

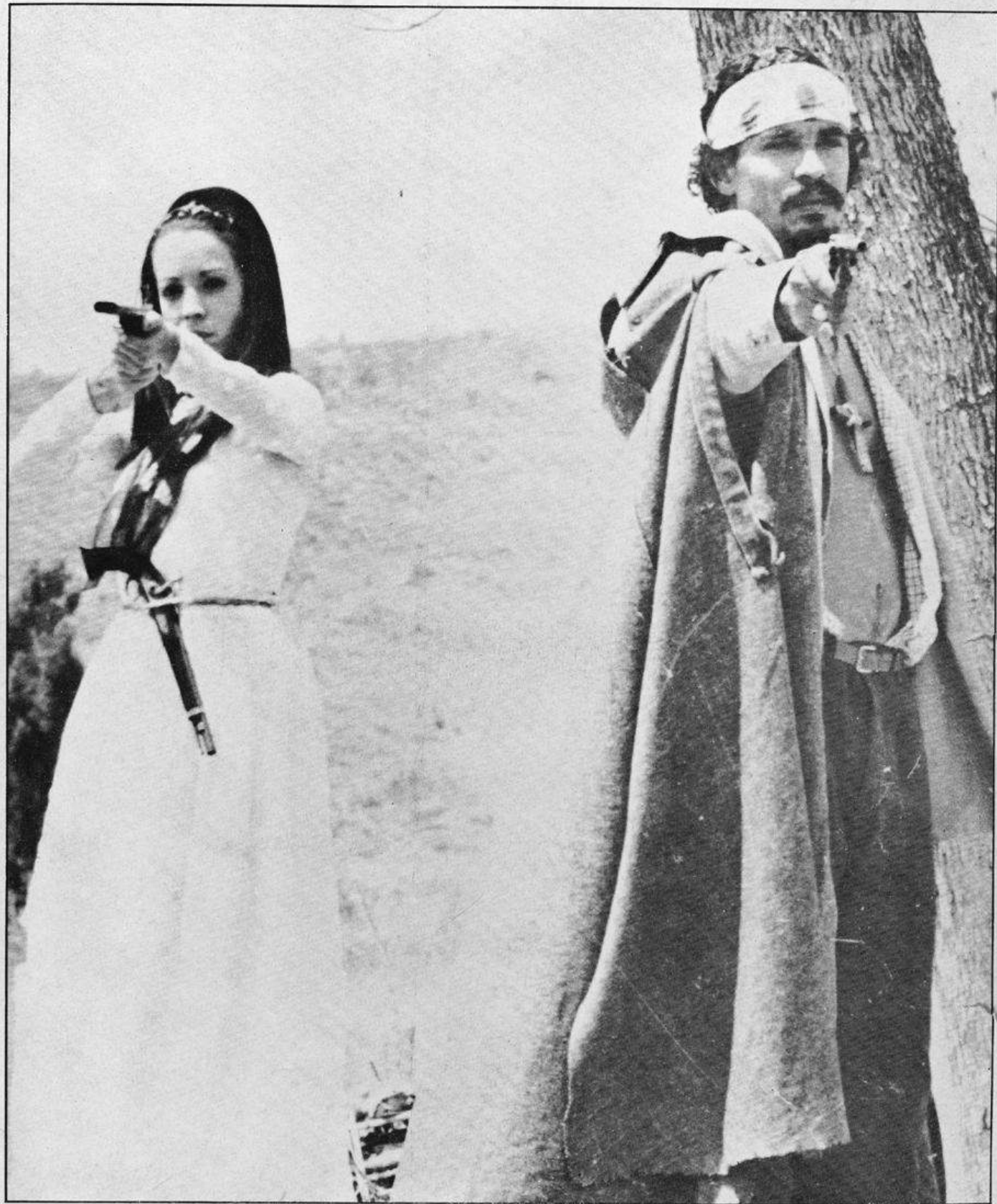
FILME CULTURA

16

DOSSIÊ NÉLSON PEREIRA DOS SANTOS
1970: UMA ODISSEIA NO SERTÃO
NOTAS PARA UM CINEMA UNDERGROUND
OS DOIS SÉRGIO RICARDO



INC/MEC



Visão épica do coronelismo mineiro da década de 50, *Os Senhores da Terra* revela um novo diretor, Paulo Thiago, que FILME CULTURA entrevistou para o número 17. Representante do Brasil no Festival tcheco de Karlovy Vary, onde obteve "ex-aequo" com o peruano *La Muralla Verde* o prêmio da crítica, o filme se filia, segundo seu autor, à vertente aberta por *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Os Fuzis*. Na foto: Roberto Bonfim e Ausônia Bernardes, protagonistas da fita.

MOVIMENTO

"PECADO MORTAL" EM VENEZA

Miguel Faria: 27 anos de idade, quatro de cinema. Realizou suas primeiras experiências em 16 mm. "Arte-Comunicação", primeiro curta-metragem em 35 mm, obteve o maior prêmio no Festival de Belo Horizonte de 1968 e Menção Honrosa no Festival de Mérida, Venezuela. Produziu vários curtos, antes de partir para a longa-metragem, em 1969, com *Pedro Diabo Ama Rosa Meia-Noite*. Seu segundo longo, *Pecado Mortal*, foi selecionado para representar oficialmente o Brasil no Festival de Veneza.

FC: Que significa "Pecado Mortal"?

MF: *Pecado Mortal* é um filme de amor e ódio. Os personagens são arquétipos. Os sentimentos e suas contradições são ampliadas. Vivemos numa sociedade que, por necessidades econômicas, se estruturou moralmente de uma forma que os sentimentos ficaram inteiramente deformados e altamente alijados no plano social e pessoal. É a história de uma família da classe média que se destrói. O amor e o ódio estão interligados. A emoção acompanha cada personagem durante o filme. É um dado importante de todos os momentos da vida de uma pessoa, embora muitas vezes reprimido e canalizado em neuroses, misticismos, falsas intelectualizações etc.

FC: Aponte as influências sofridas na realização do filme?

MF: Difícil apontar as influências sofridas em *Pecado Mortal*. Sei das minhas, que são as mais diversas, entre elas, Bresson, Paulo César Saraceni, Gláuber Rocha, Godard, e o cinema americano em geral.

FC: Quais as relações entre "Pedro Diabo" e "Pecado Mortal"?

MF: Acho que *Pecado Mortal* deveria ter sido meu primeiro filme. Ambos são muito parecidos, apesar de serem considerados como de diferentes estilos. Detestaria

ser enquadrado em algum estilo. São dois filmes sobre amor e violência.

FC: Qual a importância do filme competir em Veneza?

MF: Gostei de ter sido escolhido. Os festivais, de forma geral, são importantes para países que ainda não atingiram o desenvolvimento desejado. Através deles, conseguimos atingir os grandes mercados e chegar aos grandes produtores. Competitivamente, não vejo grande importância. Em Veneza não há prêmios. Mas pretendo fazer contatos com produtores e ver as possibilidades do mercado para meus filmes.

FC: Quais os problemas de produção que enfrentou e o custo do filme?

MF: *Pecado Mortal*, em relação à média de filmes brasileiros, custou muito ba-

rato. Procurei fazer um filme que pudesse contar com toda a liberdade possível. Acho que num filme cujo orçamento alcance os 300, 400 mil cruzeiros ou mais, a liberdade de ação é bem menor, porque se passa a sofrer uma série de pressões econômicas, e com isso o diretor acaba fazendo uma série de concessões. Produção de cinema tem que se adaptar à realidade de seu mercado. O aumento para 112 dias é uma medida de salvação imediata para o cinema brasileiro. Não podemos produzir filmes brasileiro se, no nosso próprio mercado, sofremos a concorrência desleal do filme estrangeiro.

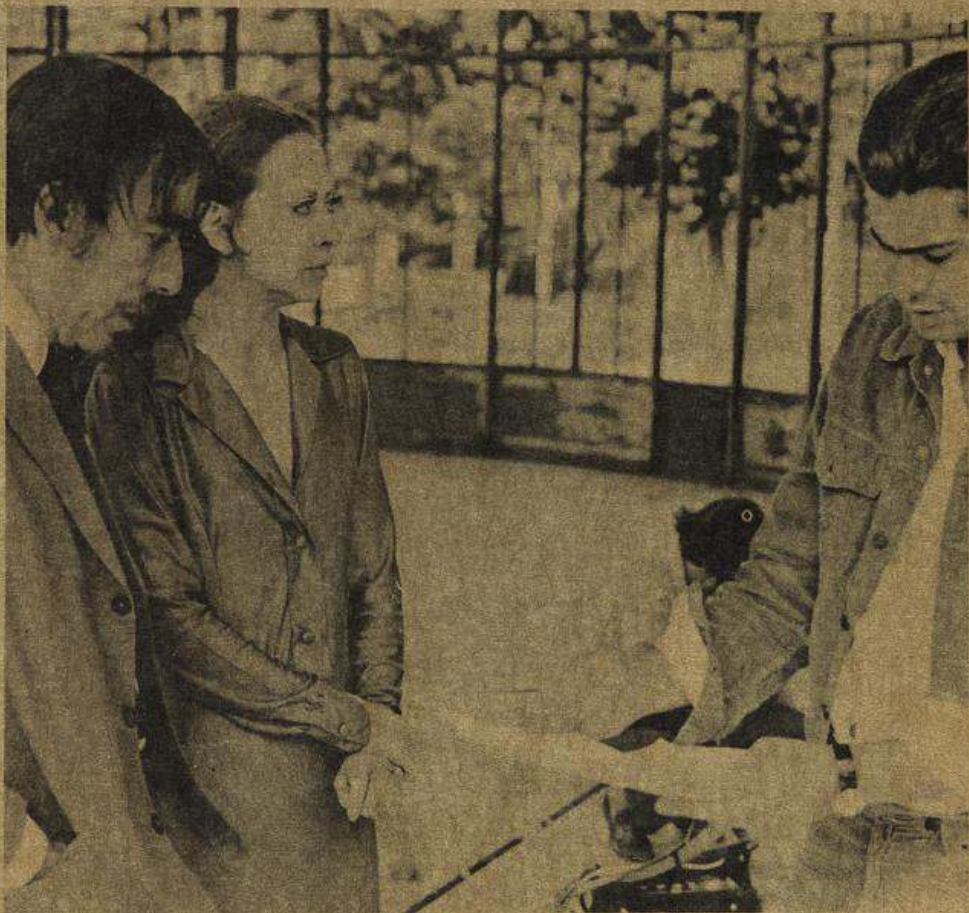
FC: Praticamente, não há diálogos em "Pecado Mortal". Por quê?

MF: Procurei narrar uma

história, comendo os quadros com a imagem. Tudo estava tão claro, que não havia a mínima necessidade de diálogos. Como na própria vida, o silêncio às vezes fala muito mais. No meu filme, as imagens dizem tudo.

FC: Qual é a equipe e o elenco do filme?

MF: Além da direção, a história, o argumento e o roteiro também são meus. A fotografia é de João Carlos Horta, que estreia na direção de fotografia de um longa-metragem. Na parte musical, utilizei diversas músicas do cancionário popular brasileiro. O elenco é composto por Fernanda Montenegro, José Lewgoy, Anecy Rocha, Susana Moraes, Renato Machado, Rejane Medeiros e Marina Montini. — (MA)



CHAPLIN SEGUNDO VÁLTER DA SILVEIRA

A vida e a obra do genial Carlitos são o tema de *Imagem e Roteiro de Charles Chaplin*, livro do crítico Válder da Silveira, lançado pela Editora Mensageiro da Fé, a 8 de agosto, no relançamento do clássico *O Garoto*, em Salvador. O trabalho do estúdio baiano, uma das maiores autoridades em cinema no país, foi vencedor do prêmio Teodoro Sampaio (ensaios), promovido pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado. Capa do volume de autoria de Calazans Neto.

Há quase 40 anos, Válder da Silveira exerce a crítica de cinema na Bahia, numa atividade que se constituiu, também, essencial aos movimentos cinematográficos no país. Explicando no prefácio as razões de sua abordagem da obra chapliniana, diz ele: "Porque de minha parte, o amo desde a infância, recolhi, como singela porém comovida homenagem aos seus oitenta anos feitos em 1969, quanto escrevera e guardara à medida em que fui conhecendo seus filmes imortais".

MORREU OSCARITO

Entre os grandes nomes da história do cinema brasileiro, o de Oscarito ocupa lugar de destaque. Sua morte, a 4 de agosto, deixou uma lacuna difícil de ser preenchida, no quadro dos comediantes brasileiros. Conhecido e admirado por um público dos mais heterogêneos, de norte a sul do país, seu nome era atração, enchendo as salas que exibiam seus filmes no período áureo da "chanchada".

Desde sua estréia, em 1935, no filme *Noites Cariocas*, da velha Cinédia, até sua última aparição em *Jovens Pra Frente*, foi um artista singular, possuidor de uma prodigiosa intuição e de uma inventiva cômica incessante. Seu talento independia da técnica. Era todo es-

pontaneidade, exuberância e humanidade. Um jôgo interpretativo, enfim, que se originava do circo, onde ele começou sua carreira, seguindo uma tradição da família.

Seu primeiro papel foi o de um índio na obra "O Guarani", de Carlos Gomes, quando tinha cinco anos de idade. O circo lhe proporcionou ampla experiência artística: foi primeiro-violino da bandinha e participou de números acrobáticos, de pequenos "shows" com sua irmã, em "sketches" cômicos variados. Depois do circo, já adolescente, experimentou as luzes da ribalta com sucesso imediato. Finalmente, estreou no cinema.

Mais de 40 filmes compõem sua filmografia, a maior parte da qual sob a égide da Atlântida, que o tinha sob contrato de exclusividade. Também na Atlântida teve os seus melhores trabalhos: *Três Vagabundos*, *Aviso aos Navegantes*, *O Homem do Sputnik*, *Matar ou Correr*, *É Com Esse Que Eu Vou*, *Vamos com Calma*, *De Vento em Pôpa*, *Três Cadeiras*.

Foi um dos baluartes de um movimento importante do cinema nacional, a "chanchada", que estabeleceu um

alto índice de comunicabilidade com o público. Ao lado de diretores como Watson Macedo, Carlos Manga e outros, atôres como Eliana, Grande Otelo, Anselmo Duarte e outros, Oscarito é um dos criadores da comédia carioca. Entre os clássicos momentos de sua trajetória cinematográfica, figura a paródia de "Romeu e Julieta", feita com Grande Otelo (uma Julieta negra de tranças louras), no filme *Carnaval no Fogo*. Também é inesquecível sua imitação de Rita Hayworth em *Esse Mundo é um Pandeiro*.

Por diversas vezes, Oscarito hesitou em voltar ao cinema e à "chanchada". Um projeto de Watson Macedo e outro de Oswaldo Massaini ficaram apenas nas conjecturas. Um derrame cerebral o vitimou antes que concretizasse alguns de seus planos. FILME CULTURA faz este registro, prometendo nos próximos números um trabalho sobre a comédia no cinema brasileiro, com especial destaque para Oscarito.

Oscar Lorenzo Jacinto de La Imaculada Concepción Tereza Dias, nasceu em Málaga, Espanha, a 16 de agosto de 1906. Mas era brasileiro de coração.



A "POÉTICA" DE IPOJUCA PONTES

Ipojuca Pontes, diretor de *Os Homens do Caranguejo*, curta-metragem premiado no último Festival de Brasília e representante brasileiro nas mostras internacionais de Florença e Cracóvia, concluiu um novo documentário, sob o patrocínio do INC: *Poética Popular*, sobre o romance popular nordestino.

Filmado em feiras, fazendas, praças e mercados de cinco Estados brasileiros (Guanabara, Bahia, Ceará, Pernambuco e Paraíba), onde vivem e atuam a literatura-de-cordel e o cantador popular, Ipojuca Pontes procurou documentar essa forma de comunicação artística plasmada no menestrel da Idade Média, dando-lhe outra dimensão.

O jovem documentarista paraibano mostrou a figura do repentista desde suas origens até sua integração no contexto das grandes metrópoles, onde ganhou características novas sem perder, contudo, seu natural comportamento de nordestino emigrante.

Poética Popular foi rodado em 35 mm, em Eastmancolor e som direto. Este processo permitiu a IP reunir e gravar depoimentos de mais de uma dezena de cantadores, além de opiniões sobre as diversas formas de "cantoria" e a importância da literatura de cordel como meio de comunicação.

MAPA DA PRODUÇÃO

● Anselmo Duarte: *Um Certo Capitão Rodrigo*, baseado em Érico Veríssimo, côres. Filmagens em locação na cidade de Santo Amaro e outras do Rio Grande do Sul. Elenco: Francisco de Franco (Capitão Rodrigo), Bibiana Torino (Bibiana), Ronaldo Teixeira (Juvenal Terra), Anita Sbrano (Armanda), Pepita Rodrigues (Helga Kuntz), Sônia Dutra (Paula), Livino Rameiro (Nicolau), Paulo Bressolin (Bento Amaral), Paixão Côrtes (Pedro),



"Poética Popular":
a odisséia do repentista
nordestino.

Álvaro Pereira (o padre Lara), Nilton Prado (Ricardo). Em montagem.

● **Silvio Back:** *A Guerra dos Pelados*, baseado no romance "Geração do Deserto", de Guido Vilmar Sassi, narra a chamada Guerra do Contestado. Filmagens realizadas em locação no município catarinense, Caçador. Elenco: Átila Iório, Jofre Soares, Zózimo Bulbul, Stênio Garcia, Dorothee Marie Bouvier, Otávio Augusto, Emanuel Cavalcanti. Em fase de edição final.

● **Carlos Coimbra:** *O Dólar Surrado*, comédia em cores, baseada num fato real ocorrido na capital paulista. Elenco: Dercy Gonçalves, Grande Otelo, Borges de Barros, Zilda Cardoso, Manoel Vieira, Zélia Hofman. Em edição final.

● **Marcos Farias:** *A Vingança dos Doze*, transportando "Os Doze Pares de França" para o cangaço. No elenco, Maurício do Valle, Rejane Medeiros, Marcos Caetano, Taise Costa, Jorge Gomes. Cenários e figurinos de Luís Carlos Ripper. Em cores. Em edição final.

● **Eduardo Coutinho:** *Vida, Paixão e Morte do Cangaceiro Faustão*, roteiro baseado na peça "Falstaff". Elenco: Eliézer Gomes, Jorge Gomes, Ancy Rocha, Gracinda Freire, Taise Costa. Em edição final. Cores.

● **Fauzi Mansur:** *A Ilha dos Paqueras*, em cores, comédia, com Dedê e Dino Santana, Renato Aragão, Carlos Buka, Dick D'Anello. Pronto para lançamento.

● **Roberto Freire:** *Cléo e Daniel*, drama social, com Irene Stefânia, Chico Aragão, John Herbert. Lançado em São Paulo.

● **Alfredo Sternheim:** *Paixão na Praia*, drama intimista em cores. Elenco: Norma Bengell, Adriano Reys, Lola Brah, Everton de Castro. Em edição final.

● **Maurice Capovilla:** *A Noite de Iemanjá*, drama inti-

mista. Com Joanna Fomm. Em filmagem.

● **Jece Valadão:** *O Vale do Canaã*, drama, em cores. Elenco: Milton Rodrigues, Elisângela, Mário Petráglio, Jorge Cheques, Carlos Alberto de Souza Barros. Filmado no interior do Espírito Santo. Lançado no começo deste mês.

● **Alberto Pieralisi:** *Memórias de um Gigolô*, comédia em cores, com Rossana Ghessa, Jece Valadão, Cláudio Cavalcanti. Lançado em fins de setembro.

● **Braz Chediak:** *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, drama social, baseado na peça homônima de Plínio Marcos. Com Nelson Xavier e Emílio Queirós. Em edição final.

● **Xavier de Oliveira:** *Banana Kid — Super-Herói Tropical*, comédia fantástica.

Com Juca de Oliveira, Stephan Nercessian. A ser filmado brevemente.

● **Fernando de Barros:** *A Arte de Amar... Bem*, comédia, baseada na trilogia de Silveira Sampaio — "A Inconveniência de Ser Espôsa", "A Honestidade de Mentir", "A Garçonière de Meu Marido". Elenco da primeira história: Eva Wilma, Raul Cortez, Lúcia de Franco, Newton Prado; da segunda: Otelo Zeloni, Consuelo Leandro, Plínio Marcos, Sérgio Hingst; da terceira: John Herbert, Iris Bruzzi, Walter Foster, Karim Rodrigues. Em cores. Pronto para lançamento.

● **José Roberto Noronha:** *Elias*, comédia, cores, com Maracy Mello, Zé Carlos Andrade, Bibi Vogel, Denis Carvalho. Pronto para lançamento.

● **Carlos Alberto de Azambuja Ebert:** *República da Traição*, drama político, em cores.

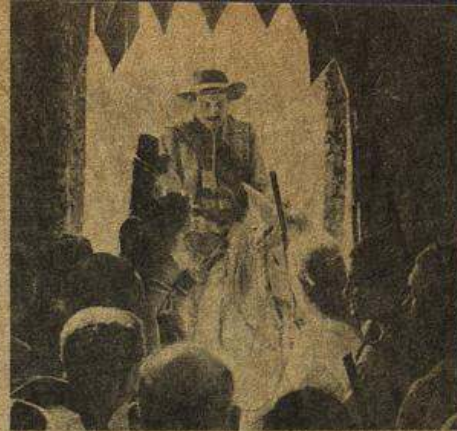
Elenco: Vera Barreto Leite, Antônio Pedro, Zózimo Bulbul, Antônio Pitanga, Selma Caronezi. Pronto para lançamento.

● **João Callegaro:** *O Pornógrafo*, drama policial. Elenco: Stênio Garcia, Edgard Gurgel Aranha, Lianna Duval, Eduardo Pinheiro. Pronto para lançamento.

● **Luís Rosemberg Filho, Flávio Moreira da Costa, Rubens Maia, Leon Hirszman:** *América do Sexo* — quatro episódios, cada um dirigido por um dos diretores citados. Elenco: Itala Nandi (nos quatro episódios), Zé Celso e Echio Reys (no 1.º), Renato Borghi, Maria Pompeu (no 2.º), Nildo Parente (no 3.º), Luís Carlos Saldanha (4.º). Pronto para lançamento.

● **Reginaldo Faria:** *Pra quem fica tchau!*, comédia em cores, com Reginaldo Faria, Stephan Nercessian, José Lewgoy. Em final de montagem.





FESTIVAL NO PAIOL

Aqui (de Aqui Jaz), curta-metragem de Gina Rinaldi, foi o vencedor do Festival Nacional de Primeiros Filmes, promovido pelo Cine-Clube Paiol, de São Paulo, entre 27 de julho e 2 de agosto. A Relação, de Álvaro Freire, que participou do V Festival de Cinema Amador JB-Mesbla, ganhou o prêmio de melhor direção. O terceiro lugar coube a João, o Pão, de Tom Figueiredo.

Do festival do Paiol participaram filmes em 16, 8 e Super 8 mm, de duração variada até no máximo 40 minutos. Mais de 50 curtas-metragens foram inscritos na mostra, que contou com o patrocínio da Secretaria de Esportes e Turismo, o Conselho Estadual de Cultura e a Comissão Estadual de Cinema, de São Paulo.

O melhor filme do programa, Aqui, é a história de um dia na vida da Morte (alegre e vestida de noiva), totalmente passado no cemitério de Araçá. A Relação mostra uma favelada em busca de água, e João, o Pão é uma sátira ao homem conquistador, através de imagens de publicidade.

PAULO THIAGO EM KARLOVY VARY

Os Senhores da Terra, épico rural de Paulo Thiago, selecionado pelo INC para representar o Brasil no Festival Internacional de Karlovy Vary, foi um dos vencedores da mostra tcheca, obtendo ex-aequo, com o peruano La Muralla Verde, o "Prêmio da Cidade" (Comitê Internacional para a Difusão da Arte e da Literatura através do Cinema) e, sozinho, o prêmio oficial da crítica presente. O "Grande Prêmio" (Globo de Cristal) foi atribuído ao filme inglês Kes, de Kenneth Loach.

Outros premiados: o soviético As Margens do Lago, de Serguei Guerassimov, e o búlgaro Os Anjos Negros, de Vule Rudov. A Sonda (Polônia), A Vida para Lenine

(Alemanha Oriental) e Gatt Mit Uns (Itália), receberam três laureas especiais. Mathieu Carrière, por seu desempenho em La Maison des Bories (França), e Natasha Biolohl Vastikova, principal figura feminina de As Margens do Lago, foram considerados os melhores intérpretes do festival.

Ao iugoslavo Uma Fábula Sangrenta foi outorgado o prêmio "A Rosa de Lídice", recentemente criado pelos organizadores de Karlovy Vary para premiar os filmes contra o fascismo e a guerra.

MAIS PRÊMIOS

A comédia de costumes carioca Marcelo Zona Sul, de Xavier de Oliveira, foi outro filme brasileiro selecionado pelo INC, que recebeu prêmio em festival europeu. Na mostra internacional de San Sebastián, Espanha, obteve a "Placa de Prata" de um júri formado por, entre outras personalidades do cinema mundial, Fritz Lang, René Thévenet, Nicol Williamson, Antônio Mingote e José Rubio.

Em Marselha, na França, o documentário brasileiro Dinâmico Sul conquistava o prêmio principal do XI Festival do Filme Turístico a Côres, derrotando filmes de 30 países.

Redatores de "Movimento": Marcos Ribas de Faria, Carlos Fonsêca, Miriam Alencar e José Carlos Monteiro.

SÍLVIO BACK NA "GUERRA DOS PELADOS"

Depois de realizar uma série de curtas-metragens, Sílvio Back, cineasta paraense, ingressou no longa-metragem com Lance Maior, filme que abordava aspectos e problemas da vida provinciana de uma pequena sociedade. No momento, Sílvio Back trabalha na montagem do seu segundo filme longo. É A Guerra dos Pelados, baseado no romance de Guido Sassi, que narra fatos verídicos ocorridos no interior de Santa Catarina e Paraná, no período de 1912 a

1916, conflito que ficou conhecido como a "Guerra dos Contestado".

FC: Quais os principais aspectos focalizados em "A Guerra dos Pelados"?

SB: É uma história dos que não estão na história. É uma tragédia popular quase contemporânea a nós, cujas raízes sacodem problemas do nosso tempo. A Guerra dos Pelados relata acontecimentos sintetizados em algumas semanas do outono de 1913, especialmente sangrento e decisivo. Por não ser um filme histórico e nem ter pretensões a tal, A Guerra dos Pelados aparece como uma espécie de alquimia entre ficção, lenda e realidade. Muitas vezes fomos envolvidos pela mitologia sertaneja, que nos obrigou a reelaborações da adaptação e do roteiro, mas fez-nos amadurecer para a compreensão do que foram os homens e as contradições que desencadearam essa "Guerra de Secessão" bem brasileira e tão esquecida.

FC: Existe alguma relação entre o seu primeiro e segundo filme?

SB: Sai de Lance Maior convencido da necessidade de fugir às quatro paredes da cidade. A realidade como ela é, como nos impingem que ela deva ser, não interessa. As aparências da nossa confusa realidade, qualquer cidadão pode deglutir através da televisão. Exijo mais do cinema, de um cinema de país subdesenvolvido, assoberbado de conflitos. Faliu o cinema conceitual, que foi a pedra de toque da maioria dos filmes do Cinema Novo. A crise está aí. Comecei A Guerra dos Pelados sem uma linguagem premeditada: ela se foi impondo à medida que filmávamos e as condições de produção melhoravam ou pioravam. Teoricamente, a história pedia uma abordagem de grandes horizontes, panorâmicas, etc. No entanto, o narrativo se interiorizou sem perder os gigantescos espaços de uma paisagem inédita e belíssima, a dos pinheirais.

FC: Qual foi o custo da produção?

SB: O filme custou 350 mil cruzeiros. Foi parcialmente financiado pelo Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo-Sul. Filmado pelo processo Eastmancolor, no município de Caçador, Santa Catarina, local onde aconteceu parte dos acontecimentos que deram origem ao romance e ao roteiro.

FC: Quem compõe a equipe técnico e o elenco?

SB: O roteiro, diálogos e direção são de minha autoria. Adaptação e pesquisas são de Oscar Milton Volpini. O roteiro é baseado no romance de Guido Wilmar Sassi, "Geração do Deserto". A produção é da Paraná Filmes e Alfredo Palácios/A. P. Galante. Fotografia e câmara do Oswaldo de Oliveira. Música de Sérgio Ricardo, gravadas por Sidney Paiva Lopes. Figurinos de Isabel Pancada e cenografia de Carmêlio Cruz. No elenco estão Átila Iório, Jofre Soares, Stênio Garcia, Dorothee Marie Bouvier, Emanuel Cavalcanti, Maurício Távora, Otávio Augusto, Zózimo Bulbul, Jorge Karan, Lala Schneider, Walter Cunha, Irineu Adami e Reinaldo Camargo. Alguns são conhecidos atores paraenses, cedidos pelo Teatro Guaira. Tivemos, ainda, a participação de dezenas de figurantes locais.

FC: Quais os principais obstáculos encontrados para a filmagem?

SB: Já sabia de antemão que estaria mexendo num formigueiro. Não perdi por esperar: os obstáculos e os problemas de produção, surgidos antes e durante as filmagens, muitas vezes me levaram a pensar se o projeto não estava acima das minhas possibilidades e condições. A tudo deve ser acrescentado a falta de tradição cinematográfica do Extremo-Sul, o que torna as mínimas coisas quase inatingíveis. Foram dois meses em locação sob violenta tensão: as dificuldades se sucediam, resultado de deserções e promessas não cumpridas. Era como se A Guerra dos Pelados tivesse a sina de ficar na casca. Mas não ficou. (MA).



Nélson Pereira dos Santos (em segundo plano) prepara uma tomada de *Como Era Bom o Meu Francês*, filmado integralmente em Parati, com Arduino Coladanti à frente do elenco.

Volta à cena Nélson Pereira dos Santos com dois filmes importantes: *Um Asilo Muito Louco* e *Como Era Bom o Meu Francês*. O primeiro, uma sátira alegórica inspirada em "O Alienista", de Machado de Assis, recebeu em Cannes-70 o prêmio "Luís Buñuel" da crítica espanhola e foi considerado uma reconstituição perfeita do Brasil do século XIX; o segundo, uma comédia antropofágica sobre os primórdios da colonização francesa em nosso país, concretiza antiga aspiração do cineasta de *Fome de Amor* e se constitui um "turning point" de sua carreira, em termos autorais. Ante o retorno à atividade do "papa" do Cinema Novo, nada mais natural, portanto, do que FILME CULTURA lhe dedicar o dossiê deste número 16, que abre uma nova fase da Revista.

ANO III — N.º 16 — Set./Out. 1970

Diretor-Responsável:
Ricardo Cravo Albin
Diretor-Editor:
José Carlos Monteiro

FILME CULTURA é editada pelo INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA, órgão do MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA — Ministro: Jarbas Passarinho. 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. Chefe da Circulação: Antônio Carlos Tôres Machado. Redação e Distribuição: Rua 20 de Abril, 28 — 4.º andar — conj. 404 — Tel.: 232-5488. INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA: Praça da República, 141-A — ZC-14 — Rio de Janeiro — Guanabara — Brasil — Enderêço Telegráfico: INCBRAS.

Fotos das Capas: Isabel Ribeiro e Irene Stefânia em *Um Asilo Muito Louco*, de Nélson Pereira dos Santos, representante do Brasil no Festival de Cannes-70 (primeira capa); Sérgio Hingst, em *O Profeta da Fome*, de Maurice Capovilla, o filme brasileiro em Berlim-70 (última capa).

MOVIMENTO	1
ÍNDICE	5
NÉLSON PEREIRA DOS SANTOS: REALISMO SEM FRONTEIRAS	6
PAULO JOSÉ: DA NECESSIDADE DE SER PRODUTOR	16
1970: UMA ODISSÉIA NO SERTÃO	20
NOTAS PARA UM CINEMA UNDERGROUND	28
DIVAGAÇÕES SOBRE AS ESTRELAS	32
OS DOIS SÉRGIO RICARDO	42
SIGNOS E POLÍTICA DO NEO-"WESTERN"	50
ENCICLOPÉDIA	57
MOVIMENTO	61

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA
BIBLIOTECA

inc

Dossiê Filme Cultura



José Carlos Monteiro

Houve quem o considerasse, ao tempo de *Rio, Quarenta Graus*, o equivalente brasileiro do grego Michael Cacoyannis, do espanhol Juan Antonio Bardem e/ou do indiano Satyajit Ray, tidos como os modelos mais expressivos (em sua época) do cineasta nôvo, humanista, preocupado em participar da transformação do mundo — através da câmara de filmar ou da ação política. Pela lucidez crítica, consciência profissional e coerência artística — fatores que caracterizaram a fase anterior de Cacoyannis, Bardem e Ray —, Néelson Pereira dos Santos poderia, efetivamente, ser apontado como versão nacional daqueles diretores. Principalmente porque, como eles, foi precursor de um movimento cinematográfico, cerca de vinte anos atrás. As similaridades, porém, terminam nesse ponto. Pois no Brasil, num contexto despojado de "background" técnico-artístico, NPS teve de desempenhar um papel muito mais amplo que o de simples precursor. Fato que o distancia dos "metteurs-en-scène" citados e o aproxima, inequivocamente, dos pioneiros neo-realistas italianos.

Superando os "handicaps" econômicos, as contingências comerciais e os

Como Era Bom o Meu Francês reconstituiu o Brasil do século XVI.

bloqueios dos produtores, ele construiu pacientemente uma obra de nitidas características pessoais, ainda que muitos dos filmes que realizou não veiculem "in totum" as suas preocupações. A árdua trajetória que percorreu até agora, reflete, no entanto, um longo empenho no sentido de transfundir uma posição teórica ("Quero mostrar, sem retoques, sem mistificações, ao Brasil e ao mundo, que o nosso povo existe") para uma "praxis" cinematográfica ("Procurarei fazer filmes que reflitam e resguardem a tradição cultural brasileira"). Com "Uma criação sofrida, às vezes inábil, mas despidida de pretensões na busca da verdade", para usar a expressão de Gláuber Rocha, NPS empreendeu uma "obra em progresso", sempre à procura de formas de ver e de filmar, mais vigorosamente, a nossa realidade. Sobretudo de filmar a nossa realidade, meta que constitui o vértice de sua filmografia, hoje composta de quase dez longas-metragens, inúmeros documentários e várias contribuições na área dos curtos, da montagem e da produção.

Antes de Néelson, praticamente inexiste o realismo nos filmes brasileiros. Quando ele estreou, em 1954/55, a "chanchada" estava no auge, a realidade carioca e nacional somente aparecia na tela sob o prisma deformante dos musicarnavalescos da Atlântida e dos melodramas cosmopolitas da Vera Cruz. As incursões consideradas "sérias" ou "realistas" eram dramalhões artificiais, como *A Outra Face do Mundo* (J. B. Tanko), *Tôda a Vida em Quinze Minutos* (Pereira Dias) ou *A Santa de um Louco* (Jiri Dusek). Lançou-se, então, o jovem estreador, à redescoberta do realismo, seguindo as veredas abertas por Alinor Azevedo (*Moleque Tião, João Ninguém*), Jorge Ileli & Paulo Vanderlei (*Amei um Bicheiro*), Alex Viany (*Agulha no Palheiro*). Empenhou-se, sobretudo, este paulista-carioca-fluminense, de 41 anos, na busca de "uma linguagem original, adaptada à nossa inspiração artística e à nossa cultura". Suas primeiras tentativas de captação do "mood" carioca se concretizaram sob a influência, evidente e confessa, de Rossellini e De Santis, Zavattini e De Sica. O próprio Néelson foi categórico a esse respeito: "Sem o neo-realismo não teríamos começado, e creio que nenhum país de economia cinematográfica débil poderia — sem esse precedente — se haver realizado em relação ao cinema. Mais tarde, em guinadas sucessivas, NPS se foi libertando dos modelos europeus e estabelecendo as estruturas de seu estilo e visão de mundo."

GEOGRAFIA DA AÇÃO

A carreira de NPS se divide em quatro etapas distintas, composta cada uma delas por dois filmes, dos quais o primeiro é sempre o mais importante. *Rio, Quarenta Graus*, por exemplo, supera *Rio, Zona*





Dossiê Filme Cultura



Norte, tanto em proposição estética — apesar de sua linguagem simples e de seu lirismo retórico — quanto no enfoque da realidade (no caso, a vida da gente humilde das favelas e dos subúrbios). O mesmo ocorre com *Mandacaru Vermelho*, cujas imperfeições técnicas e ingenuidade artística não o inibe ante o artesanamente sólido *O Bôca de Ouro*. Com relação a *Vidas Sêcas* e *El Justicero*, faz-se desnecessário qualquer paralelo. Finalmente, tem-se *Fome de Amor* e *Um Asilo Muito Louco* que, embora servido pela côr e por uma boa história (originária do conto "O Alienista", de Machado de Assis), não suporta o confronto. Diante desses oito filmes, e mais de *Como Era Bom o Meu Francês*, comédia antropológica recentemente concluída, impõe-se outra observação: Nélson se sente mais à vontade em cenários naturais, lidando com personagens autênticos e situações definidas, claras. (*Fome de Amor* revela, por detrás de sua aparente ambigüidade e anarquia, uma equação dramática bastante precisa.) Outro dado significativo: em seus primeiros filmes, Nélson procurava meramente documentar os acontecimentos, narrar linearmente a história; nos seguintes, já os abordava de forma crítica, distanciada, e atualmente ele tenta superar esse tipo de enfoque, partindo para um cinema "aberto", descompromissado com verdades pre-estabelecidas.

Trabalhando como pioneiro na área inexplorada do cinema realista, NPS realizou, em regime cooperativo e precárias condições materiais, *Rio, Quarenta Graus*. Nessa experiência, que constitui hoje uma abertura extremamente importante para o futuro Cinema Novo, ele aplicou pela primeira vez a lição ensinada por Gláuber Rocha nos anos 60: é possível fazer filmes fora dos estúdios, apenas com "uma câmara na mão e uma idéia na cabeça". A câmara foi emprestada pelo antigo INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo) e a idéia provinha diretamente dos congressos de cinema brasileiro, realizados em 1952/53, nos quais se postulava o uso do cinema como instrumento cultural. A excessiva ambição de Nélson, querendo abarcar de uma só vez a complexa realidade da metrópole carioca, limitou *Rio, Quarenta Graus* a

um painel algo superficial e metafórico da vida no Rio de Janeiro na época.

Quase o cinema verdade nos anos 50, *Rio Zona Norte* foi planejado em moldes idênticos aos de *Rio, Quarenta Graus*, e filmado no mesmo "décor", pungente e insólito, da fita anterior: a favela. As condições de trabalho foram, contudo, muito diferentes. A produção obedecia os métodos normais; os atores eram profissionais; o tempo de filmagem foi predefinido, e o "approach" realista se processava de forma mais crítica. *Rio Zona Norte* tinha muitos equívocos, a narrativa era arritmica e o melodrama inundava a tela. Mas transpirava autenticidade, não se perdendo no pieguice ou no lamento sentimentalista da realidade sofrida dos compositores populares. O *Grande Momento*, crônica de costumes em torno de um casamento no Brás (bairro pobre de São Paulo), dirigida por Roberto Santos e produzida por Nélson, foi um interregno necessário, nessa curva de sua carreira.

FASE DE TRANSIÇÃO

Depois de estudar os dramas urbanos, NPS se volta para os problemas do homem nordestino, noutra moldura cenográfica tão trágica quanto a favela: a caatinga. *Mandacaru Vermelho* foi o resultado dessa (curiosa) incursão, e as condições em que foi realizado pertencem hoje ao folclore cinematográfico brasileiro. Instalado em Juazeiro para dirigir *Vidas Sêcas*, Nélson viu seus planos malograrem com uma enchente do São Francisco. A solução de emergência foi descoberta nas histórias de ódio e vingança entre famílias que formam o "romanceiro" local. Não obstante esse aspecto de produção improvisada ao sabor das necessidades, trata-se de um espetáculo instigante, que mostra a realidade sertaneja autenticamente, sem os exotismos de Lima Barreto (*O Cangaceiro*) e as mistificações de Carlos Coimbra (*Lampião, Rei do Cangaço*).

O Bôca de Ouro assinala o retôrno de Nélson à geografia do asfalto e se consiste numa experiência opaca, apesar de ter propiciado ao cineasta continuidade de trabalho. Sem poder conferir notações pessoais a uma trama exaustivamente marcada pela personalidade de seu autor (o teatrólogo Nélson Rodrigues), NPS explorou ao máximo a faceta erótica da peça. Disso resulta que *O Bôca de Ouro* é seu filme mais incandescente em sen-

sualismo, elemento que não basta para injetar maiores qualidades nesta experiência artesanal.

REFLEXÃO DO ARTISTA

Segundo um crítico, *Vidas Sêcas* significa "um passo fundamental na representação do homem brasileiro na tela, um verdadeiro tratado sobre a situação social e moral do homem no Brasil". Transpondo "cientificamente" para a tela o romance de Graciliano Ramos, Nélson mostra com grande poder de síntese, numa narrativa sem digressões prolixas e sem malabarismos formais, a vida subhumana no contexto geográfico conhecido como o "polígono das sêcas". *Vidas Sêcas* lança mão de poucos recursos técnicos para exprimir a realidade coral e cruenta do Nordeste: a iluminação dispensa rebatedores, empregando a luz escaudante do Sol nordestino; a música, mistura o plangente ranger do carro de bois com canções típicas; os intérpretes são econômicos na fala e no gesto. No entanto, o filme tem a autenticidade de um "flash" fotográfico, com o suporte da visão desdramatizada e realista de NPS, que encontrou na prosa sêca e fenomenológica de Graciliano um veículo funcional para seu cinema humanista e crítico.

Ante as personagens e os cenários de seus filmes, ele denotou sempre uma atitude compassiva, participante. Mas em *El Justicero*, comédia de costumes realizada quatro anos após *Vidas Sêcas*, seu olhar é impiedosamente crítico, desapassionado e ferino. Talvez por se sentir deslocado no ambiente superficialmente inconsequente da Zona Sul, Nélson não pôde satirizar ou viver convincentemente as aventuras da juventude ipanemense. O cenário é aquele que escolheria para o seu "Rio, Zona Sul", se o tivesse realizado. A sua atitude, entretanto, é diferente: o caráter de produto de encomenda é demasiado óbvio.

Também de encomenda, mas encarada sob outro aspecto, é *Fome de Amor*, desconcertante "obra aberta", em que os aportes de invenção são mais impressionantes que em qualquer outro filme do diretor. A narrativa, aparentemente hermética, exibe um fascinante jôgo de inteligência de sensibilidade. As situações (extraídas de uma novela de Guilherme de Figueiredo) mostra em transe personagens arquetipos de uma sociedade em decomposição: dois casais se amando, se odiando e, finalmente, perpetrando a sua des-

Fome de Amor: Irene Stefânia e Paulo Pôrto.



truição. NPS raramente demonstra ódio por essas figuras em crise, preferindo descrever seu itinerário numa ilha alegórica e tropical, com imagens de extrema lucidez e simpatia. O essencial no tratamento de *Fome de Amor*, na opinião de Néelson, não é tanto a crítica, mas a superação de seus excessos.

Essa mudança de atitude do diretor, assim como seu novo tipo de "approach" do real, mostra que a sua obra comporta ainda muitas surpresas e que está longe de ser enclausurada numa definição atinente apenas às suas fases anteriores. *Um Asilo Muito Louco* centra sua visão de mundo, igualmente, numa fábula, numa alegoria. E *Como Era Bom o Meu Francês* parece substanciar novas preocupações do autor de *Vidas Sêcas*, numa linguagem mais aberta e vigorosa.

Néelson Pereira dos Santos: DEPOIMENTO

TRILOGIA CARIOCA

"Quando fazia *Rio, Quarenta Graus* ninguém tomou conhecimento. O filme só ficou conhecido quando foi perseguido pela Polícia, transformando-se em 'notícia' de jornal. Em *Rio Zona Norte* eu já trabalhava dentro de disposições comerciais, tanto com atores como com produtores e distribuidores. Tive de realizar o filme num período determinado, embora seja apenas profissional de nome, pois economicamente era um filme de amador. Encontrei muitas dificuldades para realizá-lo. Quanto às diferenças, *Rio, Quarenta Graus* dava uma visão geral do Rio, com certas simpatias pelos personagens, sem nenhuma penetração psicológica. Em *Rio, Zona Norte* sucede o contrário: o filme parte de um personagem — inspirado na vida de um compadre meu, Zé Kéti — e o segue até a morte. Por isso, a visão de *Rio, Zona Norte* é mais analítica que a de *Rio, Quarenta Graus*. Não cheguei a realizar *Rio, Zona Sul* porque tive enormes dificuldades econômicas."

INFLUÊNCIAS NEO- REALISTAS

"Sem o neo-realismo, não teríamos começado e, acredito, que também nenhum país com economia de cinema débil poderia — sem este precedente — se haver realizado em relação ao cinema. Porque a grande lição do neo-realismo foi a de produzir filmes sem ter que contar com todo o aparato material, econômico, da grande indústria que dominava na época, especialmente a norte-americana. No Brasil, procuramos aprender imediatamente essa lição: ou seja, fazer cinema sem estúdio, com 'uma câmara na mão e uma idéia na cabeça', voltados para nossa realidade, encontrando nela nossos temas mais importantes, que se nos motivavam como homens, também nos deviam motivar como criadores cinematográficos."

FILMES DE TRANSIÇÃO

"*Mandacaru Vermelho* foi um filme improvisado no momento, tanto que fui um dos atores. Toda a equipe, menos o fotógrafo, trabalhou no elenco. Era uma espécie de 'tábua de salvação': já que não se podia realizar *Vidas Sêcas*, tinha de fazer algo de qualquer maneira. Dentro dessa condição de necessidade é que surgiu o filme. Nêle tratei de praticar



Um francês descobre a América:
Arduino Colasanti.

uma série de experiências realizadas até aquele momento, embora não me sentisse interessado pela história. Trata-se, enfim, de um conjunto de experiências. Apesar de considerá-lo apenas um rascunho, não o renego.

"Em *O Bôca de Ouro*, baseado na peça de Néelson Rodrigues, minha posição foi a de diretor contratado: ou seja, havia limitações de produção; não podia fazer nada de pessoal."

ORIGENS DE "VIDAS SÊCAS"

"Em 1957-58, houve uma grande seca no Nordeste e fui encarregado de filmá-la. Evidentemente, como cineasta, a gente sempre tem idéia de fazer novos filmes. Escrevi, então, uma história sobre o Nordeste, mas do meu ponto de vista. Na época havia uma grande discussão sobre o problema agrário brasileiro, discussão que mobilizava todos os grupos e setores em atividade. Eu pensava que o cinema devia participar desse debate nacional, e que minha contribuição seria um pouco desarticulada. Uma visão de homem de cinema, mas não uma visão sentimental. E dentro de todos os romancistas nordestinos o mais representativo, o que tinha mais consistência em sua visão do Nordeste, era Graciliano Ramos, particularmente no seu livro *Vidas Sêcas*. O que ele diz ali a respeito do Nordeste de 1938 ainda hoje é válido. Também era uma maneira de contribuir para a divulgação da excelente literatura nordestina. Por essas razões é que fiz *Vidas Sêcas*.

"No caso da adaptação, houve um respeito absoluto, porque não se pode brincar com uma obra anterior. A partir do momento em que escolhi *Vidas Sêcas* como base para um filme, meu trabalho somente poderia ser o de respeito completo à forma e às idéias do autor do livro. Evidentemente que meu 'approach' foi espontâneo, pois me empenhei em ilustrar fielmente a obra com toda uma soma de conhecimentos daquela realidade.

"Foi um trabalho que me levou muito tempo, mas sem maiores dificuldades, porque o livro é muito direto e objetivo. Havia apenas um problema: a seleção e ordenação dos momentos cronologicamente e a necessidade de alguma inven-

ção de episódios que concentravam em certos casos a narração."

REALISMO CRÍTICO

"O tratamento realista conferido a *Vidas Sêcas* foi completamente consciente. Era até certo ponto a continuação de *Rio Zona Norte*, que também mostra essa tendência para a observação em dois planos: físico e psicológico. *Vidas Sêcas* é a sedimentação desse estilo iniciado em *Rio Zona Norte*. Em segundo lugar, está o próprio Graciliano Ramos: o despojamento, os fatos sem nenhum adorno, sem nenhuma dramatização; finalmente, minha observação pessoal da realidade nordestina, do homem nordestino. Esses três fatos me levaram à conclusão de que o filme devia ter aquele estilo, aquela forma."

EL JUSTICERO

"É um filme que foi como uma espécie de escola. Realizei-o com os alunos da Universidade de Brasília, onde era professor. Surgiu a oportunidade de fazer um filme profissional e, com dez alunos, formamos uma equipe. Por isso é um filme que tem certa limitação de objetivos. Outra de suas características é ser um pouco mordaz. Faz crítica com humor."

SEGUNDA CHANCE

"*Fome de Amor* deveria ser dirigido por um assistente meu. Eu simplesmente ia fazer a supervisão. Mas, finalmente, o produtor não aceitou o roteiro apresentado. Assumi então a direção, com liberdade completa para modificar a história. Depois de *Vidas Sêcas* tinha assim um gran-

O folclore elevado a uma dimensão
"mítica": Mandacaru Vermelho.

Na cena: Néelson Pereira dos Santos e
Sônia Pereira.



Sônia Pereira e NPS:
Mandacaru Vermelho.



Dossiê Filme Cultura



de projeto que estava tentando concretizar. A experiência foi muito interessante para mim, porque, na realidade, ia escrevendo o filme ao mesmo tempo em que o filmava. Havia sucedido fato idêntico em *Mandacaru Vermelho*, e como tinha filmado bastante me adaptei facilmente à situação, e fiz o filme recriando-o constantemente até o momento da montagem e dublagem. Parece-me que é o mais pessoal de meus filmes: deixou de ser o que eu devia pensar para transformar-se no que realmente estava sentindo.

"Em *Fome de Amor* o fundamental não é tanto a crítica, mas o contrário: a superação da crítica. É acreditar e nada mais. Às vezes, assumir uma posição crítica ajuda seriamente a enfrentar certos problemas, mas serve ao diretor somente no plano social, sem repercussões sociais. Há um momento em que é necessário acreditar nos fatos, manter essa crença e seguir adiante, discutindo depois."

SÔBRE MACHADO DE ASSIS

"Nenhum outro dos nossos romancistas tinha tanto domínio da ironia, nem uma penetração psicológica tão admirável e segura. Seus personagens não são simples sombras saídas da imaginação

de um ficcionista. São porta-vozes do pensamento de uma época, que sofreu alteração apenas exteriormente, mas estruturalmente permanece a mesma. Daí a atualidade do 'alienista', que é quase um conto de antecipação."

COMO ERA BOM O MEU FRANCÊS

"O tema de partida foi escolhido por acaso. Diariamente, atravessando a Baía de Guanabara, imaginava como ela seria, ainda virgem, no tempo dos franceses. Essa idéia me foi ficando familiar, e creio que daí surgiu a intenção de fazer o filme. Mas, acredito que realmente não há grande diferença em relação a meus temas anteriores. O importante é que a história, o projeto e as preocupações são todos meus, nascidos espontaneamente e nos quais trabalhei mais de quatro anos.

"O fato de situar a história no século XVI, época em que os franceses estavam no Rio de Janeiro, não invalidou a análise do choque cultural entre duas culturas em estágios diferentes. Ou, mais precisamente falando, de um ponto de vista econômico, do choque entre dois povos — um subdesenvolvido e outro desenvolvido.

"A única diferença no tratamento da história está no fato de que a realidade abordada agora já desapareceu. Tive, assim, de reconstituir um passado longínquo, o que implicou numa interpretação pessoal da História. Toda a preparação do filme, por exemplo, foi estruturada sobre elementos antropológicos. Respeitei todos os dados disponíveis da cultura tupinambá existentes no Brasil. A interpretação das relações entre os tupinambás e o europeu foi muito pessoal, e, evidentemente, sujeita às influências que sempre senti a respeito de problemas como êsse."

(Montagem de declarações a Frederico de Cárdenas, José Carlos Monteiro e José Wolf.)

FILME POR FILME

RIO, QUARENTA GRAUS

"Muito mais influenciado pelo neo-realismo italiano do que pela pequena tradição do filme carioca, *Rio, Quarenta Graus* era uma mistura de drama, comédia, melodrama e chanchada, com interpolações musicais, contando várias histórias interligadas umas nas outras, e tendo como ponto de referência os moleques que descem dos morros cariocas para vender amendoim torrado na cidade."

Alex Viany, in "Leitura", n.º 60, junho de 1962.

RIO ZONA NORTE

"*Rio Zona Norte* é dissonante no conjunto, não tem a forma definida de *Rio, Quarenta Graus*. Mas aí a 'dialética de jornal' evoluiu para uma penetração mais aguda: o homem brasileiro deixava de ser uma categoria puramente de classe. Homem de classe, mas homem com implicações existenciais. "Espírito", o sambista de *Rio Zona Norte*, vivido excepcionalmente por Grande Otelo, é a pobreza, a ingenuidade, o servilismo e o talento dos nossos sambistas da zona norte, sonhadores e românticos, sofridos e esmagados pelo império do rádio. Hoje, olhando-se *Rio Zona Norte* em função da obra que Nelson Pereira dos Santos ensaia com a mais avançada posição de artista em nos-



Baseado na peça de Nelson Rodrigues, NPS realizou um espetáculo artesanalmente bem acabado: O Bôca de Ouro. Na cena: Jece Valadão e Maria Lúcia Monteiro.



Ivan Cândido e Odete Lara: O Bôca de Ouro.

so cinema, descobrimos que as maiores qualidades em *Rio Zona Norte* residem nos seus pontos de crise. Aos 26 anos, numa profissão violenta, era difícil, quando desejava dar um passo adiante do realismo puro, acertar de cheio num realismo crítico. Não é sem motivos que, aos 34 anos, Nelson filmou *Vidas Secas*, uma novela de Graciliano Ramos: suas relações com este escritor serão mais longas e começaram, verdadeiramente, em *Rio Zona Norte*."

Gláuber Rocha, in "Revisão Crítica do Cinema Brasileiro".

MANDACARU VERMELHO

"*Mandacaru Vermelho*, de Nelson Pereira dos Santos, é, seguramente, uma das primeiras tentativas válidas de descobrir o Brasil, no que ele oferece de melhor e mais autêntico em termos de cultura. Não é mais o nacionalismo infantil e teimoso, nem, principalmente, uma visão contaminada de exotismo. Pelo contrário, é um filme que devassa o Nordeste brasileiro e constata a sua realidade primitiva e trágica, às vezes grotesca, dando-lhe uma dimensão dramática, ainda que precária. Não é mais *O Cangaceiro* nem *Orfeu do Carnaval*.

A história de *Mandacaru Vermelho* é semelhante, singeleza e ingenuidade, à dos cantadores nordestinos. Obedece ao mesmo sistema narrativo, à forma tradicional de nossa literatura de cordel, em que há um princípio, um desenvolvimento e um



Arduíno Colasanti no "set" de filmagem de *Como Era Bom o Meu Francês*.

fim, no qual os maus são punidos e os bons recompensados e redimidos. Esta é a mais encantadora virtude do filme: inspirar-se no que a tradição consagrou e elevou a uma dimensão mítica.

A total ausência de *glamour*, de cavalos fogosos, de mocinhos justos e ideais, e de heroínas empoadas, interdita, desde logo, qualquer aproximação aos filmes de *western* norte-americanos. Interpretar *Mandacaru Vermelho* como uma tentativa de realizar um *western* brasileiro evidenciaria má-fé ou insciência, porque seria comparar, por seus aspectos exteriores, duas realidades que diferem no que lhes é essencial. As roupas são pobres e rudes, como é rude e pobre a região; não existem mocinhos, mas apenas criaturas humanas, frágeis e desajeitadas, quase temerosas; e os cavalos não chegam a condição de corcéis, pois são animais de raça impura, lerdos e pequenos, em competição com burros e jumentos que a eles se igualam em eficiência por melhor enfrentarem a agressividade dos caminhos selvagens.

É verdade que algumas dessas características do filme, positivas em si, estão prejudicadas. O diretor é, na maior parte do filme, mais ingênuo do que a história e os atores são mais desajeitados do que desejariam os personagens. O filme foi feito em regime de urgência, e a resolução das seqüências obedece às fórmulas tradicionais dos filmes de aventuras. A fotografia é de qualidade, mas as composições sofrem, freqüentemente, de acentuado academismo, de forma e espírito. Para quem conhece a história da produção de *Mandacaru Vermelho*, esses defeitos tornam-se irrelevantes no julgamento do diretor. Néelson Pereira dos Santos, ao partir para o Nordeste com a sua equipe, filmaria *Vidas Sêcas*, de Graciliano Ramos, cujo roteiro estava inteiramente pronto. As chuvas e as inundações que então ocorreram no Nordeste impediram-no de realizar o que concebera. Para salvar o dinheiro gasto na produção, Néelson foi obrigado a criar uma outra história e um outro filme. Assim nasceu *Mandacaru Vermelho*, por acaso; e assim também nasceram os defeitos do filme."

Cláudio Mello e Souza, in "Jornal do Brasil", 1-12-61.

O BÔCA DE OURO

"O Bôca de Ouro é Jece Valadão. Começou a vida, de banqueiro, de modo duro, e isso é a apresentação do filme, Jece, desequilibrado na interpretação de Os Cafajestes, reedita, para melhor, o ator de *Rio, Quarenta Graus*. As três versões contadas por Guigui (Odete Lara) servem para dar-lhe chance de desen-

Vidas Sêcas:
Átila Iório e Maria Ribeiro.



Rio, Quarenta Graus:
painel metafórico da vida carioca.



Roberto Batalin e Glauce Rocha,
em começo de carreira, formam o par amoroso de Rio, Quarenta Graus.

volver suas características de ator. É um Bôca sincero em atuação. A primeira versão mostra-o nojento. Jece sabe ser, como também não fica mal no cafajeste de bom coração da segunda versão (embora em nível mais baixo que o da anterior e da seguinte). A terceira traz o Jece mau, sem anormalidades. O Jece puramente concatenado com a vida de Bôca. Está bem, embora sem genialidades, o que se enquadra perfeitamente na realização, que prescinde de um ator genial, necessitando apenas um bom ator. Nesses papéis é difícil a Jece encontrar um adversário. Odete Lara confirma as opiniões de muitos a seu respeito. É má atriz. Sua técnica, que não existe, seu talento mínimo, não permitem que Guigui tenha a força que exige o roteiro. Celeste é atriz que eu desconhecia: Maria Lúcia Monteiro. Bela moça, com bons mas poucos momentos de atuação. É difícil calcular de que seria capaz em uma próxima realização, mas a impressão é que poderá fazer boas coisas. Daniel Filho não está nem próximo do Vavá de *Os Cafajestes*, sua melhor atuação até o momento. Adriano Lisboa confirma meu julgamento e impressão anterior (há quem discorda de tal confirmação): é um dos melhores atores surgidos na nova leva do cinema nacional. Geórgia Quental é a revelação. Apresenta-se como boa atriz, o que sua atual aventura filmica no México poderá destruir. Ivan Cândido é *Caveirinha*, repórter que decide penetrar a fundo na história do Bôca. Forma com Jece, Adriano e Geórgia o quarteto ofensivo da realização de Néelson Pereira dos Santos. Néelson e Rafael Valverde são as grandes figuras, o diretor e o montador, que fazem uma produção de grandes qualidades técnicas. Amleto Daissé penetra no espírito que Néelson lançou na fita. A fotografia combina com a direção, embora sem maior contribuição.

A peça de Néelson Rodrigues é dramaticamente bem estruturada, mas sobre o tema e a estrutura do drama, é importante um estudo calmo e mais frio.

O principal é que a realização de Néelson Pereira dos Santos faz-se importante dentro do panorama do Novo Cinema Brasileiro, prosseguindo qualitativamente o caminho desenvolvido até agora. *Bôca de Ouro* merece uma visão calma e cuidada, onde não caberão os preconceitos com o nascente Cinema Novo. É um filme adulto.

Luiz Alberto Sanz, in "Jornal do Comércio", 2-2-63.

VIDAS SÊCAS

"*Vidas Sêcas* é a conseqüência lógica, no plano estético, de filmes como *O Cangaceiro*, *O Pagador de Promessas* e *Os*

Cafajestes, e no plano econômico é a surpreendente partida para o futuro da nossa indústria cinematográfica, a qual, paradoxalmente, ser-lhe-á posterior.

Freqüentemente, quando se trata da transformação de importante obra literária em filme, as qualidades dêste são apontadas em relação à sua fidelidade ao texto originário. Mas ser fiel ou infiel ao texto — mesmo, por que não dizer, a seu espírito? — não significa fazer um filme com qualidades maiores ou menores. Os produtores de *Vidas Sêcas* promoveram o filme com o epíteto de "fiel", o que, se de um lado lhe atrai os admiradores do autor de "São Bernardo", de outro nada significa para os que foram em busca de um cinema autêntico. Ao se apreciar *O Processo*, de Orson Welles, o livro de Kafka significa nada mais do que um discreto ponto de referência. Para o crítico de cinema, o filme é obra acabada e como tal deve ser julgado; o que lhe importa é a captação das personagens com a maior veracidade possível, sem se ater a minúcias e a requintes que a linguagem literária pode gabar-se de possuir. *Vidas Sêcas*, filme de Néelson Pereira dos Santos, é, de todo, fiel a "Vidas Sêcas", livro de Graciliano Ramos, mas nem por isso é um filme que mereça respeito e admiração. Prefiro dizer que, se o merece, é porque foi fiel à sua maneira, isto é, soube ser fiel.

Desde o início, o ritmo do filme joga o espectador para o tempo interior das personagens. E, dentro dessa *durée*, tôda a história (em que pese a impropriedade dessa palavra) irá desenvolver-se e fechar-se sobre si própria. O "décor" natural integra-se numa envolvente plasticidade e apresenta-se como o responsável pelo enimesmamento de Fabiano e sua mulher. O sol, a caatinga rala, os cirros acumulados no poente, devem ser diariamente reconquistados. Penso que Néelson Pereira dos Santos, depois de algumas experiências acadêmicas, mais ou menos bem sucedidas, resolveu tornar concreta antiga aspiração menos por uma questão de preferência pessoal, do que pela necessidade de se colocar o cinema social dentro de seus limites verdadeiros. Em *Vidas Sêcas*, a economia dos diálogos e a precisão do gesto parecem ser seus pontos altos.

Resulta do emprêgo de poucos diálogos, maior atenção do espectador às personagens enleadas pelas componentes paisagísticas que compõem o seu monótono "habitat", que a câmara tão dramaticamente captou na maioria das seqüências. Em algumas, contudo, predominaram preocupações pela composição fotográfica o que, ao invés de inserir,



Dossiê Filme Cultura



arrancou o objeto da duração, prejudicando a continuidade plástica, principalmente porque o emprêgo da câmara manual representa a tentativa de colocar o dinâmico dentro de um tempo que lhe é infinitamente contingente.

Onde, porém, a direção mais se realizou, foi no tratamento dispensado ao gesto. Não há, em *Vidas Sêcas*, aquilo que se erigiu como uma das características do nosso cinema: o olhar imperturbável e a movimentação desordenada; um e outro cederam lugar à composição verista, despida de artifícios e de maneirismos. A simplicidade da história, em seu anticlímax, poderia ter levado Pereira dos Santos a compensá-la com arroubos virtuosísticos; mas no filme o que há de virtuosismo se origina da própria tessitura do estilo e da elaboração consciente da continuidade formal.

A seqüência da morte da cachorra, com os preás brincando diante dos seus olhos agonizantes, parece-se que se deva inscrever dentre os raros momentos antológicos do nosso cinema."

J. C. Ismael, in *Suplemento Literário* de "O Estado de São Paulo", 23-5-64.

EL JUSTICERO

"As aventuras de *El Jus* são uma curiosa, divertida e provocante mistura de jamebondismo carioca, política estudantil, sexo nôvo e visão panorâmica de uma certa burguesia — a que vai do Leme ao fim do Leblon. Saído de *Vidas Sêcas*, ou do compromisso de realizar um gênero sério, Nelson Pereira dos Santos reaparece na comédia ligeira. Mas *El Justicero* é um filme tão importante, na obra de Nelson, como *Rio, Quarenta Graus* ou *Rio Zona Norte: El Justicero*, para lembrar um velho projeto de NPS, chama-se, realmente, *Rio, Zona Sul*. Apartamentos modernos, ruas, praias, buates, correrias noturnas, menininha que sabe de cor frases revolucionárias, uma vontade de fazer isso ou aquilo bem depressa, uma contradição entre a responsabilidade e a irresponsabilidade, entre a justiça e o prazer, o sinal aberto para as mais loucas teorias. Nelson conhece a linguagem de Copacabana, a enorme distância entre a palavra e o ato con-

creto, e o seu filme larga sem freios uma crítica irônica, profunda, a esse mundo onde o carnaval de aparências plantou o seu domínio. Acusam *El Jus* de ser uma história contada em cima da perna, mas poucos sentiram que *El Jus* é um documentário de atualidades, imagens diretas do sal, sol e sul. *El Justicero*: o filme dentro do filme, a verdade e a ficção que lutam ou se completam, a ficção agindo sobre o filme e o filme agindo sobre a verdade. No último plano, extraordinário, *El Jus* se confunde entre as imagens que saltam na tela (claras, objetivas) e a incerteza do seu destino. Com o auxílio de excelentes atores em primeiro papel (Arduino, Adriana), mestre Nelson chega, através da comédia ligeira, ao triste retrato de uma geração marcada pela tragédia."

Maurício Gomes Leite, in "Jornal do Brasil", 28-10-67.

FOME DE AMOR

"A filmografia de Nelson Pereira dos Santos assume, inesperadamente, outro rumo. De *Rio, Quarenta Graus* a *Vidas Sêcas* ia uma distância considerável, e de *Vidas Sêcas* a *Fome de Amor* o salto é bem maior. Muda o ambiente, muda o procedimento dramático e a ênfase é outra. Nelson fizera, cinco anos atrás, a conversão ideal do romance de Graciliano Ramos, adotando um estilo de narrativa concentrado, íntimo, direto, feito sobre a segura do próprio conflito, sem interferências ou desvios de virtuosismo. Seu *Vidas Sêcas* ficou incluído, para muitos, entre os dez melhores filmes brasileiros de todos os tempos. Depois de lamentada ausência, o cineasta volta com esse *Fome de Amor*, que tirou, em adaptação livre, de uma obra de Guilherme de Figueiredo. Ele renuncia a artesanato simples, mas essencial à melhor expressão lírica e trágica de suas duas obras mais significativas, para engajar-se num cinema em moda, visualmente alucinante e de intenções ambíguas. *Fome de Amor* traz à cena cinematográfica o autor consagrado, lançando-se nessa experiência nova e audaciosa. A linguagem de agora é fascinante: o cineasta cria imagens brilhantes e de contínuo simbolismo para tratar das relações de personagens estranhos, frustrados, pegajosos, dominados por uma incapacidade total e hostis ao presente que os rodeia, e também ao futuro. O pânico e a amargura repassados ao longo dos acontecimentos entre os dois casais no recanto de esplêndida beleza encontram um desfecho que é, como de resto, a fita inteira, um momento de inesperada surpresa: Paulo Pôrto, o milionário cego e ex-revolucionário, e Irene Stefânia, a pianista frustrada, afastando-se sem rumo, como num gesto de libertação. Nelson impõe diferentes direções ao seu tema e aos personagens, num desafio que permite ao espectador uma interpretação lírica ou política, ou mesmo farsista. A reticência não tira os méritos desse filme de construção apaixonante, cheio de idéias visuais e de sentido provocante. A câmara de Dib Lutfi e o quarteto de interpretações principais são as notas altas da realização."

Alberto Shatovsky, in "Guia de Filmes" n.º 15.

UM ASILO MUITO LOUCO

"Nelson Pereira dos Santos desbravou um nôvo caminho quando fez em 1968 *Fome de Amor*. Seus filmes anteriores estavam mais próximos do realismo fantás-

tico, como é o caso de *Um Asilo Muito Louco*, sua última obra. O compositor da escola de samba de Rio Zona Norte e o retirante de *Vidas Sêcas* são tipos claramente definidos e dramaticamente colocados no plano da realidade humana concreta, dimensionada no tempo e no espaço. Já em *Fome de Amor*, Nelson retrata o mundo neurótico da burguesia "conscientizada", fatalmente escorregadio e complexo. Sua brilhante direção conferiu à narrativa forte dramaticidade, mas o quadrilátero amoroso não se liga, em suas proposições e frustrações, a um quadro de referências, para não falar em valores. Ora, se em *Fome de Amor* já era difícil estabelecer um sistema referencial com um mínimo de precisão, como fazê-lo em *Um Asilo Muito Louco*, propositalmente um filme parábólico?

A origem machadiana do argumento serviu apenas de pretexto para que Nelson vislumbrasse os dados essenciais da aproximação temporal. O autor não se preocupou em fazer um filme de época. Modernizou o conto de Machado de Assis e adotou uma linguagem simbólica que, embora dificulte a identificação dos papéis, mostra as linhas gerais de um processo político. Enquanto o nôvo pároco tem o apoio da esposa do chefe local e do povo em geral, constrói a casa para os alienados e goza de grande prestígio. No entanto, quando a ação do padre Simão começa a ameaçar a estabilidade sócio-econômica de Serafim, a imediata intervenção das autoridades frustra de

Inspirado em "O Alienista", de Machado de Assis, NPS fez em *Um Asilo Muito Louco*, sua primeira incursão no domínio da côr.



Nildo Parente, Isabel Ribeiro e Manfredo Colasanti: figuras exóticas de *Um Asilo Muito Louco*.





Em Rio Zona Norte NPS descobre o realismo-crítico. Na cena: Maria Pétar, Paulo Goulart e Grande Otelo.

uma vez por tôdas a obra social do alienista, que a partir daquele momento passa a ser considerado o único alienado da cidade. Essa inversão dos papéis não consegue convencer o espectador por não encontrar clara ressonância na realidade tropical.

Exemplarmente bem construído, cõservando inclusive algo do tom irônico e sarcástico do original machadiano, *Um Asilo Muito Louco* esta imerso na fantasia e nos símbolos, impedindo uma interpretação menos artificial. Optando pela parábola, Néelson penetrou num terreno dispersivo que cada vez mais o afasta da simplicidade estilística de suas primeiras obras, que primavam pela objetividade e pelo impacto."

Miguel Pereira

Néelson Pereira dos Santos: FILMOGRAFIA

Paulista da capital, Néelson Pereira dos Santos nasceu nos idos de 1928. Advogado por estudo universitário, jornalista por profissão (durante muitos anos trabalhou como copy-desk do *Jornal da Brasil*), cineasta, finalmente, por vocação e opção, freqüentou o famoso e discutido *Institut des Hautes Études Cinématographiques (I.D.H.E.C.)* em Paris. 1950 é a data de seu primeiro contato com o instrumento fílmico: *Juventude*, documentário em 16mm. Em seguida exercitou-se, entre 1951 e 1953, como assistente de direção em vários filmes, entre os quais *Agulha no Palheiro*, de Alex Viany. Primeiro longa-metragem (1954-55): *Rio, Quarenta Graus* que, para muitos, é o marco inicial do nosso Cinema Novo. Depois se seguiram *Rio Zona Norte* (1958), *Mandacaru Vermelho* (1961), *Bôca de Ouro* (1962), *Vidas Sêcas* (1963), *El Justicero* (1967), *Fome de Amor* (1968), *Um Asilo Muito Louco* (1970) e *Como é Bom o Meu Pequeno Francês*, que se encontra em fase de montagem. Entre uns e outros, vem realizando documentários de encomenda e montando filmes de outros cineastas (*Barravento*, de Gláuber Rocha, *Maioria Absoluta* e *Pedreira de São Diogo*, ambos de Leon Hirszman). Atualmente é diretor do Departamento de Comunicações Visuais da Universidade Federal Fluminense, em Niterói.

CURTAS-METRAGENS: 1950 — *JUVENTUDE* (em 16 mm). Direção.
1950 — *ATIVIDADES POLÍTICAS EM SÃO PAULO*. Direção.
1958 — *SOLDADOS DE FOGO*. Direção. (Produção do Corpo de Bombeiros de São Paulo).

1962 — **BALLET DO BRASIL** * Direção e roteiro: Néelson Pereira dos Santos * Música: Heitor Villa-Lôbos * Coreografia: Helba Nogueira.

1963 — **UM MÔÇO DE 74 ANOS** * Direção e roteiro: Néelson Pereira dos Santos.

1965 — **RIO DE MACHADO DE ASSIS** * Direção e roteiro: Néelson Pereira dos Santos * Fotografia: Hélio Silva e Robert Mirilli * Trucagem: Lygia Pape & Romiti Equipamento * Sonografia: Estúdios Hélio Barroso.

1968 — **ABASTECIMENTO, NOVA POLÍTICA** * Direção e roteiro: Néelson Pereira dos Santos * Produção: Jean Manzon e Cinetel.

ASSISTENTE DE DIREÇÃO: 1951 — **O Saci** * Direção e roteiro: Rodolfo Nanni * Argumento: Arthur Neves, baseado no romance homônimo, de Monteiro Lobato * Fotografia: Ruy Santos * Música: Cláudio Santoro * Assistente de direção: Néelson Pereira dos Santos * Diretor de produção: Alex Viany * Montagem: José Cañizares * Elenco: Paulo Matosinho, Lívio Nanni, Aristéia Paula e Souza, Olga Maria, Otávio Araújo, Maria Rosa Ribeiro.

1953 — **Agulha no Palheiro** * Direção, argumento e roteiro: Alex Viany * Fotografia: Mário Pagès * Música: Cláudio Santoro * Montagem: Rafael Justo Valverde * Assistente de direção: Néelson Pereira dos Santos * Elenco: Fada Santoro, Roberto Batalin, Dôris Monteiro, Jackson de Souza, Sarah Nobre, César Cruz, Helba Nogueira, Hélio Souto, Carmélia Alves (Equipe Moacir Fenelon/Flama Filmes).

1953 — **Balança, Mas Não Cai** * Direção: Paulo Vanderlei * Roteiro: Mário Brasini, Max Nunes e Paulo Gracindo * Fotografia: Ruy Santos e Mário Pagès *

Fome de Amor: uma direção nova na carreira de NPS.



NPS: "Fome de Amor é o mais pessoal dos meus filmes"



Grande Otelo vive excepcionalmente em Rio Zona Norte a figura de um sambista de favela: "Espírito".

Montagem: Rafael Justo Valverde * Elenco: Paulo Gracindo, Brandão Filho, Marlene, Herval Rossano, Sérgio de Oliveira, Mário Lago, Apolo Correia, Ambrósio Fregolente, Wilson Grey (Mauá Filmes).

MCNTADOR: 1959 — **A Barragem de Três Marias** * Direção e produção: I. Rozemberg * Fotografia (Eastmancolor): Hélio Silva * Montagem: Néelson Pereira dos Santos * Narração: I. Macedo Soares * Documentário * CM.

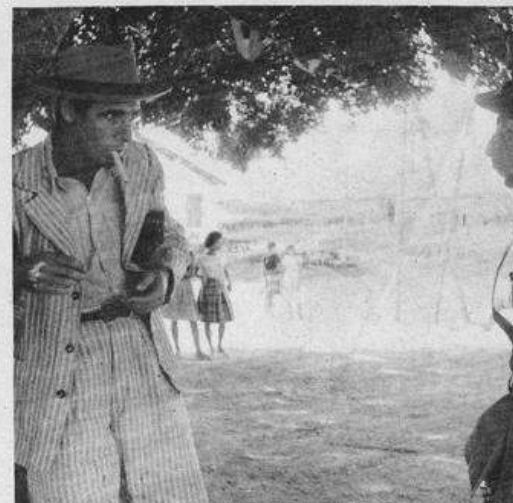
1961 — **Barravento** * Direção e argumento: Gláuber Rocha * Roteiro: Roberto Pires * Fotografia: Tony Rabatoni * Música: Washington B. Silva * Montagem: Néelson Pereira dos Santos * Produtor: Iglu Filmes, Bahia * Elenco: Luíza Maranhão, Antônio Sampaio, Lucy Carvalho, Aldo Teixeira, Braga Neto, Edmundo Albuquerque, Fred Júnior, José Teles, Lídio Silva e Milton Gaúcho.

1962 — **O Menino da Calça Branca** * Direção e roteiro: Sérgio Ricardo * Fotografia: Dib Lutfi, Ruy Santos e Victor Santos * Música: Sérgio Ricardo * Letreiros: Ziraldo * Montagem: Néelson Pereira dos Santos * Elenco: Zézinho Gama, Laura Figueiredo, Sérgio Ricardo, Ziraldo, José Galán e os moradores da favela Macedo Sobrinho * Incluído no longa-metragem "Quatro Contra o Mundo", em 1969.

1962 — **Pedreira de São Diogo** (episódio de *Cinco Vêzes Favela*) * Direção e roteiro: Leon Hirszman * Fotografia: Ozen Sermet * Montagem: Néelson Pereira dos Santos * Produtores: Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes e Tabajara Filmes * Elenco: Glauce Rocha, Sady Cabral, Francisco de Assis, Procópio Mariano e Joel Martins * CM.

1964 — **Maioria Absoluta** * Direção e roteiro: Leon Hirszman * Montagem: Néelson Pereira dos Santos * Documentário.

Átila Iório e Orlando Macedo: *Vidas Sêcas*.



Dossiê Filme Cultura



1965 — **A Fôrça de Fornos** * Direção: Jean Manzon * Montagem: Néelson Pereira dos Santos * Documentário * CM.

1968 — **Cantores e Trovadores** * Direção: Evandro de Almeida Mauro * Roteiro: Evandro de Almeida Mauro e Alex Peirano * Fotografia: Fernando Amaral * Montagem: Néelson Pereira dos Santos.

PRODUTOR, ATOR: 1958 — O Grande Momento * Direção e argumento: Roberto Santos * Roteiro: Roberto Santos e Norberto Nath * Fotografia: Hélio Silva * Montagem: João de Alencar * Música: Alexandre Gnatalli * Elenco: Gianfrancesco Guarnieri, Míriam Pérsia, Paulo Goulart, Vera Gertel, Turíbion Ruiz, Norah Fontes, Jayme Barcelos, Angelito Melo, Lima Duarte * Produção: Néelson Pereira dos Santos.

1966 — **A Opinião Pública** * Direção e roteiro: Arnaldo Jabor * Fotografia: Dib Lutfi * Montagem: João Ramiro Mello, Gilberto Macedo e Arnaldo Jabor * Som: José Antônio Ventura * Narração: Fernando Garcia * Documentário de LM (Produção: Arnaldo Jabor, Néelson Pereira dos Santos e Jorge da Cunha Lima/Di-film).

1968 — **Jardim de Guerra** * Direção e roteiro: Neville Duarte d'Almeida * Argumento: Jorge Mautner * Fotografia: Dib Lutfi * Montagem: Geraldo Veloso * Elenco: Joel Barcelos, Maria do Rosário, Vera Brahim, Carlos Guimas, Paulo Góes, Ezequiel Neves, Dina Sfat, Glauce Rocha, Jorge Mautner, Néelson Pereira dos Santos, Adolpho Chadler, Antônio Sampaio, Paulo Villaga, Zena Feliz, Geraldo Mayrink, Sérgio Chamoun.

CINEASTA: 1955 — Rio, Quarenta Graus * Direção e roteiro: Néelson Pereira dos Santos * Argumento: Arnaldo Farias * Fotografia: Hélio Silva * Música: Radamés Gnatalli * Montagem: Rafael Justo Valverde * Cenografia: Júlio Romito e Adrian Samailoff * Assistente de direção: Jece Valadão * Gerente de produção: Olavo Mendonça * Continuidade: Guido Araújo * Produtores: Ciro Freire Cúri, Néelson Pereira dos Santos, Mário Barros, Luiz Jardim, Louis Henri Guitton e Pedro Kosinski * Elenco: Jece Valadão, Glauce Rocha, Roberto Batalin, Cláudia Moreno, Antônio Novais, Ana

Beatriz, Modesto de Souza, Jackson de Souza, Zé Kéti, Sady Cabral, Arinda Serafim, Aloísio Costa, Domingos Paron, Al Ghiu, Jorge Brandão, Elza Viany, Cléo Teresa, Carlos Moutinho, Mauro Mendonça, Carlos de Souza, Renato Consorte, Walter Sequeira, Pedro Cavalcanti, Valdo César, Paulo Matosinho, Paulo Montel, Arnaldo Montel, Escola de Samba da Portela, Escola de Samba Unidos de Cabucu * (Equipe Moacir Fanelon/Columbia Pictures of Brazil Inc.) * Premiado em Karlovy Vary * Filmado em 96 dias * Custo da produção: 2 milhões de cruzeiros velhos.

1957 — **Rio Zona Norte** * Direção, argumento e roteiro: Néelson Pereira dos Santos * Fotografia: Hélio Silva * Montagem: Rafael Justo Valverde * Música: Alexandre Gnatalli * Diretor de produção: Alípio Rezende * Canções: Zé Kéti * Produtores: Néelson Pereira dos Santos e Ciro Freire Cúri * Elenco: Grande Otelo, Malu, Jece Valadão, Maria Pêtar, Paulo Goulart, Arthur Vargas Jr., Iracema Vitória, Haroldo de Oliveira, Zé Kéti, Ângela Maria, Laurita Santos (Lívio Bruni).

1961 — **Mandacaru Vermelho** * Direção, argumento e roteiro: Néelson Pereira dos Santos * Fotografia: Hélio Silva * Música: Remo Usai * Montagem: Nello Melli * Assistente de produção: Ivã de Souza e Mozart Cintra * Assistente de direção: Luís Teles * Assistente de fotografia: Luiz Paulino dos Santos * Produtores: Néelson Pereira dos Santos e Danilo Trelles * Elenco: Néelson Pereira dos Santos, Ivã de Souza, Sônia Pereira, Miguel Tórres, José Teles, Luiz Paulino dos Santos, Mozart Cintra, Enéas Muniz, João Duarte, Mira * Filmado em Juazeiro, na Bahia.

1962 — **O Bôca de Ouro** * Direção e roteiro: Néelson Pereira dos Santos * Baseado na peça homônima de Néelson Rodrigues * Fotografia: Amleto Daissé * Montagem: Rafael Justo Valverde * Cenografia: Cajado Filho * Diretor de produção: Raimundo Higino * Operador de câmara: José Rosa * Assistente de direção: Ivã de Souza * Sonografia: Jorge dos Santos Felício e Néelson Ribeiro * Produtores: Jarbas Barbosa, Gilberto Perrone e Copacabana Filmes Ltda. * Produtores associados: Imbracine e Prod. Import. Distr. Fama Filmes * Elenco: Jece Valadão, Odete Lara, Daniel Filho, Maria Lúcia Monteiro, Ivan Cândido, Adriano Lisboa, Maria Pompeu, Geórgia Quental, Sulamith Yaari e Wilson Grey (Distribuição da Herbert Richers Produções Cinematográficas).

1963 — **Vidas Sêcas** * Direção e roteiro: Néelson Pereira dos Santos * Baseado na novela homônima de Graciliano Ramos * Fotografia: José Rosa e Luiz Carlos Barreto * Montagem: Nello Melli * Música: Leonardo Alencar * Produtores: Herbert Richers, Luiz Carlos Barreto e Danilo Trelles * Elenco: Átila Iório, Maria Ribeiro, Orlando Macedo, Jofre Soares, os meninos Gilvan e Genivaldo, e a cadela Baleia (Distribuição da Sino Filmes) * Premiado no festival de Cannes: "Melhor Filme para a Juventude", Prêmio dos Cinemas de Arte e Ensaio e Prêmio do OCIC (Office Catholique International de Cinéma).

1967 — **El Justicero** * Direção e roteiro: Néelson Pereira dos Santos * Baseado na novela "As Vidas de El Justicero", de João Bethencourt * Fotogra-

fia: Hélio Silva * Música: Carlos Monteiro de Souza * Montagem: Nello Melli e Raimundo Higino * Diretor de produção: Raimundo Higino * Gerente de produção: Mário Falaschi * Câmara: Ivo Campos * Cenografia: Luiz Carlos Ripper * Assistente de direção: Luiz Carlos Lacerda de Freitas * Sonoplastia: Geraldo José e Luiz Carlos Carneiro * Sonografia: Sidney Paiva Lopes e Nelson Ribeiro * Produtores: Néelson Pereira dos Santos e Condor Filmes * Elenco: Arduíno Colasanti, Adriana Prieto, Márcia Rodrigues, Emanuel Cavalcanti, Álvaro Aguiar, Rosita Thomás Lopes, Selma Caronezzi, Olga Danitch, Oswaldo Mattesco, Zózimo Bulbul, Ivã de Souza, Thelma Reston, Emilson Fróes, Germano Filho, Marlene Fernandes, Hugo Bidê, Fábio José (Distribuição da Condor Filmes).

1968 — **Fome de Amor** * Direção: Néelson Pereira dos Santos * Roteiro: Néelson Pereira dos Santos e Luiz Carlos Ripper * Baseado na novela "História Para Se Ouvir de Noite", de Guilherme de Figueiredo * Fotografia: Dib Lutfi * Cenografia: Luiz Carlos Ripper * Música: Guilherme Magalhães Vaz * Montagem: Rafael Justo Valverde * Assistente de direção: Luiz Carlos Lacerda de Freitas * Produtores: Paulo Pôrto e Herbert Richers * Elenco: Leila Diniz, Arduíno Colasanti, Paulo Pôrto, Irene Stefânia, Manfredo Colasanti, Lia Rossi e Olga Danitch (Distribuição da Herbert Richers Produções Cinematográficas).

1970 — **Um Asilo Muito Louco** * Direção e roteiro: Néelson Pereira dos Santos * Baseado no conto "O Alienista", de Machado de Assis * Fotografia (Eastmancolor): Dib Lutfi * Música: Guilherme Magalhães Vaz * Cenografia e figurinos: Luiz Carlos Ripper * Assistente de direção: Luiz Carlos Lacerda de Freitas * Montagem: Rafael Justo Valverde * Diretor de Produção: Irênio Marques * Produtores associados: Roberto de Castro e Medrado Dias * Elenco: Nildo Parente, Isabel Ribeiro, Arduíno Colasanti, Irene Stefânia, Manfredo Colasanti, Nel-

Homem nordestino em êxodo: Vidas Sêcas. Na cena (de costas): Maria Ribeiro e Átila Iório.

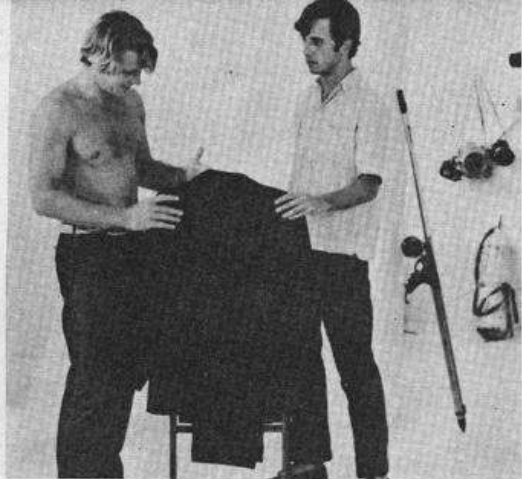


NPS ator: Jardim de Guerra, de Neville Duarte d'Almeida.

son Dantas, José Cleber, Ana Maria Magalhães e, em participação especial, Leila Diniz.

1970 — **Como Era Bom o Meu Francês**
 * Direção e roteiro: Nélson Pereira dos Santos * Fotografia (Eastmancolor): Dib Lutfi * Cenografia: Régis Monteiro * Assistente de direção: Luiz Carlos Lacerda de Freitas * Diretor de produção: Irênio Marques * Assistente de produção: Carlos Alberto Diniz, Antônio Luiz Soares e Raimundo Bandeira de Melo * Produtor: Nélson Pereira dos Santos * Elenco: Arduino Colasanti, José Cléber, Gabriel Arcanjo.

(Filmografia: Michel do Espírito Santo).



El Justicero: uma mistura de jamesbondismo carioca, política estudantil e sexo novo.
 Na cena: Arduino Colasanti.



"El Jus" na paquera:
 Arduino Colasanti e Márcia Rodrigues.

BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA

OBRAS GERAIS

Alex Viány, "Introdução ao Cinema Brasileiro", Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1956.

Assis Brasil, "Cinema e Literatura", Tempo Brasileiro, 1967.

David Neves, "Cinema Novo no Brasil", Editora Vozes Ltda., 1966.

Enéas de Souza, "Trajetória do Cinema Moderno", Instituto Estadual do Livro (RS), 1965.

Gláuber Rocha, "Revisão Crítica do Cinema Brasileiro", Editora Civilização Brasileira, 1963.

Jean-Claude Bernardet, "Brasil em Tempo de Cinema", Editora Civilização Brasileira, 1967.

Wills Leal, "Escritores Brasileiros no Cinema", edição particular em colaboração com a Prefeitura Municipal de João Pessoa (PB), 1969.

ESTUDOS E ENTREVISTAS

"Raízes de Um Cineasta", Alberto Silva, "Jornal do Comércio", 28-7-68.

"O Inventor do Novo Cinema", Alex Viány, in "Jornal do Brasil", 21-5-70.

"Parati, Uma Cidade de Cinema", Alex Viány, in "Jornal do Brasil".

"Cinema Novo: Alguns Apontamentos", Alex Viány, in "Leitura", n.º 60, junho de 62.

"Notícia e Retrato: Nélson Vai à Universidade", Armindo Blanco, in "O Globo", 10-9-68.

"A Verdade do Nordeste", David Neves, in Suplemento Literário do "Estado de São Paulo", 21-12-63.

"Mandacaru é Tutano & Teimosia", "Diário da Noite", 1-12-61.

"Cinema Exige Liberdade", Ely Azevedo, in "Tribuna da Imprensa", 17-4-62.

"Um Filme Brasileiro Exige Sacrifícios e Esforços Verdaderamente Inacreditáveis", in "Fôlha da Manhã", 2-3-58.

"Nélson Pereira dos Santos: O Grande Momento", entrevista a Joaquim Pedro de Andrade e Cláudio Mello e Sousa, in Suplemento Dominical do "Jornal do Brasil", 1-11-59.

"Nélson Pereira dos Santos Pede Mercado para o Filme Nacional", Maurice Capovilla, in "Última Hora" (SP), 5-10-63.

"História de Uma Filmagem Escrita com Muita... Fome", M. Myao, in "Papel e Tinta" (SP), 10-8-58.

"Brasil: Uma Nova Força no Cinema", Nova's Teixeira, in "O Estado de São Paulo", 1-7-68.

"De Como Rodar um Filme na Ilha de Ula Nua", Salvyano Cavalcanti de Paiva, in "Correio da Manhã", 16-8-67.



O "dolce-farniente" de um "playboy" tupiniquim: Arduino Colasanti em El Justicero.

"Nélson, a Fome de Cinema", Revista "Veja", 22-1-69.

CRÍTICAS

"Rio, Quarenta Graus", Eneida, in "Diário de Notícias", outubro de 1955.

"Rio, Quarenta Graus", Hugo Barcelos, in "Diário de Notícias", outubro de 1955.

"Mandacaru Vermelho", Alex Viány, in "Última Hora", 2-12-65.

"Mandacaru Vermelho", Cláudio Mello e Souza, in "Jornal do Brasil", 1-12-61.

"Mandacaru Vermelho em Mar Del Plata", in "O Estado de São Paulo", 24-3-62.

"Mandacaru Vermelho", Pedro Lima, in "Diário da Noite", 1-12-61.

"O Bôca de Ouro", Hugo Barcellos, in "O Diário de Notícias", 6-2-63.

"O Bôca de Ouro", José Júlio Spiewak, in "O Diário de São Paulo", 28-4-63.

"O Bôca de Ouro", Luiz Alberto Sanz, in "Jornal do Comércio", 2-2-63.

"Vidas Sêcas", Alex Viány, in "Última Hora", 22-12-65.

"Vidas Sêcas", B. J. Duarte, in "Fôlha de São Paulo", 10-5-64.

"Vidas Sêcas", em Cannes, Cláudio Mello e Souza, in "Jornal do Brasil", 5-5-64.

"Vidas Sêcas" Assusta", Ely Azevedo, in "Tribuna da Imprensa", 20-4-64.

"Vidas Sêcas", Fernando Seplinski, in "O Estado de São Paulo", 9-5-64.

"Vidas Sêcas", José Lino Grunewald, in "Jornal de Letras", n.º 171, novembro de 1963.

"Vidas Sêcas", Moniz Vianna, in "Correio da Manhã", 1963.

"Vidas Sêcas" e Suas Perspectivas em Cannes", Nova's Teixeira, in "O Estado de São Paulo", 26-4-64.

"El Justicero": Filme Pessoal ou Encomenda?, Alex Viány, in "Jornal do Brasil", 14-10-67.

"NPS x El Jus", Jean-Claude Bernardet, in "Aparte" n.º 1, março-abril de 1968.

"El Justicero", Miguel Pereira, in "O Globo", 27-10-67.

"El Justicero: O Filme em Questão", Maurício Gomes Leite, Alberto Shatovsky, Miriam Alencar, Sérgio Augusto, Ely Azevedo e Alex Viány.

"El Justicero", N. Huebra Sanchez, in "O Jornal", 2-11-67.

"El Justicero", Roberto Bandeira, in "A Notícia", 31-10-67.

"El Justicero", Tati Moraes, in "Última Hora", 30-10-67.

"Fome de Amor", Fabiano Canosa, in "Diário de Notícias", 18-6-68.

"Fome de Amor, A Nova Experiência", "Jornal do Brasil", 25-7-67.

"Fome de Amor", Miguel Pereira, in "O Globo", 13-6-68.

"Fome de Amor", N. Huebra Sanchez, in "O Jornal", 13-6-68.

"Fome de Amor", Salvyano Cavalcanti de Paiva, in "Correio da Manhã", 12/13-6-68.

"Fome de Amor", Tati Moraes, in "Última Hora", 13-6-68.

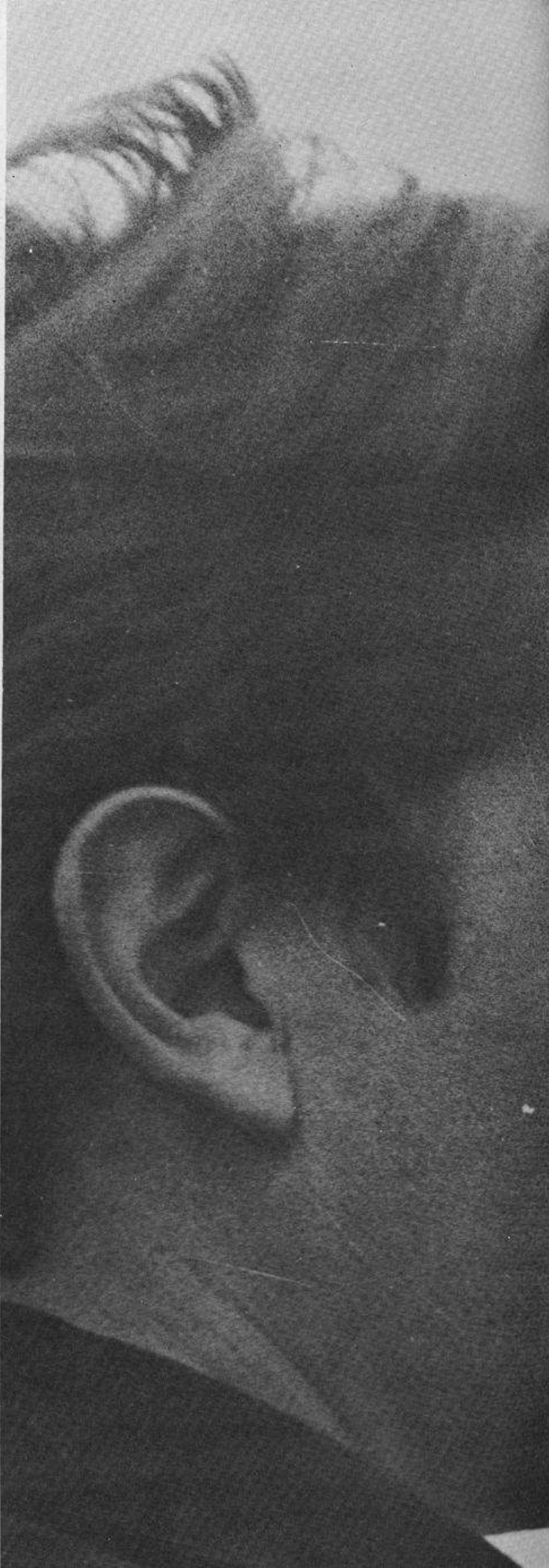
"Crucifiquei o Marxismo em Minha Cabeça", Paulo Martins, in "Tribuna da Imprensa", 18-6-68.

"O Cinema, o Diabo e a Fome", José Carlos Avellar, in "Jornal do Brasil", 1-7-68.

PAULO JOSÉ: DA NECESSIDADE DE SER PRODUTOR

Entrevista a
Ronaldo Monteiro

No começo, era o teatro: como ator, diretor, produtor, cenógrafo e figurinista, Paulo José desenvolveu no palco e fora dele uma atividade artística que ultrapassava as fronteiras do mero profissionalismo. Entre outros êxitos que premiaram seu dinâmico trabalho nessa área houve o de "A Mandrágora", de Maquiavel, e o de um musical autenticamente brasileiro — a história do negro Zumbi, contada pelo Arena com palavras de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri e música de Edu Lôbo. O cinema veio depois, com Domingos de Oliveira e seu Tôdas as Mulheres do Mundo. Foi o primeiro grande momento de uma carreira exuberante onde, com extraordinária versatilidade, Paulo José compôs todos os tipos possíveis: um jornalista inquieto em A Vida Provisória, um herói sem caráter em Macunaíma, um universitário angustiado em As Amorasas, um "travesti" em Como Vai, Vai Bem? De repente, resolveu virar também produtor de cinema ("Acho que é uma necessidade que eu trouxe do teatro. Na realidade brasileira, quando a gente quer que exista um determinado tipo de expressão artística, precisa produzi-la"). Financiou Como Vai, Vai Bem?, produzida pelo Grupo Câmara, e, em seguida, animado, partiu para uma experiência mais ousada: Os Deuses e os Mortos, de Ruy Guerra. Nesta entrevista a Ronaldo Monteiro, Paulo José conta as razões de sua decisão e fala sobre os aspectos artísticos do novo cinema brasileiro.



RM — O que significa para você ser produtor-executivo no Brasil? As atividades se identificam com as dos administradores das produções de Hollywood, Tóquio e Roma?

PJ — O produtor-executivo de Hollywood, pelo menos nos melhores tempos, era o verdadeiro criador do filme. Os produtores italianos, como Carlo Ponti e Dino de Laurentis, procuram dar ao superespetáculo uma imagem artística e passam a ser nomes tão importantes no cartaz quanto o do diretor. No Brasil, o produtor-executivo se limita muito mais a ser o sujeito que tem de arranjar o dinheiro para que o filme seja feito. Basicamente, e sobretudo no cinema-de-autor, o produtor-executivo é tanto melhor quanto menos ele procura interferir no trabalho de direção, a quem fica conferida toda a responsabilidade na criação do filme. É uma função muito mais humilde, muito menos criadora, em qualquer sentido. Esse tipo de produtor-executivo vem aparecendo no cinema novo internacional, como é o caso de Barceloni, por exemplo, que produziu o filme de Gláuber Rocha na Europa e *Tropici*, que Gianni Amico fez no Brasil, e muitos outros.

RM — *Os Deuses e os Mortos* é o primeiro filme em que você assume esta função. Há alguma explicação especial para isto?

PJ — Acho que é uma necessidade que eu trouxe do teatro. Na realidade brasileira, quando a gente quer que exista um determinado tipo de expressão artística, precisa produzi-la. Da simples leitura de uma peça, ocorre o desejo de ver essa peça encenada. Evidentemente, isso só vai acontecer se a gente tiver a disposição de produzi-la: conseguindo dinheiro, local etc. O cinema brasileiro parece que não está muito longe dessa perspectiva. Pelo menos, foi esse o caso do filme do Ruy Guerra. A idéia nasceu de várias conversas nossas durante o Festival de Veneza de 1969, que continuaram em Paris. A idéia foi amadurecendo e, ainda mais, o desejo de fazer o filme. Eu tinha uma porção de pessoas que estavam superdispostas a investir dinheiro comigo. Desde que fôsse uma comédia colorida, em que eu aparecesse como ator, eventualmente sem roupa, pelo menos nu de costas, umas duas vezes

durante o filme, algumas cenas de cama, uma mulher despida de vez em quando, muita correria... enfim, aquele negócio... engraçado, mas humano. No caso do filme de Ruy Guerra, só tivemos apoio de um engenheiro chamado Fred Rosemberg, que é sócio nosso no filme, e que teve uma atitude absolutamente excepcional dentro de todo um grupo de pessoas com quem tratamos nessa fase. Ele foi de uma confiança cega. Um caso raríssimo.

IDÉIA & CRIAÇÃO

RM — Nos créditos de *Os Deuses e os Mortos* você também aparece como co-argumentista, ao lado de Flávio Império, a partir de uma idéia de Ruy Guerra. Você poderia precisar exatamente qual foi o trabalho de vocês, em que consistia a "idéia" de Ruy Guerra e em que ponto vocês entregaram o argumento ao diretor para roteirizá-lo?

PJ — Bem, o argumento começou a ser escrito durante a viagem de volta de Veneza. Aqui, nós nos reunimos com o Flávio Império e ficamos um mês e meio trabalhando no projeto. A idéia original era bastante vaga: um personagem que Ruy não sabia especificamente em que situação colocar-se no ciclo da borracha ou no de cacau, um desses ciclos bem típicos da história econômica brasileira. O personagem teria algo de diabólico, de vampiresco. Era carregado de certo mistério e, em sua trajetória, tentava conquistar um poder vazio, ôco, que o devorava no final. Nosso trabalho começou com o levantamento da região do cacau e, depois, desenvolvemos a história. Quando terminamos o argumento, tivemos uma certa decepção porque o resultado era apenas um filme a mais; linear, com estrutura de aventura, de certa maneira semelhante ao *western*, mas bastante vazio. Parecia um trabalho de encomenda. O argumento foi, então, novamente digerido pelo Ruy, que levou para as filmagens apenas uma página, com a indicação das seqüências: Seq. 1 — Os deuses nas árvores; Seq. 2 — Chofer de caminhão; Seq. 3 — A venda; Seq. 4 — Os deuses na floresta etc. Os diálogos iam sendo escritos pelo Ruy nas vésperas das filmagens. Evidentemente, essa improvisação partiu de quatro meses de amadureci-

Os Deuses e os Mortos, de Ruy Guerra, marca a estréia de Paulo José na produção de filmes.





O êxito de *Tôdas as Mulheres do Mundo* abriu para Paulo José um caminho artístico nôvo: o cinema.

Duas elogiadas "performances" de Paulo José: o jornalista inquieto de *A Vida Provisória* (acima) e o universitário em crise de *As Amorasas*.



mento. O tratamento inicial não foi aproveitado, mas o filme contém tôdas as seqüências que a gente havia proposto no argumento.

RM — Os personagens também surgiram depois?

PJ — Os personagens não, porque a gente já sabia de cor a história. Bastava a página guia. Por exemplo, Seq. 8 — Morte de Valu, era o suficiente para que Ruy soubesse como era a cena. Os diálogos é que foram escritos na hora, ou na véspera de cada filmagem.

RM — Como é o modo de filmar do Ruy? Ele é lento, como dizem, e exigente com os atôres?

PJ — Ruy não é lento, é metucioso. E o trabalho dêle com os atôres é muito minucioso. Acho que a rapidez ou lentidão do diretor depende muito do tipo de filme que ele faz. Em *Os Deuses e os Mortos*, Ruy foi muito rápido. O filme é todo feito em planos-seqüências. São mais ou menos setenta planos. Perdiam-se cinco, seis horas trabalhando com os atôres determinada cena, mas, em compensação, a filmagem era feita em 15, 20, 10 minutos. E, com isso, num dia de filmagem, a gente tinha quatro, cinco minutos de filme na tela, o que, na produção brasileira, é ótimo, pois o tempo médio é de dois minutos por dia de filme na tela.

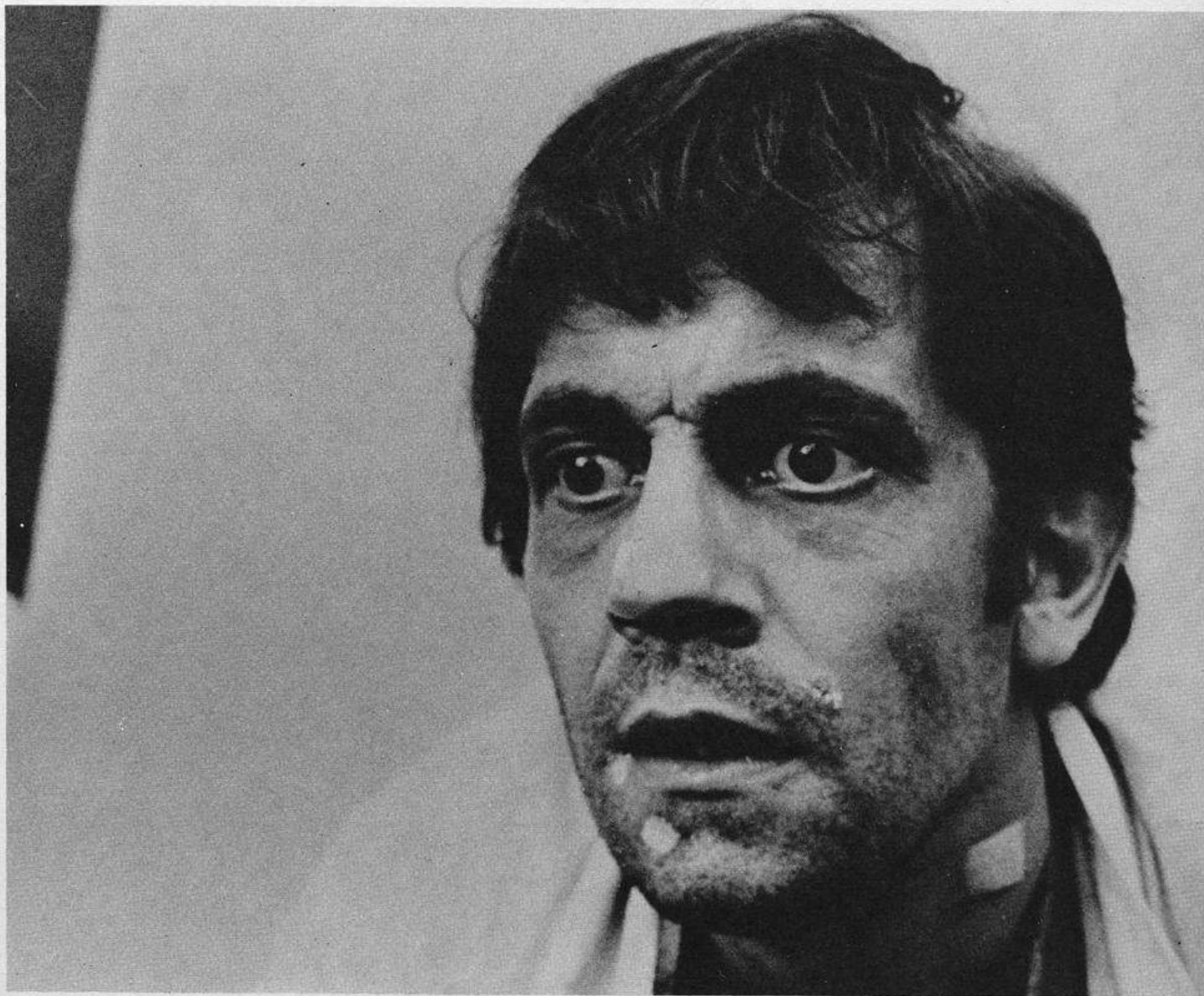
AÇÃO E REFLEXÃO

RM — Para você, o filme atingiu a proposta a que pretendia?

PJ — Não atingiu a proposta inicial, de ser um filme linear, de ação, quase um western. Mas êsse processo foi sendo abandonado. E acho que atingiu plenamente a proposta definitiva, que era de fazer com que o texto, o discurso, fôsse um pretexto. A história já fôra contada exaustivamente pelo próprio cinema, através de muitos e muitos filmes. Os personagens são ficções de cinema, as situações e os conflitos idem. Então, tôda essa parte descritiva foi sendo eliminada e a gente ficou apenas com determinados nós dramáticos, que foram desenvolvidos isoladamente. É uma proposta muito mais difícil e pretensiosa, mas tenho a impressão de que foi obtida. O filme deixou de ser um filme de ação, e se transformou numa reflexão, ou melhor, não numa reflexão, porque o filme não é conceitual, mas numa busca de um sentimento de determinadas situações. Êsses nós dramáticos foram desenvolvidos por dentro. Cada seqüência é uma pequena história. Aiás, o tipo de cinema que Ruy está fazendo. Já em *Sweet Hunters* havia isto: êle partia de uma história linear, transformada, na filmagem, em blocos isolados com valor próprio. Evidentemente, isto dificulta um pouco a compreensão, mas, por outro lado, o filme oferece uma porção de coisas novas. Não só formalmente — e a *mise-en-scène* do Ruy é talvez a mais brilhante do Brasil — mas também nas idéias que o filme oferece. Os filmes do Ruy agem no público com certo retardamento. Não são filmes propriamente modernos, no sentido de moda. Parecem até anacrônicos, pois não são aquilo que o público espera dêles. Vão sendo descobertos aos poucos. *Sweet Hunters*, exibido em Veneza, só foi descoberto êste ano, em Cannes. A gente tem confiança em *Os Deus e os Mortos*, sabendo, já, dêsse retardamento.

RM — Você acha que o filme tem alguma coisa sua ou é exclusivamente do Ruy?

PJ — O filme é básicamente de Ruy Guerra. É uma visão muito pessoal, um sentimento muito particular. Mas há a nossa contribuição — minha e do Flávio



*Em Como Vai, Vai Bem?
Paulo José participou com financiamento
e seis hilariantes
composições de tipos.*

— na criação das idéias e das personagens. E do elenco. Porque, ao mesmo tempo em que Ruy é um autor fechado no sentido de que o filme é um retrato d'ele, ele também é aberto na fase de trabalho. Ele sabe que enriquece suas idéias enquanto melhor conta com os outros. Os atôres colaboraram muito.

ARTE & COMÉRCIO

RM — Pelo que se sabe do filme, não se trata de obra que tenha muitas pretensões em termos de bilheteria. Nas discussões sobre o assunto, entre manifestações artística e êxito junto ao público, de que lado você fica? Há formas conciliatórias?

PJ — Com relação ao êxito junto ao público, nas manifestações de arte, há sempre um imponderável muito grande. Nesse tipo de manifestação é muito difícil prever a possibilidade de sucesso. O que ocorre, como regra, é que as fórmulas tendem a não repetir o sucesso anterior. Inclusive a variação de público que está ocorrendo no cinema ultimamente, tem feito emergir um novo tipo de vedeta que

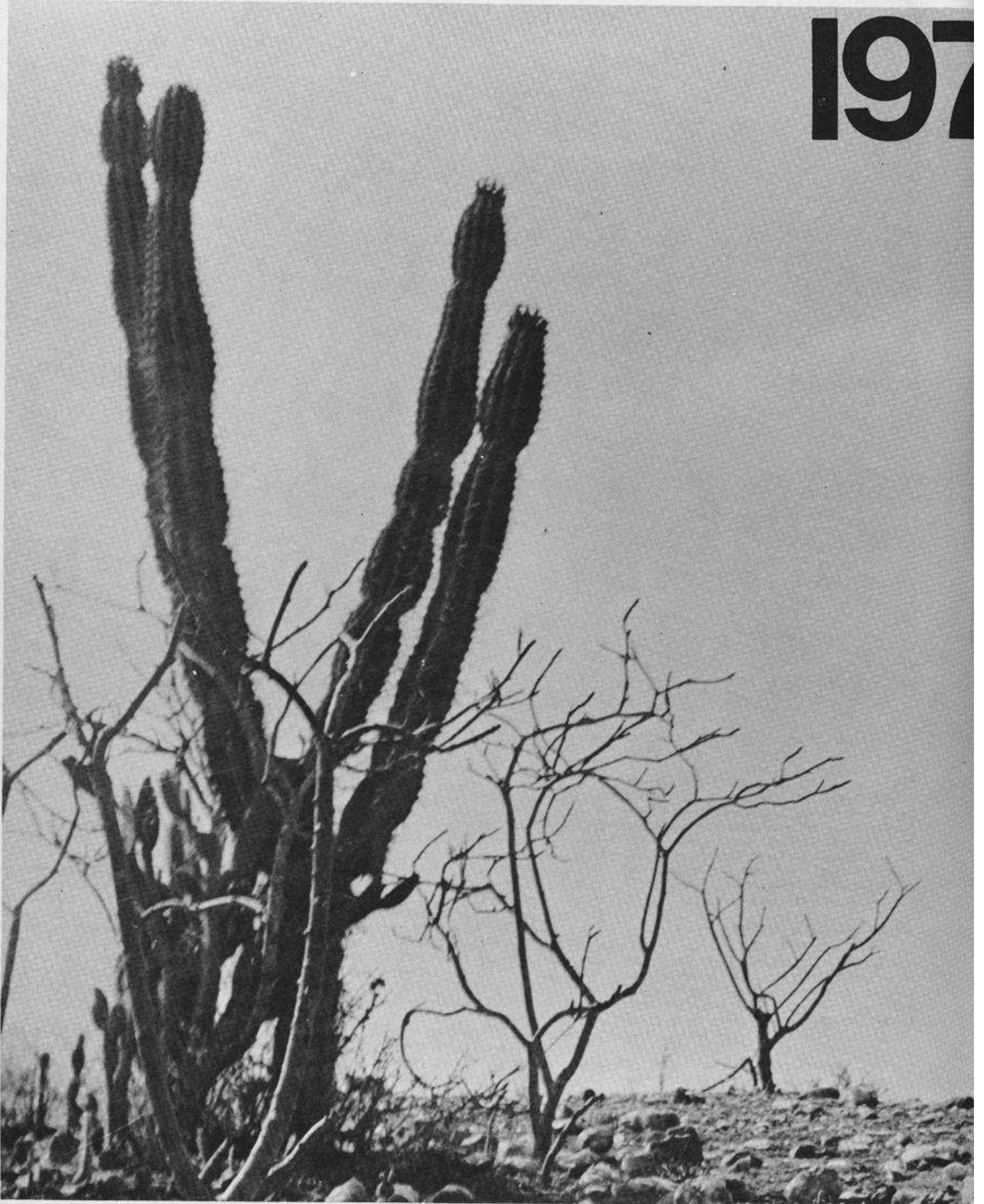
são os autores de filme. Esse novo público acaba exaltando figuras como Pasolini, Godard, acaba descobrindo Buñuel... E mesmo o cinema de Antonioni, alguns filmes de Fellini, que não são fáceis, terminam tendo sucesso considerável, até no Brasil. Com relação aos filmes brasileiros, a gente sabe que o nosso não está dirigido a uma platéia habituada a espetáculos populares, mas sabe também que pode contar com uma parcela de público que cresce sempre. A bilheteria do *Dragão* de Gláuber Rocha foi surpreendente, em relação às possibilidades do filme, e nós esperamos que, com uma boa orientação de publicidade, o filme vença. Sobre o problema de bilheteria e arte, acho que são divisões falsas. A gente divide didaticamente para simplificar a conversa. Mas a verdade é que só é sucesso "comercial" o filme "artístico".

RM — *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* e *Os Paqueras* são "artísticos"?

PJ — São "artísticos" na medida em que os realizadores colocaram neles o seu empenho e arte. O que a gente discute sempre e pode achar intolerável é a visão de mundo que determinados autores têm.

Mas os filmes são a medida dos autores. Se eles colocam no seu trabalho a sua imaginação, experiência, lição de vida e sensibilidade, eles se transferem ao público. Sob esse aspecto, ambos são "artísticos". E serão tanto mais comerciais quanto maior for a identificação dos universos dos autores e do público, quando houver uma coincidência de realidades. Já foi o tempo do cinema produzido como mercadoria em série. Hoje ele tem de ser sempre original, ainda que a originalidade do autor resulte num imenso lugar-comum. As comédias italianas, por exemplo, podem ser mediocres. Mas um *Festa Campanile*, um *Dino Risi*, estão sempre procurando dar uma contribuição original. Essa visão pode ser redundante, digestiva, mas procura ser original em termos de autor e o seu sucesso decorre desse *elán* do autor por trás do filme. Aliás, cada autor deve se conformar com as suas antenas e sua cabeça. Ninguém pode pretender fazer um filme "comercial" ou "artístico", pois a adesão a uma dessas fórmulas implica um distanciamento do fazer natural do autor. As formas conciliatórias não existem mais.

197



O:

UMA ODISSÉIA NO SERTÃO

José Carlos Avellar

«Doutor mestre Pensamento
Me disse um dia: — Você,
Camilo, vá visitar
O país São Saruê
Pois é o melhor lugar
Que neste mundo se vê»

(Literatura popular nordestina. Autor anônimo)

Há mais ou menos dez anos, um documentário francês de longa-metragem mostrava as possibilidades de trabalho oferecidas por um novo material, a câmara leve e silenciosa de 16 mm, aliada a um gravador portátil. *Chronique d'un Été*, de Edgar Morin e Jean Rouch, marcava o aparecimento de um estilo de cinema de reportagem que conjugava as características da entrevista de estúdio de televisão a uma imagem de uma mobilidade até então desconhecida pelas câmaras de TV ou de cinema.

O estilo logo ganhava um título, a partir de um artigo escrito por Morin para o "France Observateur" — *Pour un nouveau cinéma-vérité* —, onde criticava sobretudo a frieza dos jornais cinematográficos e documentários curtos, habituais complementos do longa-metragem nas sessões comerciais: "Os jornais cinematográficos nos apresentam uma vida endomingada, oficial, ritualizada. Apertos de mão de homens de Estado, discursos. Algumas vezes o acaso ou a sorte colocam no campo visual um rosto crispado ou radiante, um acidente, um fragmento de verdade. Esta filmagem ao vivo é frequentemente uma filmagem morta. Em geral, a câmara é muito pesada, não tem a mobilidade necessária, o gravador não pode acompanhá-la, e o vivo se escapa ou se fecha. O cinema sente necessidade de uma encenação, de um cerimonial, de parar a vida."

Chronique d'un Été permanece exemplo isolado de filme bem sucedido a partir das possibilidades de se filmar segundo os hábitos do *cinema-verdade*. Fascinados pelas possibilidades materiais, os documentários diretos se deixavam levar, com frequência, para um registro impressionista de gestos e palavras. O principal resultado do *cinema-verdade* veio mais tarde: foi o meio termo que resultou do velho confronto entre o documentário e a ficção (a chegada de um trem à estação ou a viagem à Lua?), as marcas que a câmara silenciosa e o gravador deixaram no estilo de encenação do filme de ficção e vice-versa. A câmara na mão subordinada à movimentação da cena, os diálogos mais ou menos improvisados, os planos mais longos, as filmagens sob luz natural começaram a invadir os filmes de ficção tal como a montagem sincopada do filme de ficção começou a tomar conta do documentário.

Cada vez menos fácil, e menos importante, é estabelecer as fronteiras entre o documentário e a ficção, que já não eram muito distintas, por exemplo, em *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole* (Berlin Symphonie einer Grosstadt, de Walther Ruttmann/1929), onde o documentário do dia-a-dia de uma cidade se mistura a uma cuidadosa pesquisa de montagem sobre imagens libertas da estrutura narrativa de um argu-



mento. Ou ainda, em *O Homem de Aran* (The Man of Aran, de Robert Flaherty/1933), onde o documentário é feito através de uma típica narrativa de filme de ficção, com os pescadores de Aran interpretando a si mesmos diante da câmara.

A BUSCA DO REAL

Há mais ou menos dez anos, ao mesmo tempo em que, na Europa, Morin e Rouch realizavam *Chronique d'un Été*, no Brasil o Cinema Novo começava a tomar fôlego. Já se preparava o caminho que iria consolidar-se depois do aparecimento de *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em 1963. Nenhuma câmara leve e silenciosa, capaz de comandar um gravador portátil, chegara ao Brasil, mas as possibilidades oferecidas por estes novos instrumentos de trabalho vinham exatamente ao encontro dos interesses dos novos cineastas.

Era importante, acima de tudo, a mobilidade que permitia aos cineastas misturar-se à vida dos homens, viajar com eles, retratar fiel e intimamente o problema do homem brasileiro que até então só chegara à tela numa imagem caricatural e falsa. Misturar-se à vida dos homens e realizar um documentário de uma realidade social da qual o próprio documentarista participa, filmar de dentro, em lugar da filmagem fria e à meia distância.

Misturar-se intimamente aos acontecimentos foi a tônica de quatro documentários realizados entre agosto de 64 e março de 65. A câmara de 16 mm subiu o morro para acompanhar uma escola de samba em seus preparativos para o desfile — *Nossa Escola de Samba*, de Manuel Giménez. Foi aos vestiários, arquibancadas e campos de peladas para retratar toda a engrenagem do futebol — *Subterrâneos do Futebol*, de Maurice Capovilla. Foi ouvir os depoimentos de ex-cangaceiros e componentes das volantes para recompor a história de Lampião — *Memória do Cangaço*, de Paulo Gil Soares. Foi à estação receber os nordestinos que chegam de trem a São Paulo em busca de trabalho — *Viramundo*, de Geraldo Sarno.

Pela primeira vez se trazia para a tela a fala mansa do homem da favela, que não pode colocar sua filha no ginásio quando ela termina a escola primária ("pois aí tem de pagá"), e a do sertanejo analfabeto, que não ouviu falar de medicina (e cuja mulher morreu por falta de cuidados médicos: "tava na hora de morrer"). Pela primeira vez, na tela, a gente da escola de samba e da arquibancada, do sertão e da cidade, falava para a platéia. E a posterior reunião desses quatro filmes num longa-metragem para distribuição comercial, *Brasil Verdade*, criou um novo sentido. Os depoimentos colhidos em um dos episódios passaram a funcionar como um dado esclarecedor de outra parte do filme, isto é, os documentários se ligaram normalmente entre si, cada um deles completava o outro.

TRÊS EXEMPLOS

Memória do Cangaço, entre algumas cenas do que restou do filme feito por Abraão Benjamim, em 1936, sobre o bando de Lampião, entrevista ex-cangaceiros para saber o que os levou àquela vida. "Um negócio com uma moça minha irmã. Um soldado queria carregar ela para fazer dela mulher solteira. Eu fui, encontrei ele e atirei nele", diz o ex-cangaceiro Labareda, lavrador durante dezesseis anos em Pernambuco. "Perseguição da polícia", diz Saracura, também ex-



Geraldo Sarno, Sidney Paiva Lopes, Afonso Beato e, embaixo, Edgardo Pallero: uma equipe de cineastas & sociólogos.

cangaceiro e lavrador até que os policiais das volantes que caçavam Lampião arrancaram as unhas e as barbas de seu pai. Ouve ainda o comandante de volantes, Coronel José Rufino, contar como matava cangaceiros e cortava suas cabeças, "para tirar um retrato depois".

Subterrâneos do Futebol vai aos terrenos onde as crianças sem escolas começam a se apaixonar pelo futebol, e acompanha os torcedores nas arquibancadas ou os jogadores no gramado dos grandes estádios: de um lado, o operário que tem em média apenas quinze anos de trabalho para ganhar por toda a vida, de outro, o operário que tira muito do seu magro salário para transferir para seu clube toda a sua vida, para esquecer suas tristezas. De um lado Pelé, calçado, empurrado, chutado no campo, de outro o torcedor de arquibancada que só deseja a vitória de seu clube "pra gente esquecer que tem que pagar a prestação e está sem dinheiro". O torcedor que desce ao vestiário para comemorar a vitória meio fora de si gritando em lágrimas: "Santos, eu vivi com você, Santos."

Nossa Escola de Samba mostra a favela descrita por um de seus moradores, Antônio da Silva, o China, sócio fundador da Escola de Samba Unidos de Vila Isabel. "A escola é o nosso segundo lar, é o segundo lar de todos daqui do morro", diz o China, num depoimento quase didático de como o morro se prepara para o carnaval.

A CHAVE DO CICLO

A favela, o cangaço e o futebol filmados bem de perto. Estes documentários se completam entre si exatamente porque foram realizados com a preocupação de documentar fenômenos de uma única sociedade — a brasileira. E nesta ação cons-



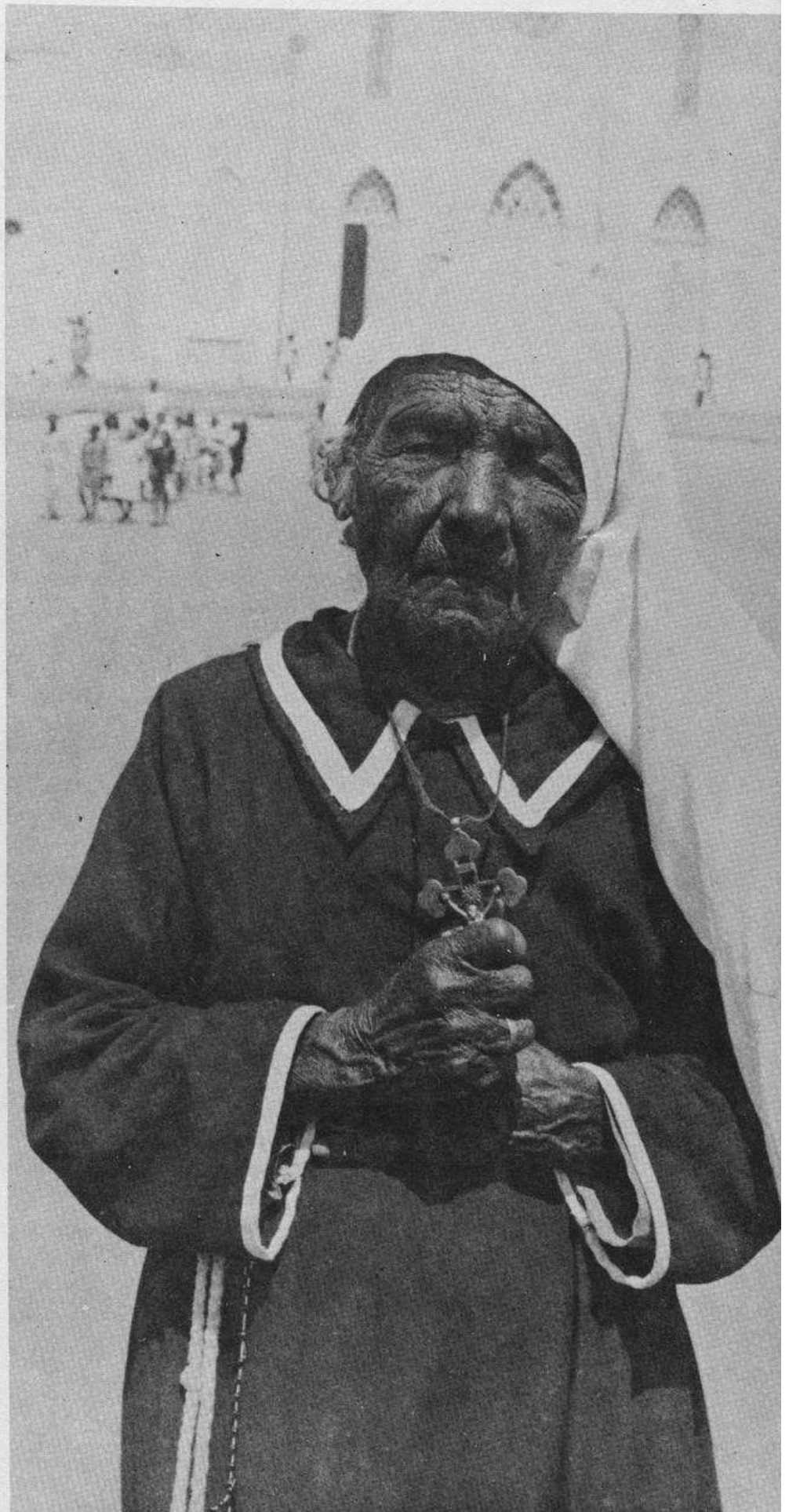
tante que cada filme exerce sôbre o outro, uma das partes se mostra mais ativa, uma espécie de núcleo, um dado imprescindível para a total assimilação dos outros três filmes: *Viramundo*, de Geraldo Sarno.

A rigor, o filme se apresenta como um documento sôbre os nordestinos que, atraídos pela riqueza do Sul, chegam a São Paulo para procurar emprêgo melhor que o da roça. O método de investigação é o mesmo utilizado pelos outros três filmes, isto é, entrevistas em som direto, uma câmara ágil, pronta a andar rápida com os entrevistados, ou a demorar-se num só plano, enquanto tiverem alguma coisa importante a dizer. Mas, em realidade, *Viramundo* é o único d'esses quatro documentários que consegue documentar alguma coisa além da realidade passível de ser captada na imagem direta.

Já o fio que liga as diversas entrevistas é muito fino e difícil de manter: o filme se abre com a chegada dos nordestinos e procura saber por que deixaram a roça e vieram para a cidade. Num segundo movimento, aproxima-se das possibilidades de emprêgo que se apresentam para esta mão-de-obra não especializada, frequentemente composta de analfabetos. Acompanha os nordestinos, até que a ilusão de felicidade prometida pelo Sul se desfça, e a vontade de voltar para o Norte apareça. Mostra então o remédio das grandes cidades ao desemprego e à miséria: a caridade e a fuga pelo misticismo.

Dos depoimentos dos nordestinos passa aos slogans do Exército da Salvação —

Frei Damião: *Trombeta dos Aflitos, Martelo dos Hereges: a sociologia das missões sertanejas.*



Viva Cariri!: o misticismo do Nordeste.



A literatura oral
e seus cultores:
Jornal do Sertão.

A Mão do Homem: o mecanismo
do artesanato do couro.

O ritual do vaqueiro se
preparando para o trabalho:
O Homem de Couro.



"aqueça a panela de um pobre neste Natal" — e daí às pregações religiosas em um centro espírita, e a uma manifestação pública, onde o pastor Josias José Joaquim promete cura a uma multidão de doentes. Mas, se em *Viramundo* o método de investigar a realidade e armar o plano é o mesmo, já a maneira de organizar e montar as imagens e utilizar a faixa sonora é outra, francamente preocupada em absorver as lições do filme de ficção. Dêste modo, na faixa sonora, a canção interpretada por Gilberto Gil age como um comentário da ação, oferecendo uma visão global das diversas entrevistas colhidas separadamente.

E também para alcançar a visão geral as entrevistas em *Viramundo* são montadas de modo a se adjetivarem ou a se completarem entre si, ou mesmo são cortadas por planos — como a primeira aparição do Exército da Salvação — que aparentemente não possuem ligação direta



com o assunto. Através desta montagem à maneira de filme de ficção, o documentário de Geraldo Sarno deixa de ser uma simples reportagem sobre os nordestinos que chegam a São Paulo e funciona como um documento mais amplo de toda a estrutura que comanda a cidade e o sertão: uma análise de suas formas de pressão e válvulas de escape, o futebol, o carnaval, o misticismo.

A VIAGEM A SÃO SARUÊ

Cinco anos depois dos quatro documentários de *Brasil Verdade*, o mesmo produtor da série, Thomas Farkas, voltou a armar um esquema de produção semelhante — filmagem em 16 mm e som direto, mas agora com película em cores — para realizar um levantamento sócio-cultural do Nordeste. E com Paulo Gil Soares e Geraldo Sarno (mais Sérgio Muniz e Eduardo Escorel) colheu material para cerca de

vinte filmes de 10 a 30 minutos sobre a cultura do fumo e do algodão, sobre o começo da industrialização na região, sobre o artesanato de couro e de barro, sobre as formas de literatura popular e o misticismo. Desta série, cinco filmes já inteiramente prontos foram apresentados: *O Homem de Couro*, *Frei Damiano: Trombeta dos Aflitos*, *Martelo dos Hereges* e *A Mão do Homem*, de Paulo Gil Soares; *Viva Cariri!* e *Jornal do Sertão*, de Geraldo Sarno.

As tendências mostradas por Paulo Gil, em *Memória*, e Sarno, em *Viramundo* são reforçadas nestes novos filmes. O repórter atento que corrigiu o Coronel José Rufino ("Não, Coronel, Corisco não respondeu aos seus tiros porque estava aleijado de ambos os braços") volta ao sertão para interrogar Frei Damiano: O senhor faz mesmo milagres? Que acha do fanatismo do povo? Por que tantas pessoas se dizem alvo de seus milagres? Ou para ou-

vir o depoimento da gente de Taperoá, na Paraíba, onde Frei Damiano Bozzano chega para uma de suas habituais missões sertanejas.

O mesmo cineasta-repórter que descobriu os ex-cangaceiros Saracura, Lavareda e Odilon Flor, vai descobrir o mundo de estreitos horizontes do vaqueiro e do artesão que lida com o couro e não ganha o suficiente para poder usar as sandálias, o chapéu ou as selas que fabrica. "Na complicada hierarquia da zona do pastoreio", afirma Paulo Gil, "o vaqueiro está acima de todas as outras categorias profissionais, embora em alguns trechos urbanos da zona rural o cantador tenha seu lugar destacado, ou mesmo o lavrador sintasse-se mais importante, por estar diretamente ligado às grandes firmas compradoras de cereais ou fibras. Mas, em termos de mito, o realmente corajoso, o bravo, o de destreza assegurada e manifesta em trabalhos rurais é o vaqueiro". Por

isso mesmo, *O Homem de Couro* começa com o registro detalhado do ritual de preparação do vaqueiro para o trabalho e, à medida que o homem se vai vestindo, o nome e a utilidade de cada uma das peças de sua armadura de couro vão sendo apresentadas.

A mesma preocupação didática está em *A Mão do Homem*, onde a câmara acompanha passo a passo o trabalho do artesão que faz um chapéu ou uma sela. E documenta mesmo o tratamento do couro de boi antes de chegar às mãos do fabricante de chapéus ou selas. É ainda a organização didática que comanda a faixa sonora destes três filmes, onde os depoimentos se somam aos versos dos vaqueiros e dos cantadores populares de feiras. O som contribui para que o documento saia do simples retrato da paisagem humana e comece a desvendar o mecanismo que compõe esta paisagem, isto é, revela ao mesmo tempo o homem do sertão e a visão que ele tem do seu mundo. "Um mundo fechado nos horizontes dos pastos, onde o gado repousa e pasta", observa Paulo Gil. "E suas aventuras", salienta, "são limitadas aos seus heróis permanentes, frutos de seu próprio mundo, o boi valente, a vaca mimosa, o cavalo bom de montar, outros vaqueiros mais valentes do que eles, o longo horizonte sem saída que os cerca nos tabuleiros nordestinos".

CULTURAS EM CONFLITO

A literatura oral — o jornal do sertão — "uma das formas culturais através das quais o Nordeste tradicional fixou normas de comportamento ético e social" é o assunto central de *Jornal do Sertão*, de Geraldo Sarno. Seguindo a trajetória dos cantadores de feira, o filme estuda a penetração dos novos mitos e heróis da área industrial Rio-São Paulo nas formas de expressão típicas do Nordeste, graças à expansão dos meios de comunicação da cidade, sobretudo da televisão. "Com a modernização de sua base econômica e com abertura do mercado nordestino aos produtos industriais do Centro-Sul e litoral", declara Geraldo Sarno, "a superestrutura cultural tradicional torna-se obsoleta. O novo consumidor já não aceita mais seus produtos — e os novos processos de comunicação, desconhecendo as matrizes culturais geradas neste meio, impõem uma padronização que aos poucos vai delineando o modelo de nosso desenvolvimento capitalista".

Deste modo as velhas formas de expressão cantada do nordestino — os côcos, as emboladas, as quadras, as sextilhas ou os martelos agalopados das cantorias — começam a ser povoados pelos heróis da cidade, e o cantador se compara ao "crítico Zé Fernandes da TV", a Francisco Buarque de Holanda, a "Roberto Carlos cantando iê-iê-iê". E aqui, então, é que surge a verdadeira preocupação do filme: mostrar o choque entre as formas tradicionais de cultura do Nordeste e as imagens do Sul espalhadas pelo rádio, pela TV e pela imprensa. A rigor, esta é também a preocupação central de *Viva Cariri!*, que documenta este conflito de modo muito mais amplo.

Viva Cariri! já não se organiza simplesmente sobre uma só imagem, nem se apóia numa montagem tão simples e direta como *Jornal do Sertão*. O filme é organizado mais ou menos a exemplo da improvisação de Gilberto Gil ao violão, usada sobre os letreiros de apresentação. Trata-se da organização de uma série de motivos do Cariri, de modo a conseguir um retrato desta incrível mistura de comportamentos e apelos resultante da convivência de um

surto da industrialização e das mais acesas formas de misticismo em Juazeiro do Norte.

Lá estão, ao mesmo tempo, a memória do Padre Cícero, o artesanato feito com o lixo da sociedade industrial (velhas latas de óleo para automóvel são usadas para fabricar candeeiros, velhos pedaços de ferro para alicates), a imensa sala de milagres repleta de ex-votos, oromeiro Cícero Marques, que vai de Caruaru a Juazeiro arrastando uma cruz de madeira de sessenta quilos. Lá estão também as pequenas indústrias criadas no momento de euforia do projeto Morris Asimov (hoje fechando as portas diante das dificuldades), lá estão os velhos coronéis das fazendas. Juazeiro, a terra prometida de Samsaruê, "tôda coberta de ouro e forrada de cristal", cantada pelos cegos da feira, é retratada pela soma de diversos documentos, associados por uma ordem que não é resultado de uma simples necessidade de expor com clareza uma ação contínua, ou de organizar de um modo claro e linear uma situação confusa.

NOVAS FORMAS DE VER

Onde o simples registro de um acontecimento não consegue mostrá-lo inteiramente, torna-se necessário uma montagem de evidente sentido crítico. Dois depoimentos se somam na faixa sonora sobre um mesmo plano. Dois ou três planos surgem

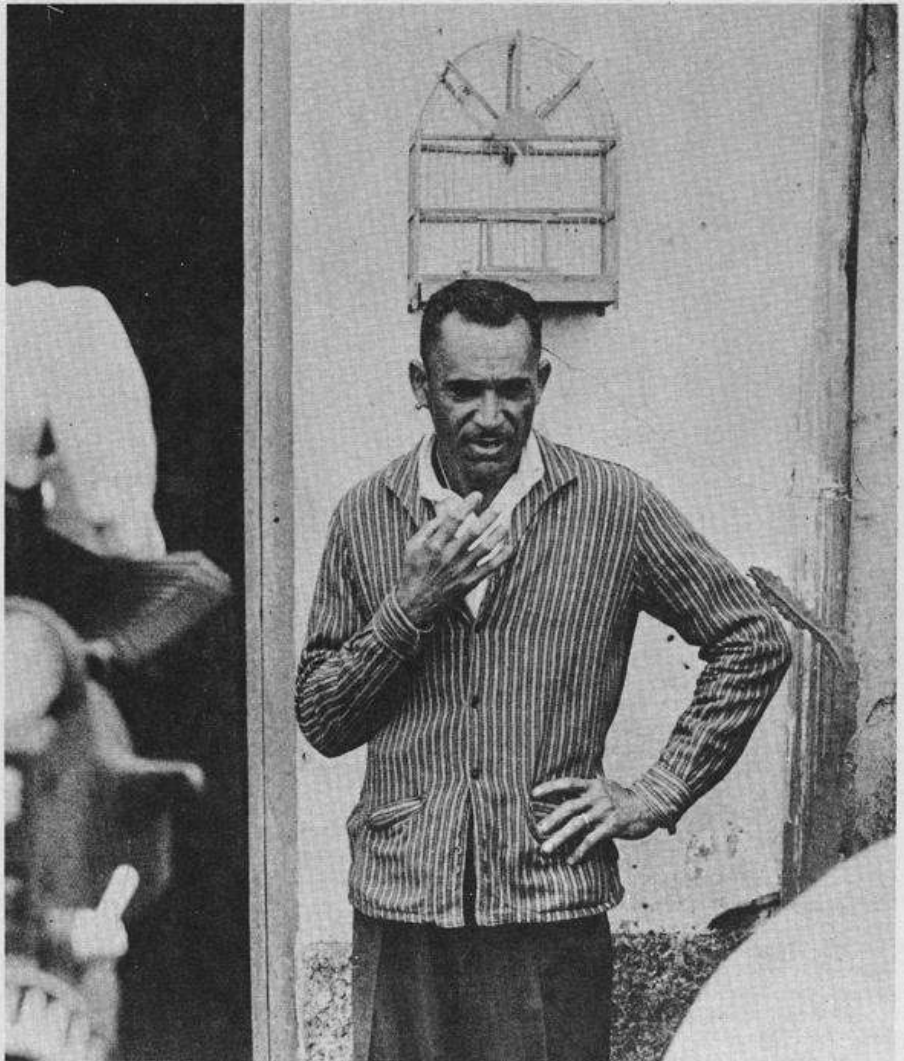
inesperadamente, como um motivo musical que se repete: os ferreiros que batem com o martelo, o socador de pilão, o velho que fala do padre Cícero, a velha que come farinha numa cuia. A imagem e o som são montados ao estilo de um filme de ficção, mas não são montados principalmente segundo um estilo ditado pela própria realidade que o filme procura documentar.

Na aparente mistura desordenada de dois ou três fatos isolados (as velhas que tomam conta dos ex-votos, oromeiro com a cruz, a construção da estátua de padre Cícero) de Juazeiro, o filme procura documentar a estrutura desorganizada que liga todos estes acontecimentos.

A intimidade, hoje possível graças à câmara e ao gravador portátil, já não é mais simples veículo para um registro mais ou menos ingênuo de impressões. Se o cinema começou ao descobrir que podia registrar um trem que chegava à estação, se deu um salto à frente ao descobrir, quase trinta anos depois, que podia registrar o som da chegada do trem, hoje viaja com a câmara e o gravador livremente, já não são mais aparelhos mágicos, mas instrumentos de investigação numa interminável viagem do homem em torno de si mesmo.

NOSSA ESCOLA DE SAMBA — Direção: Manuel Horácio Giménez — Argumento baseado em declarações de Antônio da Silva, da Escola de Samba Unidos de

A odisséia do operário não-qualificado e sem emprego, filmada por Geraldo Sarno: Viramundo.





Memória do Cangaço: as recordações de um matador de cangaceiros. À direita, o célebre Coronel Rufino.

Vila Isabel — Narrador: Arlindo Maximiliano dos Santos — Fotografia: Alberto Salvá e Thomas Farkas — Montagem: José Frade e M. Gimenez — Assistente de direção: Raimundo da Silva Guimarães — Colaboração especial: Dejean Magno Pellegri.

SUBTERRÂNEOS DO FUTEBOL — Direção: Maurice Capovilla — Fotografia: Armando Barreto e Thomas Farkas — Assessores esportivos: Celso Brandão, Onofre Gimenez — Colaboração: Clarisse Herzog, Francisco Ramalho, João Batista de Andrade, José Américo Viana e Canal 100 — Texto: Celso Brandão — Narrador: Antero de Oliveira — Montagem: Luís Elias.

VIRAMUNDO — Direção: Geraldo Sarno — Fotografia: Armado Barreto e Thomas Farkas — Música: Caetano Veloso e José Carlos Capinam — Interpretada por Gilberto Gil — Montagem: Sílvio Renoldi — Assessor de Montagem: Roberto Santos — Som direto: Sérgio Muniz, Edgardo Pallero, Maurice Capovilla e Vladimir Herzog — Assistente de direção: Júlio Calasso e Úrsula Weiss — Assistente de câmara: Antônio Mateus.

MEMÓRIAS DO CANGAÇO — Direção: Paulo Gil Soares — Fotografia: Afonso Beato — Montagem: João Ramiro — Música tocada e cantada pelos violeiros improvisadores João Santana e José Canário — Som direto: Afonso Beato e Paulo Gil.

FREI DAMIÃO, TROMBETA DOS AFLITOS, MARTELO DOS HEREGES — Dire-

ção: Paulo Gil Soares — Fotografia: Afonso Beato — Fotografia adicional: Thomas Farkas e Lauro Escorel — Música: Banda de Pifanos de Caruaru — Montagem: Geraldo Veloso — Assistência de montagem: Amauri Alves e Teresinha Muniz — Mixagem: Carlo de la Riva — Som direto: Sidney Paiva Lopes — Produção executiva: Edgardo Pallero, Sérgio Muniz e João Trevisan.

A MÃO DO HOMEM — Direção: Paulo Gil Soares — Fotografia: Thomas Farkas e Lauro Escorel — Música: Banda de Pifanos de Caruaru — Som direto: Sidney Paiva Lopes — Mixagem: Carlo de la Riva — Montagem: Geraldo Veloso — Assistência de montagem: Amauri Alves e Teresinha Muniz — Produção executiva: Edgardo Pallero, Sérgio Muniz e João Trevisan.

O HOMEM DE COURO — Direção: Paulo Gil Soares — Fotografia: Thomas Farkas — Assistência de fotografia: Lauro Escorel — Som direto: Sidney Paiva Lopes — Montagem: Geraldo Veloso — Assistência de montagem: Amauri Alves e Teresinha Muniz — Música: Banda de Pifanos de Caruaru e do cego Birrão do Crato — Mixagem: Carlos de la Riva — Produção executiva: Edgardo Pallero, Sérgio Muniz e João Trevisan.

JORNAL DO SERTÃO — Direção: Geraldo Sarno — Fotografia: Afonso Beato, Leonardo Bartucci e Thomas Farkas — Narrador: Tite de Lemos — Montagem: Eduardo Escorel — Assistência de mon-

tagem: Amauri Alves — Som direto: Sidney Paiva Lopes — Mixagem: Carlo de la Riva — Produção executiva: Edgardo Pallero, Vladimir Carvalho, Sérgio Muniz e João Trevisan.

VIVA CARIRI! — Direção: Geraldo Sarno — Fotografia: Afonso Beato e Lauro Escorel — Música: Villa Lobos, Caetano Veloso, Gilberto Gil e dos cantadores Pedro Bandeira e Raimundo Silvestre — Narrador: Paulo Pontes — Montagem: Geraldo Sarno, Amauri Alves e Rose LeCrete — Som direto: Sidney Paiva Lopes — Produção executiva: Edgardo Pallero e Sérgio Muniz.

Outros documentários da série, produzidos por Thomas Farkas:

O ENGENHO — Direção: Geraldo Sarno — Sobre produção de rapadura.

A CANTORIA — Direção: Geraldo Sarno — Sobre cantadores e desafio popular em verso.

PADRE CÍCERO — Direção: Geraldo Sarno — Sobre a liderança político-religiosa do padre Cícero Romão no Nordeste.

ERVA BRUXA — Direção: Paulo Gil Soares.

REGIÃO CARIRI — Direção: Geraldo Sarno — Sobre as atividades econômicas da região do Cariri.

CASA DE FARINHA — Direção: Geraldo Sarno — Sobre o fabrico e comercialização da farinha de mandioca.

VAQUEJADA — Direção: Paulo Gil Soares.

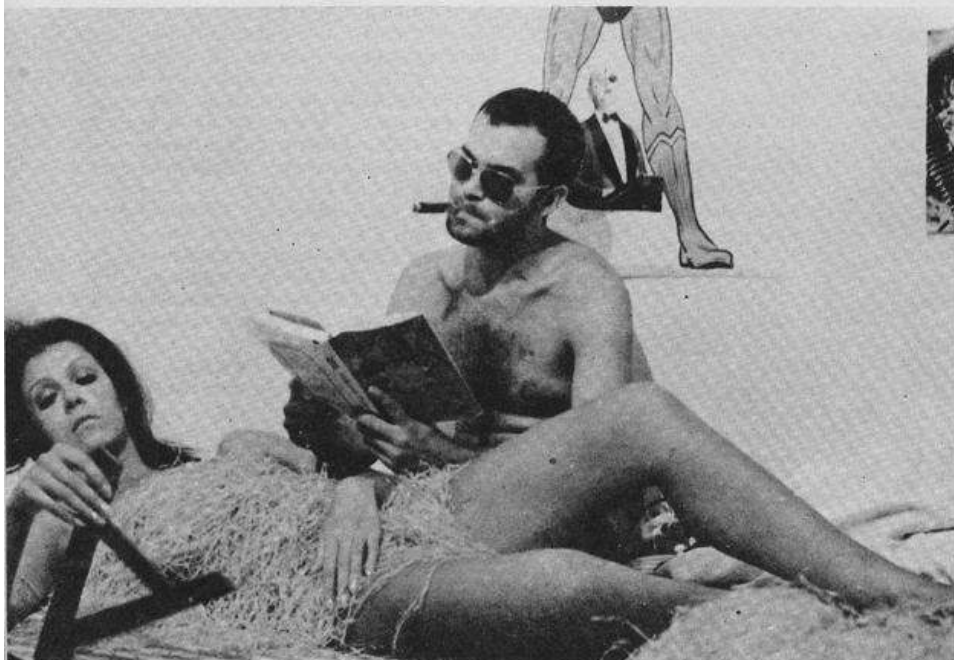
NOTAS PARA UM CINEMA UNDERGROUND

Flávio Moreira da Costa

Stênio Garcia e
Clarice Piovesan: "O Pornógrafo",
de João Callegaro.



Ítala Nandi e Echcio Reis,
em "América do Sexo",
episódio de Flávio Moreira da Costa.



1 — Fala-se na existência de alguns filmes marginais: os de José Mojica Marins, e os dos novos Rogério Sganzerla ("O Bandido da Luz Vermelha", "A Mulher de Todos"), Júlio Bressane ("Matou a Família e Foi ao Cinema", "O Anjo Nasceu"), André Luís de Oliveira ("Meteorango Kid, Herói Intergalático"), João Callegaro ("O Pornógrafo"), Luís Rosemberg Filho ("Balada da Página Três", "Dois Mais Dois Igual a Isso"), Eliseu Visconti Cavallero ("Os Monstros de Babaloo"), Álvaro Guimarães ("Caveira My Friend"), João Batista de Andrade ("Gamal, o Delírio do Sexo") e Antônio Lima ("As Libertinas", "Audácia"), entre outros. A tendência desta lista é crescer.

Esses filmes existem. Se são pouco vistos, ou mal vistos, é outra história. Eles são prejudicados por mil e um problemas. Não chegam a constituir um cinema marginal. Formam apenas uma fase transitória: não existe ainda, entre nós, um cinema marginal (1). O que existe, na realidade, são filmes margi-



nais por situação, e não (pelo menos parte dêle) como programa político ou estético.

O *Underground* norte-americano surgiu em fins da década de 50, comêço dos anos 60 — e naquele momento qualquer cineasta jovem, num país como o Brasil, perceberia, como percebeu, que aquele movimento não apresentava uma saída. O passo, então, a ser dado era o cinema de autor: a *Nouvelle Vague* parecia mais atraente, e importante.

Em 1970, as contingências históricas (intensificação do protesto da juventude mundial, surgimento de novas gerações e eclosão de crises políticas em quase todos os países etc.) obrigou a um reexame da situação: o *Underground* passou a ser uma saída viável — ainda mais quando influenciou cineastas oriundos da *Nouvelle Vague*, como Jean-Luc Godard ("*One Plus One*") e Jean-Marie Straub.

No entanto, a industrialização vai ganhar terreno. Mas até o fim desta década, comêço da próxima, o *Underground*

será uma realidade entre nós. A indústria e o marginalismo. A indústria: o organismo está-se formando — talvez equivocadamente. Os primeiros sintomas: o marginalismo.

OS ÚLTIMOS HOMENS

2 — Em especial, o cinema não interessa. Não é uma simples frase de efeito, dizer isso: há um milhão de coisas que interessam — o cinema, uma delas — teorias em geral e a ação humana; a Crítica do Conhecimento. Mas, quem conhece alguma coisa? o Homem. E o que se conhece? O que importa é o conhecimento enquanto humano. O homem como filtro de raios, cada vez mais largos, de percepção de uma nova época. Michel Foucault diz que "o homem é uma invenção recente" (2), mas na realidade somos mesmo os últimos homens. Ou os primeiros mutantes.

(Um cinema cuja idéia fundamental seja a de se obter oitenta ou cem mi-

lhões na primeira semana de bilheteria pode interessar — e certamente interessa — aos seus financiadores, e aos demais elementos que vivem à custa de um filme, quase sempre sem o menor trabalho criador.)

DOMINAÇÃO

3 — A mesa de montagem é um elemento de dominação, disse Godard. Para Marcuse, a própria Filosofia não passa do "Logos de dominação" (3). E a técnica? É ela um progresso? Não se deve desconfiar profundamente de sua utilização (4)? Creio que sim. Ela existe, evidente, e não se deve negá-la totalmente — o que seria uma ingenuidade. Não se deve julgar a técnica, mas sua utilização por poderes estranhos à criação artística. E a importância excessiva que se dá a ela — em relação ao cinema, sobretudo — é parte da alienação criada por ela própria (5).

Cinema precisa de técnica, sim. Mas a técnica enquadra a ação humana, numa suposta metodização. Seu objetivo maior — utópico, quase sempre — é o de dar maior multiplicidade (liberdade) de criação.

Será que já se pensou nisso: a literatura deixaria de existir, da forma que existe, se não fôsse inventada a tipografia? No entanto, na União Soviética como nos Estados Unidos, a melhor literatura atual vem sendo publicada em mimeógrafos (6).

OS SONHADORES DO ABSOLUTO

4 — Os românticos desta nova era vestem uma outra roupagem: o "spleen" foi substituído pela angústia da Era Atômica. E, por outro lado, começam a se acostumar com a utopia, enquanto realidade possível.

Somos os sonhadores do absoluto. Essa mesma expressão foi usada por Godard em "*La Chinoise*", por Sganzerla em "*O Bandido da Luz Vermelha*" e por Sérgio Bernardes em "*Desesperato*". Trata-se, na realidade, do título de um capítulo de "Politique et Crime", de Hans-Magnus Enzenberger (7).

Que significa isto? Sugere, pelo menos uma recusa e uma ânsia de novos tempos.

MAS, O CINEMA...

5 — Não interessa se Yves Montand é bom ator ou não. Mas sim as palavras e as situações que Alain Resnais e Jorge Semprun (dois artistas de exceção que furaram, de certa forma, o bloqueio do cinema industrial) fizeram Montand e os demais atôres (de "*La Guerre est Finie*") assumir.

Não pretendemos, com os postulados que seguem, dar uma visão desumana e indiferente do trabalho do ator, mas o cinema só pode ser:

a) ou um cinema de equipe, dentro do sistema industrial e, como tal, concedendo créditos a todos que atuam na confecção do produto, "diretor", "ator principal", "coadjuvante", "decorador" etc.;

b) ou um cinema de autor, que corresponda a uma faixa transitória, perfazendo entre 5 e 10% do cinema em geral;

c) ou um cinema que se faça à margem das estruturas estabelecidas, seja amador, *underground*, filmes domésticos

"Em Cada Coração um Punhal", episódio de José Rubens Siqueira.



("home-films") ou filmes de contigência ou "hobby" (referimo-nos, no caso, aos filmes do sertanista Noel Notels sobre os índios brasileiros, que infelizmente quase ninguém viu).

... O QUE É?

6 — O cinema precisa ir um pouco além do machismo de John Wayne, do erotismo de Brigitte Bardot, do estrelismo de Elisabeth Taylor ou do riso caipira de Mazzaropi. E se ele é uma arte (leia-se com aspas, ou três pontinhos, ou ponto de interrogação) popular, sua vitalidade maior estará em ser *pop-art*. Pois, como diz Susan Sontag, "a *pop-art* encaminha maravilhosas e novas misturas de atitude, que antigamente pareciam contradições" (8).

Eisenstein dividia os filmes em vitais e não-vitais. Alain Resnais diz algo semelhante: "Se fôssemos obrigados a definir o cinema em duas palavras, diria *relacionamento* e *vitalidade*". Certamente, nenhum deles estava pensando em cinema industrial: para Eisenstein, vitalidade significava o ritmo dialético (montagem); para

Resnais, a montagem é relacionamento, e a vitalidade talento individual.

Mas o cinema de autor tem sido uma conciliação possível — até quando?

Cada vez mais os novos cineastas ver-se-ão frente a uma opção mais ampla, mas radical: o cinema industrial ou *underground*.

CONTRACULTURA

7 — Um livro recente, "A Idéia do Cinema" (9), reúne textos teóricos que tratam do cinema moderno (mas o cinema não é uma arte moderna desde Lumière?), mas que, na realidade, teriam grande interesse em 1950 ou 1960. Porque tem pouca coisa a ver com o cinema contemporâneo. Somente três textos têm alguma importância — e não por coincidência são eles escritos por cineastas: Eisenstein, Resnais e Godard.

Susanne K. Langer, por exemplo (9), pretende demonstrar o que se sabe há muito tempo: que o cinema nada tem a ver com o teatro, mas sim com a narrativa (romance). Não tem sido outra coisa a história do cinema do que a repetição

das estruturas românicas que vêm do século XIX (10).

Mas, um dia, Godard reinventou a montagem, ao mesmo tempo que destruía a narrativa. Houve algumas tentativas, antes dele: o expressionismo alemão, Dziga Vertov e seu "cine-ôlho", o surrealismo francês (Buñuel, sobretudo), e mesmo muitos filmes *underground* anteriores a "Acessado". A radicalização do processo começou por Godard marca o cinema contemporâneo ou o anticinema (11).

Anticinema: dentro do panorama da contracultura. O *Underground*, que começou quase na mesma época que a "Beat Generation", não é apenas o movimento de cinema iniciado por Jonas Mekas nas páginas de "Film Culture". É, hoje, uma perspectiva cultural (ou anticultural): a cultura *underground*, intensificada por manifestações em todos os setores artísticos — a prosa de Jack Kerouac e William Burroughs, a poesia de Allen Ginsberg e Lawrence Ferlinghetti, o Living Theater, o Open Theater, a música Pop, a Pop-Art. Andy Warhol, um de seus iniciadores, é hoje um dos primeiros cineastas *underground*.

Paulo Villaça, em "O Bandido da Luz Vermelha", de Rogério Sganzerla.



Hugo Carvana, Milton Gonçalves, Maria Gladys e Norma Bengeli: "O Anjo Nasceu", de Júlio Bressane.



CONTRA CONSUMO

8 — As oposições a esse tipo de cinema são — e vão ser cada vez mais — inevitáveis. Censura, instituições, maioria da crítica etc.: todos vão se unir contra. Mas uma outra parte da crítica, que pretende defendê-lo, precisa saber a maneira de fazê-lo. Para uma nova situação, uma nova crítica.

Tenta-se explicar o marginalismo "como efeito paralelo ao existencialismo" (12). Como toda a filosofia do pós-guerra, o existencialismo revela, no fundo, uma moral abalada pelo pessimismo. Mas o problema do artista contemporâneo não é mais um problema do pós-guerra, contudo algo de mais *sui-generis* na história da humanidade: é o espanto antecipado, mas presente, de uma terceira e definitiva guerra mundial (13). Não é a náusea, mas o horror atômico.

Aceitar o *Underground* pela porta das "boas consciências" não vai acrescentar nada ao movimento. É ainda uma atitude de consumidor liberal.

ANTICORPOS

9 — Há um artigo recente (ver também nota n.º 12) que propõe um exame das "tendências mais profundas do mercado", porque seria "recomendável" ao estudo e à seleção do tema do filme a produzir. Se isto é política de um cinema, nada mais simples: adquira um computador, programe-o e, com as coordenadas que der, entregue-se o projeto aos nossos cinco ou dez diretores mais comerciais.

Parece óbvio: é a morte da criação. Esses "críticos da utopia industrial", na feliz expressão de Sérgio Augusto, se esqueceram depressa demais da Vera Cruz.

Mas o cinema industrial deverá crescer, deverá tomar corpo (14). Será inevitável, então, que se instale anticorpos em seu organismo. Esses anticorpos serão as únicas possibilidades de criação: poderão ser filmes feitos em casa, ou em cada bairro, em 16 mm, em 8 mm, ou ainda num sistema aperfeiçoado de video-tape — o que for.

Esses anticorpos serão o *underground*, o marginalismo.

VALSINHAS

10 — Em um conto de Machado de Assis, um violinista sonha em se aperfeiçoar em música clássica. Um dia, por acaso, compõe uma valsinha popular. O sucesso o obrigou, dali para a frente, a fazer valsinhas de ocasião — e acabou ficando cada vez mais distante de seus sonhos eruditos.

Não tem sido outra coisa a história do cinema industrial, ainda que essas valsinhas tenham o ritmo dos Beatles, ou de Roberto Carlos.

Cinema de autor é optar pela execução de peças eruditas. Por isso, o Cinema Novo virou, senão em termos econômicos, ao menos em termos de uma elite cultural, uma espécie de Cinema Novo Rico.

O *Underground*, marginalismo, foge a essa opção: nem sonatas, nem valsinhas de encomenda.

CONCLUSÕES

11 — Quem acabou com o Neo-Realismo italiano? Quem terminou com a *Nouvelle-Vague*? Quem quer acabar com o Cinema Novo brasileiro? Quem esgotou o movimento documentarista de Fernando Birri, na Argentina?

Vale ainda perguntar: por que Marco Bellocchio abandonou o cinema? Por que Godard deixou as fileiras do cinema industrial? Por que Antonioni, Agnès Varda e Jacques Demy foram filmar nos EUA? Por que Gláuber Rocha e Carlos Diegues foram filmar na Europa?

Na realidade, ficam em suspenso as conclusões. Para aprofundar tudo que foi dito, teria de alongar este artigo ou entrar em considerações políticas. Por isso, ficamos nas observações gerais.

O *Underground* — como caminho, não fazemos aqui julgamentos qualitativos (15) — é uma possibilidade futura, contra a estrutura distêmica, como diriam os sociólogos.

O resto é opção. A realidade plástica de *"Matou a Família e Foi ao Cinema"* (que não está mais em exibição comercial) é a única possível no mundo de hoje. Mas há quem prefira fazer sonetos.

NOTAS

(1) — Não se pode considerar marginal um conjunto de filmes que são lançados comercialmente, e que concorrem a festivais (*O Bandido da Luz Vermelha*, *Meteorango Kid*, *Herói Intergalático*), além de receber prêmios e adicionais. A própria marginalidade dos cineastas é, quase sempre, transitória: hoje fazem filmes em 16 mm, e amanhã filman em cinemascope.

(2) — *"Les Mots et les Choses"*, de Michel Foucault, Editions Gallimard.

(3) — *"Eros e Civilização"*, Herbert Marcuse, Zahar Editores.

(4) — Os poderosos grupos econômicos não permitem um avanço técnico de liberação da própria técnica: se o sistema de vídeo-tape, por exemplo, fosse desenvolvido, o cinema seria simplificado. Mas laboratórios, fábricas de filme virgem, estúdios, teriam de ser reformulados ou substituídos.

(5) — Esta posição pode ser encarada como romântica. Mas, afinal de contas, o Romantismo não foi um movimento anti-industrial?

(6) — A imprensa *underground* é um fenômeno recente e impressionante, existente tanto na URSS como nos EUA,

onde chega a cem o número de jornais e revistas. No Brasil, só houve uma pálida tentativa: Dalton Trevisan, que começou imprimindo seus próprios contos.

(7) — *"Politique et Crime"*, Hans-Magnus Enzenberger, Editions Gallimard.

(8) — *"Against Interpretation"*, ensaios que são uma advertência à crítica velha.

(9) — *"A Idéia do Cinema"*, antologia organizada por José Lino Grunewald, Editora Civilização Brasileira. Reúne textos de Eisenstein, Godard, Walter Benjamin, Resnais, Merleau-Ponty, Herbert Read e Susanne K. Langer.

(10) — O romance moderno se afastou da ação física, depois de *"Ulysses"*, do *Nouveau-Roman*, de Samuel Beckett e Witold Gombrowicz. A concorrência com o cinema foi um dos pontos de partida dessa reformulação novelística que, ao mesmo tempo, influenciava a arte cinematográfica.

(11) — Tem sido constante a influência de Godard sobre cineastas novos de todos os países. São exemplos mais radicais: Jean-Marie Straub (*"Nicht Versohnt"*), *"Crônica de Ana Madalena*

Bach"), Bernardo Bertolucci (*"Partner"*), Bressane (todos os seus filmes), e mesmo Gláuber Rocha (*"O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro"*).

(12) — Revista *"Vozes"*, número especial sobre cinema brasileiro. Artigo de José Wolf, *"Por um Cinema Marginal"*.

(13) — *"Depois de quinze anos de desilusão, lentamente, durante os últimos meses, vou ganhando novamente fé e confiança no homem, e o conhecimento de que esta é a geração que está construindo a ponte que vai do horror à luz"*: nessas palavras de Jonas Mekas, a palavra "horror" está mais perto do perigo atômico que, mesmo, Auschwitz ou Hiroshima.

(14) — Com possibilidades, porém, de sofrer uma grande crise futura.

(15) — Muitos filmes foram retirados de circulação a pretexto de "más qualidades técnicas". Trata-se de uma nova modalidade de censura: fica-se, sob a alegação de *primarismo técnico*, completamente livre de julgamento político ou moral. A maioria dos filmes filmados em 16 mm e ampliados sofrerão o mesmo problema.

Joel Barcellos e Maria do Rosário:
"Jardim de Guerra", de Neville D'Almeida.



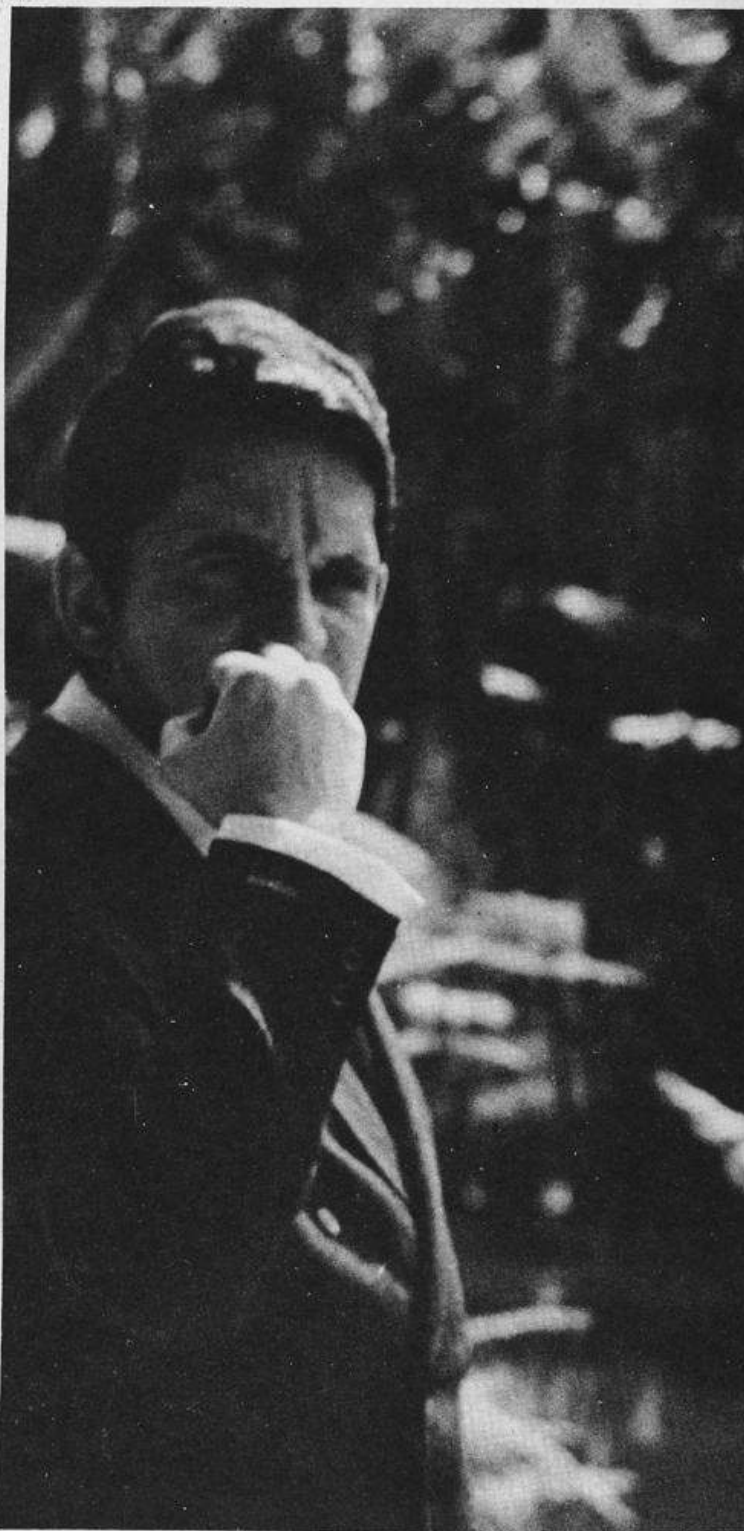
Lorival Parizi, em *"Gamal, o Delírio do Sexo"*, de João Batista de Andrade.



DIVAGACÕES
SÔBRE
AS
ESTRÊLAS

um estudo do
divismo no Brasil

Sérgio Augusto



Odete Lara: exuberância física mais expressividade dramática. Cena de Os Herdeiros, com Sérgio Cardoso.



PRIMEIRA DIGRESSÃO — Em 1906, Arthur Azevedo deu o seu palpite sobre o cinema: "Por meio de um cinematógrafo, nossos netos poderão fazer idéia de quem foi, por exemplo, Sarah Bernhardt". Nove anos mais tarde, a atriz italiana, Francesca Bertini, foi eleita "a personalidade número um das telas cariocas". Já desfilavam por aqui certas divas de penacho e chilliques manhosos, bem sucedidas até — conta-se que na estréia de *Lucíola* (1916) e *Vício e Beleza* (1926), a polícia teve de conter o ardor dos fãs na bilheteria —, mas o produto estrangeiro, secular síndrome de subdesenvolvimento, segundo teóricos creditáveis, ainda era o *quente*, ou o mais supimpa, como se dizia na época. Nesse tempo, as grandes estrélas do país brilhavam no teatro. O cinema ainda era um ato de bravura, "uma amadorística profissão para abnegados", ou mesmo, como vociferavam as más línguas, para desocupados e desviados de ambos os sexos. Conta-se que durante as filmagens d'*O Guarani*, o ator Tácito de Souza, intérprete de Peri, quase morreu afogado na repêsa de Santo Amaro, arrastado pela correnteza. Nem por isso Tácito chegou a figurar entre os favoritos do público, cujos ídolos continuavam sendo Bertini, Hoot Gibson, Eddie Polo, Lillian Gish, Francis Ford e Grace Cunnard.

Era duro resistir à concorrência das importações e à fama de vadia. Mas as coisas mudaram, pelo menos nas aparências. Fizemos uma estréla (Carmem Miranda) e a exportamos; e já que a disputa com as divas de fora estava parcialmente liquidada, as chamadas môças com pendores artísticos decidiram resolver a questão da reputação duvidosa. Solução encontrada: o concurso de miss. Descontados os atalhos ocasionais (e sexuais) dos bastidores, a passarela sempre desfrutou das benesses puritanas (o périplo glorioso da miss começa no clube, centro de convergência de tendência comunitária e morigerada). Além disso, a suprema conquista de um concurso de beleza satisfazia o Complexo de Eróstrato das concorrentes. Tal revolução — nas *démarches* e nos costumes — coincidiu com a escalada inflacionária dos concursos de miss no Brasil. Havia miss de tudo (suéter, beleza, simpatia, Bangu, Cinelândia, fotogenia, charme, esplendor), e nessa onda de reificação feminina, Inalda, Celeneh Costa e outras menos votadas acabaram entrando para o cinema, de onde saíram logo, como era de se esperar, pela porta dos fundos. Eram, sem dúvida, môças bonitas, bem fornidas, mas ingênuas a ponto de acreditarem na possibilidade do estrelato. Morreram antes do último suspiro da chanchada.

SEGUNDA DIGRESSÃO — Malraux (*Esquiss d'une Psychologie du Cinéma*) estabelece uma cisão entre a grande atriz e a estréla. Para êle, a grande atriz é "a mulher capaz de encarnar inúmeros papéis dissemelhantes" e a estréla "a mulher capaz de fazer nascer inúmeros filmes convergentes". Em outras palavras, a estréla não é "uma atriz que faz cinema", mas uma pessoa que, mediante um mínimo de talento dramático e um máximo de presença, simboliza, encarna, um mito coletivo. A grande atriz seria aquela que serve o personagem e a estréla aquela que dêle se serve, ou, ainda, o próprio personagem (ela, acima de tudo) imutável de filme para filme. O moderno cinema brasileiro — e não vejamos nisto qualquer insinuação de misoginia — aproveitou duas sugestões da

DIVAGACÕES SÔBRE AS ESTRÊLAS

Sérgio Augusto

nouvelle-vague (câmara na mão, idéias na cabeça) e desprezou a terceira posição (mulher na cama, vide Vadim). Por circunstâncias várias — uma delas, a insistência sôbre um número limitado de atrizes —, terminou criando sua constelação de estrêlas. Naturalmente que os cineastas levaram, levam, e podem continuar levando, o melhor saldo de popularidade. Vivemos hoje um fenômeno que tem quase a mesma idade do Cine-

ma Novo — a falência do *star system* (até em Hollywood êsse processo de mitificação organizada anda meio superado) — e o paradoxo de Diderot (o ator como objeto insensível) ainda é uma ameaça em certos domínios de messianismo autoral. Contudo, por mais poderosa que seja a imagem projetada pelo diretor e mais intelectualizado o *approach* promocional dos órgãos de difusão mundana, o estrelismo sobrevive como pode.

Existe, por acaso, algum movimento cinematográfico mais radicalmente anti-hollywoodiano que o *underground* nova-iorquino? Pois bem, até o *underground* tem estrêlas: Viva, Ultra Violet, etc.

E o cinema brasileiro? Numa escala de padrões meramente badalativos, Leila Diniz pode ser considerada a grande, a maior, estrêla do nosso cinema. Segundo a concepção de Malraux, Leila se situaria na zona intermediária entre a

Irene Stefânia: presença, mood, estrelismo.



grande atriz (capacidade de se adequar, com igual força expressiva, a personagens diversos) e a estrela, categoria que supõe uma singularidade de ordem conceitual (estrela, divina = estado superlativo de beleza). Acontece, porém, que sua promoção ao estrelato se deve menos ao entusiasmo amoroso de Domingos de Oliveira (*Tôdas as Mulheres do Mundo*) e mais ao empenho ardoroso da turma de Ipanema em transformá-la em musa da geração "Pasquim". O problema de Leila é ser mais falada do que filmada. Sua parcimoniosa passagem diante das câmaras se deve ao fato de ela ser um pouco indigesta para o paladar sofisticado do Cinema Novo e excessivamente frugal para os pantagruélicos gourmants da Bôca do Lixo. Os dois pilares do Cinema Marginal, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, criaram a sua musa, Helena Inês — atriz explosiva que sabe explorar como nenhuma outra a vulgaridade —, uma Leila Diniz patrocinada pela paixão de dois cineastas mas isenta de tôdas as acusações de protectionismo, graças a seu talento para encarnar personagens pertinentes ao estilo e ao pathos dos filmes de seus pigmeleões.

Recentemente, um programa de televisão fez uma enquete entre os críticos disponíveis para saber qual era a melhor e mais bonita atriz do cinema brasileiro. Sem pensar muito, certo de que o voto individual não seria divulgado, escolhi Irene Stefânia, a melhor atriz, e Dina Sfat a mais bonita. Poderia ter invertido as categorias, e, se não estivesse sob o impacto de Macunaíma, eleito Helena Inês a melhor. Este reconhecimento de dúvida dá uma idéia da razoável riqueza do cinema brasileiro em matéria de atrizes. Se a pergunta tivesse sido "qual a maior performance de uma atriz brasileira no cinema", eu responderia, de imediato, reflexo condicionado: Fernanda Montenegro, em *A Falecida*. E depois me arrependeria de haver-me esquecido de Iris Bruzzi no episódio de Roberto Santos em *As Cariocas*.

Presença, mood, estrelismo, indiferença. Qualquer ensaísta disposto a estudar a participação da mulher no cinema brasileiro pode ater-se a estes quatro pontos. À exceção do quarto, no qual reconheço um inevitável caráter pejorativo, os demais igualam-se em importância — velha lei da compensação. Embora a linha de demarcação entre estrelismo e presença seja, em muitos casos, tênue, é possível, a partir dos critérios de Malraux, Edgar Morin e do gosto pessoal de cada um, traçar um esquema provisório de hierarquias. Isabela, Márcia Rodrigues, Rössana Ghessa, por exemplo, seriam estrelas: não tanto por serem fenômenos de bilheteria ou chamarizes, mas sobretudo porque em torno delas articula-se todo um planejamento de appeal sensual e/ou de criação. Odete Lara, Helena Inês, Leila Diniz, Dina Sfat seriam a presença, ou a capacidade de transcender, por virtudes próprias (exuberância física mais expressividade dramática), as expectativas do diretor. Irene Stefânia, Joana Fomm, Isabel Ribeiro, Fernanda Montenegro, Aneci Rocha,



Fernanda Montenegro: em A Falecida, teve a maior performance de uma atriz brasileira. Seu desempenho em Pecado Mortal (cena), também foi exaltado.



Helena Inês: sabe explorar como nenhuma outra atriz a vulgaridade. Na cena, em Cara a Cara.

Glauce Rocha e Renata Sorrah, por exemplo, seriam o mood, ou a capacidade de expressar estados anímicos independente da qualidade e da importância do papel. Maria Gladys, Elizabeth Hartmann, Irma Álvarez, Bibi Vogel, Maria Lúcia Dahl, Adriana Prieto — não considerados seus eventuais predicados anatômicos nem seu potencial artístico — pertencem ao grupo das indiferentes, ou a capacidade de

não acrescentar nada de excepcional aos seus personagens.

Como tôdas as catalogações arbitrárias, a divisão presença-mood-estrelismo-indiferença é permeável a equívocos e confusões. Mas dessa sumária, gratuita e provisória divisão podemos tirar algumas conclusões inequívocas. Uma delas é o desperdício de boas atrizes e possíveis estrelas cometido pelos cineastas

DIVAGAÇÕES SÔBRE AS ESTRÊLAS

Sérgio Augusto

brasileiros. (É inadmissível que Fernanda Montenegro só tenha feito, até agora, dois filmes; que Glauce Rocha faça do cinema uma atividade bissexta; que Renata Sorrah e Joana Fomm sejam obrigadas a trabalhar em telenovelas; que Marília Pêra só apareça em pontas. A outra é que nem sempre nos melhores filmes estão as melhores atrizes. Façam um retrospecto do Cinema Novo e con-

tem nos dedos: Glauce Rocha em *Terra em Transe*, Odete Lara em *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* e *Copacabana me Engana*, Aneci Rocha em *A Grande Cidade*, Irene Stefânia em *Forme de Amor*. Quatro ou seis exceções. É pouco.

Reconforta saber que Irene Stefânia, soma mais perfeita de presença, estrelismo e mood, faz, em média, três filmes

por ano. Outra conclusão, a partir de Irene, Dina, Irma, Aneci: o cinema brasileiro, até por uma coerente fidelidade étnica, prefere as morenas. Como dizia Lola-Lola, "Nimm dich in acht von bloden Frauen", isto é: *desconfiem das louras*. Principalmente de Leila Diniz e Helena Inês. Elas costumam reduzir os diretores a fantoches de sua fantástica imantação.

Glauce Rocha: a capacidade de expressar estados anímicos. Na cena, ao lado de Jardel Filho e José Lewgoy, em Terra em Transe.



ATRIZES: UM MINI-DICIONÁRIO DE A a Z

Trinta atrizes compõem êste repertório de estrêlas que marcaram a sua presença na tela, nos últimos três anos. Trata-se da primeira tentativa de estabelecer um panorama da arte interpretativa feminina no Brasil. Como tal, a iniciativa tem suas limitações — que são as de praxe: o critério de seleção parecerá inadequado ou limitado, as filmografias serão incompletas e muitas atrizes importantes se sentirão marginalizadas no apêndice final. Mas, em função dêste minidicionário, se constituirá futuramente, com tôda a certeza, um "quem é quem" mais completo das atrizes nacionais. Por enquanto, não obstante as arbitrariedades, êste minidicionário funcionará como um guia a mais de informações indispensáveis aos cinéfilos, produtores, diretores e críticos.

Outras atrizes de destaque, que não figuram neste dicionário:

Lúcia ALVES, Vera BARRETO LEITE, Esmeralda BARROS, Norma BLUM, Marília BRANCO, Talulah CAMPOS, Marília CARNEIRO, Tônia CARRERO, Eva CHRISTIAN, Anna CHRISTIE, Sônia CLARA, Maria Della COSTA, Isabel CRISTINA, Regina DUARTE, Sônia DUTRA, Betty FARIA, Marlene FRANÇA, Elisabeth GÁSPÉR, Darlene GLÓRIA, Elisabeth HARTMANN, Djenanne MACHADO, Ana Maria MAGALHÃES, Yoná MAGALHÃES, Anick MALVIL, Rejane MEDEIROS, Glória MENEZES, Miriam MUNIZ, Ana Maria NABUCO, Ítala NANDI, Aizita NASCIMENTO, Maria do Rosário NASCIMENTO SILVA, Olívia PINESCHI, Maria POMPEU, Geórgia QUENTAL, Lucy RANGEL, Celi RIBEIRO, Pepita RODRIGUES, Tânia SCHER, Sandra TERESA, Natália TIMBERG, Giedre VALEIKA, Amiris VERONESE, Vera VIANNA, WANDERLÉA, Eva WILMA, Cleide YÁCONIS e Berta ZEMEL.



ALVAREZ, Irma Argentina de nascimento. Veio para o Brasil contratada pelo produtor de «shows» musicais Carlos Machado, para quem trabalhou durante muitos anos em teatro, boate e televisão. No cinema, trabalhou em *Cavalo de Oxumaré*, de Ruy Guerra (Inacabado), *Pôrto das Caixas*, de Paulo César Saraceni (que lhe valeu elogios e prêmio), *Tôdas as Mulheres do Mundo*, de Domingos de Oliveira, *Os Paqueras*, de Reginaldo Faria, *A Morte em Três Tempos*, de Fernando Coni Campos, *Nordeste Sangrento*, de Wilson Silva, *E Simonal*, de Domingos de Oliveira, *A Cama ao Alcance de Todos*, episódio de Alberto Salvá, *A Noite do Meu Bem*, de Jece Valadão, *A Doce Mulher Amada*, de Ruy Santos, *A Virgem Prometida*, de Iberê Cavalcanti, *O Homem Nu*, de Roberto Santos e *Como Vai, Vai bem?* Acreditase que tem muita contribuição a dar, ao nível de interpretação.



BENGUEL, Norma Carioca, ex-comerciária, ex-manequim da Casa Canadá. Primeira experiência artística: corista em «Fantasia e Fantasias». Em seguida, passou a fazer parte da equipe de Carlos Machado com quem trabalhou durante muitos anos. No cinema estreou em *O Homem do Sputnik*, de Carlos Manga, chanchada da Atlântica. Em seguida, apareceu em *Mulheres e Milhões*, de Jorge Iell, *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra, *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, *Noite Vazia*, de Walter Hugo Khouri (que também a dirigiu num episódio de *As Cariocas*), *Mar Corrente*, de Luis Paulino dos Santos, *Edu, Coração de Ouro*, de Domingos de Oliveira, *Antes do Verão*, de Gérson Tavares, *O Anjo Nasceu*, de Júlio Bressane, *O Palácio dos Anjos*, de Walter Hugo Khouri, *Os Deuses e os Mortos*, de Ruy Guerra e *Paixão na Praia*, de Alfredo Sternheim. Na Itália, fez também vários filmes dos quais são conhecidos, no Brasil, *O Mafioso*, de Alberto Lattuada, e *O Planeta dos Vampiros*, de Mário Bava. Em teatro, suas aparições mais conhecidas são em *Cordélia Brasil*, de Antônio Bivar, e *Os Convalescentes*, de José Vicente.

BRUZZI, Iris Ex-corista. Rainha das vedetas nos tempos da companhia de Walter Pinto. Abandonou o teatro revista para ingressar como atriz dramática nas telenovelas da TV-Excelsior, de São Paulo. No cinema, primeiro desempenho marcante: *O Crime do Sacopã*, de Roberto Pires. Figura exuberante, despertou a atenção de José Mojica Marins que a convidou para integrar o elenco de *O Estranho*



Mundo de Zé do Caixão. Antes fizera, com êxito invulgar, um papel no episódio de Roberto Santos em *As Cariocas*. Apareceu ainda em *Gollas*, *Contra o Homem das Bolinhas*, de Victor Lima, *O Homem Nu*, de Roberto Santos, e *A Arte de Amar Bem*, de Fernando de Barros.



CHERMONT, Janet Carioca. Primeira experiência artística em «Capitães de Areia», adaptação teatral do texto de Jorge Amado, feita por um grupo estudantil do Rio. No cinema, apareceu em *Um Sonho de Vampiros*, tentativa de comédia de horror realizada por Iberê Cavalcanti, e *Meu Pé de Laranja Lima*, versão cinematográfica do «best-seller» de José Mauro de Vasconcellos dirigida por Aurélio Teixeira. Trabalhou como atriz e assistente de direção de Flávio Tambellini em *Um Uisque Antes... Um Cigarro Depois*. Participou ainda de um média-metragem inédito, *Manhã Cinzenta*, de Olney São Paulo.



DAHL, Maria Lúcia Carioca. Ex-estudante de Filosofia da PUC, estreou no cinema em *Menino de Engenho*, numa composição sensível e marcante. Com um aspecto frágil e uma figura delicada, transformou-se em heroína de *Pobre Príncipe Encantado*, de Daniel Filho. Foi a principal atriz da comédia *Levante de Saías*, de Ismar Pôrto, e *O Bravo Guerreiro*, sob a direção de seu ex-marido Gustavo Dahl. Em *Cara a Cara*, de Júlio Bressane, e *A Grande Cidade*, de Carlos Diegues, fez ligeiras aparições. Considerada uma das maiores promessas da nova geração de atrizes.



DINIZ, Leila Carioca. Estudos secundários no Colégio Souza Aguiar. Ex-professora primária. Começou no cinema, sem maiores oportunidades, em *O Mundo Alegre de Helô*, de Carlos Alberto de Souza Barros. Foi uma das intérpretes brasileiras da co-produção com o México *Jogo Perigoso / Juego Peligroso*, de Luiz Alcoriza. Sua grande chance surgiu quando Domingos de Oliveira a convidou para viver Maria Alice em *Tôdas as Mulheres do Mundo*. Sob as ordens do mesmo diretor rodou *Edu, Coração de Ouro*. Com Néelson Pereira dos Santos, atuou em *Fome de Amor*, num desempenho que chamou a atenção da crítica. Outros filmes: *A Madona de Cedro*, de Carlos Coimbra, *Os Paqueras*, de Reginaldo Faria, como atriz convidada, *O Homem Nu*, de Roberto Santos, *Corisco, o Diabo Louro*, de Carlos Coimbra, *Minelrinho, Vivo ou Morto*, de Aurélio Teixeira. Faz teatro e televisão. Considerada uma das maiores atrizes do cinema brasileiro.



FOMM, Joana Atriz bastante solicitada, tanto pela nova como pela velha geração. Começou fazendo televisão, em 1959. Atuou em teatro por muito tempo. Suas primeiras experiências no cinema datam de 1960, quando estrelou *Um Morto ao Telefone*, de Watson Macedo. Da mesma época é *O Quinto Poder*, de Carlos Pedregal e Alberto Pieralisi. Divide atualmente suas atividades entre TV e cinema, sobretudo em São Paulo, onde se radicou. Alguns de seus filmes mais importantes: *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, *O Palácio dos Anjos*, de Walter Hugo Khouri, *O Homem Nu*, de Roberto Santos, *Bebel, Garôta Propaganda*, de Maurice Capovilla, *A Vida Provisória*, de Maurício Gomes Leite, *Edu, Coração de Ouro* e *Tôdas as Mulheres do Mundo*, de Domingos de Oliveira, *Gamal, Delfino do Sexo*, de João Batista. Filma atualmente com Capovilla (*A Noite de Iemanjá*). Apareceu com Dolores Duran em *A Noite do Meu Bem*, de Jece Valadão.

GHESSA, Rossana Nasceu na Sardenha, Itália, tendo chegado ao Brasil com sete anos de idade. Sua primeira experiência com o público se deu na televisão: era garôta-propaganda. Trabalhou em fotonovelas. Estreou no cinema em *Paraíba, Vida e Morte de Um Bandido*, de Jece Valadão. Fez em seguida: *007 e Melo no Carnaval e Carnaval Barra Limpá*, ambos de Victor Lima, e *Bebel, Garôta Propaganda*, de Maurice Capovilla, onde tem uma composição dramática elogiável. Na superprodução *Quelê do Pajéu*, de Ansel-



mo Duarte, se projetou internacionalmente. Walter Hugo Khouri explorou seu temperamento erótico em **O Palácio dos Anjos**. Apareceu ainda na co-produção franco-brasileira **O Verão de Fogo**, de Jean-Pierre Kalfon, **Memórias de Um Gigoló**, de Alberto Pleralisse, e se prepara para interpretar o principal papel em **Ana Terra**, filme a ser dirigido por Durval Garcia. Outro filme de que participou: **Enfim Sós...** Com o **Outro**, de Wilson Silva.



GLADYS, Maria Carioca. Atriz de certa personalidade. Começou suas atividades artísticas no teatro, trabalhando sob as ordens de Gianni Ratto e Kleber Santos, entre outros. No cinema, apareceu em vários filmes, com relativo êxito. Destacam-se em sua carreira: **Canalha em Crise**, de Miguel Borges, **Os Fuzis**, de Ruy Guerra (seu melhor papel), **O Anjo Nasceu**, de Júlio Bressane, **E Simonal, Tôdas as Mulheres do Mundo e Edu, Coração de Ouro**, todos de Domingos de Oliveira, **Como Vai, Vai Bem?**, filme em episódio do Grupo Câmara, e **Um Diamante e Cinco Balas**, de Libero Luxardo. Recentemente atuou, sob as ordens de Luiz Carlos Maciel, na peça **Romina e Julian**, de Charles Dyer.



IGNÊS, Helena Baiana. Apareceu pela primeira vez em cinema no curta-metragem **O Páteo**, de Gláuber Rocha (1959). Trabalhou em teatro durante algum tempo. Sua estréia no longa-metragem foi em **A Grande Feira**, de Roberto Pires, filmado na Bahia. Já no Rio,

integrou o elenco de **O Assalto ao Trem Pagador**, de Roberto Farias, **O Padre e a Môca**, de Joaquim Pedro de Andrade, para muitos o seu maior desempenho, **Cara a Cara**, de Júlio Bressane. Transferiu-se para São Paulo, onde atuou sob as ordens de Rogério Sganzerla em: **O Bandido da Luz Vermelha**, **A Mulher de Todos**, **Betty Bomba e Copacabana**, **Mon Amour**. Fêz parte do «cast» de **Um Amor de Mulher**, dirigido recentemente por David Neves. No Rio, apareceu também no palco (**Família Pouco Família**), e televisão (**As Intocáveis**). Outros filmes de sua carreira: **Os Marginais**, episódio de Carlos Prates Correia, e **O Homem e sua Jaula**, de Fernando Coni Campos e Paulo Gil Soares.



ISABELLA Baiana. Após estágio na França, estreou como modelo de modas na Maison Dior. Foi protagonista de dois espetáculos musicais, **Chão de Estrelas e Viver é Muito Perigoso**. Em televisão, apareceu ao lado de Carlos Alberto, Glória Menezes, Glaucete Rocha e Mário Lago em telenovelas. Estreou no cinema na chanchada **Os Apavorados**, de Victor Lima. Foi uma das intérpretes de **Cinco Vêzes Favela**, dirigido por Marcos Farias, Miguel Borges, Joaquim Pedro, Carlos Diegues e Leon Hirszman. Em **O Desafio**, de Paulo César Saraceni, fez o papel de Ada, uma mulher insatisfeita com seu mundo social. Depois, estreou **Proezas de Satanás na Vila-do-Leva-e-Trás**, de Paulo Gil Soares, **Capitu**, versão cinematográfica de «Dom Casmurro» realizada por Paulo César Saraceni, **A Cama ao Alcance de Todos**, episódio de Alberto Salvá, e **O Bravo Guerreiro**, de Gustavo Dahl.



LARA, Odete Paulista, é considerada uma das maiores atrizes do cinema brasileiro. Começou sua carreira como garota-propaganda, em SP. Faz teatro, TV, «show» e cinema. Alguns dos seus desempenhos receberam aclamação internacional. Estreou em **O Gato de Madame**, de Agostinho Martins Pereira. A variedade de suas «performances» a notabilizou como excelente atriz característica. Foi heroína, mulher má e libertina. Tudo como «performances» impecáveis. Entre seus filmes se destacam: **Absolutamente Certo**, de Anselmo Duarte; **Bonitinha, Mas Ordinária**, de J. P. de Carvalho; **Na Garganta do Diabo e Noite Vazia**, de Walter Hugo Khouri; **Mulheres e Milhões**, de Jorge Ileri; **Boca de Ouro**, de Nelson Pereira dos Santos; **Moral em Concordata**, de Fernando de Barros; **Copacabana Me Engana**, de Antônio Carlos Fontoura; **Os Herdeiros**, de Carlos Diegues; **Dragão da Maldade Con-**

tra o Santo Guerreiro, de Gláuber Rocha, e **Mar Corrente**, de Luiz Paulino dos Santos. Participou de um filme argentino (**Sabado a la Noche**, de Fernando Ayala) e de uma co-produção com os Estados Unidos (**Pão de Açúcar**, de Paul Sylbert).



LEMMERTZ, Lilian Gaúcha. Estreou em teatro, em Pôrto Alegre, sob a direção de Antônio Abujamra na peça de Tennessee Williams, **A Margem da Vida**. Depois, ainda no Sul, interpretou dois textos clássicos, **O País**, de Strindberg e **A Bilha Quebrada**, de Kleist. A convite de Caclida Becker e Walmor Chagas, veio para São Paulo onde se apresentou nas peças: **Onde Canta o Sabiá**, de Gastão Tojeiro, em versão de Hermilo Borba Filho, **A Noite do Iguana**, de Tennessee Williams, «Quem Tem medo de Virgínia Woolf?», de Edward Albee, **Tôda Donzela Tem Um Pai Que É Uma Fera**, de Gláucio Gill. Recentemente estreou, ao lado de Juca de Oliveira, **Dois Na Gangorra**, de William Gibson, e foi Ofélia em **Hamlet**, de Shakespeare, sob as ordens de Flávio Rangel. Ao lado de Walmor Chagas apareceu numa novela da TV-Tupi de São Paulo, **Nenhum Homem É Deus**. No cinema, foi duas vezes dirigida por Walter Hugo Khouri, **As Amorasas** e **As Cariocas**, é a principal intérprete de um filme inédito de Júlio Bressane, **O Barão Olavo**.



MYRNA, Jacqueline Natural da Romênia, educou-se na França e se radicou no Brasil em 1959. Participou do elenco cômico da TV-Excelsior, do Rio, tendo depois se transferido para a TV-Record, de São Paulo. No teatro, fez **Pindura Sala**, de Graça Mello, **Uma Cama Para Três**, de Claude Magnier, e **Uma Certa Cabana**, de André Roussin. No cinema, apareceu pela primeira vez em **Amor na Selva**, de Konstantin Tkaczenko e Ruy Santos. Em seguida, rodou **Superbeldades**, que ficou muito tempo interditado pela censura. **Riacho de Sangue**, de Fernando de Barros, assinalou sua estréia no gênero dramático. Seu «descobridor» verdadeiro foi, sem dúvida, Walter Hugo Khouri que a utilizou em **As Cariocas** e **As Amorasas** e a considerou uma atriz de «forte temperamento dramático». Além dos filmes citados, apareceu em **A Desforra**, de Gino Palmisano, e **Os Cangaceiros de Lampião**, de Carlos Colmbra.

MONTENEGRO, Fernanda Carioca. Trabalhou durante algum tempo no Rádio Ministério da Educação e Cultura, até que foi convidada por Maria Jacinta para fazer parte do elenco de **Três Mil Metros**



de Altitude». A partir de então, dedicou-se integralmente ao teatro, onde se firmou como a maior atriz. A partir de 1956, ao lado de Sérgio Brito, Ítalo Rossi, Flávio Rangel e Nathalia Timberg, participou do Grande Teatro, na TV Tupi. É grande seu repertório no vídeo e no teatro, onde se contam desempenhos admiráveis. Atualmente, divide seu tempo entre o teatro, a telenovela e o cinema. Sua «performance» em *A Falecida*, de Leon Hirszman, foi considerada uma das maiores do cinema brasileiro. *Pecado Mortal*, de Miguel Faria, assinala seu retorno à tela, de onde esteve afastada por algum tempo. Chegou a ser escolhida por Gláuber Rocha para estrelar *Terra em Transe*, mas não pôde aceitar o convite. Atualmente roda seu terceiro longa-metragem: *A Vida de Cristo*, de William Cobbet.



MORAES, Susana Carioca, filha do poeta e compositor Vinicius de Moraes. Estreou em teatro, substituindo Nara Leão no célebre «Opinião», «show» litero-musical de grande sucesso no Rio em 1965. Atriz de televisão, onde apareceu em «A Rosa Rebelde», «Verão Vermelho», e «Assim na Terra como no Céu», atualmente exibida pela TV-Globo. Em cinema, faz o papel de Rosa Meia-Noite no longa-metragem de estréia de seu marido Miguel Faria, *Pedro Diabo*. Em *Pecado Mortal*, também de Miguel Faria, aparece ao lado de Fernanda Montenegro, Anecy Rocha e Rejane Medeiros, vivendo uma parálisa neurótica. Antes de fazer cinema em nosso país, Susana apareceu num filme norte-americano, de Jerome Hill, *Open the Door and See All the People*. Seu último filme: *Primeiro de Araque Cremilda*, de Júlio Bressane.



PENNA, Rosa Maria Espósa de Gláuber Rocha, descendente de tradicional família mineira, figura expressiva da nova geração de atrizes. Fêz curso de teatro com Martin Gonçalves. Sua primeira aparição no cinema se deu num curta-metragem, *O Quadro*, de Antônio Calmon. Começou sua carreira sob as ordens de David

Neves, em *Memória de Helena*. Em seguida, foi a Santa Bárbara de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, dirigida por seu marido. Figurou numa ponta em *Capitu*, de Paulo César Saraceni. Na Europa, participou do «cast» de *Cabezas Cortadas*, de Gláuber Rocha.



PERA, Marília Carioca, filha de artistas, ex-ballerina e corista de teatro de revista, teve sua primeira real oportunidade quando foi convidada para estrelar o musical «Como Vencer Na Vida Sem Fazer Força». Mas foi em «Onde Canta o Sabiá», de Gastão Tojeiro, que se revelou como atriz de enormes potencialidades. Além dessas peças, apareceu em «A Ópera dos Três Vinténs», de Brecht-Weill, «A Úlcera de Ouro», de Hélio Bloch, «Minha Bela Dama», de Alan Jay Lerner, «A Megera Domada» de Shakespeare, «Música, Sempre Música», versão brasileira de «The Sound of Music», «Fala Baixo Senão Eu Grito», de Leilá Assunção e «A Vida Escrachada» de Joana Martini e Baby Stompato», de Bráulio Pedroso. Em televisão, se destacou como a Manuela de «Beto Rockfeller». Em cinema, sua grande oportunidade se deu com o filme de Eduardo Coutinho, *O Homem que Comprou o Mundo*. Apareceu também em *E Simonal*, de Domingos de Oliveira.



PRIETO, Adriana Argentina de nascimento (pai chileno e mãe brasileira), veio para o Brasil com a idade de quatro anos. Antes de entrar para o cinema, teve curta experiência teatral trabalhando em «Os Espectros», de Henryk Ibsen, «Marido Magro, Mulher Chata», de Aurimar Rocha. Estreou em *El Justiciero*, de Néilson Pereira dos Santos, no papel de uma falsa virgem. Jece Valadão explorou suas possibilidades eróticas em *As Sete Faces de Um Cafajeste* e *A Lei do Cão*. Demonstrou muita sensibilidade em papéis elaborados especialmente para ela por David Neves em *Memória de Helena* e *Lúcia McCartney*. *A Penúltima Donzela*, comédia romântica de Fernando Amaral, assinala sua volta às personagens moderninhas e rebeldes. *O Palácio dos Anjos*, de Walter Hugo Khouri, foi um dos seus últimos trabalhos. Outros desempenhos expressivos: *As Duas Faces da Moeda*, de Domingos de Oliveira e *Os Paqueras*, de Reginaldo Faria.

RIBEIRO, Isabel Iniciou sua vida artística no teatro, aparecendo em «A Moratórias», de Jorge Andrade, «O Senhor Puntilla e Seu Criado Matti», de Brecht, e «As Feiticeiras de Salém», de Arthur Miller. No cinema, além de «performances» características para *Como Vai, Vai Bem?*,



filme em episódios produzido pelo Grupo Câmara, *Tempo de Violência*, de Hugo Kusnet, e *Tódas as Mulheres do Mundo*, de Domingos de Oliveira, teve chance de ser «estréla» em *Os Herdeiros*, de Carlos Diegues, e *Azyllo Muito Louco*, de Néilson Pereira dos Santos. Recentemente, foi Antígona na peça do mesmo nome. Estuda arte dramática na Europa. Outro filme: *Lance Maior*, de Silvio Back.



ROCHA, Anecy Baiana de nascimento. Começou suas experiências dramáticas trabalhando sob as ordens de Martin Gonçalves na Escola de Teatro da Universidade da Bahia. Irmã de Gláuber Rocha e mulher de Walter Lima Júnior, Anecy acabou estreando num filme do marido: *Menino de Engenho*, baseado na novela homônima de José Lins do Régio. Foi a principal intérprete feminina de *A Grande Cidade*, de Carlos Diegues, papel que lhe valeu o prêmio de melhor atriz do ano do INC. Atriz sensível, foi várias vezes requisitada pelos diretores «feministas» do cinema brasileiro: Walter Hugo Khouri (*As Amorasas*), Paulo César Saraceni (*Capitu*), Miguel Faria (*Pecado Mortal*). Apareceu também em *Brasil Ano 2000*, de Walter Lima Júnior.



ROCHA, Glauce Mato-grossense (nasceu na cidade de Campo Grande), quase médica, formada pelo Conservatório Nacional de Teatro, para onde entrou em 1951. Estreou no cinema em 1952 com *Uma Aventura no Rio*, de Albert Gout e Moacyr Fenelon. Em seguida trabalhou em *Rua sem Sol*, de Alex Viany, *Rio, 40 Graus*, de Néilson Pereira dos Santos, *O Noivo da Girafa*, de Victor Lima, *Traficantes do Crime*, de Mário Latini, *Um Caso de*

Policia, de Carla Civelli, **Mulheres e Mi-lhões**, de Jorge Ileri, **Os Cafajestes**, de Ruy Guerra, **Pedreira de São Diogo**, de Leon Hirszman, **Homenaje a la Hora de la Siesta**, de Leopoldo Torre-Nilson, **Sol Sobre a Lama**, de Alex Viany, **O Beijo**, de Flávio Tambellini, **Engracadinha depois dos 30**, de J. B. Tanko (só a voz), **A Derrota**, de Mário Fiorani, **Terra em Transe**, de Gláuber Rocha, **Na Mira do Assassino**, de Mário Latini, **Jardim de Guerra**, de Neville d'Almeida, **A Volta**, de Adolpho Chadler, **Tempo de Violência**, de Hugo Kusnet, **Navalha na Carne**, de Braz Chediak e **Roberto Carlos e o Diamante Cór de Rosa**, de Roberto Farias (só a voz). Também é muito conhecida por suas aparições na televisão e no teatro.



RODRIGUES, Karin Paulista. Começou sua vida artística fazendo televisão e teatro, em São Paulo. Foi uma das intérpretes da montagem de «A Grande Chantagem» pelo Teatro Oficina. Para a TV, fez aparições nas novelas «A Rainha Louca» e «O Homem Proibido». Adolpho Chadler lhe deu a oportunidade de ser estrela em **Os Carrascos Estão Entre Nós**. Participou ainda do elenco de **A Viagem ao Fim do Mundo**, de Fernando Coni Campos.



RODRIGUES, Márcia Carioca. Estreou no cinema em **O Quarto Movimento**, de Joel Macedo, curta-metragem premiado no Festival de Cinema Amador JB-Mesbla de 1966. Como profissional, seu primeiro papel foi em **El Justicero**, de Néelson Pereira dos Santos. A fama veio, porém, quando foi selecionada para ser a **Garôta de Ipanema**, no filme homônimo de Leon Hirszman, inspirado na música de Tom Jobim & Vinícius de Moraes. Sua última aparição em filme deu-se em **Matou a Família e Foi ao Cinema**, de Júlio Bressane. Também fez teatro, sob as ordens de Paulo Afonso Grisoli, na peça francesa «Du Vent dans les Branches du Sassafras», de René Obaldia. Figurou entre as intérpretes de **Tôdas as Mulheres do Mundo**, de Domingos de Oliveira, **O Homem Que Comprou o Mundo**, de Eduardo Coutinho e **A Vida Provisória**, de Maurício Gomes Leite.

SANTOS, Leila Carioca. Ex-estudante de jornalismo da PUC, do Rio. Começou sua carreira artística no teatro, estrelando a peça «Esse Banheiro é Pequeno Demais para Nós Dois», de Ziraldo. Na televisão, atuou em «Um Gôsto Amargo de Festa», como a principal personagem feminina. Durante algum tempo, foi apresentadora de «shows» na TV-Tupi. **Enfim Sós, Com o Outro**, de Wilson Silva, se constitui sua primeira incursão no cinema. Sob as ordens



de Pedro Camargo, teve o papel central de **Estranho Triângulo**.



SFAT, Dina Paulista. Nome verdadeiro, Dina Kutner. Escolheu Sfat como sobrenome artístico por ser a cidade onde nasceu sua mãe e pela eufonia. Primeira experiência cinematográfica, depois de se ter consagrado como uma das maiores atrizes do teatro paulista: **Três Histórias de Amor**, de Alberto D'Aversa, vivendo a figura estranha de uma camponesa leprosa e sensual. A ponta que fez em **Corpo Ardente**, de Walter Hugo Khouri, se constituiu em desempenho marcante. Mas a primeira grande oportunidade que obteve foi, sob as ordens de Maurício Gomes Leite, no papel de Paola em **A Vida Provisória**. Encarnou com invulgar sensualismo e desenvoltura a figura da guerreira/guerrilheira Cy, em **Macunaima**, de Joaquim Pedro de Andrade. Seu último filme é **Os Deuses e os Mortos**, de Ruy Guerra, ao lado de seu marido Paulo José. Ultimamente se dedica à TV.



SORRAH, Renata Carioca. Ex-Estudiante de Sociologia da PUC, do Rio. Começou sua carreira artística na peça de José Wilker «Trágico Acidente Destronou Teresa», sob a direção de Kleber Santos. Fez ainda rápidas aparições em «O Capeta de Caruaru» e «Coronel de Macambira». No cinema, trabalhou em **Dom Quixote**, curta-metragem de Haroldo Marinho Barbosa, **A Vida Provisória**, de Maurício Gomes Leite, e **Matou a Família e Foi ao Cinema**, de Júlio Bressane. Estrela em potencial, Renata se dedica atualmente à televisão «Assim na Terra como no Céu», e ao teatro «Os Convalescentes».



STEFANIA, Irene Paulista. Ex-estudante de Filosofia da PUC. Estreou no cinema vivendo a inquieto Helô, personagem central do filme de Carlos Alberto de Souza Barros, **O Mundo Alegre de Helô**. Em **Garôta de Ipanema**, de Leon Hirszman, fazia o papel da melhor amiga de Márcia Rodrigues. Mas foi em **Fome de Amor**, de Néelson Pereira dos Santos, que revelou suas reais qualidades de atriz, passando, desde então, a ser solicitada intensamente por produtores e diretores. Sua composição de Neusa, uma modesta comerciária, em **Lance Maior**, do paranaense Sívio Back, a consagrou como uma das mais talentosas estrelas da nova geração. Participou de **Os Paqueras**, de Reginaldo Faria, **As Armas**, de Artolfo Araújo e **A Cama ao Alcance de Todos**, episódio de Alberto Salvá. Em **Cléo e Daniel**, terminado recentemente por Roberto Freire, teve outro grande desempenho, segundo informa a crítica paulista.



URBAN, Marisa Paulista. Modelo profissional, integrante do júri do «Programa Flávio Cavalcanti». Cantora bissexta (especialista em baladas elizabetanas e cantos folclóricos russos). Estreou no cinema numa ponta em **Garôta de Ipanema**, de Leon Hirszman. Depois, apareceu em **As Sete Faces de Um Cafajeste**, de Jece Valadão, **O Engano**, de Mário Fiorani, **Desesperato**, filme inédito de Sérgio Bernardes Filho, **Adulterio à Brasileira**, de Pedro Carlos Rovai, **Parafernália o Dia da Caça**, de Francis Palmeira, e **Até que o Casamento nos Separe**, de Flávio Tambellini.



VOGEL, Bibi Paulista. Modelo profissional durante algum tempo. Divide atualmente suas atividades entre a televisão, o cinema e o teatro. Já apareceu com destaque nos filmes: **Meu Nome é Tonho**, de Ozualdo Candeias, **Panca de Valente**, de Luis Sérgio Person, e **Elas**, de José Roberto Noronha. Figurou rapidamente em dois espetáculos ligados ao mundo da publicidade: **Anuska, Manequim e Mulher**, de Francisco Ramalho, e **Behel, Garôta Propaganda**, de Maurice Capovilla. Ficou famosa na telenovela pelo seu desempenho de Natália em «Nino, o Italianinho».



OS DOIS SÉRGIO RICARDO

entrevista a **Geraldo Mayrink**

SÉRGIO RICARDO, 38 ANOS, PAULISTA, CINEASTA BISSEXTO, COMPOSITOR ATUANTE E CANTOR OCASIONAL. ARTISTA DE TEMPERAMENTO SINCRÉTICO, COMO OS TEMAS DE SEUS FILMES E CANÇÕES, FOI CONSIDERADO POR GLÁUBER ROCHA UM INTUITIVO E SENSÍVEL QUE DESCOBRIU O CINEMA POR OSMOSE — VENDO FILMES. SUA EFERVESCÊNCIA HUMANA O SITUOU DE IMEDIATO, APÓS UMA CURIOSA EXPERIÊNCIA NO DOMÍNIO DA CURTA-METRAGEM (*O MENINO DA CALÇA BRANCA*), ENTRE OS CINEASTAS DE TENDÊNCIAS POÉTICAS. CRISTALIZOU EM *ESSE MUNDO É MEU*, PRIMEIRA TENTATIVA DE LONGA-METRAGEM, UM CINEMA PESSOAL, INDIVIDUAL, IMPREGNADO DE LIRISMO. NO LÍBANO, REALIZOU PARA O GOVERNO UM FILME INÉDITO NO BRASIL, *O PÁSSARO DA ALDEIA* (TAIRE IN CAIRE), ONDE FOCALIZAVA O ROMPIMENTO COM OS VALORES MÍSTICOS. EM SUA MÃO, A CÂMARA FUNCIONA ANTES DE TUDO COMO INSTRUMENTO DE CRIAÇÃO DE "ATMOSFERA", ATUANDO AINDA COMO MEIO DE AFERIÇÃO DA REALIDADE — NO CASO DE SUAS OBRAS, A REALIDADE DAS FAVELAS OU DAS PEQUENAS COMUNIDADES MARGINAIS À GRANDE SOCIEDADE. *JULIANA DO AMOR PERDIDO*, REPRESENTANTE DO BRASIL NA MOSTRA INFORMATIVA DE BERLIM-70, EXPRESSA ESSA CONTROVERTIDA ATITUDE ROMÂNTICA DE SÉRGIO RICARDO. NESTA ENTREVISTA CONCEDIDA A GERALDO MAYRINK EM SÃO PAULO, ELE FALA DE SUAS DIFICULDADES, SEUS PROJETOS E SUA OPINIÃO A RESPEITO DE FILMES, TENDÊNCIAS E DIRETORES BRASILEIROS.

GM — Todo cineasta brasileiro tem uma obra mais ou menos bissexta. Mas, no seu caso, entre *Este Mundo é Meu* e *Juliana do Amor Perdido* passaram-se seis anos. Não é demais, mesmo no Brasil?

SR — Acontece que vivo especificamente de duas profissões: do cinema e da música. Na verdade, viver mesmo, auferindo lucros, só de música. O cinema me tem dado mais uma satisfação pessoal de criação. De modo que, sempre que consigo uma situação econômica que me permita fazer um filme, mesmo com ligação com outras pessoas, parto para fazer. Acontece também que minha carreira de cineasta depende muito de minha carreira de compositor. Quando a maré, em música, está muito boa, é difícil largar a música para fazer cinema. Tudo isso aconteceu entre *Este Mundo é Meu* e *Juliana*. Nesses seis anos, estive inicialmente na Europa e depois fiz um filme para o Governo libanês. É um média-metragem que realizei logo depois de *Este Mundo é Meu*. Foram oito meses de espera que me atrapalharam muito. Quando voltei ao Brasil, a situação musical tinha mudado inteiramente. Ficou difícil para mim e outras pessoas que queriam fazer coisa mais séria, uma penetração imediata. Depois, fui proibido de cantar na televisão e não tive alternativa senão partir para outro trabalho. Enfim, com um pouquinho de luta, acabei conseguindo uma condição favorável para fazer *Juliana*.

O PÁSSARO DA ALDEIA

GM — Esse filme que você fez para o Governo do Líbano, como é?

SR — *O Pássaro da Aldeia* foi rodado na aldeia em que meu pai nasceu, uma região bastante pobre e onde, hoje em dia, só existem velhos e crianças. Os jovens emigram. O filme é sobre um lenhador que já não cabe dentro dessa comunidade, pois sua ambição é maior do que o que ele poderia fazer por lá. E a sua grande preocupação é a grande preocupação árabe: o rompimento com todos os valores místicos. O filme mostra o processo interior desse lenhador, tentando vencer os problemas que traz dentro de si, esses condicionamentos religiosos e familiares. E ele consegue realmente romper com tudo isso e deixar a aldeia.

GM — Esse filme já passou no Brasil alguma vez?

SR — Não, porque o Governo de lá não deixou a cópia sair, alegando que isso não era interessante politicamente. Enfim, foi meu único trabalho de cinema feito fora do país. Só tenho mesmo *O Menino da Calça Branca*, *Esse Mundo é Meu* e *Juliana*.

GM — Dêsses três filmes, o primeiro, *O Menino da Calça Branca* é o menos conhecido.

SR — É, esse filme eu fiz logo no começo da bossa-nova, com dinheiro ganho com música, em 1960-1961. Inicialmente pensei em fazer o filme em 16 mm, pois achava que ia acabar sendo uma brincadeira. Mas naquela época já me interessava muito por cinema, vivia estudando cinema em livros, e senti que poderia tentar de cara algo mais profissional. Na época, todo mundo considerou *O Menino* uma loucura total, uma perda de dinheiro absoluta, porque o curta-metragem não tinha nenhuma possibilidade no mercado. Por coincidência, quando estava jogando fora esse dinheiro, estava nascendo o Cinema Novo, com *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, com os filmes de *Cinco Vêzes Favela* e os que Gláuber Rocha ia trazendo da Bahia. O

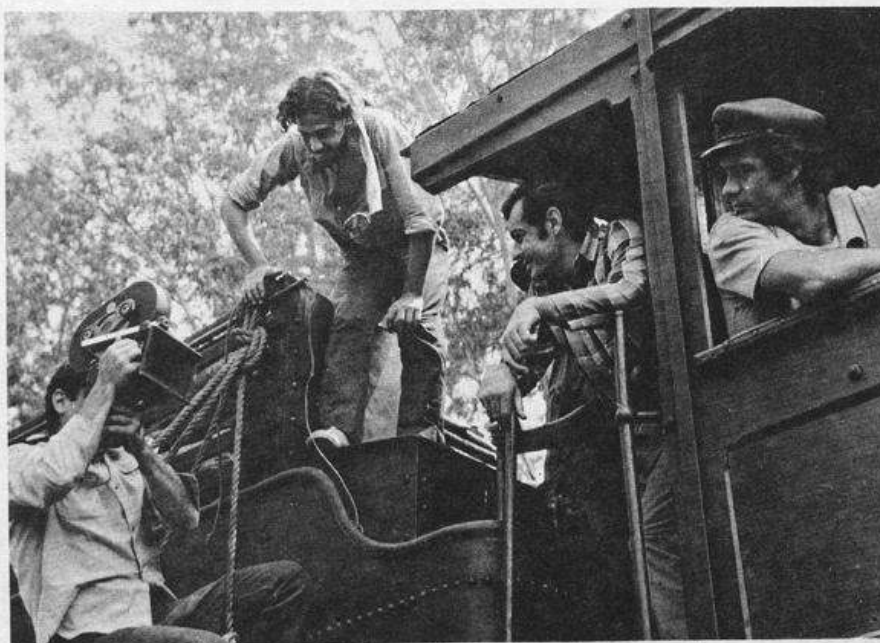


Foto de filmagem: Dib Lutfi (na câmara), Sérgio Ricardo (no centro) e Francisco Di Franco (à direita).

Menino foi escolhido pelo Itamarati para representar o Brasil no Festival de São Francisco. Fui para lá, peguei o segundo lugar. Coincidia que, na mesma época, a bossa-nova estava fazendo aquele seu célebre "show" no Carnegie Hall e fui participar desse "show". Vendi *O Menino* para um americano e ele se interessou em produzir meu próximo filme, pra rodar lá. Fiquei nos Estados Unidos uns oito meses, tratando da produção do tal filme. Ai — é sempre o tal negócio da música — surgiu a possibilidade de fazer um espetáculo na Riviera Francesa, de 15 dias, para aproveitar o verão e acertei com o americano para ir, passando depois pelo Brasil. Quando estava aqui, ele me pediu material para um curta-metragem, prometendo que montaríamos tudo na minha volta dos

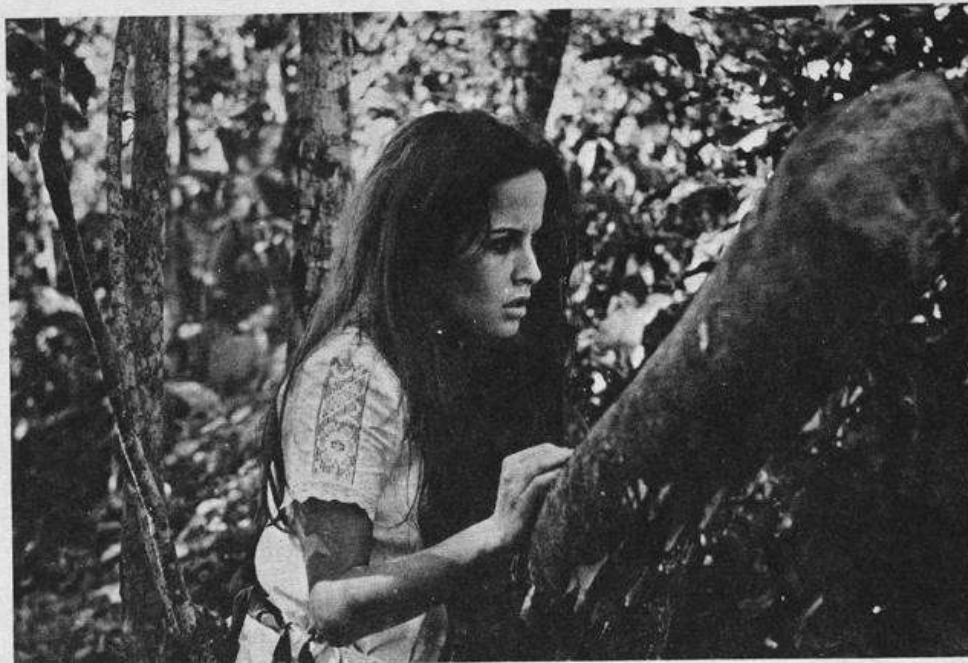
EUA. Mas não mandou nenhum dinheiro e, de repente, fiquei na mão, devendo a todo mundo.

ESSE MUNDO É MEU

GM — Esse material que você filmou, o que era?

SR — Foi desse material que nasceu *Esse Mundo é Meu*. Fiz outro curta-metragem, para acrescentar ao primeiro, e daí saiu o longa-metragem. Quer dizer, meu primeiro filme feito com produção, com condições, é mesmo *Juliana do Amor Perdido*, que considero meu primeiro longa-metragem.

GM — Em *Esse Mundo é Meu*, você fez a música antes ou depois do filme terminado?



"Querida fazer de *Juliana* o primeiro filme lírico do cinema brasileiro" (Sérgio Ricardo).

SR — Bem, quando o filme acabou, eu estava precisando de um título para ele. Como não consegui encontrar um que servisse para as duas histórias contadas no filme, e como um personagem canta "Esse Mundo é Meu", dei o nome da música ao filme. Pelo menos, dava uma idéia geral das duas histórias. A música já existia, mas não foi bem por causa dela que o filme foi feito.

JULIANA DO AMOR PERDIDO

GM — Nesses seis anos, que outros projetos você teve?

SR — Tive projetos para duas fitas. A primeira é *O Espantalho*, que está na minha cabeça há uns cinco anos, e que deverá ser meu próximo filme. Ia ser feito antes de *Juliana*, mas na época não deu. *Juliana* também era projeto antigo, uma fixação de infância. A parte linear da história foi tirada de um fato policial ocorrido em Santos, que um tio meu me contou. Roberto Santos, a quem chamei para me ajudar no roteiro, ficou entusiasmado, achando que poderíamos fazer o primeiro filme lírico do cinema brasileiro. E como na época pegava bem fazer um filme assim, *Juliana* saiu.

GM — Você está satisfeito com *Juliana*, do jeito que saiu?

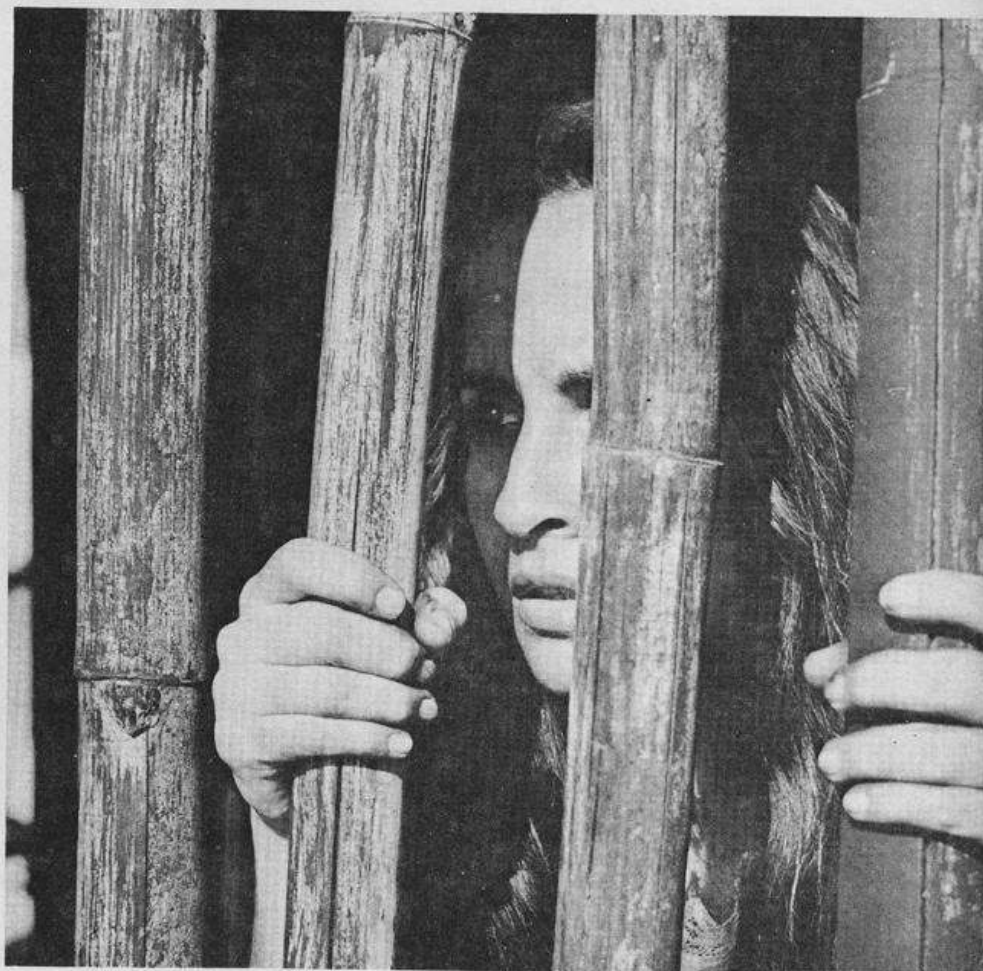
SR — O filme tem uma série de coisas que considero realizadas e importantes, como, por exemplo, se fazer um sincretismo religioso e ao mesmo tempo condená-lo, dentro de uma estrutura não-planfletária, como decorrência da própria história. Conversando com Antônio Houaiss, percebi que a coisa tinha passado. Ele acha importante o fato de se ter conseguido esse sincretismo, que é uma mistura de todas as formas religiosas populares do Brasil numa expressão tal que acaba provocando aversão pelo processo, Roberto Santos, quando viu o filme na tela, achou que estava muito melhor do que aquilo que havíamos escrito.

GM — Poderia explicar melhor essa transformação que Roberto Santos notou, entre roteiro e filme? Como é que você trabalha?

SR — O roteiro de *Juliana* tem cento e poucas páginas. Em *O Espantalho* quero trabalhar com um máximo de trinta. Com *Juliana*, senti que muita coisa do roteiro não precisaria ter sido escrita. Cheguei a me atrapalhar com o excesso de informações que o roteiro me dava. Toda a descrição de ação e de movimentos de câmara foi escrita previamente. Quando escrevi esses movimentos, supunha que seria uma segurança a mais, que não me esqueceria do que precisava fazer. Acabei filmando com outros movimentos de câmara, que acho mais vigorosos do que os escritos. Estou satisfeito com o resultado nesse sentido. Acho que a comunicação, a atmosfera, permanece o tempo todo. Porque uma das coisas que mais me choca em filme brasileiro é essa falta de atmosfera, essa coisa que em música se chama desafinamento. Essa atmosfera, esse balanço, é fácil de achar nos grandes cineastas estrangeiros. Podemos discutir o lado filosófico ou ideológico das obras, mas é difícil negar o talento com que essa ideologia é apresentada.

GM — *Juliana* dá a impressão de estar condenado ao marginalismo dentro do cinema brasileiro. Você tem consciência disso?

SR — Tenho. E digo que essa marginalidade, ao contrário de me aborrecer, me deixa muito contente. Não é de agora que venho sofrendo esse tipo de marginalidade em arte. Minha música nunca es





Maria do Rosário e Francisco Di Franco: um amor proibido.



Sincretismo religioso e crítica do atraso econômico: Juliana do Amor Perdido, com Maria do Rosário.



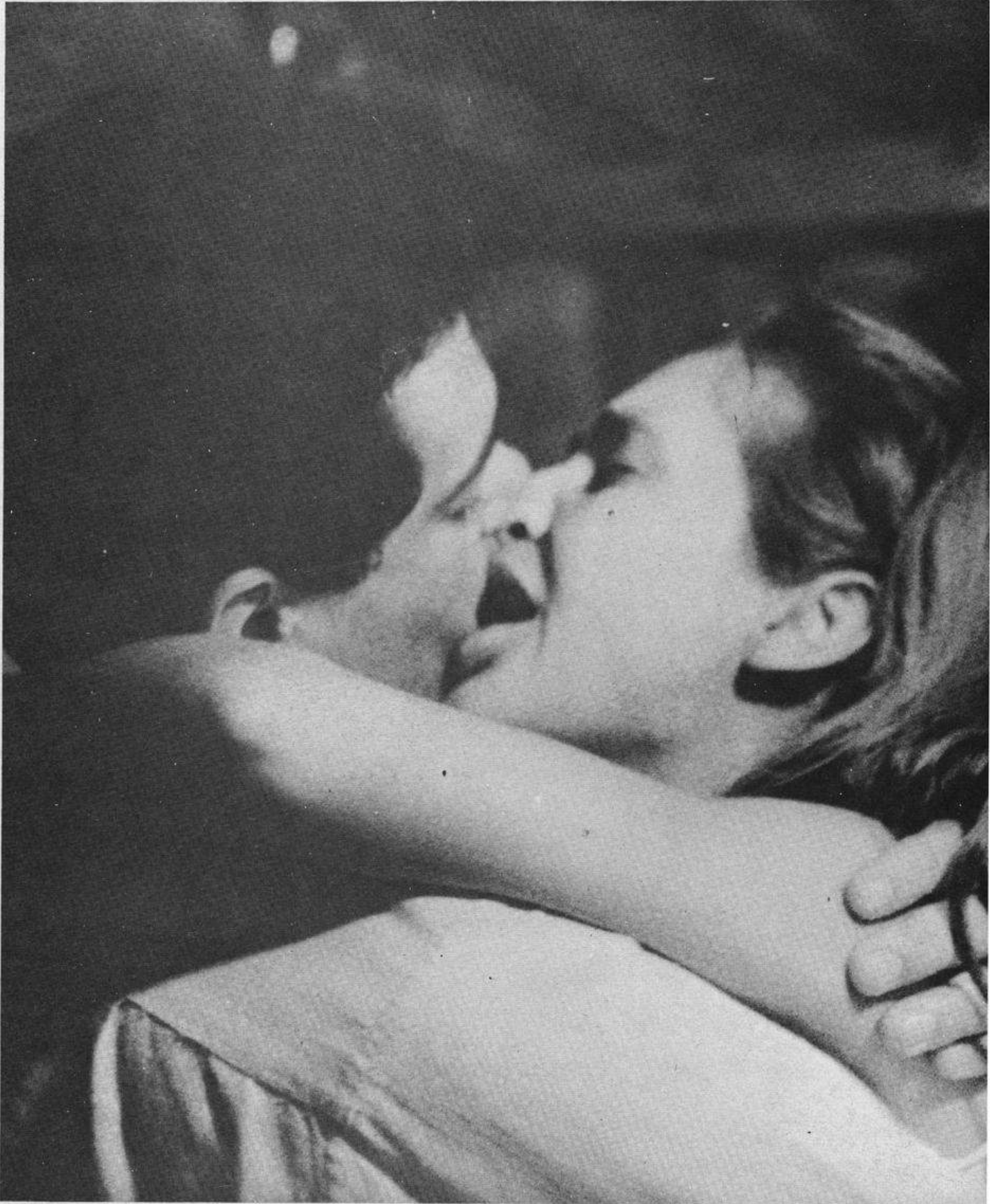
A história de Juliana nasceu de uma fixação de infância.

têve de acôrdo com alguma linha-mestra musical que se estivesse fazendo no Brasil em qualquer época, embora tivesse sido confundida com bossa-nova, música de protesto etc. Agora, se *Juliana* fôsse um filme que estivesse dentro do Cinema Novo, ou do que faz Rogério Sganzerla ou Júlio Bressane, então já estaria rotulado e defendido por uma certa camada. Não se pode desclassificar meu filme nesses termos. Se um filme não atinge um objetivo, êsse filme para mim é frustrado. É alienado, se não atinge a massa. Afinal, acho que o máximo que uma pessoa pode ter em matéria de visão política e social em arte é mais ou menos o que tenho.

CINEMA MARGINAL

GM — Mas aí surge o problema de níveis de mercado. Por exemplo, se um filme se propõe a ser marginal numa faixa "underground", o filme não é frustrado. Não é possível acusá-lo de alienado por se dirigir a 500 pessoas, que é todo o seu público e tudo a que se propõe. Mas é que tais filmes estão passando nos grandes cinemas comerciais, o que é um contra-senso, como seria um contra-senso o seu filme passar num cineclube. Você acha que vai atingir a massa?

SR — Meu objetivo fundamental é expressar um sentimento profundo, sem nada dêsse superficialismo que se atribui à esquerda festiva. Não parto da necessidade de educar o povo. Parto da necessidade de comunicação com o meu semelhante. Como artista, tenho grande necessidade de comunicação. Não me basta um grupo que pensa igual a mim gostar de minha obra. Conforta-me muito mais um julgamento transcendente. Se minha obra fica reduzida a um grupo, pode ter seu valor, mas não tem importância. Acho que o consumo pelo consumo é errado. É pre-



Sérgio Ricardo,
Léa Bulcão:
o amor na favela
(Esse Mundo é Meu).



ciso dar ao sujeito que vai ao cinema, que paga para ver um filme, um pouco mais que isso. Que, pelo menos, ele aprenda alguma coisa. Ideologicamente, isso é muito mais importante do que fazer qualquer coisa para grupos fechados. Ademais, nunca se sabe exatamente se arte é boa ou não, porque a arte está restrita a valores estipulados e racionais, e formalizada. Acho fantástico, por exemplo, não transcende uma média de opinião já Chaplin fazer um filme nos EUA e ser entendido e respeitado na China. É um elo assim que busco.

GM — Seu próximo filme, *O Espantado*, como é?

SR — É uma história que está sendo escrita com Jean-Claude Bernardet, Maurice Capovilla e Luís Carlos Pires, sobre uma temática do Nordeste transposta para uma grande metrópole. Será um filme bastante arrojado no sentido de linguagem, mas ultra-arrojado mesmo, o que me está assustando um pouco. É uma história musicada, digamos uma tragédia musicada, vivida por espantalhos, marginais urbanos que vivem fora do sistema e que, num dado momento, como por um toque de mágica, resolvem encenar o Nordeste dentro da cidade grande. A produção está mais ou menos encaminhada.

IMAGEM E SOM

GM — Depois de *Deus* e o *Diabo na Terra do Sol*, você trabalhou em outras músicas para cinema?

SR — Fiz a composição de *A Companhia*. Mas dei azar: o filme foi mal recebido e, praticamente, ninguém ouviu a música, que considero meu melhor trabalho musical em cinema. Pude inclusive usar uma orquestra sinfônica, fazer uma coisa muito elaborada, pesquisa.

GM — Do seu trabalho duplo em música e cinema, parece ter nascido uma certa linha paralela. Explicando: é possível, teoricamente, ver um pouco de sua música "Zelão" em *Este Mundo é Meu*, mas não existe, que eu saiba, nenhuma canção sua que possa ser "vista" em *Juliana*. É verdade ou só impressão?

SR — Sempre houve ligação entre as duas coisas. Minha evolução musical acompanhou totalmente minha evolução cinematográfica. Agora, não existe mesmo nada em música que corresponda a *Juliana*. Ou melhor, se existe é a música do próprio filme. Tenho também umas músicas prontas, não gravadas, que têm muito a ver com *Juliana*. Estou fazendo agora a música do filme *Guerra dos Pelados*, de Sílvio Back, e de *Noite de Iemanjá*, de Maurice Capovilla.

GM — Como é que você trabalha na composição de música para cinema?

SR — É uma das coisas que mais gosto de fazer. É mais fácil, porque já começo a trabalhar tendo um tema, um assunto, uma atmosfera. A gente se sente bem, trabalhando em outros temas que não são os nossos. Normalmente, o diretor me dá o roteiro para ler enquanto ele parte para as filmagens. Tento me entrosar com a história escrita, mas não escrevo a música logo. Depois, vejo o copião montado e discuto com o autor, tendo o roteiro e o copião à frente, anotando tudo que o diretor está pensando para a música do

filme. Alguns diretores são musicais, outros não, mas todos sabem mais ou menos o que querem. Depois disso, parto para criar os temas principais. Mostro ao diretor, refaço ou não, conforme pedido dele, e depois discutimos onde e como vai entrar a música no copião.

GM — Você teve alguma experiência de orquestração, além de *A Companhia*?

SR — Tive em *Terra em Transe*. Mas nem eu mesmo consegui descobrir o que era no meio da confusão de outros sons e orquestração que Gláuber enfiou na trilha sonora. Mas não pretendo continuar escrevendo arranjos para orquestra. Acho melhor dar para um maestro mais experiente fazer isso. É um trabalho que desgasta demais.

FILMES E AUTORES

GM — Em matéria de música de filmes, o que o impressiona especialmente. Por exemplo, você conhece o trabalho de Bernard Hermann para os filmes de Hitchcock?

SR — Conheço e gosto muito. Gosto também de Lalo Schifrin. Gosto muito dos músicos que trabalham para os filmes japoneses. Mas, mesmo sendo músico, não presto muita atenção à música de filme. Curioso, no Brasil, é que não tenhamos formado nossos próprios quadros de compositores para cinema. Todo músico que conhece morre de vontade de fazer música para cinema. É um incentivo para o músico, porque a criação para cinema obriga a fugir totalmente dos padrões de música para disco.

GM — Quanto a filmes: qual o tipo que lhe impressiona? Nos seus anos iniciais, por exemplo, na época do *Menino das Calças Brancas*, de que filmes você gostava?

SR — Sou um cineasta que nunca frequentou muito cinema. Nunca fui de frequentar Cinemateca ou discutir muito os filmes. O cinema me entrou no corpo por osmose. Vejo filmes como espectador. Não sei ficar de fora analisando. Quando analiso, costuma acontecer que um filme que me agradou muito não está absolutamente de acordo com o que penso. Resnais, por exemplo, é um cineasta que me comove enormemente. Godard me impressiona muito mais pela "mise-en-scène", pelos resultados que consegue em imagens, do que propriamente pelo que diz. Discordo totalmente da filosofia de Godard, mas respeito-o como o melhor cineasta da atualidade. Fellini, que não quer dizer nada, tem uma inegável genialidade no manejo da câmara. Kaneto Shindo é outro cineasta que me agrada imensamente, embora também muito discutível o que quer dizer. Ultimamente, os filmes *underground* norte-americanos me impressionaram muito, mas confesso que não me detive ainda para pensar e analisar.

GM — E entre os novos brasileiros?

SR — Entre os novos brasileiros, gosto muito do *Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, mas não gosto nada do outro filme dele, *A Mulher de Todos*. Do Júlio Bressane, ainda não vi nenhum filme.

GM — Mas você sabe que o Sganzerla e o Bressane acabaram de fazer sete filmes. É extraordinário. O que você pensa desse mercado que eles estão abrindo?

SR — Esse negócio de arte meio sensacionalista não aceito. São filmes baseados numa fórmula promocional, numa idéia pré-estabelecida. Não gosto do que chamam orgulhosamente de *cinema sujo*.

Todo mundo que faz alguma coisa deve se perguntar: por que fazer tal coisa, por quê, para quê? A gente adivinha a resposta e até concorda com ela. Agora, o sujeito tem que saber que seu filme vai ser visto e precisa saber por quantas pessoas vai ser visto. Acho que não tem o menor sentido fazer para meia-dúzia de pessoas e se contentar com os parabéns dessas pessoas, que dizem que o cinema sujo é genial, etc. Acho que isso é um equívoco artístico. Não é uma entrega real e sincera de quem quer fazer alguma coisa. Vou dar o exemplo de João Gilberto. Ele passava horas e às vezes dias tentando extrair do violão uma nota específica, o melhor som possível. Não era uma ambição perfeccionista da parte dele. Era o que eu chamo de entrega total àquilo que se quer fazer. Se a arte não é feita assim, o objetivo do artista não é bem fazer arte, mas se afirmar, ou extravasar pela arte uma neurose qualquer. No Brasil, atualmente, está havendo muita inversão de valores, tanto na música quanto no cinema e outros setores. As pessoas estão partindo para uma contestação surda e cega que não é o melhor caminho. Precisamos enfrentar as nossas enormes dificuldades de expressão, no momento, de uma maneira mais positiva.

OS MEIOS E OS FINIS

GM — Mas esse jeito instintivo e irracional de se fazer as coisas não seria, de algum modo, uma entrega total, ainda que irracional?

SR — Não, de jeito nenhum. Não é uma entrega sincera. É problema da cabeça das pessoas. Se você se entrega instintivamente, de corpo todo, você vira um Buñuel, por exemplo. Se anarquia sem talento predomina, então tudo é permitido e qualquer um pode fazer cinema. Está certo, todo mundo pode. Mas a câmara na mão de um imbecil não garante que o filme também não seja imbecil. Ai, tudo se equivale. Não adianta a pessoa julgar e dizer que tal obra é boa ou má. Não há critério de julgamento possível. É por isso que se diz que a arte acabou. Mas a arte só acaba para o artista que está acabado, que não tem dentro dele mais nada para dizer. Prefiro ficar com a arte em relação ao meu estado vital de subsistência. Antes de mais nada, a arte para mim é um meio de subsistência. Utilizo a arte porque preciso viver e vivo de arte. Eu me integro na arte como me integro e trabalho na vida. Não posso anarquizar com o meu instrumento de trabalho.

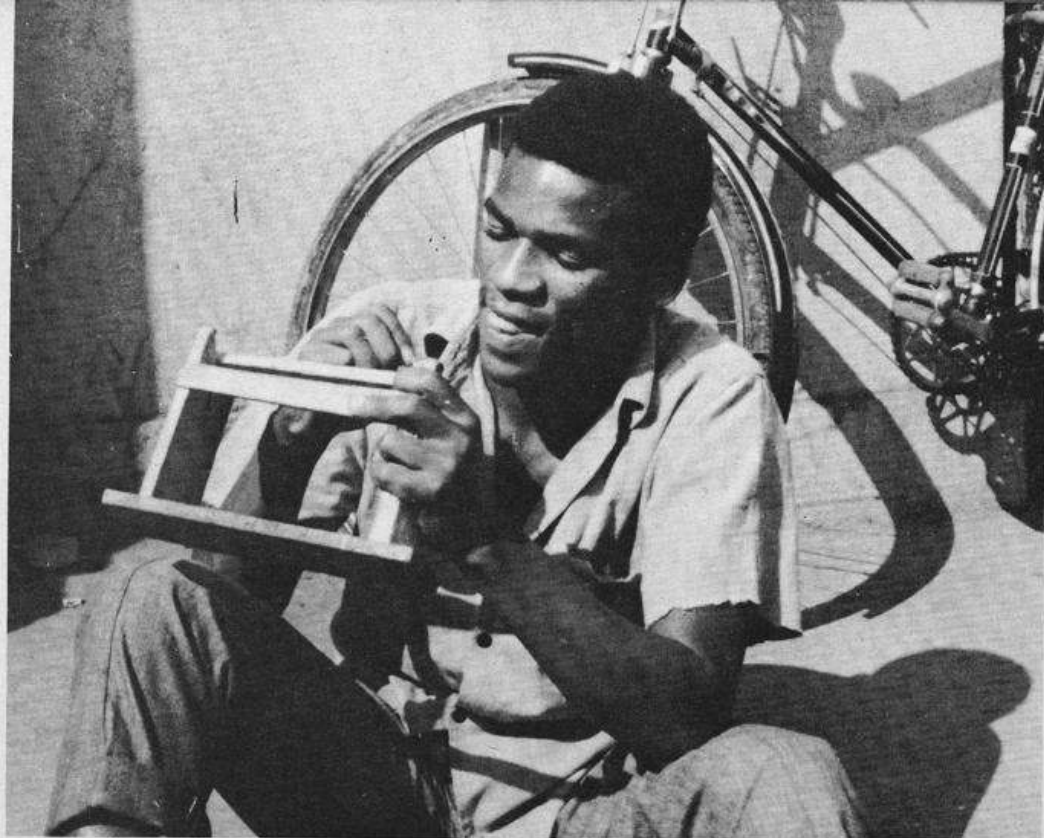
GM — E você usa o seu instrumento de trabalho para quê?

RS — Uso a linguagem do meu instrumento de trabalho para anarquizar com o que eu quiser, mas não para anarquizar o meu instrumento de trabalho, anarquizar a mim mesmo. Não suporto ouvir um piano desafinado, como não suporto assistir a um filme sem ritmo, sem o menor senso de beleza. Confesso que ainda não fui ver filmes de Bressane porque não vi e não gostei. Tem umas pessoas no cinema brasileiro que mataram Gláuber Rocha. Foram ao "Pasquim" e declararam o atestado de óbito. Mas não é tão fácil assim matar o Gláuber Rocha. Estas pessoas estão desarmadas para o assassinato: meia dúzia de filmes que ninguém viu não bastam para matar o Gláuber. É o sensacionalismo de que eu falava antes. Isso é uma palhaçada. Tanto que o próprio Gláuber não se preocupa com isso.

O trem funciona como elemento poético em Juliana do Amor Perdido.



Esse Mundo é Meu: no começo era um curta-metragem, filmado em condições precárias. Na cena: Léa Bulcão e Sérgio Ricardo.



O cotidiano da gente humilde: Antônio Pitanga em Esse Mundo é Meu.



FILMOGRAFIA:

O Cineasta

1962 — *O Menino da Calça Branca* * Direção e roteiro: Sérgio Ricardo * Fotografia de Dib Lutfi, Ruy Santos e Victor Santos * Música de Sérgio Ricardo * Arranjos: Maestro Gaya, para a Banda de Fuzileiros Navais * Montagem: Néelson Pereira dos Santos * Assistentes de direção: Jorge Gama e Ruy Prado * Letreiros: Ziraldo * Elenco: Zêzinho Gama, Laura Figueiredo, Sérgio Ricardo, Ziraldo e os moradores da Favela Macedo Sobrinho * Produção de Sérgio Ricardo * Ampliada para 35 mm * Reunido na coletânea de curtos, *Quatro Contra o Mundo* * Distribuição: 1970.

1964 — *Esse Mundo é Meu* * Direção, roteiro e música: Sérgio Ricardo * Argumento: Francisco de Assis, baseado na peça "As Aventuras de Ripió Lacraia" * Fotografia: Dib Lutfi * Montagem: Ruy Guerra * Sonografia: Victor Soares * Elenco: Antônio Pitanga, Léa Bulcão, Sérgio Ricardo, Luzia Aparecida, José Sebastião, Amaro Scandal e Ziraldo * Produção de Sérgio Ricardo (Copacabana Filmes) * Distribuição: Luiz Ribeiro.

1965 — *O Pássaro da Aldeia* (Taïre in Caire) * Direção e roteiro: Sérgio Ricardo * Produzido para o Govêrno do Líbano.

1970 — *Juliana do Amor Perdido* * Direção e argumento: Sérgio Ricardo * Roteiro: Sérgio Ricardo e Roberto Santos * Fotografia: Dib Lutfi (Eastmancolor) * Música: Sérgio Ricardo * Montagem: Sílvio Renoldi * Elenco: Maria do Rosário (Juliana), Francisco Di Franco (Faísca), Macedo Neto (pai), Ítala Nandi (mãe), Antônio Pitanga (Jibóia), Líbero Ripoldi Filho (Moisés), Reinúncio Napoleão (Traíra), Roberto Ferreira (chefe do trem) * Produção: Jorge Ileri, Entrefilmes, Vera Cruz, Unifilm, BrasContinental * Distribuição: Metro Goldwyn Mayer.

O Compositor

1963 — *Deus e o Diabo na Terra do Sol* * Direção: Gláuber Rocha * Com Geraldo D'El Rey, Ioná Magalhães, Othon Bastos * Produção: Copacabana Filmes.

1967 — *Terra em Transe* * Direção: Gláuber Rocha * Com Jardel Filho, Glaucete Rocha, Paulo Autran * Produção da Mapa Filmes.

1969 — *A Compadecida* * Direção de George Jonas * Com Armando Bogus, Antônio Fagundes, Regina Duarte * GP Produções Cinematográficas, Unifilm, Norfilm e Cinedistri.

1970 — *A Guerra dos Pelados* * Direção de Sílvio Back * Com Átila Iório, Stênio Garcia, Joffre Soares * Produção: Paraná Filmes e Alfredo Palácios S. A.

1970 — *Vozes do Medo* * Direção de Roberto Santos.

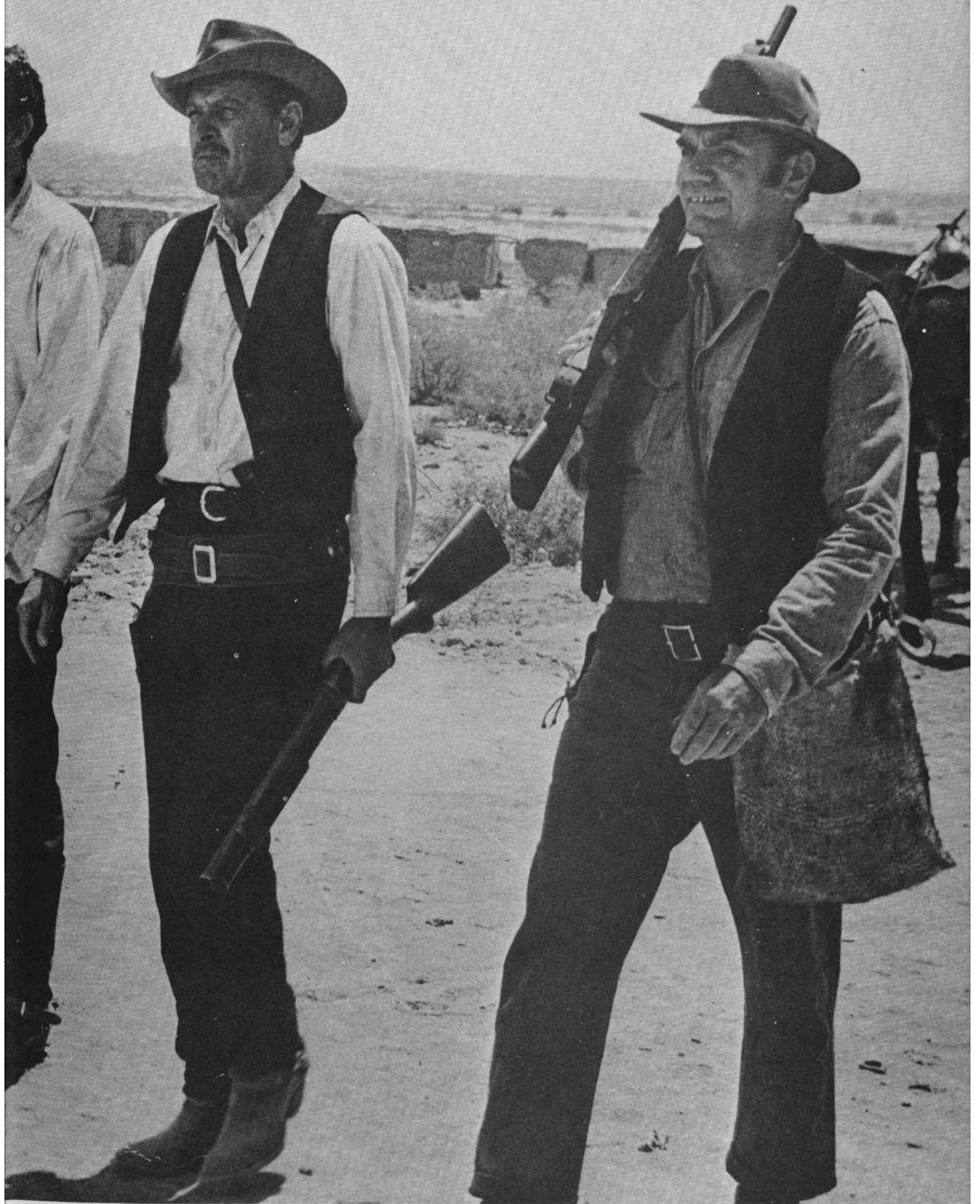
1970 — *A Noite de Iemanjá* * Direção de Maurice Capovilla.

SIGNOS E POLÍTICA DO NEO- WESTERN

Paulo Perdigão



MIN. EDUCAÇÃO E CULTURA
INST. NAC. CINEMA





NEO- WESTERN

O western — por excelência americano — contra-ataca a todo galope com Butch Cassidy e Sundance Kid, Willie Boy, The Wild Bunch e a bravura indômita de John Wayne. Como no clássico *last minute rescue* de tantas aventuras de mocinhos e bandidos, eles são os heróis que vêm salvar a situação que já parecia perdida diante do assalto insistente dos subfaroeses europeus, o vilão da história. Essa série de westerns produzidos em 1969 e distribuídos quase

Gregory Peck:
"A Noite da Emboscada",
de Robert Mulligan.

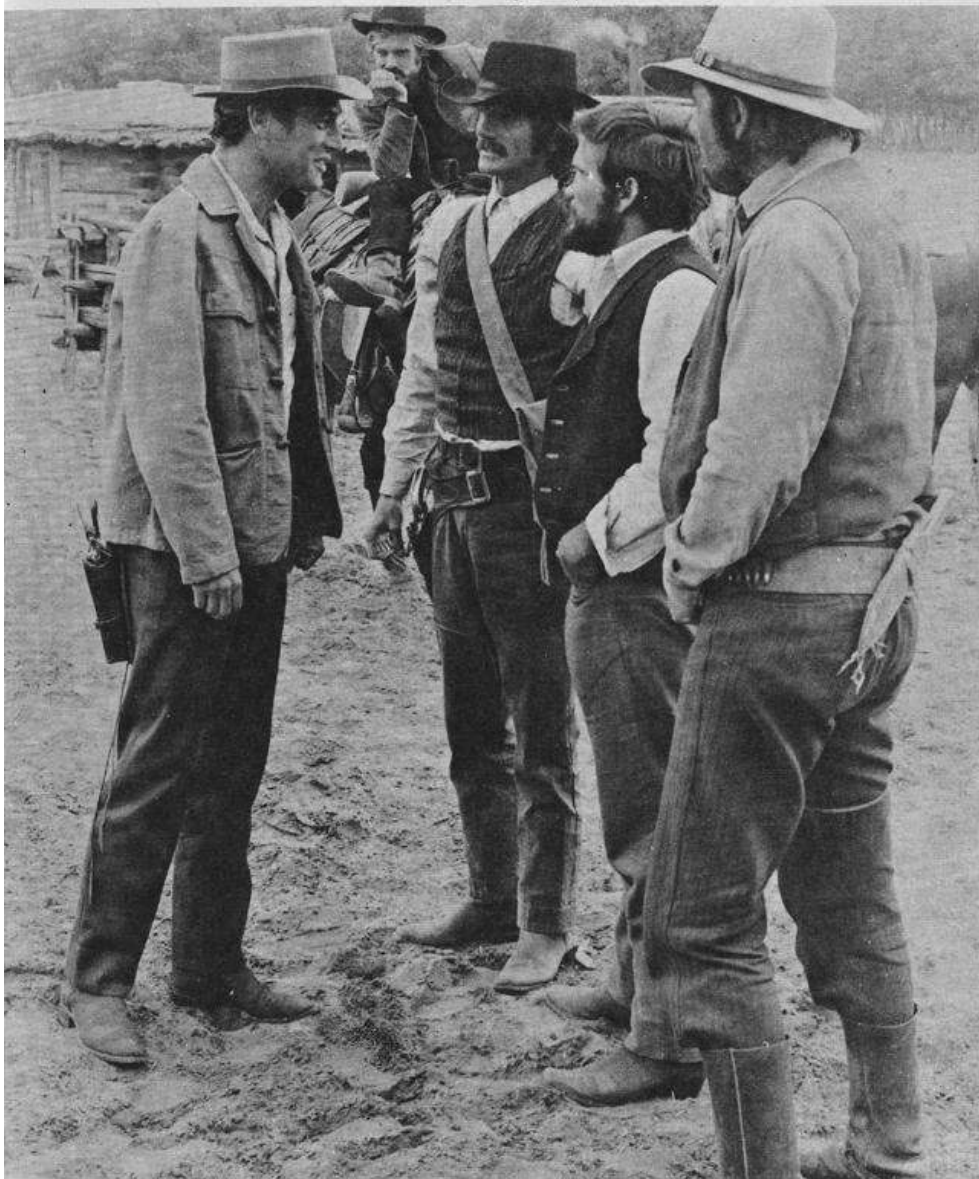


s'multâneamente no Brasil não precisaria ter sido feita se a intenção fosse apenas a de demonstrar quem tem, na paisagem do Oeste, a verdadeira autoridade. A descoberta do ouro da Califórnia pelos produtores europeus, que nem mesmo atravessaram o Atlântico para conquistar a velha fronteira, nunca chegou realmente a ameaçar a legitimidade artística ou o brilho espetacular do gênero americano por tradição, história e legenda. Mas a carga dos filmes de Sam Peckinpah, Abraham Polonsky, Henry Hathaway e George Roy Hill — para ficarmos apenas em quatro exemplos expressivos — contestou o predomínio do *western-spaghetti* nas estatísticas do *box-office*, supostamente sustentado pelo volume vantajoso da produção em série (1). O sucesso popular do *western* americano modelo 1970 foi o melhor desafio a esses pistoleiros com sotaque, sem nome de verdade nem talento, sem nacionalidade nem caráter, que nos últimos tempos tomaram o Oeste de emboscada, a trôco de um punhado de dólares, derramando sangue & sadismo em tôdas as telas.

RESSURGIMENTO

Se os *pionieri* romanos encamparam o *wild west*, os novos conquistadores americanos respondem com um verdadeiro *ressurgimento* à italiana. O *western-70*, ainda calcado no seu classicismo e na primitiva pureza, é agora um produto de seu próprio tempo e não só o resultado de uma fórmula manipulada com sabedoria e fibra. O romantismo nostálgico e o lirismo épico das obras de John Ford, William Wellmann e Howard Hawks foram substituídos por uma nova fronteira em que os mitos ancestrais e o código de heroísmo sofrem um processo de re-revisionismo crítico. O símbolo dessa transformação continua sendo bem definido por um filme admirável, mas esquecido, que David Miller realizou em 1962, com base em roteiro de Dalton Trumbo: *Sua Última Façanha (Lonely Are the Brave)*. A ação transcorria no Oeste dos anos 60, a paisagem inóspita invadida por rádios transistores, estradas asfaltadas e carros hidramáticos. Seu herói era um *cow-boy* solitário, um homem que veio do passado, montado em seu cavalo, o

Paul Newman:
"Butch Cassidy",
de George Roy Hill.



colt na cintura, para enfrentar a nova civilização. O fim desse herói, perseguido por helicópteros e atropelado por um caminhão, era o fim da própria alma do Oeste, que ele carregava consigo como uma herança trágica. Jack Burns (Kirk Douglas) representava, de fato, o último dos *cow-boys*, uma triste figura de pistola na mão, que os tempos modernos condenaram à solidão do segregado.

Lonely Are the Brave reuniu uma série de filmes importantes no raio de sua influência — um deles, o já célebre *Sem Destino (Easy Rider)*. Os personagens do filme de Dennis Hopper chamavam-se Billy (como Billy the Kid) e Wyatt (como Wyatt Earp), eram *hippies* e não *cow-boys*, usavam motocicleta e fumavam marijuana — mas o itinerário que percorriam através dos vales e montanhas do sudoeste americano, era tão acidentado e violento quanto o dos legendários pistoleiros do *wild west*. Em *Easy Rider*, a América ainda parece ser a mesma fronteira agreste e misteriosa daqueles tempos dos pioneiros. Billy e Wyatt saíam a desbravá-la montados em suas motocicletas, munidos da indomabilidade, do espírito de aventura e do sentido vasto de liberdade que moveram os seus antepassados. O ritmo era o da balada, o itinerário era o de um *western* clássico: os protagonistas corriam atrás de um sonho americano que estava sempre mais distante à medida que suas motos venciam a trilha aberta à frente. A América de 1969 se mostrava a mesma América dos homens que colonizaram os horizontes vastos e os seus cidadãos — como disse Wyatt — continuavam "sem poder suportar quem seja realmente livre".

REVISÃO DO MITO

Lonely Are the Brave e *Easy Rider* são, porém, duas odes ao Oeste, como ele foi representado pelo cinema de Ford e Anthony Mann, Delmer Daves e Raoul Walsh, enquanto *Meu Ódio Será Sua Herança (The Wild Bunch)* é uma revisão da legenda por dentro da própria realidade histórica em que se enquadra. O filme de Sam Peckinpah transcorre no México de 1913, e nêle os protagonistas da horda selvagem também estão grotescamente deslocados no tempo, porque a era dos *gunfighters* e dos duelos no *saloon* já acabou. Até a presença de um oficial alemão serve para lembrar que uma guerra mundial está explodindo na Europa. Um Ford de bigodes percorre as trilhas das diligências, a metralhadora tornou obsoletas as armas de seis tiros, alguém diz que as máquinas voadoras estão cortando o espaço a 100 quilômetros por hora. A violência se tornou uma arma de transformação e de conquista do poder político (o revolucionário Villa desafia o Presidente Huerta), mas a horda de vagabundos sujos, desesperados, errantes, insiste em sobreviver à sua maneira, encarando a luta pela vida como um jogo trapaceado, onde o revólver é o melhor argumento para comprar dólares ou a liberdade.

Peckinpah, descendente de índios paiutes, conferiu a *The Wild Bunch* a máxima dos homens do Oeste: o físico tem o poder de transformar a mente. Seus personagens praticam a violência como um ritual e como única emoção possível, quase como ato de amor e prazer, e isso é sublinhado no uso sistemático da câmara lenta, que dá às seqüências de combate uma ênfase sinis-

NEO- WESTERN

tra, como nos filmes de samurais de Kurosawa. O *ralenti*, aliás, é que permite a Peckinpah distanciar emocionalmente *The Wild Bunch* dos espectadores, lembrando a estes que estão assistindo a um filme, com todo o irrealismo do cinema, e ao mesmo tempo presta-se ao diretor para confirmar a sua tese de que a violência é um instinto dominante no homem: a platéia experimenta com uma ponta de satisfação e outra de pavor a mesma agressividade dos heróis, o seu júbilo celebrado nos balés de morte, sangue e dor.

DUAS VERTENTES

Em *Pistoleiros do Entardecer* (*Ride the High Country*), outro western de Peckinpah, Joel McCrea e Randolph Scott tinham envelhecido tanto que já sabiam

do seu próprio fim: numa cena absolutamente atrevida dentro da mitologia do gênero, McCrea se escondia no banheiro para tirar os óculos do bolso e ler uma carta. Em *The Wild Bunch*, a idade dos heróis é um resultado imediato da nova sociedade. Exercendo a moral do revólver, os bandoleiros de Pike Bishop (William Holden), os *bounty hunters* de Deke Thornton (Robert Ryan) e os guerrilheiros de Mapache (Emilio Fernández) parecem crianças brincando de mocinho para valer. Quando o filme começa, um escorpião é devorado por formigas, enquanto um grupo de meninos se diverte com a cena. O homem — diz Peckinpah — não é violento apenas por vocação, mas principalmente porque a violência lhe dá prazer. Há um pacto entre a inocência infantil dos personagens e esse tropismo pela selvageria. Não por mera coincidência, *The Wild Bunch* é o título do filme de Peckinpah e da quadrilha de Butch Cassidy e Sundance Kid. Os ladrões do filme de George Roy Hill e os selvagens de Peckinpah coexistem em pleno século XX, sem causa, sem honra, metidos numa guerra particular, que é a única forma de vida que eles conhecem.

O *colt* desajeitadamente pendurado na

barriga balofa, a respiração cansada, o andar cambaleante de um bebedor, o rosto estilhaçado como granito, caolho: ninguém poderia imaginar o indômito John Wayne assim. A deformação física e moral do último grande *westerner* em plena atividade e glória constitui outro testemunho de que o *western* americano, para manter a sua hegemonia, mudou muito. Em *Bravura Indômita* (*True Grit*), de Henry Hathaway, os antigos ideais de coragem e de dever que Wayne exaltou nas baladas de Ford e Hawks se converteram numa caricatura amarga do mocinho que matou tantos facinoras. A mesquinha do xerife interpretado pelo velho Duke parodia a própria solidão do ator, um herói em luta contra a decadência. O Rooster de Wayne se caracteriza como uma espécie de Long John Silver do *old west*, a pregar máximas fora de moda mas sempre prontos, para entrar em ação para valer, com a mesma tempera indomável do tempo das diligências. Num filme que restaura o cinema de ação sem impurezas, exercício mental e físico tão familiar aos admiradores do clássico *western*, o veterano Hathaway termina prestando a sua homenagem a Wayne, imortalizando a mística dos bons tempos.



Katherine Ross e Robert Blake:
"Willie Boy", de Abraham Polonsky.



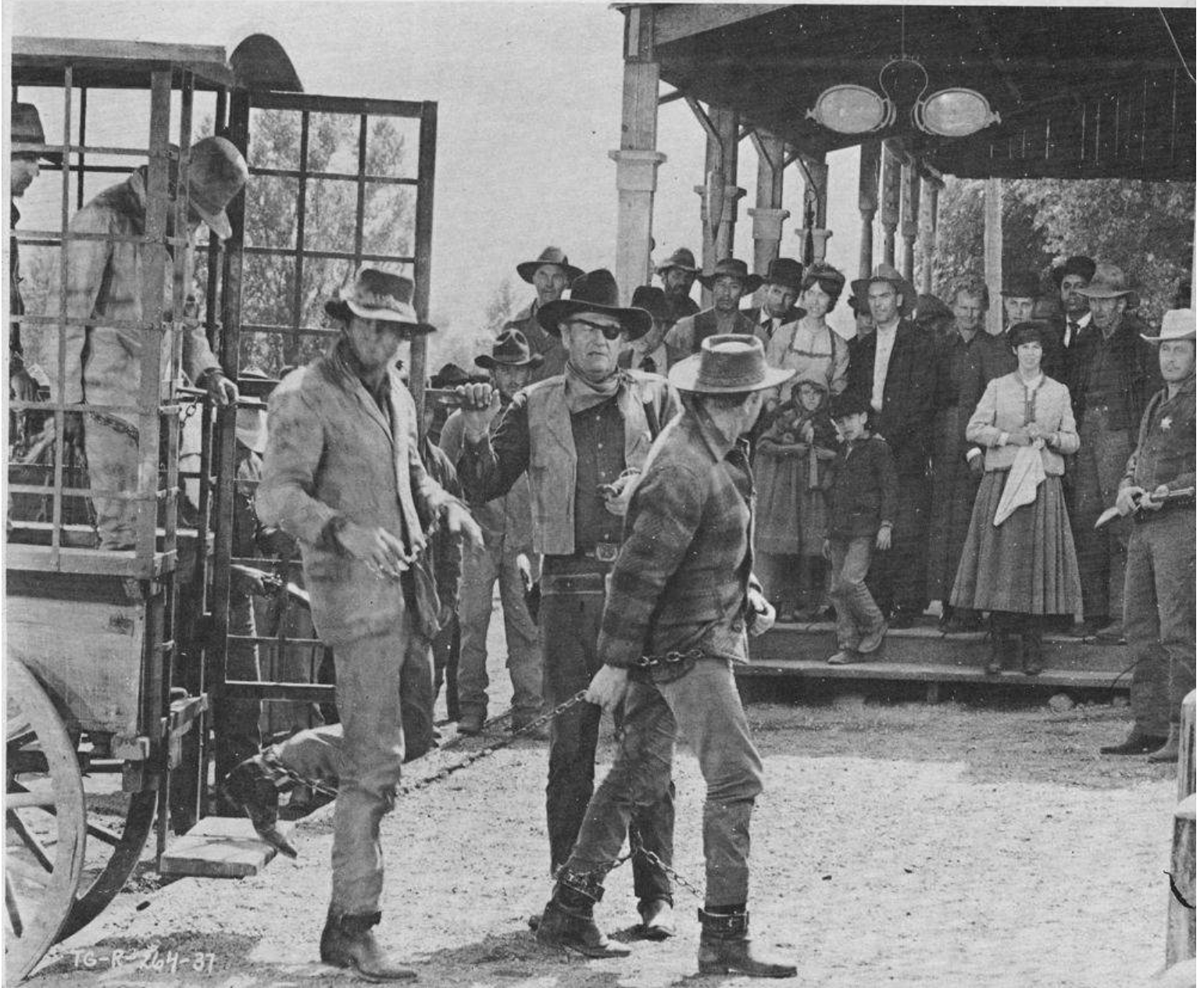
Gregory Peck
e Nathaniel Narcisco:
"A Noite da Emboscada",
de Robert Mulligan.

VISÃO POLÍTICA

Na degenerescência do heroísmo (*The Wild Bunch*) e na desmistificação da lenda (*True Grit*) repousam assim duas vertentes dominantes do neo-western. A terceira tendência — observada na abordagem do problema índio — tem reflexos políticos. Aparentemente, *A Noite da Emboscada* (*The Stalking Moon*) — que George Stevens pensava em dirigir mas acabou nas mãos de Robert Mulligan — é tão-somente um exercício de tensão & suspense no ar livre do Arizona e Novo México, uma aventura em linha reta e cheia, com personagens simples e incisivamente configurados. A novidade, porém, não está unicamente na inversão da equação clássica do western (o herói, vivido por Gregory Peck, fica na condição da presa acuada, o vilão é o caçador), mas se estende ao exame das relações entre duas culturas (a branca e a índia), em plena eferescência co-

STM (1670-26A)-86

John Wayne e Kim Darby (em segundo plano): "Bravura Indômita", de Henry Hathaway.



TG-R-764-37

NEO- WESTERN

lonizadora da fronteira, e, em particular, ao estudo de um problema raramente abordado: a reintegração do branco cativo ao seu meio social de origem. No filme de Mulligan, uma mulher branca e loura viveu dez anos prisioneira dos apaches, o mais sanguinário dos quais lhe deu um filho, meio-branco, meio-indio. Ela quer levar o menino para o mundo civilizado, e a decisão do indian scout Sam Verner (Gregory Peck) de protegê-la estabelece um conflito que só poderá levar a um desfecho de extrema ferocidade, porque — e isso é importante — Salvage, o pai, luta também por seus direitos e quer recuperar o filho, custe o que custar.

Mulligan retesa o suspense pela sistemática elipse da ação do guerreiro índio: quando Sam e a câmara chegam aos pontos do itinerário de Salvage, este já passou por ali, deixando a sua marca de violência, como um furacão que demoliu tudo à sua passagem. Essa representação de Salvage tem traços shakespearianos: a sua figura terrível e apresentada à platéia por referências de diálogo ou pelos efeitos de sua ação predatória antes que o personagem surja fisicamente em cena.

EXPERIÊNCIA

The Stalking Moon deixa em aberto a questão: é justa a campanha do selvagem apache por seus direitos? A mesma pergunta existe no filme de Abraham Polonsky, *Willie Boy (Tell Them Willie Boy is Here)*, no qual um índio paiute se vê caçado como uma fera pelos agentes da lei branca depois de ter matado o pai de sua garôta, dentro da reserva índia. O xerife Cooper (Robert Redford) faz a princípio o papel da boa consciência: sabe que é uma insensatez perseguir como criminoso o rapaz que agiu de acordo com uma instituição de sua gente (o casamento por rapto). Contudo, o raciocínio razoável de Cooper se converte de repente numa ação profundamente irracional: será ele quem matará Willie a queima-roupa. Por que um bom cidadão pode chegar ao ódio em nome de princípios nos quais não acredita é a pergunta que Polonsky quis responder em seu western político. Baseado em fato real ocorrido na Califórnia, em 1909, *Willie Boy* utiliza o quadro do Oeste para compor a sua fábula sobre a América moderna, colocando em julgamento o próprio fenômeno das minorias raciais e ideológicas. Soma-se, no caso, o sentimento de purgação e revanche que percorre o filme inteiro: Polonsky, silenciado durante 20 anos pelo tribunal maccarthysta, viu no drama de Willie um caso muito próximo do seu. O crime de que acusam o seu personagem se torna para Polonsky uma réplica das acusações que lhe fizeram por ter agido segundo as suas idéias. No epílogo, ele conclui que é preciso queimar tudo para que uma

nova civilização renasça das cinzas.

Esse revisionismo crítico do western tem movimentado a obra dos novos especialistas como Vincent McEveety (*O Último Tiro*), Jerry Thorpe (*A Pistola do Mal*), Tom Gries (... *E o Bravo Ficou Só*), Buzz Kulik (*Villa, o Caudilho*), Ted Post (*A Marca da Fôrca*), sem contar Monte Hellmann, cujos *The Shooting e Ride in the Whirlwind* continuam inéditos no Brasil. Garantida a supremacia desses westerns legítimos sobre as imitações europeias e mesmo sobre as experiências realizadas nos EUA por diretores de origem ou formação estrangeira (2), resta ao cinema americano reconquistar Hollywood para o mapa de produção. Em agosto de 1970, segundo o jornal *Variety*, nenhum western estava sendo rodado na Califórnia, caso único na história do cinema. Por razões econômicas, os produtores preferiram locações longe dali ou no exterior. Os westerns americanos da safra de 70-71 estão sendo feitos em Santa Fé (Nôvo México), Durango (México), Tucson (Arizona) e até na distante Almería (Espanha) (3). Mas, apesar do êxodo, nada parece deter a marcha invicta do western de verdade, preparado para enfrentar e vencer qualquer duelo.

NOTAS

(1) — Em agosto de 1970, segundo o semanário *Variety*, apenas três westerns figuravam na lista das 50 maiores bilheterias do mercado dos EUA e Canadá: *Chisum*, *Cheyenne Social Club* e *Os Abutres Têm Fome* — todos americanos. Em compensação, durante o ano de 1969, estrearam no Rio de Janeiro 56 (cinquenta e seis) westerns europeus e 5 (cinco) mexicanos, para 24 (vinte e quatro) americanos. Em 1970, até 31 de julho, foram lançados no mercado carioca 29 (vinte e nove) westerns europeus e um mexicano, contra 10 (dez) americanos.

(2) — Exemplos recentes: o francês Serge Bourguignon (*Viagem Para a Morte*), e os ingleses Silvio Narizzano (*Duas Pátrias Para um Bandido*), J. Lee Thompson (*O Ouro de Mackenna*) e Sidney J. Furie (*Sangue em Sonora*). Atualmente, o inglês Michael Winner roda *Lawman*, nos EUA.

(3) — Em Santa Fé, onde foi realizado *The Cheyenne Social Club*, de Gene Kelly, com James Stewart e Henry Fonda, acham-se em produção *Gunfight*, de Lamont Johnson, com Kirk Douglas, *Red Sky at Morning*, produção da Universal, *The Hired Hand*, de e com Peter Fonda, e *The Town*, com Anthony Quinn e Marlon Brando. Em Durango, no México — onde John Wayne há pouco filmou *Chisum* e *Jamais Foram Vencidos (The Undeafed)* — a United Artists produz *Lawman*, dirigido pelo inglês Michael Winner, com Burt Lancaster, Robert Ryan e Lee J. Cobb. Em Tucson, no Arizona, Howard Hawks realiza *Rio Lobo*, com Wayne. Finalmente, no deserto da Almería, Espanha — a mesma paisagem de *Shalako*, de Dmytryk — Don Medford roda *The Hunting Party*, com Oliver Reed e Candice Bergen. Sergio Leone dirige *Duck! You Sucker*, com Rod Steiner e James Coburn, e também são concluídos *Índio Black*, de Gianfranco Parolini, com Yul Brynner, e *Doc*, de Frank Perry, baseado na legenda de Doc Hollyday. Na Iugoslávia, Abraham Polonsky (de *Willie Boy*) prepara seu novo western, com Yul Brynner, Jane Birkin e Eli Walach: *Romance For a Horse Thief*.



56 John Wayne, Jennifer O'Neill e Jorge Rivero: "Rio Lobo", de Howard Hawks.

ENCICLOPÉDIA

FILME CULTURA

C

DIRETORES

CHRITIE, Al (24 de novembro de 1886, Ontário, Canadá/14 de abril de 1951, Hollywood) — Diretor e produtor do cinema americano. Quando jovem, trabalhou também como ator de teatro e depois como intérprete. Em 1910, fundou a Nestor Company, companhia de cinema para a qual dirigiu numerosos filmes e escreveu muitos argumentos. Em 1911, juntamente com o irmão Charles, foi para Hollywood e fundou a Christie Comedies. Os filmes desta série, como também aqueles produzidos e dirigidos por Christie para a Educational, vão além de mil. Entre 1920 e 1940, Al Christie produziu e dirigiu filmes cômicos de curta e longa-metragem. Entre outros, realizou: *Tillie's Punctured Romance*; *Following Father's Footsteps*; *Her Fall in the Park*; *Her Rustic Hero*; *Their Friend the Burglar*; *Their Happy Honeymoon*; *When Lizzie Went to Sea*; *Little Egypt Malone*, 1915; *When Losers Won*; *A Seminary Scandal*; *Some Honeymoon*; *He Almost Eloped*; *Never Lie to Your Wife*; *The Janitor's Busy Day*; *Her Celluloid Hero*; *Good Night Nurse*; *When Lizzie Disappeared*, 1961; *Five Little Widows*; *Who's Looney Now?*, 1917; *Kiss Me Kiss Me Caroline*; *Out for the Night*; *A Homespun Hero*; *Wedding Blues*; *The Reckless Sex*; *Donning Room*, 1920; *Exit Quietly*; *Fal-lin' for Fanny*; *No Parking*; *Kiss and Make Up*; *Saving Sisters Susie*, 1921; *A Barnyard Cavalier*; *A Rambling Romeo*; *One Stormy Knight*; *Cold Feet*; *Bucking Broadway*; *Choose Your Weapons*; *That Son of Sheik*; *Pardom My Glove*, 1922; *The Chased Bride*, 1923; *Reckless Romance* (Amor Negligente); *Hold Your Breath*; *Why Hurry*; *Savage Love*; *Court Plaster*; *Bright Lights*, 1924; *Hot Doggie*; *Charley's Aunt* (A Tia de Carlitos); *Off His Beat*; *Fun's Fun*; *Be Careful*; *Seven Days* (Sete Dias de Quarentena), 1925; *Fair But Foolish*; *The Nervous Wreck* (Amor e Pílulas); *Up in Mabel's Room* (Artigo de Luxo), 1926; *Meet the Folks*; *Ocean Blues*; *Dead Easy*; *Getting Gertie's Garter* (As Ligas de Lilota), 1927; *Divorce Made Easy*, 1928; *The Generation Kid*; *Dangerous Females*, 1929; *Charley's Aunt* (A Tia de Carlos) — 2ª versão; *Our Nagging Wives*; *The Freshman's Goat*; *Expensive Kisses*, 1930; *Meet the Wife* (O Marido de Minha Espósa); *The Girl Rush*; *For the Love Family*; *The Freshman's Finish*; *College Cuties*; *Girls Will be Boys*; *What a Head*, 1931; *He's a Honey*; *Honeymoon Beach*; *Hollywood Run Around*; *That Rascal*, 1932; *Mr. Adam*; *Divorce Sweets*; *Static*; *Tcheno-Crazy*, 1933; *Rural Romeos*; *The Expectant Father*; *Second Hand Husband*; *Gentlemen of the Bar*; *His Lucky Day*; *A Good Scout*; *The Inventors*; *Going Spanish*; *The Wrong Bottle*, 1934; *College Capers*; *Dame Shy*; *One Big Happy Family*; *Only the Brave*; *Way Out West*; *Moon Over Manhattan*, 1935; *Gold Bricks*; *Love in a Hurry*; *Home on the Range*; *Hillbilly Love*; *Going Native*; *Happy Heels*; *Spring is Here*; *Trunks Mister Cupid*; *Spooks*, 1936; *Comic Artist's Home Life*; *Bashful Ballerina*; *Love is Arms*; *Playboy Number One*; *Melody Girl*; *The Smart Way*; *Koo Koo Correspondence Skool*; *Off the Horses*; *Heady to Serve*, 1937; *Cute Crime*; *Birth of a*

Baby; *Air Parade*; *Pardom My Accident*; *Wanna Be a Model?*; *The Miss They Missed*, 1938; *Sing for Sweetie*; *Beautiful But Dummies*; *Getting an Eye-ful*, 1939; *Half a Sinner* (Quase Pecadores), 1940; *Hands of Destiny*, 1941. (MES)

CHYTILOVA, Vera (2 de fevereiro de 1929, Ostrava, Tchecoslováquia) — Diretora e roteirista do cinema tcheco. Após alguns anos de estágio nos estúdios de Barrandov, como «script-girl» e assistente de direção, ingressou na Faculdade de Cinema de Praga para fazer o curso de direção. Ao terminá-lo, realizou uma curta-metragem premiado em Oberhausen: *Strop* (1962). Desde então, tem sido uma «metteur-en-scène» profícua e premiada. **Filmografia:** *Strop* (CM); *Pytel Blech*, 1962; *O Nezem Jinem*, 1963; *Automatu Svet* (episódio de *Perlicki na Dne*), 1965; *Sedmikrásky*, 1966.

Observação: Apesar de elogiada pela crítica européia e norte-americana, e de receber prêmios nos festivais mais importantes do mundo, Vera Chytilova é completamente desconhecida no Brasil.

CIAMPI, Yves (9 de fevereiro de 1921, Paris, França) — Diretor e roteirista do cinema francês. Doutor em medicina. Realizou alguns filmes de curta-metragem em 16mm: *Evocation*, 1939; *The Cancer*, 1940; *Mort Interdite*, 1941 etc. Durante a Segunda Guerra Mundial serviu no exército francês, tendo sido condecorado com a Medalha da Resistência. Terminado o conflito realiza o documentário

de longa-metragem consagrado à divisão Leclerc: *Les Compagnons de la Gloire*, 1945. Depois de ter sido assistente de Jean Dréville e André Hunebelle, roda seu primeiro longa-metragem, *Suzanne et seis Brigades*, 1948. Depois realizou: *Pilote de Guerra... Pilote de Ligne* — curta-metragem; *Un Certain Monsieur*, 1949; *Un Grand Patron*, 1950; *Le Plus Heureux des Hommes*, 1951; *L'Esclave* (O Escravo do Vício); *Le Guérisseur* (O Curandeiro), 1952; *Bretagne*, — curta-metragem, 1953; *Les Héros Sont Fatigués* (Os Heróis Estão Cansados), 1955; *Thypon Sur Nagasaki* (Tufão Sobre Nagasaki), 1957; *Le Vent se Lève* (Navegando Para o Inferno), 1958; *Qui Êtes-Vous, Monsieur Sorge?* (Sr. Sorge, Quem é o Senhor?), 1960; *Liberté 1*, 1962; *Le Ciel Sur la Tête* — Estrela de Ouro no Festival de Moscou, 1964; *A Quelques Jours Près...*, 1968.

CICERO, Nando (Itália) — Diretor do cinema italiano. Realizou os «westerns», *I Tempi degli Avvolti*; *Professionisti per Un Massacro* (Os Profissionais da Matança), 1967 e *Due Volte Giuda* (Duas Vêzes Traidor), 1968.

CIORCIOLINI, Marcello — Diretor e roteirista do cinema italiano. Com o pseudônimo de Frank Reed dirigiu e fez o roteiro de *Tom Dollar* (Tom Dollar), 1967, uma aventura de espionagem. A seguir realizou uma comédia com a dupla Franco Franchil e Ciccio Ingrassia, *I Barbieri di Sicilia*, 1968.



Em *Os Heróis Estão Cansados*, Ciampi mostra a eclosão dos novos Estados africanos. Na cena: Maria Felix e Yves Montand.

CIVIRANI, Osvaldo (Itália) — Diretor e roteirista do cinema italiano. Habitualmente é fotógrafo de seus filmes. Iniciou-se dirigindo e fotografando os documentários de longa-metragem *Femmine al Neon*, 1962 e *Sexy Proibito*, 1963. Dirigiu: *Ercule Contro i Figli del Sole* (Hércules Contra os Filhos do Sol), 1964; *Kindar, l'Invulnérable* (Kindar, o Invulnerável); *Operazione Poker* (Missão Especial Pôquer), 1965; *Un Sceriffo Tutto d'Oro* (Um Xerife Todo de Ouro); *L'Affaire Beckett*, 1966; *Ric e Gian Alla Conquista del West*; *Il Figlio di Django* (O Filho de Django), 1967; *Lucrezia Borgia*, *L'Amante del Diavolo*; *Fidarsi è Bene, Sparare è Meglio*, 1968.



CLAIR, René (René Lucien Chomette, Paris, 11 de novembro de 1898) — Diretor, romancista, desenhista, poeta e repórter. Pertence à Academia Francesa. Doutor *honoris causa* do Royal College of Arts. Foi crítico cinematográfico e, por dois anos, se responsabilizou pelo suplemento cinematográfico da revista *«Le Théâtre»*, de Jacques Hébertot. Começou no cinema como ator de Louis Feuillade em *L'Orphelin* e *Parisette*, quando adotou o pseudônimo de René Clair. Foi assistente de Jean de Baroncelli, em *Le Carillon de Minuit*. Entra definitivamente no movimento de «avant-garde» francês, dirigindo *Paris qui Dort*, em 1922-23.

Filmografia: *Paris qui Dort/De Rayon Invisible/Le Rayon Diabolique: Le Fantôme du Moulin-Rouge* (O Fantasma do Moulin Rouge), 1923; *Entr'acte*, 1924; *Le Voyage Imaginaire*, 1925; *La Proie du Vent*, 1926; *Un Chapeau de Paille d'Italie* (História de Um Chapéu de Palha); *Les Deux Timides*, 1927; *La Tour* — curta metragem, 1928; *Sous les Toits de Paris* (Sob os Tetos de Paris), 1930; *Le Million* (O Milhão); *A Nous la Liberté*, 1931; *Quatorze Juillet*, 1933; *Le Dernier Milliardaire* (O Último Milionário), 1934; *The Ghost Goes West* (O Fantasma Camarada), 1936; *Break the News* (Loucos por Escândalo), 1938; *Air Pur* — inacabado, 1939; *The Flame of New Orleans* (Paixão Fatal), 1941; *I Married a Witch* (Casei-me com uma Feiticeira), 1942; *Forever and a Day* (Para Sempre e um Dia), 1943; *It Happened Tomorrow* (O Tempo é uma Ilusão), 1944; *And Then There Were None* (O Vingador Invisível), 1945; *Le Silence est d'Or* (Silêncio de Ouro), 1947; *La Beauté du Diable* (Entre a Mulher e o Diabo), 1949; *Les Belles de Nuit* (Esta Noite é Minha), 1952; *Les Grandes Manoeuvres* (As Grandes Manobras), 1955; *Porte des Lilas* (Por Ternura Também se Mata), 1956; *La Française et l'Amour* (A Francesa e o Amor) — episódio: *Le Mariage* (O Casamento), 1960; *Tout l'Or du Monde* (Todo o Ouro do Mundo), 1961; *Les Quatre Vérités* (As Quatro Verdades) — episódio: *Les Deux Pigeons* (Os Dois Pombos), 1962; *Lees Fêtes Galantes*, 1965.

Apreciação: Na obra de René Clair, segundo Léon Moussinac, «Cada francês pode reconhecer algo de si mesmo e o estrangeiro algo da França». O problema de Clair, conforme observou um crítico espanhol, é que como cineasta abarcou um período de tempo excessivamente amplo sem se renovar, mas, ao contrário, reduzindo a invenção e a espíritosidade de seus filmes à normatividade. Tanto na França como na Inglaterra e Estados Unidos, quer na comédia, no melodrama ou na alegoria, sempre demonstrou um inegável senso poético. Com sua maneira inconfundível de pintar ambientes e caracterizar personagens típicos, se tornou o mais parisiense dos «metteurs-en-scène». Pelo menos cinco filmes são expressão desse francesismo impecável e de suas grandes virtudes cinemáticas, no passado: *Sous les Toits de Paris*, *Le Silence est d'Or*, *Les Belles de Nuit*, *Le Dernier Milliardaire* e *Les Grandes Manoeuvres*.



As Grandes Manobras, último grande filme de Clair (na cena: Gérard Philippe e Michèle Morgan).

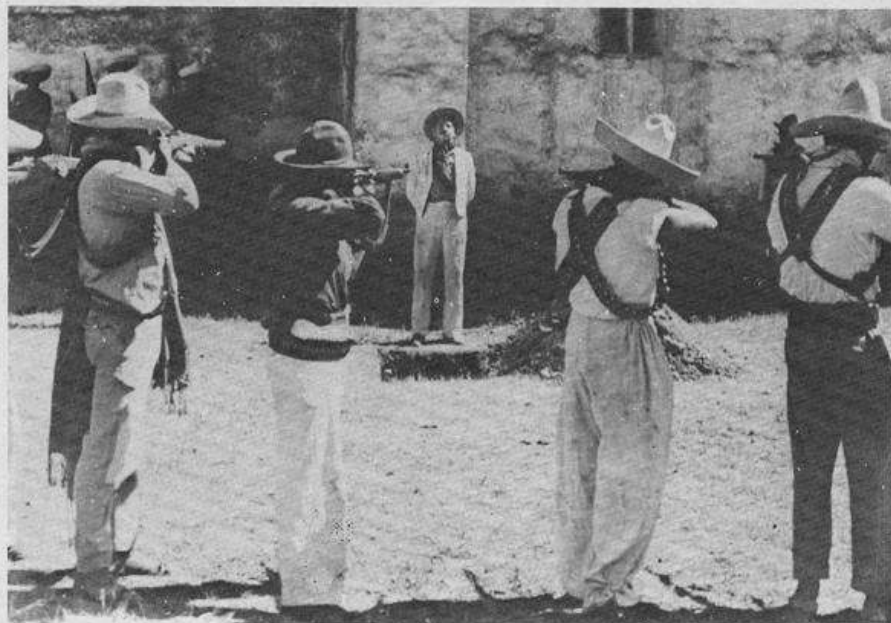
CLARK, Colbert (31 de agosto de 1898, Galesburg, Illinois, Estados Unidos) — Produtor, diretor, supervisor e roteirista do cinema norte-americano. Em variadas funções trabalhou na Gotham, Pathé, Mascot, Nat Levine, Republic e na Columbia. Dirigiu os seriados: *Fighting with Kit Carson* (Os Cavaleiros Mascarados); *The Whispering Shadow* (A Visão Fatal), 1933; *The Mystery Squadron* (A Flotilha Misteriosa); *Burn-Em Up Barnes* (O Conquistador Audaz), 1934. Supervisionou: *Harmony Lane*; *Behind the Green Lights* (Defensores da Lei); *Waterfront Lady*; *\$ 1.000 a Minute* (Mil Dólares por Minuto); *Dancing Feet* (Eu Quero é Dançar), 1935; *Laughing Irish Eyes* (Cantor e Pugilista); *Hearts in Bondage*; *The Gentleman from Louisiana* (O Rei do Hipódromo), 1936 etc. De 1941 a 1952, na Columbia, produziu mais de 60 filmes, na maioria «westerns» classe B, entre os quais: *West Point Widow* (O Segredo da Enfermeira); *Glamour Boy* (A Volta do Garoto), 1941; *Fly by Night* (O Segredo do Professor), 1942; *Murder in Times Square*, 1943; *Lawless Empire*; *Blazing the Western Trail*, 1945; *Cowboy Blues* (Nostalgia Vaqueira); *Frontier Gunlaw* (Transgressores da Lei), 1946; *Law of the Canyon* (Justiça Sangrenta); *Terror Trail*, 1947; *Phantom Valley* (O Vale dos Fantasmas), 1948; *Laramie*; *Blazing Trail*, 1949; *Streets of Ghost Town*, 1950; *Cyclone Fury* (Fúria Ciclônica), 1951; *The Hawk of Wild River*; *The Rough, Tough West*; *The Kid from Broken Gun*, 1952. (MES)

CLARK, James B. — Diretor do cinema norte-americano. Antes de passar à direção, em 1957, foi durante muitos anos montador nos estúdios da Fox. **Filmografia Under Fire**, 1957; *Sierra Baron* (O Caudilho da

Serra), 1958; *Villa!* (Pancho Villa, o Teme-rário), 1958; *The Sad Horse* (Doce Aurora da Vida), 1959; *A Dog of Flanders* (Um Sonho Impossível), 1960; *One Foot in Hell* (A Senda do Ódio), 1960; *The Big Show* (E o Circo Chegou), 1961; *Misty* (Herança Selvagem), 1961; *Flipper* (O Menino e o Delfim), 1962; *Drums of Africa*, 1963; *Island of Blue Dolphins* (A Ilha dos Delfins Azuis), 1964; *And Now Miguel* (E Agora Meu Filho), 1966; *My Side of the Mountain* (Minha Montanha Encantada), 1969. **Apreciação:** Sua câmara despersonalizada prefere passar entre pradarias, animais (cachorros, cavalos, delfins) e crianças, sem nunca conseguir retirar e desenvolver nada de expressivo de suas preferências ou fixações temáticas. Pode ser que o cinema tenha sido sempre um sonho profissional para James B. Clark, mas, infelizmente só se traduziu num sonho impossível. (MRF)

CLARKE, Shirley — Diretora do cinema norte-americano. Nasceu em Nova York. Foi bailarina no grupo de Martha Graham e Anna Sokolow. Criou vários números no Dance Theatre da Rua 99, no Carnegie Hall e em «tournées» pelos Estados Unidos. Presidente da National Dance Association, antes de estrear como realizadora de longas-metragens. Entre 1952 e 1958, fez inúmeros curtas-metragens, a maior parte dos quais sobre dança (*Dance in the Sun*, *In Paris Park*, *Bullfight*, *A Moment in Love*, *Loops*, *Bridgese-Go-Round*, *Skyscraper*, *A Scary Time*). Tem uma filha de 24 anos. Foi atriz no filme que a francesa Agnès Varda realizou nos EUA: *Lyon's Love* (1969).

Filmografia: *The Connection*, 1960; *Cool World*; 1963; *Portrait of Jason*, 1968.



Pancho Villa, o Temerário, de James B. Clark.



Crescer e Multiplicai-vos: Peter Finch e Anne Bancroft.

CLAVEL, James (Austrália) — Diretor, produtor e roteirista dos cinemas norte-americano e inglês. Autor de dois «best-sellers»: «Tai Pan» e «King Rat», este adaptado para o cinema por Bryan Forbes sob o título de *Rei de Um Inferno*, em 1965. Destacou-se como roteirista em *The Fly* (A Mosca de Cabeça Branca, 1958), de Kurt Newman. Responsabilizou-se pelos «scripts» de *Watusi* (Watusi — Gigante Africano) e *The Great Escape* (Fugindo do Inferno) e *The Satan Bug* (O Mundo Marcha para o Fim), ambos de John Sturges. **Filmografia:** *Fibe Gates to Hell* (No Limiar do Inferno), 1959; *Walk like a Dragon* (Comprei Uma Escrava), 1960; *The Sweet and the Bitter* — filmado no Canadá, 1962; *To Sir, With Love* (Ao Mestre, com Carinho) — realizado na Inglaterra, 1966; *Where's Jack* — na Inglaterra, 1968. **Apreciação:** O amor interracial tem sido uma constante nos filmes deste excelente roteirista, metamorfoseado em diretor de pouco brilho e nenhuma imaginação. Parece uma versão-60 de Howard W. Koch, homem que ajudou muita gente a construir boas intrigas, mas que não sabia elaborar ou adensar as suas. *Walk Like a Dragon* talvez seja seu melhor trabalho, pela localização insólita no quadro do «western» de um romance entre uma asiática e um norte-americano. (JCM)

CLAXTON, William F. — Diretor e produtor do cinema norte-americano. **Filmografia:** *Half Past Midnight*, 1948; *Tucson*, 1949; *Fangs of the Wild*, 1954; *The Quiet Gun* (O Revólver Silencioso); *God is My Partner* (Deus é Meu Guia); *Young and Dangerous*; *Rockabilly Baby*, 1957; *Desire in the Dust* (Ecos do Passado), 1960; *I'll Give My Life*, 1961; *Law of the Lawless*; *Stage to Thunder Rock* (Diligência Para o Inferno), 1964.



Ao Mestre, Com Carinho, de James Clavell: delinqüência juvenil e problema racial. Na cena: Sidney Poitier e Judy Geeson.

Apreciação: No tempo da Regal Films Inc., empresa subsidiária da Fox para a realização de espetáculos classe-C, confeccionou alguns «westerns» não de todo insignificante. Sua tempera, porém, não o predispunha à aventura e sim ao melodrama, no pior estilo de Martin Ritt e Jean Negulesco. (JCM).

CLAYTON, Jack (1921, Londres, Inglaterra) — Diretor do cinema inglês. Ingressou em 1935 na indústria cinematográfica, como assistente de direção na London Films. Trabalhou sucessivamente na Warner e Fox. Depois da Segunda Guerra, foi gerente de produção de *An Ideal Husband*, de Alexander Korda, e produtor associado de *Queen of Spades*, de Thorold Dickinson. *Moulin Rouge* e *Beat the Devil*, ambos de John Huston, e *I Am A Camera*, de Henry Cornelius. Estreou como diretor em 1955, realizando um curta-metragem premiado no festival de Veneza: *Bespoke Overcoat*. **Filmografia:** *Bespoke Overcoat* (CM), 1955; *Room at the Top* (Almas em Lelão), 1958; *The Innocents* (Os Inocentes), 1962; *The Pumpkin Eater* (Crescer e Multiplicai-vos), 1964; *Our Mother's House* (Todas as Noites às Nove), 1967.

Apreciação: O estilo de Clayton se manifesta por imagens precisas, e ele contorna o melodrama com extrema habilidade, voltando a dar ao filme inglês a comunicação perdida desde os áureos tempos de David Lean, Carol Reed, Basil Dearden etc. *Room at the Top*, ao lado de *Look Back in Anger* (Odeio Essa Mulher), de Tony Richardson, colocou o cinema inglês novamente em evidência no cenário mundial. Em 1961, Clayton realizou o seu melhor filme e, na opinião de muitos, um dos maiores da década: *The Innocents*, baseado na novela de Henry James, «A Outra volta do Parafuso». *The Pumpkin Eater*, seu ti-

tulo seguinte, estava bem distante de sua anterior obra-prima, mas era, ainda assim, um belo filme. Seu primeiro trabalho em cores, *Our Mother's House*, é um filme estranho, no qual segue uma linha que está entre o terror sutil de *The Innocents* e o drama insólito de *The Pumpkin Eater* (F.M.V.).

CLEMENS, William (10 de setembro de 1905, Saginaw, Michigan, Estados Unidos) — Diretor do cinema americano. Começou como montador, no período de 1933 a 1936. Neste último ano estreou na direção, tornando-se um especialista em filmes policiais, sendo um dos diretores mais atuantes nos anos de 1936 a 1941.

Filmografia: *The Man Hunt* (Cacada Humana); *The Law in Her Hands*; *The Case of the Velvet Claws* (Garras de Veludo); *Down the Stretch* (Sangue Esportivo); *Here Comes Carter*, 1936; *Once a Doctor* (Juramento de Médico); *The Case of the Stuttering Bishop* (O Mistério da Doca); *Talent Scout*; *The Footloose Heiress*; *Missing Witnesses*, 1937; *Nancy Drew, Detective* (Nancy, a Detetive); *Torchy Blane in Panama* (Quando nos Casamos); *Accident Will Happen*; *Mr. Chump*, 1938; *On Dress Parade*; *Nancy Drew, Reporter* (Nancy, a Repórter); *Nancy Drew Trouble Shooter* (Nancy Desvendou Um Crime); *Nancy Drew and the Hidden Staircase* (Nancy e a Escada Secreta), 1939; *Calling Philo Vance* (Três Horas Trágicas); *King of the Lumberjacks*; *Devil's Island*, 1940; *The Night of January 16th* (A Chave do Mistério); *She Couldn't Say No*; *Knockout*, 1941; *Night in New Orleans* (No Quarto Escuro); *Sweater Girl* (A Letra Acusadora), 1942; *Lady Bodyguard*; *The Falcon in Danger* (O Falcão em Perigo); *The Falcon and the Co-Eds* (O Falcão e as Estudantes), 1943; *Crime by Night* (Uma?); *The Falcon Out West* (O Anel da Morte), 1944; *The Thirteenth Hour* (Assalto nas Trevas), 1947. (M.E.S.)

CLEMENT, Dick — Diretor do cinema inglês. Antes de começar a dirigir, em 1968, trabalhou durante muito tempo como roteirista de filmes para a televisão. Foi co-roteirista, no cinema de *Os Destemidos Não Caem* (Hannibal Brooks), de Michael Winner. Com apenas um filme, *Otley* (Otley, Herói Sem Vocação), 1968, é bastante difícil estabelecer uma previsão exata sobre suas condições. Seu filme de estréia revela, porém, inúmeras qualidades de «mise-en-scène».

CLIFT, Denison Halley (2 de maio de 1892, San Francisco, EUA) — Diretor dos cinemas norte-americano e inglês. Começou na fase muda, como roteirista e argumentista. Dividiu suas atividades entre Hollywood e os estúdios ingleses. **Filmografia parcial:** *The Iron Heart* (Coração de Ferro); *There's Millions in It*; *Honor Among Men* (O Trono de Honra); *The Great Diamond Mystery* (O Mistério dos Diamantes); *Flame of Desire* (Chama do Desejo), 1924; *Ports of Call* (Portos de Escala), 1925; *The Silver Rosary*; *The City of Play*; *Power Over Men*; *Taxi por Two*, 1929; *High Seas*, 1930; *The Mystery of Mary Celeste*, 1935; *All That Glitters*; *The Phantom Ship* (O Navio Fantasma), 1936;

CLÉMENT, René (1913, Bordeaux, França) — Diretor do cinema francês. Estudou arquitetura. Desde jovem demonstrou vocação para o cinema. Em 1938, escreveu com Jacques Tati vários roteiros para comédias curtas. Em seguida, se exercitou no documentário (1937/43), realizando entre outros *Ceux du Rail*, sobre a vida dos ferroviários. Foi conselheiro técnico e co-diretor de *La Belle et la Bête*, de Jean Cocteau, e *Le Père Tranquille*, de Noël-Noël.

Filmografia: (MM) *Arabic Interdite; La Grande Chartreuse; Soigne Ton Gauche*, 1937; *Le Triage; Flèche d'Argent*, 1938; *La Bièvre; Energia Elétrica*, 1939; *Toulouse*, 1940; *Ceux du Rail; La Grande Pastorale*, 1942; *Chefs de Demain*, 1943; *Paris Sous la Botte*, 1944. (LM) *La Bataille du Rail* (A Batalha dos Trilhos) — premiado em Cannes; *La Belle et la Bête* (A Bela e a Fera) — co-direção com Jean Cocteau; *Le Père Tranquille* — co-direção com Noël-Noël, 1946; *Les Maudits* (Os Malditos), 1947; *Au-delà des Grilles/Le Mura di Malapaga* (Três Dias de Amor), 1948; *Le Château de Verre/L'Amante di Una Notte*, 1950; *Jeux Interdits* (Brinquedo Proibido), 1951; *Monsieur Ripois/Knave of Hearts* (Um Amante Sob Medida), *Gervaise* (Gervaise, a Flôr do Lódo), 1955; *La Diga Sul Pacífico/This Angry Age* (Terra Cruel), 1957; *Plein Soleil* (O Sol por Testemunha), 1959; *Quelle Joie de Vivre*, 1961; *Le Jour et l'Heure* (O Dia e a Hora), *Les Féllins/Le Lone Cage* (Jaula Amorosa), 1964; *Paris Brule-e-il?* (Paris Está em Chamas?).

CLIFTON, Elmer (1890, Chicago, Illinois, Estados Unidos/15 de outubro de 1949, Hollywood) — Diretor e roteirista do cinema americano. Em 1914, começou no cinema, vindo do teatro, como ator da Vitagraph, indo em seguida para a Triangle, onde atuou em alguns filmes de David W. Griffith. Como diretor, foi um dos mais atuantes do cinema americano, tendo realizado cerca de 250 filmes, na maioria «westerns» da classe B.

Filmografia parcial: *Nobody Home*, 1919; *Down to the Sea in Ships* (Rumo ao Mar), 1922; *Six Cylinder Love* (Tudo Por um Automóvel), 1923; *Warrens of Virginia* (Amor e Dever); *Daughters of the Night* (Filhas da Noite/A Telefonista), 1924; *The Wreck of the Hesperus* (A Noiva do Mar), 1927; *Let'en Go, Gallagher* (De Mendigo a Millionário); *Beautiful But Dumb* (Lições de Amor); *Virgin Lips* (Lábios Virgens); *Tropical Nights*, 1928; *The Devil's Apple Tree* (A Aventureira), 1929; *Maid to Order*, 1931; *Rip Roaring Riley*, 1934; *Captured in Chinatown; Skull and Crow* (Patrulha da Fronteira); *Pals of the Range* (Companheiro de Luta); *Fighting Caballero* (O Crime da Mina); *Border Patrol* (Patrulha Fronteira); *Cyclone of the Saddle; Rough Riding Rangers* (Lutador do Oeste), 1935; *Custer's Last Stand* (A Flecha Sagrada) — seriado; *Gambling with Solus; Wildcat Trooper*, 1936; *Death in the Air; Mile a Minute Love*, 1937; *The Secret of Treasure Island* (O Segrêdo da Ilha do Tesouro) — seriado; *Wolves of the Sea; Paroled From the Big House; Law of the Texan; California Frontier; Crime Afloat; Stranger From Arizona*, 1938; *Crashing Thru*, 1939; *Isle of Destiny*, 1940; *City of Missing Girls; I'll Sell My Life; Hard Guy*, 1941; *Captain America* (Capitão América, o Vencedor) — seriado; *The Blocked Trail* (O Caminho Bloqueado); *Swamp Woman; Deep in the Heart of Texas*, 1942; *The Sundown Kid; The Old Chisholm Trail* (Vingança Sangrenta); *Days of Old Cheyenne*, 1943; *The Return of the Rangers; Seven Doors to Death* (As Sete Portas do Destino); *Boss of Rawhide; Guns of the Law* (Armas da Lei); *The Pinto Bandit; Gangsters of the Frontier*, 1944; *The Judge; Not Wanted*, 1949. (M.E.S.)

CLINE, Eddie (7 de novembro de 1892, Kenoska, Wisconsin, Estados Unidos) — Diretor do cinema americano. Começou como assistente na Keystone e, mais tarde, diretor de comédias curtas para Mack Sennett. Foi um dos diretores preferidos de Buster Keaton, para o qual escreveu numerosos roteiros. A sua habilidade técnica fez com que realizasse boas comédias, principalmente no período mudo.

Filmografia parcial: *Sunshine Fox Comedies*, 1915; *His Bread and Butter*, 1916; *A Bedroom Blunder* (Trocas e Boldrocas); *A Dog Catcher's Love; A Pawnbroker's Heart; That Night*, 1917; *Hide and Week*, 1917; *Hide and Week, Detectives; His Smothered Love; The Kitchen Lady; A School House Scandal; The Summer Girls; Those Athletic Girls; Training For Husbands; Whose Little Wife Are You?* 1918; *Cupid's Day Off; East Lynne with Variations* (Parodiando Uma Tragédia); *Hearts and Flowers*; 1919; *Convict 13*, 1920; *One Week;*



O Sol por Testemunha: um insólito jôgo de ambigüidades, modulado inteligentemente por René Clément. Na cena: Alain Delon e Marie Lafôret.

The Haunted House; The High Sign; Neighbors, 1921; *The Boat; The Play House; The Frozen North* (No País do Gêlo); *My Wife's Relations; The Blacksmith* (Ferraduras Modernas), 1922; *The Three Ages* (A Antiga e a Moderna); *Circus Day* (Os Saltimbancos), 1923; *Little Robinson Crusoe* (O Pequeno Robinson Crusoe); *Off His Trolley; Sherlock Jr.* (Bancando o Guia), 1924; *Bashful Jim; The Rag Man* (O Trapezeiro); *Old Clothes* (Roupa Velha); *Beloved Bozo; Gold Turkey; Love and Kisses; Tea for Two* 1925; *Flirty Four Flushers; The Ghost of Polly; The Gosh-Barn Montage; A Love Sundre; Puppy Lovetime; Saith's Baby; Spanking Breezes; When a Man's Prince*, 1926; *The Girl from Everywhere; The Jolly Jilter; Let it Rain* (Deixa Chover); *Soft Cushions* (A Mão Invisível), 1927; *Man Crazy; Ladies Night in a Turkish Bath* (Cêu Aberto); *Vamping Venus* (Vênus à Sôlta); *The Head Man* (Tirando Partido); *Love at First Flight; The Crash* (O Turbilhão), 1928; *Broadway Fever* (Febre de Broadway); *His Lucky Day* (Sorte Grande); *Forward Pass* (Gôl, Gôl!), 1929; *In the Next Room; Don't Bite your Dentist; Take your Medicine*, 1930; *In Conference; Sweet Mama; The Naughty Flirt*, 1931; *Million Dollar Legs*, 1932; *So This is Africa* (Tapeando os Vivos), 1933; *Pecks Bad Boy* (Máguas de Criança); *The Dude Ranger* (Vaqueiro Millionário), 1934; *The Cowboy Millionaire* (Vaqueiro Almo-fadinha); *When a Man's a Man* (Quando Um Homem é Homem), 1935; *Aose Bowl; It's a Great Life* (Que Boa Vida!); *F-Man* (Detetive às Ocultas), 1936; *On Again-Off Again* (Ora, Pilulas!); *Forty Naughty Girls* (A Cena, o Autor); *High Fleyers* (Cortando as Vasas); *Hawaii Calls* (A Voz do

Hawai), 1937; *Breaking the Ice; Peck's Bad Boy with the Circus* (Moleque de Circo); *Go Chase Yourself* (Um Suste e Uma Corrida), 1938; *My Little Chickadee* (Minha Dengosa), 1939; *The Villain Still Pursued Her* (O Vilão Ainda a Perseguiu); *The Bank Dick* (O Turbulento), 1940; *Never Give a Sucker an Even Break* (Trouxas em Desfile); *Meet the Chump; Hello Sucker*, 1941; *What's Cooking? Give Out Sisters* (Encrenca Sincronizada); *Snuff Smith Yard Bird; Behind the Eight Bull* (Al Vem os Touros); *Private Buckaroo*, 1942; *Crazy House* (Casa de Loucos); *Me's My Guy*, 1943; *Night Club Girl* (Mariposa Alegre); *Slightly Terrific; Swingtime Johnny* (Soldadinhos das Arábias), 1944; *Penthouse Rhythm* (Ritmo no Telheiro). See *My Lawyer* (Processando Doidos), 1945; *Bringing Up Father* (Vida Apertada), 1946; *Jiggs and Maggie in Society* (Marocas, a Gostosona); *Jiggs and Maggie in Court* (Pafúncio e Marocas em Apuros), 1948. (M.E.S.)

ENCICLOPEDIA: EQUIPE
Supervisão: José Carlos Monteiro
Pesquisa e Documentação: Michel do Espírito Santo
Redação dos verbetes deste número: José Carlos Monteiro, Michel do Espírito Santo, Marcos Ribas de Faria, José Paes de Andrade e Flávio Manso Vieira.

MOVIMENTO

INC PAGA PRÊMIOS

O Instituto Nacional do Cinema pagará aos produtores de filmes nacionais exibidos entre primeiro de janeiro e trinta de junho de 1970 os prêmios a que têm direito, de acordo com a Resolução INC n.º 15, ou seja, 10% sobre a renda líquida naquele período. Um adiantamento na valor global de Cr\$ 1.000.000,00 (um milhão de cruzeiros) sobre os prêmios previstos na resolução citada será dividido em base percentual entre os filmes do semestre. Esta medida está regulamentada pela Resolução n.º 40, de 16 de julho de 1970.

TRÊS PIONEIROS

O cinema brasileiro perdeu três pioneiros, nos últimos meses. Todos tiveram destacada atuação nos ciclos regionais, numa fase em que a produção nacional se expandia fora do eixo Rio-São Paulo.

Silvino Santos, documentarista amazonense, que realizou alguns curtas-metragens na década de 20, morreu, em Manaus, a 14 de maio, com 83 anos de idade. De origem portuguesa, veio ainda jovem para o Brasil, atraído pela Amazônia. Em 1918, participou da fundação da Amazônia Cine Filmes, cujo objetivo era filmar as riquezas da região. Entre outros trabalhos, fez *No País das Amazonas* (1921) e *No Rastro do Eldorado* (1924), no qual relata a expedição do cientista norte-americano Alexander Hamilton Rice pelas selvas amazônicas. Seu último filme, um documentário sobre o Rio (1923), ficou inacabado.

Moacir Miranda, ator e exibidor alagoano, faleceu a 15 de julho, aos 61 anos de idade, deixando uma filmografia expressiva para a produção de sua época: os anos 30. Participou de dois filmes dramáticos realizados em Maceió, numa fase de efervescência dos cinemas regionais (Rio Grande do Sul,

Minas Gerais, Goiás): *Casamento é Negócio*, de Guilherme Rogato, e *O Bravo do Nordeste*, de Edson Chagas. Em outra atividade, como exibidor, era proprietário de um modesto cinema de bairro, o Luz, que montou há alguns anos em Ponta Grossa, na capital alagoana.

João Batista Groff, pioneiro paranaense, desapareceu aos 72 anos de idade, em Curitiba. Autodidata, Groff foi o primeiro cineasta a filmar as cataratas do Iguaçu, na década de 20. A fita despertou interesse de norte-americanos, que compraram uma cópia, inserindo-a em outro filme, *Maravilhas da Natureza*. Num documentário de média-metragem intitulado *A Pátria Redimida*, Groff registrou a Revolução de 1930, seguindo a trajetória de Getúlio Vargas, desde o Sul do país. Também filmou a Revolução de 1932 e, durante vários anos, manteve jornal de atualidades e realizou curtas-metragens promocionais pelo Estado do Paraná.

STERNHEIM FILMA "PAIXÃO NA PRAIA"

Documentarista premiado várias vezes, desde seu primeiro curta-metragem (*Noturno*), Alfredo Sternheim empreende agora um voo ambicioso, na área do filme longo: *Paixão na Praia*, argumento seu premiado pela Comissão Estadual de Cinema de São Paulo. Para filmá-lo, Sternheim reuniu intérpretes como Norma Bengell, Adriano Reys e Lola Brah, e planejou uma produção caprichada, envolvendo locações variadas e grande número de personagens. A essa tarefa, o jovem diretor se lança de corpo inteiro e com muita confiança. Além de *Noturno*, realizou os curtas *Flávio de Carvalho*, *A Batalha dos Sete Anos*, *Isei Nisei Sansai* e outros, e foi assistente de direção de Walter Hugo Khoury, em *A Ilha* e *Noite Vazia*.

FC — Que significa para vocês esta primeira experiência na longa-metragem?



Norma Bengell e Adriano Reys: *Paixão na Praia*.

AS — Significa muito, tudo, já que é o primeiro passo junto ao meu ideal, para o qual venho lutando há muitos anos. Se fiz documentários, se fiz crítica de cinema, se fui assistente de direção, a intenção era essa: chegar ao longa-metragem. É lógico que houve dificuldades, decepções, algumas típicas aos estreantes na longa-metragem. Mas valeu a pena.

FC — A direção de atores não lhe intimidou um pouco?

AS — "A priori", trabalhar com um "monstro sagrado" como Norma Bengell, intimidou. Mesmo tendo já convivido com ela, como era o meu caso (fui assistente de *Noite Vazia*). Ela realmente é uma grande atriz. E vê-la dando vida ao personagem que criei foi uma imensa satisfação, apaga, dilui, as mágoas surgidas no relacionamento em filmagem. Mas, de resto, não houve problemas, nem com Adriano Reys, nem com Lola Brah (ótima profissional e grande atriz), nem com Ewerton de Castro, um estreante que, acredito,

vai fazer carreira.

FC — O argumento e o roteiro são seus, trata-se de uma idéia antiga ou você os escreveu tão logo viu a possibilidade de fazer um filme?

AS — O argumento já existia há muito tempo. Eu o tinha escrito há uns três, quatro anos atrás. O roteiro eu o fiz, logo que soube da possibilidade de fazer o filme.

FC — Fale sobre os membros da equipe técnica de "*Paixão na Praia*".

AS — A iluminação e câmara são de Antônio Meliande, estreante. Discipulo de Ruy Santos, ele realmente é ótimo, eficiente e criativo. A montagem é de Silvío Renoldi, cujos excelentes trabalhos anteriores (*A Hora e Vez de Augusto Matraga*, *Quelê do Pajeú*) dispensam apresentação. Estou satisfeito com toda a minha equipe, pequena, mas de modo geral eficiente.

FC — Quais os seus projetos imediatos?

AS — Vários, mas nenhum ainda em concreto. Não pretendo ser fiel a um



só gênero. *Paixão na Praia* é um thriller, intimista, romântico. Mas não quero só fazer esse tipo de filme. Quero fazer musical, policial, filme de época, de terror, tudo enfim. (CF).

EM FILMAGEM

MARCO BELLOCCHIO: a notícia que dizia de sua desistência de realizar filmes sob o signo da indústria parece ser falsa. Pelo menos, já se prepara para rodar seu mais novo filme (o primeiro desde *A China Está Próxima/La Cina e Vicina*, um dos representantes italianos ao Festival de Veneza de 1968) para o produtor Franco Cristaldi. Título provisório: *In Name of Our Father*.

BLAKE EDWARDS: depois da realização de uma comédia de espionagem estrelada por sua mulher Julie Andrews e Rock Hudson (*Darling Lili*), Edwards se prepara para filmar mais uma versão cinematográfica da já célebre história de Svengali. Nos dois principais papéis, Jack Lemmon e Julie Andrews.

ORSON WELLES: o diretor de *Grilhões do Passado* e *Sorberba* prepara as filmagens de *The Other Side of The Wind*, com locações na Itália e na Jugoslávia. É o primeiro filme dirigido por Welles desde o desconhecido, entre nós, *Une Histoire Immortelle*.

LUCHINO VISCONTI: já está terminando o seu *Morte em Veneza*, adaptação da novela homônima de Thomas Mann (ao lado de Dostoiévsky, um de seus grandes informadores literários, afara os escritores italianos) e se prepara para levar à tela uma versão de *À La Recherche Du Temps Perdu*, de Proust, um de seus projetos mais ambicionados e que quase foi parar na mão de René Clement. Atôres principais, a dupla de Rocco e Seus Irmãos, Alain Delon e Annie Girardot. Dessa forma, seu outro projeto favorito, *A Vida de Puccini*, com

Marcello Mastroianni vivendo o compositor italiano, fica mais uma vez adiado.

MIKE NICHOLS: entre os jovens diretores americanos, Nichols continua sendo aquele que reúne as preferências de um público mais sofisticado e de pretensões intelectuais. Depois do sucesso, de público e crítica nos Estados Unidos, de sua versão cinematográfica do romance de Joseph Heller, *Catch 22*, o diretor de *The Graduate* já está filmando *Carnal Knowledge*, com Jack Nicholson, advogado bêbado de *Easy Rider*, e Art Garfunkel, do conjunto musical Simon & Garfunkel.

ROBERT ALDRICH: o veterano diretor de *Vera Cruz* e *A Grande Chantagem*, que nos últimos anos não vem conseguindo manter seu antigo prestígio junto à crítica, rodando mais um filme, *The Grissom Gang*, com Scott Wilson (um dos assassinos de *A Sangue Frio*, de Richard Brooks, e que, mais recentemente, fez parte do elenco de *Os Pára-quedistas Estão Chegando*, de John Frankenheimer) no papel principal.

DENNIS SANDERS: alguns anos atrás houve uma dupla nos Estados Unidos, Terry e Denis Sanders, que, através de filmes B (*Crime and Punishment USA* e *War Hunt*), conseguiu adquirir um certo prestígio junto à crítica. Agora, Dennis Sanders, sem Terry, se prepara para realizar um documentário longa-metragem para a MGM, sobre a vida e a carreira do rock'n roller Elvis Presley, de novo em voga junto ao mercado musical consumidor da terra de Tio Sam.

FRANKLIN SCHAEFFNER: o diretor de *O Senhor da Guerra* e *O Planeta dos Macacos*, se prepara para rodar uma superprodução histórica sobre os anos que antecederam a revolução soviética de 1917. O filme é baseado no best-seller *non fiction*, *Nicholas and Alexandra*.

OTTO PREMINGER: o fracasso comercial e crítico de seu *Skidoo*, e a fria recepção

que tem sofrido seu *Junie Moon*, baseado em Marjorie Kellogg, parecem que não desanimaram o cineasta de *Tempestade Sobre Washington*. Ele vem de fundar com Frank Sinatra sua própria distribuidora cinematográfica, a *Dark Street Corp.* e se prepara para rodar, baseado em novela de Dorothy Salisbury Davis, *Where The Dark Streets Go*, com Sinatra no papel de um pároco da cidade de Nova Iorque.

JACK CLAYTON: esse diretor inglês que já transitou em diversos gêneros — o terror (*Os Inocentes* e *Todas as Noites, As Nove*), o drama social (*Almas em Leilão*) e o drama psicológico (*Crescei e Multiplicai-vos*) —, se prepara para uma abordagem política. Seu próximo filme, *Casualties of War*, é sobre a guerra do Vietnã.

HENRY CHAPIER: o crítico francês que estreou no cinema com *Sex Power*, já tem em fase de planejamento sua segunda experiência como cineasta: *Les Collines de Zin*. Para o principal papel, Chapiér (um dos críticos mais godardianos da França) quer contar com Deborah Kerr.

REGISTROS PRESTON FOSTER

Veterano de mais de 120 filmes, 40 anos de carreira, Preston Foster se manteve em intensa atividade no cinema e televisão norte-americanos até a sua morte, em 14 de julho, aos 69 anos. Embora tivesse começado como galã, em fins da década de 30, Preston Foster se tornou, com o tempo, típico ator de papéis secundários. Entre os filmes em que apareceu, se destacam: *Northwest Mounted Police* (Legião de Heróis), *The Informer* (O Delator), *Last Days of Pompeii* (Os Últimos Dias de Pompéia) e *Valley of Decision* (O Vale da Decisão). Nos últimos anos, dedicou-se à TV, principalmente à série "Waterfront", na qual apareceu em 78 episódios. Foster era casado com a atriz Sheila D'Arcy.

MARJORIE RAMBEAU

Morreu a 7 de julho, aos 80 anos de idade. Por mais de 30 foi atriz característica em teatro e cinema. Começou sua carreira na tela, em 1916, no filme *The Dazzling Miss Davidson*, terminado-a em 1950. Apareceu em: *Warrior's Husband* (O Marido da Guerreira), *Tugboat Annie Sails Again* (Quando a Mulher é Valente), *East of the River* (A Vida Tem Dois Aspectos), *Tobacco Road* (Caminho Áspero), *In Old Oklahoma* (Quando a Mulher se Atreve), *Oh! What a Night!* (Ladrões e Granfinas), *Salomé*, *Walls of Jericho* (Muralhas Humanas), *Forever Female* (No Entardecer da Vida), *A Man Called Peter* (Para Todo o Sempre), *View From Pompey's Head* (O Que o Amor nos Negou). Embora nunca tivesse recebido um Oscar, foi uma das concorrentes mais fortes na categoria de coadjuvante em 1940, por seu desempenho em *Primrose Path* (Quero Ser Feliz), e em 1953, em *Torch Song* (Se Eu Soubesse Amar).

CLAUD ALLISTER

Morreu a 26 de julho, aos 76 anos de idade. Era ator de teatro e cinema. Entre os seus filmes: *The Private Life of Henry VIII* (Os Amôres de Henrique VIII), *Kiss Me Kate* (Dá-me um Beijo), *Monte Carlo* (idem). Estreou no cinema em 1929.

JUANO HERNÁNDEZ

Um dos mais destacados atôres negros dos Estados Unidos, Juano Hernández faleceu em 17 de julho, aos 74 anos de idade. Natural de Porto Rico, iniciou suas atividades artísticas como acrobata de teatro de revista, em 1922, no Rio de Janeiro. Foi pugilista, cantor e ator de teatro de variedades. Em 1949, deixou o teatro e o ródic para sua aparição no cinema, *Intruder in the Dust* (O Mundo não Perdoa),

obra anti-racista de William Faulkner, dirigida por Clarence Brown. Outros papéis de sua carreira, a partir de então a mais variada e segura: *Stars in my Crown* (O Testamento de Deus), *The Breaking Point* (Redenção Sangrenta), *Young Man With a Horn* (Êxito Fugaz), *Kiss me Deadly* (A Morte Num Beijo), *Trial* (A Fúria dos Justos), *Something of Value* (Sangue sobre a Terra). Casado três vezes, Hernández deixou quatro filhos.

ARTHUR C. MILLER

Um dos maiores iluminadores do cinema norte-americano. Morreu em Hollywood, aos 75 anos, a 13 de julho. Pioneiro na direção de fotografias, participou de muitas obras importantes, sempre com um trabalho profissional de alta categoria. Ganhou três "Oscar's" da Academia, em: *How Green Was My Valley* (Como Era Verde Meu Vale), *Song of Bernadette* (A Canção de Bernadette) *Anna and the King of Siam* (Ana e o Rei do Sião), todos na 20th Century Fox, estúdio que lhe deve alguns dos seus melhores trabalhos.

FRANCES FARMER

Atriz de teatro e cinema, que conjugava beleza e talento, Frances Farmer morreu a primeiro de agosto, aos 56 anos. Estreou no cinema em *Come and Get It* (Meu Filho é o Meu Rival), na Paramount, em 1936, e, no mesmo ano, na Broadway, na peça de Clifford Odets, "Golden Boy". No cinema, entre outros filmes, trabalhou em: *Ebb Tide* (O Tufão), em 1937; *Ride a Crooked Mile* (Sangue de Cossaco), em 1938; *Toast of New Orleans*, 1938; *South of Pago Pago* (Ao Sul de Pago Pago), em 1940; *Son of Fury* (Ódio no Coração), 1942. O alcoolismo prejudicou sua carreira, de 1942 a 1949. Voltou às atividades artísticas em 1960, em programas de TV e teatros universitários.

HEIN HECKROTH

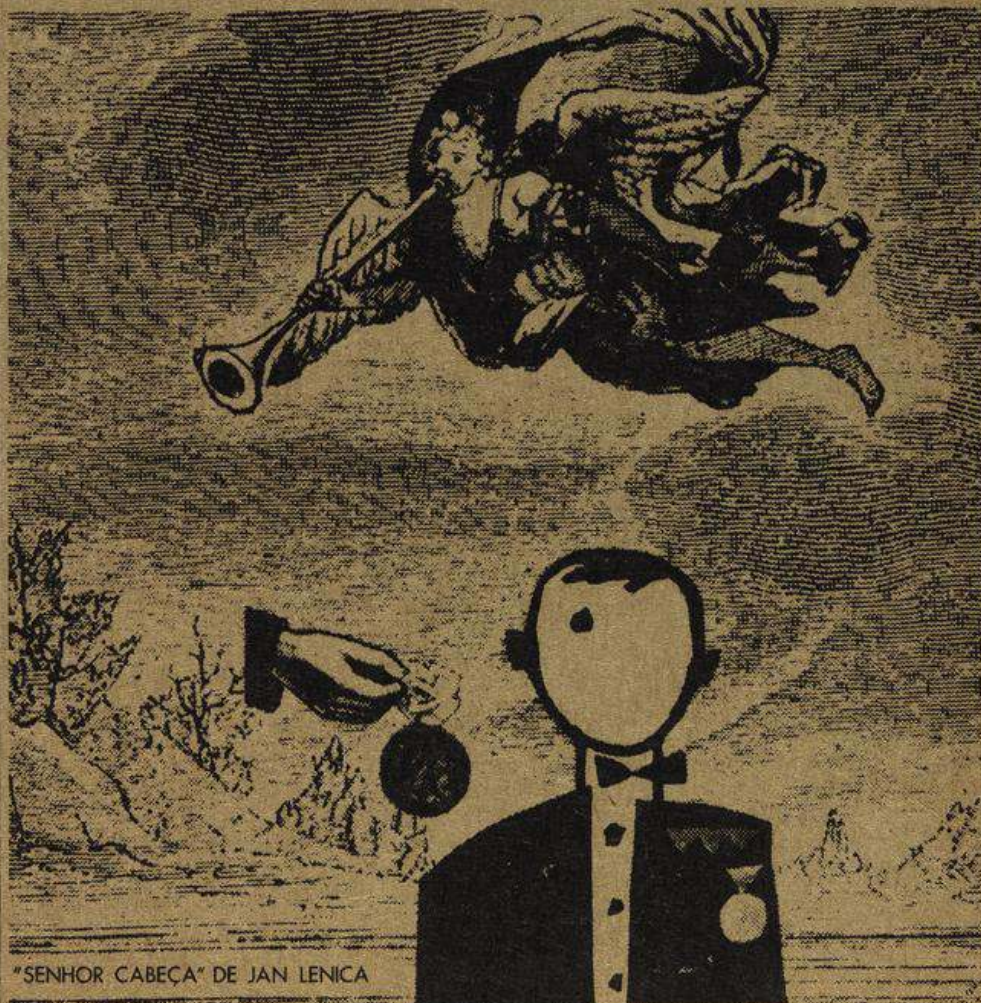
Ganhador de dois Oscars da Academia na categoria de "set designer", em 1948, por *The Red Shoes* (Os Sapatinhos Vermelhos), e em 1951 por *Tales of Hoffmann* (Os Contos de Hoffmann), ambas produções inglesas sobre *ballet*. Morreu a 6 de julho, em Amsterdam, Alemanha, país onde nasceu. Notabilizou-se como criador de sets para *ballet* e teatro em geral. No cinema, além dos citados, tem outro trabalho importante, no filme de Alfred Hitchcock *Torn Curtain* (Cortina Rasgada), filmado na Alemanha.

OBERHAUSEN NO BRASIL

"Ainda que geograficamente não se encontrem uns ao lado dos outros, todos somos vizinhos. O filme de um homem de outro povo é um meio elementar para abolir os preconceitos, e os preconceitos têm sido a base da maioria dos conflitos políticos." Resumindo essa meta de utilizar o filme como ponte entre os povos no lema "Rumo ao Vizinho" (*Weg Zum Nachbarn*), a cidade industrial alemã de Oberhausen criou há 16 anos um importante festival internacional de curta-metragem.

De suas mostras, realizadas anualmente, surgiram tendências decisivas para o cinema moderno: a renovação tcheca, alemã e húngara, a redescoberta do desenho-animado, a modernização das técnicas documentárias, a comercialização do curta-metragem. Os poloneses Roman Polanski e Jan Lenica, os franceses Chris Marker e Agnès Varda, os tchecos Jan Nemec e Pavel Juracek, os alemães Alexandre Kluge e Werner Herzog, foram alguns dos diretores revelados em Oberhausen.

Entre 18 e 26 de agosto, a Cinemateca do MAM e o Instituto Cultural Brasil-Alemanha apresentaram um re-



"SENHOR CABEÇA" DE JAN LENICA

sumo da trajetória dos filmes de curta-metragem de 19 países exibidos naquele festival, desde sua criação. Pela importância do conjunto, a mostra foi um acontecimento singular para a vida cinematográfica brasileira. O programa completo inclui os filmes:

Rumo ao Vizinho 64 (Weg Zum Nachbarn 64), de Dusan Vukotic, Iugoslávia, 1964; *Vidro* (Glas), de Bert Haanstra, Holanda, 1958; *A Entrevista* (The Interview), de Ernest Pintoff, EUA, 1960; *O Dia em que Manoete foi Morto* (The Day Manoete was Killed), de Dave Butler e Barnaby Conrad, EUA, 1958; *O Sonho dos Cavalos Selvagens* (Le Songe des Chevaux Sauvages), de Denys Colomb de Daunant, França, 1960; *Senhor Cabeça* (Monsieur Tête), de Jan Lenica e Henri Gruel, França, 1959; *Domingo* (Sunday), de Dan Drasin, EUA, 1962; *Feliz Aniversário* (Hereux Anniversaire), de Pierre Etaix, França, 1961; *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1961; *Dois Homens e um Armário* (Dwa i ludzie z Stafa), de Roman Polanski, Polônia, 1958; *Brutalidade em Pedro* (Brutalität in Stein), de Alexander Kluge e Peter Schmon, Alemanha Federal, 1960.

O Vermelho e o Preto (Czerwonne i Czarne), de Witold Giersz, Polônia, 1963; *Josef Killian* (Postava K Podpirani), de Pavel Juracek e Jan Schmidt, Tchecoslováquia, 1963; *O Jogo* (Igra), de Dusan Vukotic, Iugoslávia, 1963; *A Maçã* (The Apple), de George Dunning, Inglaterra, 1961; *O Gordo e o Magro* (Le Gros et le Maigre), de Roman Polanski, França, 1961; *Madeleine Madeleine*, de Vlado Kristl, Alemanha Federal, 1964; *Neve* (Snow), de Geoffrey Jones, Inglaterra, 1963; *A Mulher Através do Binóculo* (La Dame à la Longue-Vue), de Serge Korber, França, 1962.

Rumo ao Vizinho 65 (Weg Zum Nachbarn 65), de Jan Lenica, Alemanha Federal, 1966; *Os Jogos dos Anjos* (Les Jeux des Anges), de Walerian Borowczyk, França, 1964; *Pêssegos* (Peaches), de Michael Gill, Inglaterra, 1964; *Retrato de uma Prava Circunstancial* (Porträt Einer Bewährung), de Alexander Kluge, Alemanha Federal, 1965; *Prêto-Branco-Vermelho* (Schwarz-Weiss-Rot), de Helmut Herbst, Alemanha Federal, 1964; *Núpcias* (Svadba), de Michael Kabhidze, URSS, 1964; *A Letra A* (A), de Jan Lenica, Alemanha Federal, 1964; *Alf, Bill e Fred* (Alf, Bill and Fred), de Bob Godfrey, Inglaterra, 1964; *Insônia* (Insomnie), de Pierre Etaix, França, 1963; *Aos* (Aos), de Yoji Kuri, Japão, 1964.

Rumo ao Vizinho 66 (Weg Zum Nachbarn 66), de Pavel Prochaska, Tchecoslováquia, 1966; *Elegia* (Elegia), de Zoltán Huszár, Hungria, 1965; *O Dicionário de Joaquim* (Le Dictionnaire de Joachim), de Walerian Borowczyk, França, 1966; *Time Piece*, de Jim Henson, EUA, 1965; *Oh Dem Watermelons*, de Robert Nelson, EUA, 1965; *A Mão* (Ruka), de Jiri Trnka, Tchecoslováquia, 1965; *O Mistério Koumiko* (Le Mystère Koumiko), de Chris Marker, França, 1965.

Rumo ao Vizinho 67 (Weg Zum Nachbarn 67), de Dusan Vukotic, Iugoslávia, 1967; *Parada em Myrlandet* (Upphall i Myrlandet), de Jan Troell, Suécia, 1965; *A Mósca* (Muha), de A. Marks & V. Jutrisa, Iugoslávia, 1967; *Mãe e Filho* (Mutter und Sohn), de Jan Nemeč, Holanda, 1967; *12-12-42*, de Bernard Stone e Tom McKonough, EUA, 1966; *Frederic Chopin: Valse Minute*, de A. Kaminski e M. Marzynski, Polônia, 1967; *Relatividade*, de Ed Emshwiller, EUA, 1966.

História Curta (Scurta Istorie), de Ion Popescu-Gopo, Romênia, 1958; *Os Músicos* (Muzicanci), de Kazimierz Karabasz, Polônia, 1961; *Piccolo* (Pikolo), de Dusan Vukotic, Iugoslávia, 1960;

Por um Pedaco de Pão (Sousto), de Jan Nemeč, Tchecoslováquia, 1961; *O Inspetor Volta para Casa* (Inspektor se Vatrio Kuci), de Vatroslav Mimica, Iugoslávia, 1961; *Lonely Boy*, de Wolf Koenig e Roman Droitor, Canadá, 1963; *A Poltrona* (Fotel), de Daniel Szczechura, Polônia, 1964; *De Mãos Dadas* (Kezenfogva), de Anna Herksó, Hungria, 1964; *Os Mamíferos* (Ssaki), de Roman Polanski, Polônia, 1963; *Tudo é Número* (Wszystko Jest Liczba), de Stefan Schabenbeck, Polônia, 1967; *Santa Tereza*, de Alfredo Anzola, Venezuela, 1970.

Rumo ao Vizinho 68 (Weg Zum Nachbarn 68), de A. Marks e V. Jutrisa, Iugoslávia, 1968; *A Sexta Face do Pentágono* (La Sixième Face du Pentagone), de Chris Marker, França, 1967; *Uma Coisa Engraçada Aconteceu no Meu Caminho para o Gólgota* (A Funny Thing Happened on my Way to Golgotha), de Grapjos e Robbe de Hert, Bélgica, 1967; *Gavota* (Gavotte), de Walerian Borowczyk, França, 1967; *Hobby*, de Daniel Szczechura, Polônia, 1968; *O Homem Perfeito* (Det Perfekte Menneke), de Jorgen Leth, Dinamarca, 1967; *Historia Naturae*, de Jan Svankmajer, Tchecoslováquia, 1968; *Últimas Palavras* (Letzte Worte), de Werner Herzog, Alemanha Federal, 1968; *Off-On*, de Scott Bartlett, EUA, 1967; *Thx 1138 4 Eb*, de George Lucas Jr., EUA, 1967.

Rumo ao Vizinho 69 (Weg Zum Nachbarn 69), de Grapjos e Robbe de Hert, Bélgica, 1969; *O Apartamento* (Byt), de Jan Svankmajer, Tchecoslováquia, 1968; *Billabong*, de Will Hindle, EUA, 1968; *Eu Não* (Ich Nicht), de Wolfgang Petersen, Alemanha Federal, 1968; *Monsieur Jean-Claude Vaucherin*, de Pascal Aubier, França, 1968; *O Vaivém dos Dias* (Idu Dani), de Nedeljko Dragic, Iugoslávia, 1969; *San Francisco*, de Anthony Stern, *Da Revolta à Revolução* (Von der Revolte zur Revolution), de Kurt Rasenthal, Alemanha Federal, 1968;

Rumo ao Vizinho 70 (Weg

Zum Nachbarn 70), de Nedeljko Dragic, Iugoslávia, 1970; *Ondas Populares* (Olas Populares), de Gerardo Vallejo, Argentina, 1969; *Uma Nota Lá de Cima* (A Note from Above), de Derek Phillips, Inglaterra, 1970; *Métodos* (Modszerek), de Judit Vas, Hungria, 1970; *O Tanoeiro* (Bondar), de Iwan Dulgerov, URSS, 1970; *Os Panteras Negras* (Black Panthers), de Agnès Varda, EUA, 1970; *Paz* (Peace), de John G. Marshall, EUA, 1970; *Invocação de Meu Irmão Diabólico* (Invocation of my Demon Brother), de Kenneth Anger, Inglaterra, 1970; *Nem Tudo que Voa é Pássaro* (Nije Ptica Sve Sto Leti), de Borislav Sajtimac, Iugoslávia, 1970; *Semana Tranquila em Casa* (Tichy Tyden V Dome), de Jan Svankmajer, Tchecoslováquia, 1970.

LP COM TRILHAS DE FILMES NACIONAIS

Algumas das melhores músicas e partituras escritas diretamente para filmes brasileiros, nos últimos doze anos, foram reunidas pelo sonoplasta Geraldo José (capixaba de 40 anos, que gravou faixas sonoras de mais de 152 fitas) num LP patrocinado pelo Instituto Nacional do Cinema, e que será lançado este mês pelo Museu da Imagem e do Som. O resumo em disco de trilhas musicais brasileiras preenche uma lacuna e possibilita a abertura de uma nova faixa de produção para as gravadoras nacionais.

Do LP de Geraldo José constam, entre outras, as seguintes peças: *A Penúltima Donzela*, de autoria de Egberto Gismondi, recentemente premiada pelo INC como a melhor partitura de 1969; *Mar Corrente*, de Baden Powell; *Os Deuses e os Mortos*, de Milton Nascimento; *Férias no Sul e Mandacaru Vermelho*, de Remo Usai; *Riacho de Sangue*, de Guerra Peixe; *Meu Pé de Laranja Lima*, de Edino Krieger e *Os Senhores da Terra*, de Sidney Miller.

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 Bolivar, 80-A
Copacabana

Brasitodo
Av. Almirante Barroso, 54
Centro

Civilização Brasileira
Rua Sete de Setembro, 97
Centro

Eldorado Tijuca
Rua Conde de Bonfim,
422-K
Tijuca

Entrelivros
Av. Rio Branco, 156 —
loja 26
Centro

Largo do Machado, 29-C
Catete

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

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

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

Rua Dez. Isidro, 15
Tijuca

Av. Princesa Isabel, 254
Copacabana

Freitas Bastos
Rua Sete de Setembro, 113
Centro

Leonardo Da Vinci
Av. Rio Branco, 185
Centro

Ler
Rua México, 31
Centro

Livros de Portugal
Rua Miguel Couto, 40
Centro

Museu de Arte Moderna
Av. Beira-Mar
Atêrro

Pantheon
Rua Barata Ribeiro, 502
Copacabana

Tempos Modernos
Av. Ataulfo de Paiva,
338-B
Leblon

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

■ AMAZONAS

Cinéfilo
Avenida Joaquim Nabuco,
1654
Manaus

■ SÃO PAULO

Agência Siciliano
Rua Conselheiro Nebias, 113

■ SÃO PAULO:

Rua Dom José de Bar-
ros, 323 — fone: 36-2454
Rua 24 de Maio, 188 —
fone: 36-2527

Av. Gal. Olímpio da Silvei-
ra, 414 — fone: 51-5057
Rua Teodoro Sampaio, 1983
Rua Teodoro Sampaio, 2251
— fone: 80-8644

Av. Brigadeiro Luiz Anto-
nio, 2051 — fone: 288-6259
Rua Greenfeld, 264/6 —
fone: 273-4118

Rua Voluntários da Pá-
tria, 2029 —
fone: 298-6146

Rua Pamplona, 744 —
fone: 288-6545
Rua Augusta, 2496

Parthenon

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

■ SANTO ANDRÉ

Rua Cel. Oliveira Lima, 188
— fone: 44-2766
Rua Cel. Oliveira Lima, 526
— fone: 44-3624

■ SÃO BERNARDO

Rua Marechal Deodoro, 1281
— fone: 43-3283

■ OSASCO

Rua Antonio Agú, 185 —
fone: 48-8519

■ BAHIA

Aeroporto 2 de Julho
Santo Amaro de Ipitanga

Distribuidora
de Publicações Souza
Rua 28 de Setembro, 4-B
— Edifício Themis

Salvador

Oxumaré

Av. Sete, 22

Pindorama
Av. Sete, 223

Progresso
Praça da Sé

Universitária
Praça da Sé, 8

■ MINAS GERAIS

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

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

■ SANTA CATARINA

Distribuidora Miro
Rua Ângelo Dias, 105
Blumenau
Pradda de Cambariú
Itajaí

■ PERNAMBUCO

Cinema de Arte Coliseu
Av. Rosa e Silva
Recife

Companhia Editôra Nacional
Rua Imperatriz
Recife

Enéas Alvarez
Rua Siqueira Campos, 160
— s/105
Recife

Médico-Científica
Rua Martins Júnior
Recife

Pirapama
Av. Conde da Boa Vista
Recife

■ 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 Cel. 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.
Enderço: **Instituto Nacional do Cinema** —
Setor de Publicações — Rua Vinte de Abril,
28 - 4.º andar - salas 402, 403, 404 -
Guanabara.

