Realizou em 16 mm experiências de «avant-garde» e documentários curtos, que chamaram atenção para seu nome e conquistaram prêmios. Seu desenho animado *Notturmo* foi bastante apreciado. Fez crítica cinematográfica na *Gazzetta del Popolo* e na revista *Cinema*. Seguiu o curso de Direção (professor: Blasetti) do Centro Sperimentale di Cinematografia. Dirigiu

documentários: *Carbonia*, 1940; *Comacchio* — premiado em Veneza — 1942; *Artigiani Fiorentini*, 1943; *Ave Maria*, 1947; *Concerto nel Parco*, 1948; *La Città di Stendhal*, 1949; *Cioceolato*, 1950 e outros. Dirigiu seu primeiro longa-metragem, *La Buona Fortuna*, dentro de uma época não muito favorável, em 1944. Realizou: *Cenerentola*, 1948; *Gente Così*, 1949; *Il Bivio* (A Encruzilhada), 1950; *Il Figlio di Lagardère* (Desejo e Vingança); *Il Bandoiero Stanco*; *Lulu*, 1952; *Addio Mia Bella Signora*, 1953; *Il Visconte di Bragellone*, 1954; *I Quattro del Getto Tonante*, 1955; *Gli Amanti del Deserto*, 1956; *I Misteri di Parigi*, *La Venera di Cheronea* (Afrodite, a Deusa do Amor), 1959; *Giuditta e Oloferne* (Judith e Holofernes), 1959; *Il Sepolcro del Re* (O Sepulcro dos Reis), 1960; *Nefertite*, *Regina del Nilo* (Nefertiti, a Rainha do Nilo); *Col Ferro e Col Fuoco/Par de Fer et Par le Feu* (Sangue por Liberdade), 1961; *Il Scelico Rosso* (O Sheik Vermelho), 1962; *Totò e Cleopatra*, 1963; *Totò Contro il Pirata Nero*, 1964; *Per Un Dollaro di Gloria/El Escuadrón de la Muerte*; *Secretissimo* (Secretíssimo), 1966; *Il Marchio di Kriminal/Los Cuatros Budas de Kriminal* (Kriminal Diabólico), 1967.

CERIO, Ferruccio (25 de setembro de 1904, Savona, Itália) — Diretor e roteirista do cinema italiano. Fez jornalismo. No teatro escreveu, em 1934, em colaboração com De Stefani, *«L'Urlo»* e atuou em algumas comédias. Fez TV e Rádio. Aproximou-se do cinema trabalhando em dublagem de filmes estrangeiros. Dirigiu: *Il Cavaliere Senza Nome*, com a colaboração de Laszlo Vajda, 1940; *L'Ultimo Addio*; *Villa de Vendere*, 1941; *Il Conte di Montecristo*; *La Rivincita di Montecristo*; *La Prigione*, 1943; *Rosalba*; *Posto di Blocco*, 1944; *L'Urlo*, 1947; *La Donna Che Inventò l'Amore* (A Mulher que Inventou o Amor); *Gioventù Alla Sbarra*, 1952; *Il Sacco di Roma* (O Saque de Roma), 1953; *Tripoli, Bel Suol d'Amore*, 1954. Na Espanha realizou: *El Alarido*, 1947; *Cita con Mi Viejo Corazón*, 1948 e *Novio de Mia Mujer*, 1951.

CERVERA, Pascual — Diretor do cinema espanhol. Estudou Direção na Escola Oficial de Cinematografia. Dirigiu: *El Rayo Desintegrador*, 1965; *Dos Alas*; *Los Caballeros de la Antorcha*, 1966; *Hombre en la Trampa*, 1968.

CERVI, Tonino — Diretor do cinema italiano. Realizou: *Oggi a Me... Domani a Te!* (Hoje Eu... Amanhã Você!), e *Seusi, Lei Conosce il Sesso?*, ambos de 1968.

CHABROL, Claude (24 de junho de 1930, Paris, França) — Diretor e roteirista do cinema francês. Durante a guerra, vai para Sardent, uma aldeia da Creusa, onde passa a infância. A paz e os estudos levam-no de volta a Paris, onde depois de um bacharelato em Letras, ingressa na Faculdade de Farmácia, fazendo em seguida o serviço militar no Departamento de Saúde. Sua devolução ao cinema vinha de longe, desde a infância e ao dar baixa do Exército, prefere iniciar-se no jornalismo e cinema, a seguir uma carreira tradicional. Começa a escrever na revista *«Cahiers du Cinema»*, tornando-se um dos seus mais violentos críticos e publica em 1957 com Erick Rohmer, um excelente

ensaio sobre Alfred Hitchcock. Seu primeiro contato sério com uma produção cinematográfica aconteceu em 1957, quando Jacques Rivette deu-lhe a incumbência de escrever o roteiro de seu curta-metragem *Le Coup du Berger*. No mesmo ano, Chabrol realiza *Le Beau Serge* (Nas Garras do Vício), um filme que vem romper com o tradicionalismo do velho cinema francês para evidenciar novas buscas estéticas — uma das primeiras manifestações do movimento chamado «nouvelle vague». Um prêmio, em 1958, no Festival de Locarno viria coroar seus esforços. Ainda em 1958, realiza *Les Cousins* (Os Primos), ainda mais insólito do que o primeiro, premiado com o «Urso de Ouro» no Festival de Berlim, em 1959. Chabrol passou então à primeira turma do cinema francês, mas seus novos filmes viriam desapontar seus admiradores pois à exceção de *Les Bonnes Femmes* e de *A Double Tour* (Quem matou Leda?), ambos realizados em 1959, ele nada mais fez capaz de entusiasmar: *Les Godelureaux* (1960); *Les Sept Péchés Capitaux* (Os Sete Pecados Capitais-episódio); *L'Avare* (A Avareza); *L'Oeil du Malin*; *Ophelia* (1961); *Landru* (1962); *Les Plus Belles Escroqueries du Monde* (As Maiores Vigarices do Mundo) — episódio *L'Homme que Vendit la Tour Eiffel* (O homem que vendeu a Torre Eiffel-1953). Em 1964, ele se subverte totalmente ao chamado cinema de consumo e sua carreira declina rapidamente, restando dele apenas o bom artesão. São desse período: *Le Tigre Aime La Chair Fraiche* (O Código é Tigre), 1964; *Marie-Chantal Contre le Docteur Kah* (A espiã de olhos de ouro contra o Dr. Kah); *Le Tigre se Parfume à la Dynamite* (O Tigre se perfuma com dinamite), 1965; *La Ligne de Demarcation*, 1966; *La Route de Corinthe* (O Espião de Corinto); *Le Scandale* (O Escândalo), 1967; *Les Biches* (As Corças); *La Femme Infidèle*, 1968; *Que la Bête Meure*, *Le Boucher*, 1969. (MES)



CHAFFEY, Don (5 de agosto de 1917, Inglaterra) — Diretor do cinema inglês. Foi educado no Hastings Grammar School. Trabalhou como cenógrafo nos estúdios da Gainsborough e no Departamento da Lime Grove Studios. Na direção, a princípio, especializou-se em filmes infantis, passando a seguir para os melodramas criminais e passionais. Últimamente vem se dedicando à aventura de época. Dirigiu: *The Mysterious Poacher*, 1950; *The Case of the Missing Scene*; *Skid Kids*, 1951; *Breaks Up* — curta; *A Good Pullup* — curta; *Watch Out* — curta, 1953; *Time is My Enemy*, 1954; *Dead on Time* — curta, 1955; *The Secret Tent*, 1956; *The Girl in the Picture*; *The Flesh is Weak* (Carícias Compradas); *The Man Upstairs*; *A Question of Adultery*, 1957; *Danger Within*, 1959; *Dentist in the Chair*, 1960; *Nearly a Nasty Accident*; *Greyfriars Bobby*; *A Matter of Who*, 1961; *The Prince and the Pauper* (O Príncipe e o Mendigo); *The Webster Boy*, 1962; *The Horse Without a Head*; *Jason and the Argonauts* (Jason e o Velo de Ouro); *A Jolly Bad Fellow*, 1963; *The three Lives of Thomasina* (Um Grande Amor Nunca Morre); *The Crooked Road*, 1964; *One Million Years B. C.* (Mil Séculos Antes de Cristo); *The Viking Queen* (A Rainha dos Vikings), 1966; *A Twist of Sand*, (Os Diamantes do Diabo), 1968.

CHANAS, René/René Lindecker (13 de setembro de 1914, Paris, França) — Diretor, produtor, roteirista e ator do cinema francês. Estudou história no Liceu de Letras e arquitetura no Liceu de Belas-Artes. Ingressou no cinema como maquinista da Pathé. Em 1937 realizou o curta-metragem *Légendes d'Alsace*, ao qual seguiram-se outros no período de 1941 a 1944. Em 1945 realizou seu primeiro longa-metragem: *Le Jugement Dernier*, seguindo-se *La Carcasse et le Tord-Cou*, 1947; *Le Colonel Durand*, 1948; *L'Escadron Blanc*, 1949; *Un Sourire dans la Tempête*, 1950; *Seuls au Monde*, 1951; *Je Suis un Mouchard*, 1952; *La Patrouille des Sables*, 1954.

CHAPLIN, Charles (Charles Spencer Chaplin, 16 de abril de 1889, East Lane, Walworth, subúrbio de Londres, Inglaterra) — Diretor, produtor, argumentalista, roteirista e ator. Infância miserável, em grande parte passada no nº 287 de Kennington Road, marcando toda a sua formação posterior. Filho de artistas de «music-hall»: Charles Chaplin e Hannah Chaplin, que cantava e dançava com o nome de Lily Harley. Desde cedo, Chaplin começa a tomar parte em representações burlescas. Mais tarde, vem a fazer parte de conjuntos teatrais, como o de Fred Karno, especializado em pantomimas; viaja pela Europa e Estados Unidos, onde, no fim de 1913, é contratado pela Keystone, de Mack Sennett. A grande ascensão começa. Depois dos filmes Keystone, vêm os da Essanay e os da Mutual para — já com a glória assegurada — «explodir» mundialmente nos da First National. Em 1919, funda, junto com Griffith, Mary Pickford e Douglas Fairbanks, pai, a United Artists, onde vem a lograr os seus maiores triunfos. Incontestavelmente, foi a obra de Chaplin — a criação em imagens do personagem Carilto — a força que mais contribuiu para a glorificação do cinema, o argumento decisivo na luta contra os preconceitos que certos intelectuais nutriam contra a nova arte. A sombra do homem de bengalinha torta e chapéu côco, foram caindo todas as dúvidas, todas as restrições, todas as hesitações. A simpatia e a humanidade do pária e poeta em eterno abandono e sofrimento conquistaram todos os corações e venceram todas as barreiras dos homens de inteligência fria ou já a caminho de petrificação. Carilto é a criação de um gênio, Charles Chaplin, talvez a mais original e decisiva figura do mundo artístico do século XX. Essencialmente, Carilto é o homem, sozinho, abandonado, perseguido, enxotado de todos os lugares. Aparece ninguém sabe como, de onde ou quando. Despontando num canto de rua, numa curva de caminho, emergindo do meio da multidão. Vem andando, vida afora, destino impreciso, sem nenhum horizonte à vista. Ou, talvez, o descampado que se abre em frente, porque sua lei é a liberdade, a permanente liberdade que condiciona todos os seus movimentos. Nada parece impeli-lo ou retê-lo. Apertado dentro de um fraque muito surrado, calças largas, imensas, mal protegido do sol ou da chu-



Rua da Paz, uma das melhores comédias curtas de Carlitos.

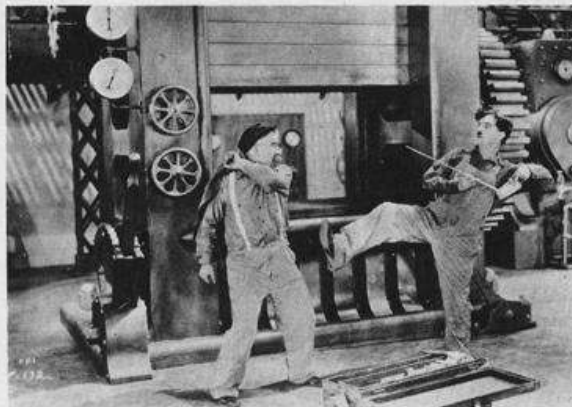
va por um pobre chapéu côco. Carlitos, de seu, além desses andrajos, nada possui, senão uma bengalinha torta. São esses seus únicos bens e, por isso mesmo, vive a defendê-los ou a agarrá-los, pois não cessam de fugir-lhe das mãos ao longo de sua tremenda luta contra a incompreensão e a má vontade do mundo. Nessa batalha, conhece todos os empregos e todos os desempregos, emerge de todas as injustiças e armadilhas com a inocência primeira de sua natureza quase angélica. Pugilista, pintor, garçom, ator, dentista, carregador, porteiro, maquinista, repórter, padeiro, cabineiro, violinista, empregado de casa de penhor, bombeiro, emigrante, soldado, cabeleireiro, polícia, operário, atravessa, entre tantas e pueras diversas, todo o aprendizado do desengano e da desilusão, todo o abecedário maior e menor do sofrimento humano. E, no fim de tudo, emerge como um personagem único: o homem. Se é verdade que é clássica a afirmação de Henry Poulaille: «Carlitos nasceu na Keystone em 1913», forçoso é lembrar que seu primeiro filme, *Making a Living* não só foi lançado em fevereiro de 1914, como também não apresenta ainda a clássica indumentária de Carlitos. É no segundo filme de Chaplin para a Keystone (ao todo ele fez 35 filmes para esta empresa), *Kid Auto Races At Venice*, que vemos surgir a primeira imagem de Carlitos. Também como no filme de estréia, a direção não é sua, mas de Henry Lehrman. Aliás, será somente no seu 13º filme para a Keystone, *Caught in the Rain* que Chaplin irá reunir, pela primeira vez, as funções de diretor, roteirista e ator do filme. É dirigido várias vezes por Mack Sennett e entra mais de uma vez, em codireção com Mabel Normand, estrêla de vários de seus filmes de Keystone. *Dough and Dynamite* é o 29º filme de Chaplin: pequenas variações da caracterização de Carlitos. Desde o seu 20º filme, *Laughing Gas*, Chaplin é o «autor» único de seus filmes. Uma única exceção até o fim da série: *Tillie's Punctured Romance*, dirigido por Mack Sennett e o único relativamente longo dos primeiros filmes de Chaplin: 1.800 metros (seis atos, de então), quando o comum deles não ultrapassava 600m (dois atos), sendo que *Kid Auto Races At Venice* não ia além de seis minutos de projeção. Dos 14 filmes que Chaplin fez para a Essanay, *The Bank* foi o décimo e, talvez, um dos melhores. Mais uma vez, vamos encontrá-lo ao lado de Edna Purviance, «a jovem» de *The Champion* (3ª desta série) e dos filmes seguintes da Essanay, de todos os da Mutual (com exceção de *One A. M.*, onde só Carilto aparece), de todos os da First National, e, posteriormente, a grande estrêla de *A Woman of Paris*. A fase Mutual na carreira do diretor abrange 12 filmes. Entre os mais importantes: *The Vagabond* (que prenuncia alguns dos vários grandes filmes do realizador, como *O Circo*, *Em Busca do Ouro*, *Luzes da Cidade* e *Luzes da Ribalta* — com um Carilto amargo e desencantado, um dos puros «Carlitos» que Chaplin logrou); *The Ring* (um exemplo da habilidade cômica de Carlitos, classificado uma vez como

um puro «ballet»); *The Immigrant* (um dos filmes mais conhecidos e discutidos do Chaplin anterior à fase da First National); *The Adventurer* (segundo Louis Delluc, o mais divertido — também o último da fase Mutual). *A Dog's Life* foi o primeiro filme de Chaplin para a First National, companhia na qual se tornou o próprio produtor de seus filmes. Realizou oito, não se contando *The Bond*, pequeno «short» de meio ato, encomendado pelo Governo americano, como auxílio à campanha dos bônus de guerra, em 1918. *Vida de Cachorro* é um hino à amizade entre um homem e um cãozinho, ambos perseguidos pela infelicidade, pela fome, e, sobretudo, pela incompreensão geral. *Shoulder Arms*, o filme seguinte da série mostra Carlitos «fantasiado» de soldado, ou «camuflado» de árvore, numa história que mescla realidade e sonho. Ainda é o sonho que ressurge e impera em *Sunnyside* contrapondo-se à realidade agressiva. *The Kid*, o 5º filme da série First National, é por muitos considerado o seu primeiro longa-metragem (1.700 metros — seis atos) e certamente o mais famoso da época que precede a fundação da United Artist. *The Pilgrim* é o último filme da série e, talvez, tecnicamente, o melhor de todos. Durante quase 10 anos e no decurso de 35 filmes, Edna Purviance foi a principal companheira de Carlitos — desde *A Night Out* (1915) até *The Pilgrim* (1923). Para recompensá-la por tanta fidelidade e pela imensa compreensão que sempre demonstrou, e também para satisfazer o seu desejo de provar o quanto podia fazer fora do gênero cômico, Chaplin dirigiu *A Woman of Paris*. Não figurou no filme (a não ser como vago porteiro de estação), deixando a Edna o estrelato, ao lado de Adolphe Menjou. O filme não conquistou o aplauso das multidões (a que se habituara nas comédias), mas constituiu-se num marco do cinema psicológico, então ainda rudimentar, influenciando decisivamente nas carreiras de grandes diretores, como Lubitsch e outros. *The Gold Rush* foi o primeiro da série Carlitos na United Artist e a seu primeiro verdadeiro longa-metragem: 3.129 metros, 10 atos. Só não pode ser considerado o momento máximo indiscutível da obra chapliniana, porque, alguns anos depois iria surgir *City Lights*. Mas, pode-se dizer que os dois filmes são como que dois cumes vizinhos de uma mesma cordilheira, sem dúvida os dois mais brilhantes focos da genial elipse carlitiana. Menos bem acabado do que *Luzes da Cidade*, menos perfeito como forma, porém, mais livre, cômicamente mais rico e original, *Em Busca do Ouro* é, por muitos considerado como o verdadeiro auge da obra de Chaplin. A seguir, *The Circus*, considerado por alguns «obra menor», mas onde temos Carlitos em um dos seus momentos mais dramáticos. Durou três longos anos a filmagem da obra máxima de Chaplin: *City Lights*. Teve ele de lutar contra um sem número de empecilhos e, sobretudo, contra a gigantesca e avassaladora onda do cinema falado. Se muitos viram ou quiseram ver em *Modern Times* a volta de Chaplin aos primitivos e mais simples



Em busca do Ouro: cena com Carlitos e Georgia Hale.

motivos cômicos de Carlitos, renunciando quase conscientemente à atmosfera trágico-sentimental de seus últimos grandes filmes, foi opinião mais ou menos generalizada que representava uma espécie de «despedida» de Carlitos. Se, com *Tempos Modernos*, Chaplin coloca em termos pungentes os seus decisivos reclamos contra o regime social existente nos países dominados pela máquina e pelo capitalismo, com *The Great Dictator* é para o terreno da política internacional que dirige os refletores de sua indignação e de sua revolta. A onda totalitária, a perseguição aos judeus, as figuras de Hitler (vivido por Chaplin/Carlitos) e Mussolini, formam o fundo de cena em que um Carlitos já, mais ou menos, em seus últimos estertores de agonia artística, oferece, mais uma vez, a sua ingenuidade e a sua simpatia à perseguição da maldade e da intolerância. Inteligentemente falado, o filme agradou extraordinariamente. Em *Monsieur Verdoux*, afastando-se o mais possível da linha de suas grandes comédias, Chaplin como que volta à veia da comédia satírico-trágica de *A Woman of Paris* e de alguns de seus projetos jamais realizados. A distância entre Henry Verdoux e Carlitos é bastante grande, ainda que muitas vezes o modo de agir de Verdoux (pelo menos o inicial, desencadeador de toda a ação) se assemelhe muito ao de Carlitos. Já agora, a mola mestra das ações não é a piedade, não é a bondade. No conjunto do filme, a fatalidade (a que o nôvo Landru obedece), como que tomou lugar no coração de Carlitos. Com *Limelight*, Chaplin bateu todos os seus anteriores recordes de multiplicidade de atividades: produtor, roteirista, cenarista, diretor, compositor musical, chefe de orquestra, coreógrafo e ator. O mais longo de todos os seus filmes e aquele que lhe trouxe maiores lucros comerciais. Mas ao seu retumbante sucesso junto ao público não correspondeu um sucesso de crítica. Não foram poucos os que viram em *A King in New York*, um fracasso indistigável, o mesmo podendo-se dizer do último filme realizado por Chaplin, *A Countess From Hong-Kong*. (Condensação do texto do diafilme de Octavio de Faria, em produção no INC — filmografia organizada por MES)



Tempos Modernos: clássico momento, na carreira de Charles Chaplin.

Filmes:

Ator

1914

- *Making a Living* (Carlitos Repórter)
- *Kid Auto Races at Venice* (Corridas de Automóveis para Meninos)
- *Mabel's Strange Predicament* (Carlitos no Hotel/Carlitos Garção de Hotel)
- *Between Showers* (Dia Chuveso/Carlitos e os Guarda-Chuvas/Carlitos na Adversidade)
- *A Film Johnnie* (Joãozinho na Película/Dia de Estréia)
- *Tango Tangles* (Carlitos Dançarino)
- *His Favorite Pastime* (Carlitos Entre o Bar e o Amor/Matando o Tempo)
- *Cruel, Cruel Love/Lord Helpus* (O Marquês/Louco de Amor/Um Amor Cruel/Carlitos Marquês)
- *The Star Boarder* (Carlitos e a Patroa/Carlitos Ama a Patroa)
- *Mabel at the Wheel* (Carlitos Banca o Tirano)
- *Twenty Minutes of Love*

Diretor e ator

1914

- *Caught in a Cabaret* (Bobote em Apuros)
- *Caught in the Rain*
- *A Busy Day*
- *The Fatal Mallet* (O Malho de Carlitos)
- *Her Friend the Bandit*
- *The Knock-Out* (Dois Heróis/Dois Heróis Encenados)
- *Mabel's Busy Day* (Carlitos e as Salsichas)
- *Rabel's Married Life* (Dois Casais Encenados)
- *Laughing Gas* (Carlitos Dentista/O Gás Hilariante)
- *The Property Man* (Carlitos na Contra-Regra/Sucessos do Pasado)
- *The Face on the Barroom Floor* (Sobrado Mal Assombrado/Pintor Apaixonado/Artista Desastrado)
- *Recreation* (Divertimento)
- *The Masquerader*
- *His New Profession*
- *The Rounders* (Carlitos na Farra/Que Farra!)



Com Mary Pickford e Douglas Fairbanks, Chaplin fundou a United Artists.

- The New Janitor (Carlitos Porteiro)
- Those Love Pangs (Carlitos Rival no Amor/O Rival de Carlitos)
- Dough and Dynamite (Dinamite e Pastel/Carlitos na Rôca)
- Gentlemen of Nerve (Isabel e Carlitos nas Corridas)
- His Musical Career (Músicos Vagabundos/O Carregador de Piano)

- His Trysting Place (O Engano)
- Tillie's Punctured Romance (Idílio Desfeito/O Casamento de Carlitos/Carlitos Casanova)
- Getting Acquainted (Carlitos e Mabel em Passelo)
- His Prehistoric Past (O Passado Pré-Histórico)
- 1915 — His New Job (Seu Novo Emprego/O Novo Emprego)
- A Night Out (Uma Noite Fora/Carlitos se Diverte)

- The Champion (Campeão de Boxe/Carlitos é Um Bicho no Muque/Carlitos o Campeão de Boxe)
- In the Park (Carlitos no Parque/No Parque)
- The Jitney Elopement (Carlitos Quer Casar/Carlitos, o Impostor)
- The Tramp (O Vagabundo)
- By the Sea (O Banheiro/Carlitos à Beira-Mar/Carlitos na Praia)
- Work (Carlitos na Atividade/Carlitos Carregador/Trabalho/Carlitos Trabalha/O Limpador de Vidraças/Carlitos Falxineiro)
- A Woman (A Senhorita Carlitos/ Uma Rapariga à la Mode/A Mulher Perfeita)
- The Bank (O Banco/Ordenança do Banco)
- Shanghaied (O Herói Capataz/Carlitos, Herói e Capataz/Carlitos Marinheiro/O Marinheiro Carlitos)
- A Night in the Show (O Teatro/ Uma Noite no Music-Hall/Carlitos Vai ao Teatro/Carlitos no Music-Hall)
- Carmen/Burlesque of Carmen (Carmen/Carmen às Avestas)
- 1916 — Police (Roubo Frustrado/Carlitos Policial)
- The Floorwalker (Vida de Caixa/Caixa Exemplo/O Falso Gerente/Carlitos no Armazém)
- The Fireman (O Bombeiro/Carlitos Bombeiro)
- The Vagabond (O Vagabundo)
- One A. M. (A Uma da Madrugada/Carlitos Notívago/Carlitos Notâmbulo/Carlitos Boêmio)
- The Count (O Conde/O Falso Conde)
- The Pawnshop (A Casa de Pregos/Carlitos no Belchior/A Casa de Penhores)
- Behind the Screen (Carlitos no Estúdio/Entre Bastidores/Carlitos, Ator de Cinema)
- The Rink (Sobre Rodas/Carlitos Patina/Carlitos Vai Patinar/Carlitos Patinador/Campeão de Patins/Rinque de Patinação)
- 1917 — Easy Street (Rua da Paz/Rua dos Milagres/Carlitos na Rua da Paz/Carlitos, Guarda-Noturno)
- The Cure (O Banheiro/Carlitos Numa Estação de Águas/Águas Medicinais/Carlitos nas Termas)
- The Immigrant (O Imigrante)
- The Adventurer (O Aventureiro/O Fugitivo/Carlitos Sai do Xadrez/Carlitos Presidiário/O Evadido)
- 1918 — A Dog's Life (Vida de Cachorro/ Uma Vida de Cão)
- Should Arms (Ombro, Armas!/ Carlitos Vai Para Guerra/Armas ao Ombro/Carlitos nas Trincheiras)

Com 81 anos de idade, Charles Chaplin ainda dirige e faz planos.



Após longa ausência, O Grande Ditador reafirmou seu prestígio no cinema falado.

- **The Bond**
- 1919 — **Sunnyside** (Ao Sol/Idílio Campestre/Dia de Sol/Um Idílio nos Campos)
- **A Day's Pleasure** (Um Dia de Prazer/Um Dia Bem Passado/Uma Viagem de Prazer)
- 1921 — **The Kid** (O Garoto)
- **The Idle Class** (Clássicos Vadios/Os Ociosos/Carlitos e a Máscara de Ferro)
- 1922 — **Pay Day** (Dia de Pagamento)
- 1923 — **The Pilgrim** (O Pastor de Almas/O Peregrino)
- **A Woman of Paris** (Casamento ou Luxo?/Uma Mulher de Paris/A Opinião Pública)
- 1925 — **The Gold Rush** (Em Busca do Ouro/A Quimera de Ouro)
- 1928 — **The Circus** (O Circo)
- 1931 — **City Lights** (Luzes da Cidade)
- 1936 — **Modern Times** (Tempos Modernos)
- 1940 — **The Great Dictator** (O Grande Ditador)
- 1947 — **Monsieur Verdoux** (Monsieur Verdoux)
- 1952 — **Limelight** (Luzes da Cidade)
- 1957 — **A King in New York** (Um Rei em Nova Iorque)
- 1966 — **A Countess from Hong-Kong** (A Condessa de Hong-Kong)

CHARELL, Erik — Diretor do cinema alemão, teve também atividades no teatro. Realizou, em 1931: **Der Kongress Tanzt** — versão alemã, **The Congress Dances** — versão inglesa, **Le Congrès s'Amuse** (O Congresso se Diverte) — versão francesa. Em 1934, dirigiu: **Caravan** (Paixão de Zingaro) — versão inglesa, **Caravane** — versão francesa.

CHARON, Jacques (27 de fevereiro de 1920, Paris, França) — Diretor e ator do cinema francês. Antes de ingressar no cinema, trabalhou na Comédie Française onde interpretou **Le Monde ou l'Œn S'Ennuie**, **Le Distriat**, **Le Roi**, **Le Bouquet**, entre outras. No cinema atuou em: **Jeunes Filles dans la Nuit**, 1942; **Jericho**, 1945; **La Valse de Paris** (A Valsa de Paris), 1949; **L'Auberge Rouge**, 1951; **Opération Tonnerre**; **Escalier de Service** (Criadinha Indiscreta), 1954; **Nuits de Pigalle** (Metrópole do Pecado), 1958; **Cartouche** (Cartouche), 1961. Em 1968 estreou na direção com **La Puce à l'oreille/A Flea in Her Ear** (Com uma Pulga Atrás da Orelha), co-produção franco-americana, baseada na peça de Georges Feydeau — encenada nos teatros londrinos pelo próprio Charon.

CHARPAK, André (4 de setembro de 1930, Sarny, Rússia) — Diretor do cinema e teatro franceses. Curso o Conservatório de Arte Dramática de Paris. Ingressou no cinema com os curta-metragens **Mayeux le Bossu** e **Paris Balzac** (1964). Em 1966 estreou na direção com **La Vie Normale**, seguindo de **Le Crime de David Levinstein**, 1967.

CHAUTARD, Émile (1881, Paris, França/1934, Estados Unidos) — Diretor e ator dos cinemas francês e americano. Iniciou sua carreira, em 1910, como ator da **Éclair**. No mesmo ano, passou a realizar filmes para a referida produtora. Emigrou para os Estados Unidos, em 1915, tendo realizado filmes para diversas companhias: **World Film Company**, **Selznick Pictures**, **Realart**, **Mayflower** etc., a maior parte dos quais não foram revestidos de nenhuma importância. Contudo, deixou recordação de um diretor sério e consciencioso. Como ator, foi um personagem típico como comediante. Na França, entre muitos dirigiu: **Le Gemin de Paris**; **Le Médecin Malgré Lui**, 1910; **La Légende de l'Aigle**; **César Birotteau**; **Mater Dolorosa**; **Le Poison de l'Humanité**, 1911; **Le Mystère du Pont Notre-Dame**; **Le Bonhomme Jadis**; **La Dame de Chez Maxin's**; **Sapho** (Safó); **Occupetoi d'Amélie**, 1912; **L'Aiglon**; **Le Poison de l'Humanité** — 2ª versão; **L'Apprentie**; **La Veuve Joyeuse**, 1913; **Baigne d'Enfants**; **Le Faiseur de Fous**, 1914. Nos Estados Unidos, entre outros, realizou: **Human Driftwood**, 1916; **Magda** (A Volta à Casa Paterna); **The Eternal Temptress** A Eterna Tentadora); **The Hungry Heart**, 1917; **The Marionettes** (As Marionetes); **The House of Glass** (O Telhado de Vidro); **Under the Greenwood Tree** (Fidalgos Ciganos); **A Daughter of the Old South** (A Luz do Amor); **Her Final Reckoning** (Na Alcova Nupcial), 1918; **Out of the Shadow** (A Defesa de Um Inocente); **Paid in Full** (O Valor de Um

Sorriso); **The Mystery of Yellow Room** (O Mistério do Quarto Amarelo); **Eyes of the Soul** (Os Olhos da Alma); **The Marriage Price** (Cruel Surpresa), 1919; **The Parisian Wife** (Espósa Parisiense), 1920; **Paid in Full** (O Valor de Um Sorriso), 1922; **Untamed Youth**, 1924. Como ator, destacou-se em: **Bardelys the Magnificent** (O Cavalheiro dos Amôres), 1926; **Seventh Heaven** (Sétimo Céu), 1927; **Lilac Time** (O Amor Nunca Morre), 1928; **Marianne** (Marianne), 1929; **Shanghai Express** (O Expresso de Changai), 1932; **Man of Two Worlds** (O Homem dos Dois Mundos), 1934. (MES)

CHENAL, Pierre/Pierre Cohen (1903, Paris, França) — Diretor do cinema francês, tendo realizado também filmes na Itália, Argentina e Chile. Foi durante os experimentos vanguardistas dos últimos anos do cinema silencioso que Pierre Chenal apareceu, iniciando carreira proveltoza, com os documentários de curta-metragem: **Paris-Cinéma**; **Un Grand Illustré Moderne**; 1927; **Un Coup de Dés**, 1928; **Cité du Cinéma**, 1929; **Bâtir**; **Rare**, 1930; **Architectures d'Anjour d'Hui**; **Drames sur Celluloid**, 1931 e **Les Petits Métiers de Paris**, 1932. Neste mesmo ano passou a dirigir filmes de longa-metragem, iniciando assim a sua extensa bagagem cinematográfica que inclui filmes de importância, que o projetam como um dos bons nomes do cinema francês da década de trinta. Dirigiu: **Le Martyr de l'Obèse**, 1932; **La Rue sans Nom**, 1933; **Crime et Châtiment**, 1935; **Les Mutins de l'Elseneur**, 1936; **L'Homme de Nulle Part** (O Homem Que Voltou do Outro Mundo) — versão francesa; **Il Fu Mattia Pascal** — versão italiana do anterior, 1937; **L'Affair Lafarge**; **L'Alibi**; **La Maison du Maltais** (Pecadora de Túnis), 1938; **Le Dernier Tournant** (Paixão Criminosa), 1939; **La Foire aux Chimères** ou **Illusions** (Ângela e Satanás), 1946; **Clochemerie**, 1947; **Section des Disparus**; **Le Fleuve d'Argent**, 1956; **Raffles sur la Ville** (Desforra), 1957; **Les Jeux Dangereux** (Jogo Arriscado), 1958; **Le Notti di Rasputin** (Noites de Rasputin) — na Itália; **La Bête à l'Affût** (Paixão de Assassino), 1959 e **L'Assassin Connait la Musique**, 1963. Na Argentina, para onde foi em consequência da guerra na Europa, dirigiu: **Todo Un Hombre**, 1943; **El Muerto Falta a la Cité**, 1944; **Se Abre el Abismo**, 1945; **El Viaje sin Regresso**, 1946 e **Sangre Negra**, 1951. No Chile realizou dois: **El Idolo**, 1949 e **Confession el Amanecer**, 1951. (MES)

CHIARINI, Luigi (20 de junho de 1900, Roma, Itália) — Diretor, roteirista, teórico e crítico do cinema italiano. Uma das personalidades mais notáveis e de maior projeção da cultura cinematográfica, não somente italiana como também mundial. Contribuiu e contribui ativamente para a afirmação do cinema como cultura e arte séria, em muitas modalidades. Formou-se em Jurisprudência, mas dedicou-se a princípio à literatura — ensaísta e crítico (foi vice-diretor da revista especializada no assunto, «Quadrivio») e depois ao cinema. Em 1935 fundou o Centro Sperimentale di Cinematografia, organismo de grande importância para a formação de cineastas: dirigiu o Centro por alguns anos. Escreveu, desde então, diversas obras sobre cinema, entre as quais, «Cinematografo» (1935), «Cinque Capitoli sul Film» (1941), «Film nei Problemi dell'Arte» (1949), «Il

Film nella Battaglia delle Idee» (1954) e «Cinema, quinto potere» (1954). Fundou em 1937 a revista «Bianco e Nero», uma das mais importantes revistas sérias sobre cinema já publicadas em todo o hemisfério. Entre os anos de 1952 e 1955, fundou e dirigiu a «Revista del Cinema Italiano» e colaborou em outras, como «Cinema» e «Cinema Nuovo». Ainda na década de cinquenta, fez por algum tempo a crítica cinematográfica semanal de «Il Contemporaneo», colaborou na «Enciclopedia dello Spettacolo», fundou e dirigiu «Biblioteca dello Spettacolo». Outros trabalhos seus, ensaios e críticas foram publicados em «Panorama del Cinema Contemporaneo», editado por Bianco e Nero, em 1957. Para Chiarini «o cinema é arte de colaboração» para a qual o diretor deve fornecer a unidade necessária; faz distinções entre cinema e teatro, entre o filme e o espetáculo. Até 1968 e por longos anos foi o diretor, profícuo e interessado, da Mostra Internacional de Arte Cinematográfica de Veneza, tendo estabelecido para aquela manifestação rígidos princípios que a tornam uma das mais sérias no gênero. Em 1940 escreveu o seu primeiro roteiro cinematográfico, **La Peccatrice**, dirigido por Amleto Palermi. Em 1942 dirigiu o seu primeiro filme, **Via Delle Cinque Lune**, baseado num conto de Matilde Serao. Realizado com extremo refinamento e sensibilidade o filme é colocado entre os mais notáveis do «calligrafismo», pela sua perfeição figurativa. Seu segundo filme **La Bella Addormentata**, do mesmo ano, «retrato de uma prostituta», confirma as qualidades do primeiro. Em 1944 o ciclo «calligrafico» se fecha com **La Locandiera**, obra muito pouco conhecida, pois quase não foi exibida. Em 1946, **Ultimo Amore** — com argumento de Corrado Alvaro. Este o seu último filme como diretor, continuando desde então as suas atividades como roteirista (e/ou colaborador no roteiro) dos filmes: **Stazione Termini**, de Vittorio de Sica (1952); **Amore in Città**, de Antonioni, Lizzani, Risi, Fellini, Lattuada, Maselli e Zavattini; **Siamo Donne**, de Guarini, Franciolini, Zampa, Visconti, Rossellini; **La Fiammata**, de Alessandro Blasetti e **Tempi Nostri**, também de Blasetti — todos, em 1953. (CF)

CHIBA, Yasuki (24 de junho de 1910, Changhai, Manchúria) — Diretor do cinema japonês. Estudou comércio em Kobe e aos 20 anos ingressava no cinema numa pequena produtora, a **Kawai Elga**. Estreou como diretor com **Aoirok Hitobito** (Pessoas Pálidas), em 1936, começando então a sua longa carreira. Passou por diversas companhias até 1942, quando foi para a **Daiel**. No pós-guerra Chiba trabalhou em todos os estúdios. Em 1956 fixou-se no **Toho**, onde permaneceu até hoje como um dos diretores de primeira linha. A principal característica de Chiba, evidenciada em mais de trinta filmes, é a sua extrema versatilidade. Dramas familiares, comédias picarescas ou de costumes, filmes românticos e intimistas, culminando com **Miren** (Assim Amam os Vencidos), 1964, uma autêntica obra-prima, esboçando a diluição do amor no tédio da vida diária. Os melhores filmes de Chiba mostram-no como um diretor dotado de fina sensibilidade em revelar emoções e sentimentos, bem como um franco bom humor nas comédias. O seu comprovado talento, no entanto, não o impede de assi-



nar trabalhos pouco condizentes com sua categoria: Noites de Hong-Kong, A Estréla de Hong-Kong, Noites de Bangkok, mas esse é o tributo que todos os diretores, ligados por contrato aos estúdios, são obrigados a pagar dentro de um cinema industrialmente estruturado. Entre outros, dirigiu Hana Saku Kazoku (Uma Família Feliz), 1947; Nakimureta Ningyô (Vítimas da Adversidade), 1951; Tokyo no Kolbito (Flor Que Nasce do Lodo); Oka-wa Hanazakari (Corações em Flor), 1952; Koroku-san (Dona Felicidade), 1953; Hesokuri Sachô (Diretor Adotivo); Zoku Hesokuri Sachô (Diretor Adotivo) — 2ª época, 1956; Yajikita Dôchu Sugoroku (Alegre Peregrinação); 2ª época, 1958; Kitsune to Tanuki (Ilustres Marreiros); Wakai Kolbitotachi (Jovens Amantes), 1959; Haori no Taisô (Ator de Vaudeville); Gametsui Yatsu (A Mendiga Milionária), 1960; Ginza no Kolbitotachi (Amantes de Ginza); Hong-Kong no Yoru (Noites de Hong-Kong); Futari no Musuko (Dois irmãos, Dois Destinos), 1961; Hong-Kong no Hoshi (A Estréla de Hong-Kong); Kawa no Hitoride (Sombras do Passado), 1962; Onna ni Tsuyoku Naru Kofu no Kazukazu (Escola de Dom Juans); Honolulu-Tokyo-Hong-Kong, (Honolulu-Tóquio-Hong-Kong), 1963; Miren (Assim Amam os Vencidos), 1964; Bankokku no Yoru (Noites de Bangkok); Jinchôge (Eram Quatro Irmãs), 1966; Haru Ranman; Kawachi Futenzoku. (JFR)

CHMIELEWSKI, Tadeusz — Diretor e roteirista do cinema polonês. Formado pela Escola de Cinema de Lodz, com a idade de 30 anos, realizou um dos melhores e célebres filmes poloneses, a comédia Ewa Chce Spac, 1958, que no mesmo ano obteve o Grande Prêmio no Festival de San Sebastian (Espanha). Exibido em muitos países, o filme muito contribuiu para a reputação do cinema polonês. Seus filmes seguintes não alcançaram a brilhante qualidade do primeiro: Walet Pikowy, 1960; Dwaj Panowie «N», 1962; Gadzie Jest General?, 1964; Pieczone Golabki, 1966; Jak Zakonczyłem II Wojne Swiatowa, 1969.

CHOMETTE, Henri (1896, Paris, França/1941, Rabat, Marrocos) — Diretor do cinema francês. Irmão do realizador René Clair. Iniciou-se no cinema como assistente de Jacques de Baroncelli, R. Boudrioz, J. Manoussy, Jacques Feyder e outros diretores. Fez parte do movimento de vanguarda do cinema francês, no princípio do cinema falado. Em 1933, fundou o Sindicato dos Artistas e Técnicos do Cinema Francês. Realizou alguns filmes de «cinema puro» e outros de cunho meramente comercial. Dirigiu: Jeux des Reflets et de la Vitesse, 1923; A Quoi Révent les Jeunes Filles; Cinq Minutes de Cinéma Pur, 1925; Le Chauffeur de Mademoiselle; Au Pays du Roi Lépreux, 1927; Le Requin, 1930; Prenez Garde à la Peinture (Cuidado com a Pintura), 1933; Donogoo, 1936; Etes-vous Jalouse?, 1937. Na Alemanha realizou as versões francesas de Le Petit Ecart; Autour d'Une Enquête, 1931; L'Or; Le Roi du Mont-Blanc, 1933.

CHOUX, Jean (1887, Geneve, Suíça/1946) — Diretor e roteirista do cinema francês. Laureado em jurisprudência. Seguiu a carreira literária, como poeta, dedicou-se também à pintura. Entrou para o cinema no período mudo, como crítico e ensaísta, depois como roteirista. Dirigiu: La Vocation d'André Carel; La Puissance du Travail — na Suíça; La Terre Qui Meurt, 1926; Le Baiser Qui Tue — na Suíça, 1927; Espionnage ou La Guerre sans Armes, 1928; Chacun Porte sa Croix; La Servante, 1929; Amours Viennoises, 1930; Un Chien Qui Rapporte; Jean de la Lune, 1931; Le Mariage de Mademoiselle Beulemans, 1932; L'Ange Gardien, 1933; La Banque Nemo; Le Greluchon Délicat; Maternité, 1934; Paris, 1936; Une Femme Sans Importance; La Glu; Miarka la Fille à l'Ours, 1937; Café du Port; Paix Sour le Rhin, 1938; Rosa di Sangue (Rosa de Sangue) — na Itália; Angelica — na Itália, 1939; La Nascita di Salomè — na Itália, 1940; Port d'Attache; La Femme Perdue; Feu Sacré, 1942; La Boite aux Rêves, 1943; L'Ange qu'on M'a Donné, 1945.

CHRISTENSEN, Benjamin/Benjamin Christiansen (1879/1959, Dinamarca) — Diretor dos cinemas dinamarqueses e americano. Iniciou sua carreira artística como cantor, em 1902. Dois anos depois era ator dramático e diretor do Teatro de Aarhus. Em 1912, principia no cinema com alguns argumentos e, em 1913, passa à direção com Det Hemmelighedsfulde X, seguindo-se Haevnens Nat, 1916; Heksen ou Haxan, 1920 — todos na Dinamarca. Em 1923, transfere-se para a Alemanha e lá realiza Seine Frau, Die Unbekannte, etc... Em 1926 vai para Hollywood onde dirigiu, entre outros: The Devil's Circus (O Amor Não Morre), 1926; Mockery (Nobreza), 1927; The Hawk's Nest (O Ninho do Gavião); The Haunted House (Dinheiro Dá Coragem), 1928; The House of Horror (A Casa de Orates); Seven Footprints to Satan (Nos Dominios de Satã), 1929. Retorna à Dinamarca em 1930 ficando inativo uns dez anos. Em 1939, realiza seu primeiro filme falado: Skilsmisseens Born. A seguir dirige: Barnet; Gaa Med Mig Hjem, 1940; Damen Med de Lyse Handsker, 1943.

CHRISTIAN-JAQUE (Paris, 4 de setembro de 1904) — Diretor do cinema francês. Seu nome verdadeiro é Christian Maudet. Iniciou suas atividades no cinema como jornalista, mas foi a cenografia que o levou a participar praticamente na arte que abraçou. Tencionava seguir arquitetura e para isto cursou durante vários anos a Escola de Belas-Artes e a Escola das Artes Decorativas. Além de cenógrafo foi assistente de direção de diversos diretores, antes de realizar em 1932 o seu primeiro filme, Bido D'Or, de certo brilho profissional, seguido de três curtos, também apreciados na época. No ano seguinte, dirige Adhémard Lamplot, filme de ficção nitidamente comercial, como de resto toda a sua obra até o aparecimento de Les Disparus de St. Agil (O Mistério do Colégio) em 1938, que lhe deu crédito na crítica internacional. O período que se seguiu a esse filme, foi talvez o melhor de sua carreira, com títulos como L'Assassinat du Père Noel, Premier Bal, La Symphonie Fantastique, Carmem, Voyage Sans Espoir (onde uma influência de Marcel Carné, antes de prejudicar o filme, o beneficiou), Sortilèges, Boule de Suif, La Chartreuse de Parme, Fanfan La Tulipe. Adorables Créatures, que marca o início de sua associação com a atriz Martine Carol, ainda possuía qualidades, mas é o início de sua extrema comercialização e os seus méritos decrescem à medida que cresce o número de seus filmes. Christian Jaque nunca gaulou a primeira turma do cinema francês e os anos se encarregam de torná-lo um realizador fraco, sem imaginação, integrado com a apatia e a rotina. (FMV).

Filmes:

- 1932 — Bido D'Or
- La Montre — curta-metragem
- Atroce Menace — curta-metragem
- Vilaine Histoire — curta-metragem
- 1933 — Adhémard Lamplot
- Le Tendon d'Achille
- Ca Colle
- Le Boeuf Sur la Langue
- 1934 — L'Hôtel du Libre-Echange
- Compartiment de Dames Seules
- 1935 — Le Père Lamplot
- Sous la Griffie
- La Sonnette d'Alarme
- La Famille Pont-Biquet
- Monsieur Personne
- Sacré Léonce
- Voyage d'Agrément
- 1936 — Un de la Légion
- L'École des Journalistes
- Rigolboche
- Josette
- On ne Roule pas Antoinette
- La Maison d'en Face
- 1937 — A Venise Une Nuit
- Les Perles de la Couronne (As Pérolas da Coroa) — co-direção com Sacha Guitry
- François I
- Les Dégourdis de la Onzième
- Les Pirates du Rail
- 1938 — Raphael le Tatoué
- Le Grand Élan
- Ernest le Rebelle
- Les Disparus de Saint-Agil

- 1939 — C'était Moi
- L'Enfer des Anges
- Tourelle 3 — Inacabado
- 1940 — L'Assassinat du Père Noel
- 1941 — Premier Bal
- 1942 — La Symphonie Fantastique
- Carmen (Os Amores de Carmem) Na Itália
- 1943 — Voyage Sans Espoir (Viagem Sem Esperança)
- 1944 — Sortilèges (Sortilégios)
- 1945 — Boule de Suif (Anjo Pecador)
- 1946 — Un Revenant
- 1947 — La Chartreuse de Parme (Amantes Eternos / A Sombra do Patíbulo)
- 1948 — D'Homme à Hommes — Na Suíça
- 1949 — Singoalla — Na Suécia
- Barrières — Curta-metragem
- 1950 — Souvenirs Perdus
- 1951 — Barbe-Bleue (A Favorita do Barba Azul)
- Blaubart — Versão alemã do anterior
- Fanfan la Tulipe (Fanfan la Tulipe)
- 1952 — Adorables Créatures (Essas Mulheres)
- Lucrèce Borgia (Os Amores de Lucrécia Borgia)
- 1953 — Destinées — Episódio; Lysistrata
- Koenigsmark (Koenigsmark, Tragédia de Um Condado) — Supervisão
- 1954 — Naná (Naná)
- Madame Du Barry (Madame Du Barry)
- 1955 — Si Tous les Gars du Monde (Se Todos os Homens do Mundo)
- 1957 — Nathalie (A Pequena Mais Sabida de Paris)
- La Loi c'est Loi (Contrabandista a Muque)
- Babette s'en va-t-en Guerre (Babette Vai à Guerra)
- 1960 — La Française et l'Amour (A Francesa e o Amor) — Episódio: Le Divorce (O Divórcio)
- 1961 — Madame Sans-Gêne (Madame Sans-Gêne)
- 1962 — Les Bonnes Causes/Il Delitto Dupré (Homicídio)
- 1963 — La Tulipe Noire (A Tulipa Negra)
- 1964 — Le Repas des Fauves/La Cena de los Cobardes
- Le Gentleman de Cocody/Donne, Mitra e Diamanti (Aventuras na Costa do Marfim)
- 1965 — Spione Unter Sich
- Guerre Secrète
- 1966 — Geheimnisse in Goldenen Nylons
- La Seconde Vérité/La Amante Infedele (Amante Infiel)

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
CELLI, Adolfo
CENSONI, Oswaldo
CESAR, Amaro
CHADLER, Adolpho
CHERQUES, Sanin
CHRISTENSEN, Carlos Hugo
CIVELLI, Mario
COIMBRA, Carlos
COMELLO, Pedro
COSTA FILHO, Antônio Marques
COSTA, Rui
COUTINHO, Eduardo
COUTO, Armando
COUTO, Glauro

ENCICLOPEDIA: EQUIPE

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

MOVIMENTO

Resolução INC N.º 36

O CONSELHO DELIBERATIVO DO INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA, tendo em vista o disposto no artigo 35 e parágrafos do Decreto-lei n.º 43, de 18 de novembro de 1966, com a nova redação dada pelo Decreto-lei n.º 603, de 30 de maio de 1969, regulamentados pelos Decretos n.º 60.220, de 15 de fevereiro de 1967 e n.º 60.005, de 29 de dezembro de 1967, e pelo Decreto-lei n.º 980, de 20 de outubro de 1969.

Considerando que cabe ao Instituto Nacional do Cinema estimular o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, sob todos os seus aspectos;

Considerando que os dados estatísticos relativos ao mercado exibidor são de fundamental importância para estudos da evolução desta indústria;

Considerando que a exatidão nas receitas atende aos interesses das empresas produtoras, distribuidoras e exibidoras, e ao próprio Governo Federal;

Considerando a necessidade de incorporar o recolhimento dos direitos autorais sobre obras musicais executadas em espetáculos cinematográficos ao sistema de ingresso e borderô padronizados,

RESOLVE

I. Dar nova redação à Resolução INC n.º 23, que fica substituída para

todos os seus efeitos, pela presente Resolução.

II. O borderô-padrão e os ingressos padronizados cujas emissões são privativas do Instituto Nacional do Cinema, terão utilização obrigatória e exclusiva em todos os cinemas do território nacional, de acordo com as disposições desta Resolução.

III. O borderô-padrão terá seis vias e as características constantes do Anexo A. Os ingressos padronizados terão as seguintes características:

a) impressão especial para papéis valorados, em dois tipos e cores diversas, cada bilhete identificado por seu número, série e cor;

b) um tipo será utilizado para exibição de filmes nacionais e conterá os dizeres "Válido Somente Para Filmes Nacionais"; o outro para filmes estrangeiros e conterá os dizeres "Válido Somente Para Filmes Estrangeiros";

c) a cada uma das cores corresponderá um preço máximo de venda ao público, impresso na frente do bilhete;

d) o formato dos ingressos padronizados a serem produzidos será de 14,5 x 4,6 cm, dividido em três partes, sendo a primeira, à esquerda, o canhoto numerado que ficará retirado na bilheteria; a segunda, a parte central, onde está inscrito o preço de venda ao público, e que deverá ser entregue ao espectador, e, finalmente, a terceira, à direita, também numera-

da, que será o elemento de fiscalização.

IV. Os ingressos padronizados válidos para filmes nacionais serão emitidos em séries com numeração de 00.001 a 99.999, em ordem crescente e natural. Os ingressos padronizados válidos para filmes estrangeiros serão emitidos em série com numeração de 100.000 a 999.999, também em ordem crescente e natural.

V. Continuarão em vigor, até liquidação dos estoques existentes, os ingressos definidos no item III, letra b da Resolução n.º 23. Também até liquidação dos atuais estoques de borderôs, será permitido o uso de papel branco, do mesmo formato do borderô, com carimbo do cinema, para as quintas e sextas vias dos borderôs, destinados às sociedades de direitos autorais.

VI. Os exibidores comprarão os borderôs e ingressos padronizados nas agências dos Bancos autorizados, da ECT ou em qualquer outra entidade que venha a ser autorizada pelo INC.

VII. As aquisições serão feitas nas quantidades, tipos e cores que os exibidores indicarem.

VIII. Os ingressos e borderôs padronizados serão pagos à vista, e seus custos de aquisição, acrescidos da cobrança de direitos autorais prevista no artigo 1.º do Decreto-lei n.º 980, de

20/10/69, serão os seguintes:

a) Blocos de cem unidades de ingressos cor ROSA, cujo preço máximo de venda ao público é de Cr\$ 0,50 cada ingresso.

	Cr\$
Custo de aquisição	1,75
Direitos Autorais	0,25
TOTAL	2,00

b) Blocos de cem unidades de ingressos cor VERDE, cujo preço máximo de venda ao público é de Cr\$ 1,00 cada ingresso.

	Cr\$
Custo de aquisição	3,50
Direitos Autorais	0,50
TOTAL	4,00

c) Blocos de cem unidades de ingressos cor AZUL, cujo preço máximo de venda ao público é de Cr\$ 1,50 cada ingresso.

	Cr\$
Custo de aquisição	5,20
Direitos Autorais	0,50
TOTAL	5,70

d) Blocos de cem unidades de ingressos cor LARANJA, cujo preço máximo de venda ao público é de Cr\$ 2,00 cada ingresso.

	Cr\$
Custo de aquisição	7,50
Direitos autorais	1,00
TOTAL	8,50

e) Blocos de cem unidades de ingressos cor MARROM, cujo preço máximo de venda ao público é de Cr\$ 3,00 cada ingresso.

	Cr\$
Custo de aquisição	10,50
Direitos Autorais	1,50
TOTAL	12,00

f) Blocos de cem unidades de ingressos cor

AMARELA, cujo preço máximo de venda ao público é de Cr\$ 4,00 cada ingresso.

	Cr\$
Custo de aquisição	14,00
Direitos Autorais	2,00
TOTAL	16,00

g) Blocos de cem unidades de ingressos com VERMELHA, cujo preço máximo de venda ao público é de Cr\$ 5,00 cada ingresso.

	Cr\$
Custo de aquisição	17,50
Direitos Autorais	2,50
TOTAL	20,00

h) Blocos de cem unidades de ingressos com LILÁS, cujo preço máximo de venda ao público é de Cr\$ 6,00 cada ingresso.

	Cr\$
Custo de aquisição	21,00
Direitos Autorais	3,00
TOTAL	24,00

i) Blocos de 15 (quinze) impressos, em seis vias, de borderôs padronizados: Cr\$ 3,50.

IX. O Conselho Deliberativo do INC poderá autorizar a emissão de ingressos de outras cores correspondentes a outros preços máximos de venda ao público, se comprovadas as reais necessidades do mercado exibidor.

X. Fica autorizada a emissão de um tipo especial de ingresso, de cor cinza, sem valor impresso, de tiragem limitada a 1.000.000 (um milhão) de exemplares, que só poderão ser usados em caráter excepcional, respeitadas as seguintes modalidades:

a) o estoque máximo permitido em cada agên-

cia regional da ECT ou dos Bancos será de ... 20.000 (vinte mil) bilhetes;

b) só poderão ser vendidos com autorização expressa do Presidente do INC, atendendo à falta excepcional de estoques de determinados valores;

c) o preço total pago por bloco de cem unidades de ingressos será o estabelecido na tabela do item VIII desta Resolução, em função do preço de venda dos ingressos ao público;

d) as vendas aos exibidores serão controladas por guias especiais de venda, que deverão ser encaminhadas ao INC dentro do prazo máximo de sete dias.

XI. O custo dos ingressos padronizados, utilizados em cada exibição, acrescido dos direitos autorais, será dedutível da receita total de bilheteria juntamente com as outras despesas relacionadas nas letras a, b, c e d do inciso I da Resolução INC n.º 16, e da letra b do inciso V da Resolução INC n.º 3.

XII. Para a correta utilização do borderô e ingressos padronizados, os exibidores deverão:

a) carimbar, no verso dos ingressos, o nome do cinema e o preço de venda ao público, preço que não pode ser superior ao máximo impresso na frente do ingresso;

b) preencher o borderô-padrão diariamente ou imediatamente após cada mudança de programa, se houver mais de um programa no mesmo dia,

anotando: 1) dia da semana, data, mês e ano; 2) número de sessões e lotação do cinema; 3) nome do cinema, localidade, Estado e endereço; 4) programa, discriminando título dos filmes de longa e curta metragens, metragem de cada filme programado, seus respectivos produtores e distribuidores e os correspondentes n.ºs de Certificados do Serviço de Censura e do INC, neste último caso somente quando se tratar de filmes nacionais portadores de Certificado de Exibição Obrigatória do Filme Nacional ou Certificado de Classificação Especial; 5) números iniciais e encerrantes dos ingressos colocados à venda e respectivas quantidades além dos preços unitários de venda ao público, totais arrecadados em cruzeiros, bem como os horários das sessões realizadas; 6) receita líquida, deduzindo da arrecadação total as despesas permitidas de acordo com a legislação vigente; 7) locação do filme nacional de curta-metragem de categoria especial; 8) números de matrizes e nomes das fábricas de discos eventualmente executados nos intervalos e cuja programação deverá ser semanal, sendo essa última anotação feita na margem esquerda do borderô; 9) assinatura do exibidor ou seu procurador.

c) Dentro do prazo máximo permitido pelo inciso V, letra a, da Resolução INC n.º 3, que é de 15 dias depois do último

dia de exibição de cada filme, registrar o nome do Banco, a data e o número do cheque ou ordem de pagamento, através do qual foi paga a parte devida ao produtor nacional ou seu distribuidor, quando constar do programa filme portador do Certificado de Exibição Obrigatória do Filme Nacional de Longa-metragem ou do Certificado de Classificação Especial, ou filme de curta-metragem de boa qualidade de que trata o inciso VIII da Resolução n.º 4 do INC;

d) reter, na ocasião da venda do ingresso, na bilheteria, a primeira parte do ingresso (canhoto) entregando ao espectador, as duas partes restantes;

e) depositar na urna a terceira parte do ingresso;

f) devolver ao espectador a parte central, isto é, o elemento que servirá para concorrer aos Sorteios INC, quando se tratar de ingressos sujeitos a esses sorteios;

g) guardar, durante o prazo mínimo de seis meses, contados de sua utilização, a primeira parte (canhoto) dos ingressos padronizados.

XIII. É proibido vender ao público, em exposições de filmes estrangeiros, ingressos válidos somente para filmes nacionais, bem como vender em exposições de filmes nacionais ingressos válidos somente para filmes estrangeiros; no caso de programas duplos, com filmes nacionais e estrangeiros, serão utilizados obrigatoriamente os in-

gressos de filmes nacionais.

XIV. Os borderôs padronizados serão preenchidos em seis vias, pertencendo a primeira ao Instituto Nacional do Cinema, três, respectivamente, ao exibidor, ao distribuidor e ao produtor, e as quintas e sextas, às sociedades de arrecadação de direitos autorais.

XV. Os exibidores não poderão reter em seu poder, por prazo superior a 15 (quinze) dias a primeira, quinta e sexta vias do borderô padronizado, que devem ser encaminhadas ao INC, através dos agentes autorizados.

XVI. Os agentes autorizados não venderão os ingressos padronizados sem que os exibidores tenham cumprido o disposto no inciso XII letra c ou no inciso XV desta Resolução.

XVII. O recolhimento dos direitos autorais referentes ao período de 20 de outubro de 1969 a 30 de julho de 1970 será objeto de um lançamento em guia especial a ser preenchida pelos exibidores e cujo pagamento será feito nas Agências do Banco do Brasil S/A., em quatro (4) parcelas mensais, a vencerem em ... 10/7/70, 10/8/70, ... 10/9/70 e 10/10/70;

XVIII. Esta Resolução entrará em vigor em 1.º de julho de 1970, revogadas as disposições em contrário.

Rio de Janeiro, 27 de maio de 1970

Ricardo Cravo Albin
Presidente

* Um folheto de instruções para uso da Resolução n.º 36 foi impresso e distribuído pelo INC para todos os exibidores do País.

Resolução N.º 38 **Aumento de dias e** **prêmios para o exibidor**

O CONSELHO DELIBERATIVO DO INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA, tendo em vista o disposto nos artigos 4.º, 14 e 19 do Decreto-lei n.º 43, de 18 de novembro de 1966, regulamentados pelos artigos 3.º, 8.º, 24 e 29 do Decreto n.º 60.220, de 15 de fevereiro de 1967.

Considerando a necessidade de planejamento de mercado para a indústria e o comércio cinematográficos;

Considerando que essa necessidade de planejamento incide sobretudo na fixação da reserva do mercado para o filme brasileiro;

Considerando que o filme brasileiro só poderá afirmar-se no mercado nacional com a participação ativa dos exibidores;

Considerando que é conveniente que a maior parte dos recursos que constituem a receita do INC, retirados da economia cinematográfica, a ela retorne, dentro da política de desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional;

Considerando que, desde que se atinja uma rentabilidade média do filme nacional igual à do estrangeiro, não mais será

necessário qualquer premiação à exibição.

Resolve

Art. 1.º — Fixar para o período de 1.º de julho a 31 de dezembro de 1970, o mínimo de dias reservados obrigatoriamente à exibição de filmes nacionais de longa-metragem devidamente registrados no INC, dentro da programação de cada cinema, em cada trimestre, de acordo com a seguinte tabela:

Dias de funcionamento do cinema,

por semana 7 6 5 4 3 2 1

Dias de exibição por cinema, em cada trimestre 21 18 15 12 9 6 3 incluindo, obrigatoriamente, em cada trimestre, 5 domingos e 3 sábados, quando houver sessões aos sábados.

Art. 2.º — Fixar, a partir de 1.º de janeiro de 1971, o mínimo de dias reservados obrigatoriamente à exibição de filmes nacionais de longa-metragem, devidamente registrados no INC, dentro da programação de cada cinema em cada trimestre, de acordo com a seguinte tabela:

Dias de funcionamento do cinema,

por semana 7 6 5 4 3 2 1

Dias de exibição por cinema, em cada trimestre 28 24 20 16 12 8 4 incluindo, obrigatoriamente, em cada trimestre, 4 domingos e 4 sábados, quando houver sessões aos sábados.

Art. 3.º — Dentro de cada ano, iniciado em cada dia 1.º de janeiro, os dias que excedem a exi-

bição obrigatória de filmes nacionais, em cada trimestre, serão computados para os trimestres seguintes, para efeito de cumprimento desta Resolução.

Art. 4.º — Considera-se também cumprida a exibição de filmes nacionais dentro da reserva de mercado acima estabelecida, quando determinado filme fôr incluído em programa duplo com outro estrangeiro, em cinemas não lançadores, desde que lhe fôr assegurada a receita mínima de 40% líquidos da renda de bilheteria.

Art. 5.º — No caso de cinemas que exibam habitualmente filmes em regime de longa permanência (road show), a carreira dos filmes estrangeiros será preservada, sem isentar o cinema de cumprir, imediatamente após, a exibição de filmes nacionais nas proporções exigidas por esta Resolução.

Art. 6.º — As exposições de filmes nacionais far-se-ão pelo prazo mínimo de permanência normal dos filmes em cada cinema.

Art. 7.º — O preço de locação dos filmes nacionais de longa-metragem, a ser pago ao produtor ou a seu distribuidor, será, no mínimo, de 50% da respectiva renda líquida de bilheteria.

Art. 8.º — O pagamento do exibidor ao produtor do filme nacional ou a seu distribuidor, será feito no máximo 15 dias depois da exibição do filme em cada cinema,



Elmo Lincoln — o primeiro Tarzan do cinema.

nas cidades de mais de 200.000 habitantes, e 30 dias, nas demais cidades.

Art. 9.º — Para cálculo da renda líquida no art. 7.º, deduzir-se-ão da arrecadação bruta da bilheteria:

a) o preço dos ingressos padronizados, acrescido dos direitos autorais sobre música, de acordo com a Resolução n.º 36;

b) o imposto municipal sobre serviços;

c) a publicidade previamente combinada entre distribuidores e exibidores;

d) o aluguel dos filmes nacionais de curta-metragem;

e) o aluguel do "trailer" e material de "reclame" do filme a que se refere o borderô;

Art. 10 — A exibição de filmes nacionais só será levada a efeito mediante contrato entre produtor ou o seu distribuidor e o exibidor, contrato este que poderá ser examinado a qualquer momento pelo INC.

Art. 11 — O INC fixará anualmente, através de Resolução, o valor global dos prêmios a serem pagos a produtores (prêmios percentuais e prêmios de qualidade), a artistas e técnicos (prêmios INC) e exibidores de filmes nacionais.

Art. 12 — As verbas destinadas ao pagamento dos prêmios serão sempre provenientes dos recursos próprios do INC, excluída a possibilidade de uso, para este fim, de dotações oriundas de contribuição da União.

Art. 13 — Fica estabelecido, para o exercício de 1971, o valor global de Cr\$ 10.500,00 (dez milhões e quinhentos mil cruzeiros) para pagamento dos prêmios a que se refere o artigo 11 da presente Resolução.

Art. 14 — A partir de 1.º de janeiro de 1971, serão pagos prêmios trimestrais aos exibidores que comprem ingressos padronizados, prêmios calculados percentualmente à renda auferida por filmes nacionais em cada cinema. Será aplicado no pagamento destes prêmios o saldo, em cada trimestre, de um quarto da verba global, prevista no art. 11, deduzidos os valores dos prêmios de qualidade a produtores, dos prêmios do INC, e dos prêmios percentuais devidos a produtores durante o trimestre.

Art. 15 — No fim de cada trimestre, serão apurados o saldo definido no artigo anterior e a renda líquida total decorrente da exibição dos filmes nacionais, durante o trimestre, em todos os cinemas que comprem os ingressos padronizados, e far-se-á o cálculo de percentagem do prêmio a ser pago aos exibidores, referente ao trimestre, percentagem essa que será divulgada em Resolução.

Art. 16 — No caso de a renda dos filmes nacionais atingir um valor tal que os prêmios a produtores, artistas e técnicos não deixem saldo, não será devido o prêmio

a exibidor, por falta de verba adequada. A verba global do prêmio deverá ser prevista anualmente, de maneira a superar o valor da premiação a produtores, artistas e técnicos de filmes nacionais, ainda que a renda média de todos os filmes nacionais ultrapasse a 100% da renda da média de todos os filmes em exibição no país.

Art. 17 — Perderão o direito a prêmios os exibidores que deixarem de cumprir qualquer das normas previstas nesta Resolução, ou no inciso XV da Resolução INC n.º 36. A critério do Conselho Deliberativo do INC, poderão ser aceitas justificativas apresentadas por escrito, pelos exibidores, em tempo hábil, para manutenção do direito a prêmio.

Art. 18 — Ficam revogadas as Resoluções INC n.º 3, de 11 de maio de 1967, n.º 8, de 13 de junho de 1967, n.º 13, de 19 de setembro de 1967 e n.º 16, de 5 de outubro de 1967.

Art. 19 — Esta Resolução entrará em vigor a partir de 1.º de julho de 1970, exceto os artigos 2.º e 14 a 17, que entrarão em vigor em 1.º de janeiro de 1971.

Rio de Janeiro, 30 de junho de 1970.

a) Ricardo Cravo Albin
- Presidente -

50 Anos de Tarzan

Ao ensejo do cinquentenário do popular perso-

nagem criado por Edgar Rice Burroughs, tão conhecido dos leitores de histórias em quadrinhos e dos fãs de cinema, Michel do Espírito Santo e David Neves, realizaram um documentário colorido, de oito minutos, focalizando a figura de Tarzan no cinema, de 1918 a 1968, através de fotografias e trechos de filmes antigos. Tarzan, este o título do documentário, mostra também as diversas "Janes", os "Boys" e as "Chitas" que acompanharam o herói das selvas em inúmeras aventuras no cinema. Está sendo no momento exibido nos cinemas de todo o Brasil.

Ficha Técnica de Tarzan: Direção, roteiro e fotografia de Michel do Espírito Santo e David Neves • Fotografia adicional de Renato Neumann • Idéia original de Michel do Espírito Santo, sobre o personagem criado por Edgar Rice Burroughs • Texto de Carlos Drummond de Andrade, narrado por Tite de Lemos • Trucagem de Manoel Campos • Montagem de João Ramiro Mello e Renato Neumann • Música de Lorenzo Fernandes e Rimsk-Korsakof • Canção "You Were Meant for Me", de Arthur Freed e Nacio Herb Brown, cantada por Gene Kelly • Produção de David E. Neves e Michel do Espírito Santo para Filmes da Matriz/Espírito Santo Filmes • Realizado no Rio de Janeiro em 1969.

Filme Cultura

Guia de Filmes

VENDA AVULSA:

■ GUANABARA

Centro de Artes
Cinematográficas da PUC
Rua Marquês de São
Vicente, 209/263
Gávea
Cinemateca do Museu de
Arte Moderna
Av. Beira Mar — Atêrro

Agir

Rua México, 98-D
Centro

Boutique do Livro

Rua Bolívar, 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,
505-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

■ AMAZONAS

Cinéfilo

Avenida Joaquim Nabuco,
1654
Manaus

■ SÃO PAULO

Agência Siciliano
Rua Conselheiro Nebias, 113

Parthenon

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

■ BAHIA

Aeroporto 2 de Julho
Santo Amaro de Itipanga

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

Agência Sousa

Av. 1.º de Junho 569

Divinópolis

Leolito Cabral Marinho
Praça Tiradentes
Teófilo Otoni

■ 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

■ SANTA CATARINA

Distribuidora Miro

Rua Ângelo Dias, 105
Blumenau
Prada de Cambariú
Itajaí

■ PERNAMBUCO

Cinema de Arte Coliseu

Av. Rosa e Silva
Recife

Companhia Eoitôra 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

■ GOIÁS

Distribuidora Livrex

Galeria Central, loja 17
Goiânia
Av. Goiás, 60 - 3.º - Conj.
304
Goiânia

■ ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Magno Velasco Pérez

Rua Coronel João
Sanches, 19
São Fidelis

ASSINATURAS

Seis números de

FILME CULTURA: Cr\$ 24,00

Seis números de

GUIA DE FILMES: Cr\$ 12,00

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

**Podemos remeter aos leitores
mediante pagamento do preço
de capa — a ser feito segun-
do 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 **Insti-
tuto Nacional do Cinema**, pagável no Es-
tado da Guanabara, no valor das publi-
cações 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.
Endereço: **Instituto Nacional do Cinema** —
Setor de Publicações — Rua Vinte de Abril,
28 - 4.º andar - salas 402, 403, 404 -
Guanabara.

