

FILME CULTURA

17

DOSSIÊ: A CÔR NO CINEMA BRASILEIRO
ENTREVISTA COM ARNALDO JABÔR
MAURICE CAPOVILLA E MIGUEL BORGES
O FILME DE CANGAÇO - GRANDE PRÊMIO INC



INC / MEC



Livremente inspirado no livro homônimo de José Rubem Fonseca, David Neves (*Memória de Helena*) realizou em tempo recorde seu segundo filme, *Lúcia McCartney*, crônica doce-amarga da vida em Ipanema e adjacências. A nova experiência de DN se prende ainda à temática feminista e romântica de *Memória de Helena* e tem como protagonistas centrais Adriana Prieto e Isabella (cena acima). Depois de *Lúcia McCartney*, ele já terminou outro filme: *Um Amor de Mulher*, com Françoise Forton.

MOVIMENTO

JECE VALADÃO SUPERPREMIADO EM SANTOS

Com dois prêmios importantes (melhor direção e melhor produção), e ainda propiciando duas laureas especiais às atrizes de seus filmes (Eliângela, revelação feminina em *O Vale do Canaã*, e Neusa Amaral, melhor coadjuvante feminina em *Memórias de um Gigolô*), Jece Valadão foi o grande consagrado do I Festival de Cinema Brasileiro de Santos. A mostra, promovida pelo Instituto Nacional do Cinema, o Santos Futebol Clube e a Secretaria de Turismo desta cidade balneária paulista, se realizou de 26 a 31 de outubro. Sérgio Hingst e Joana Fomm, por seus desempenhos em *As Gatinhas*, de Astolfo Araújo, receberam o "Troféu Pelé" de melhores intérpretes.

Os demais laureados foram: coadjuvante masculino, Murilo Nery, no segundo e terceiro episódios de *Um Uísque Antes...*; *Um Cigarro Depois*, de Flávio Tambellini; revelação masculina, Francisco di Franco, em *Juliana do Amor Perdido*, de Sérgio Ricardo; fotografia, Dib Lutfi, por *É Simona!* e *Juliana do Amor Perdido*; argumento, Sérgio Ricardo, por esse último filme, e curta-metragem *A Bola*, de Carlos Alberto de Souza Barros. O júri de premiação foi composto por: Ricardo Cravo Albin, presidente; Cid Marcus, Casimiro de Mendonça, Keka Andrade, Rubens Ewald Filho, Maurice Legeard e Roberto Peres.

Concorrentes

Oito fitas, produzidas em São Paulo e na Guanabara, participaram da competição: *As Gatinhas*, melodrama social de Astolfo Araújo; *Memórias de um Gigolô*, comédia de costumes de Alberto Pieralisi; *Um Uísque Antes...*; *Um Cigarro Depois*, comédia dramática de Flávio Tambellini; *Juliana do Amor Perdido*, drama romântico de Sérgio Ricardo; *A Balada dos Inféis*,



Jece Valadão, o maior laureado de Santos-70, e Leila Diniz.



Santos homenageou a Pelé dando seu nome ao troféu do Primeiro Festival de Cinema da cidade. Na foto, o craque e Ricardo Cravo Albin, presidente do INC.

400



França Brasil, Secretário de Turismo de Santos, Ricardo Cravo Albin e Athié Jorge Cury, presidente do Santos Futebol Clube.



Joana Fomm, a melhor atriz da mostra santista.

de Geraldo Santos Pereira; *Ascensão e Queda de Um Paqueta*, comédia de Victor de Melo; *O Vale do Canaã*, épico de Jece Valadão; e *É Simonal*, comédia musical de Domingos de Oliveira.

À margem da competição, houve conferências, seminários e exibições de documentários e curtas-metragens. Dos debates participaram, além do presidente do INC, Ricardo Cravo Albin, Noênio Spinola, nêvo diretor da Embrafilme, os produtores Jece Valadão, Alberto Attili, Primo Carbonari, Giustino Marzano, Alfredo Palácios e Amácio Mazzaropi, os diretores David Neves, Alberto Pieralisi, Astolfo Araújo, Maurice Capovilla, Roberto Santos, os atôres Joana Fomm, Neusa Amaral, Sérgio Hingst, Mário Benvenuto e Francisco di Franco.

Importância

"Quis vir pessoalmente a Santos para prestigiar o I Festival de Cinema desta cidade, porque entendo que todos os festivais são importantes para a divulgação dos filmes brasileiros, e este principalmente porque é também uma homenagem a Pelé", disse o presidente do INC sôbre a participação oficial na mostra santista. Para Ricardo Cravo Albin, neste momento em que todos estão "empenhados decisivamente na conquista do mercado interno, a tendência é promover festivais em tôdas as capitais do país, e nas cidades mais importantes."

Os produtores e realizadores reunidos em Santos concluíram, por sua vez, que "o problema da fragilidade do cinema brasileiro deve-se, principalmente, ao grande número de produtores que fazem filmes de baixa qualidade, especialmente os pornográficos". Segundo eles, "o principal tema dos filmes vistos (em Santos) era o sexo, e isso não revela que o cinema brasileiro caminha para a melhoria de sua qualidade".

ELIO PETRI: O MELHOR NA ITÁLIA

Elio Petri, o vigoroso estilista de *I Giorni Contati* (Os Dias são Numerados) e *A Ciascuno il Suo* (Condenado pela Máfia), ganhou da Associação de Imprensa Estrangeira italiana um "Globo de Ouro" pelo seu filme *Indagine su un Cittadino al di Sopra di Ogni Sospetto*, considerado pela crítica local a reabilitação do diretor depois do frustrado *Un Tranquilo Posto di Campagna* (Um Lugar Tranquilo no Campo). Monica Vitti foi também premiada, como a melhor atriz do ano, por seu desempenho em *Dramma della Gelosia*, de Ettore Scola. O protagonista do filme de Petri, Gian Maria Volonté, recebeu a lãurea de melhor ator. Os novatos Ottavia Piccolo (*Dramma della Gelosia*) e Massimo Ranieri (*Metello*, de Mauro Bolognini) foram as revelações do período, e Dario Argento o melhor diretor estreante com *L'Uccello dalle Piume di Cristallo*. Foram concedidos prêmios especiais a Federico Fellini, Claudia Cardinale, Robert Hossein e Anthony Quinn.

Tanto o filme de Petri como o de Scola e o de Bolognini representaram a Itália no último Festival de Cannes, sendo que o primeiro obteve o Prêmio Especial do Júri e será distribuído no Brasil pela Columbia Pictures. *Indagine...* narra a história de um policial tido como exemplar, mas consciente de suas limitações como homem e das desvantagens sociais de sua profissão, e que comete um crime sem que as suspeitas recaiam sobre ele. *Dramma della Gelosia*, escrito pela dupla Age & Scarpelli, mostra os problemas sentimentais de um homem de 45 anos, casado com uma mulher de 58, que se apaixona perdidamente por uma vendedora de flores. *L'Uccello...* é um drama policial com a inglesa Suzy Kendall, Tony Musante e Enrico Maria Salerno (JCM).



Florinda Bulcão é a protagonista feminina de *Indagine su un Cittadino al di Sopra di Ogni Sospetto*, filme que deu a Elio Petri e Gian Maria Volonté (na cena) dois "globos de ouro".

SÃO PAULO CRIA MUSEU DA IMAGEM E DO SOM

Todo o acervo fílmico da Fundação Cinemateca Brasileira, considerado o maior do Brasil e o mais importante de toda a América Latina, constituirá o núcleo inicial do recém-criado Museu da Imagem

e do Som de São Paulo, já em fase de instalação.

Fazem parte desse acervo mais de dez mil filmes (entre os quais os ciclos completos de Humberto Mauro, David Wark Griffith, Émile Cohl e outros), três mil livros especializados, seis mil revistas (coleções completas de "Cinearte", "Paratodos", "Cena Muda" e "Cahiers du Cinéma"), quatro mil cartazes nacionais e estrangeiros, mais de cem mil fotografias, milhares de fichas técnicas e documentos.

Além disso, em matéria de aparelhos cinematográficos, há desde caixas projetoras antigas até uma "lanterna mágica" trazida de Paris pelo diretor do MIS paulista,

Rudá de Andrade, crítico e antigo conservador da Cinemateca Brasileira, designado para ocupar esse cargo.

O Conselho Deliberativo do MIS, além de Rudá Andrade, é formado por Luís Ernesto Kawall e Francisco de Almeida Salles, representantes do Estado, Paulo Emílio Salles Gomes, da Fundação Cinemateca Brasileira, Sérgio Viotti, da Fundação Padre Anchieta, Sérgio Oliveira Gomes, pela Ordem dos Músicos, e Avelino Ginjo, da Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos do Estado de São Paulo.

A jornalista e pesquisadora Lucilla Bernardet foi indicada para o cargo de Chefe do Setor de Preservação do MIS paulista (MRF).

SCHUBERT MAGALHÃES FILMA

CORPO FECHADO

Ex-crítico de cinema, ex-ator de teatro, ex-trapezista de circo, o mineiro Schubert Magalhães resolveu mostrar a soma de suas experiências artísticas em *Corpo Fechado*, longa-metragem focalizando o povo do agreste de Minas Gerais, com seus pistoleiros, seu fanatismo religioso e seus preconceitos. Anteriormente, ele fizera um curto muito elogiado pela crítica mineira: *Alaelua*. Para levar melhor seu projeto adiante, Schubert fundou a companhia Filmes D'El Rey, em sociedade com o arquiteto Flávio Werneck e o jornalista (ex-crítico da "Revista de Cinema"), Victor de Almeida.

As filmagens foram realizadas em Diamantina, cenário barroco que o fotógrafo Oswaldo de Oliveira captou em cores insólitas. Os intérpretes são Roberto Bonfim (protagonista da estréia de outro mineiro, Paulo Thlago, *Os Senhores da Terra*), Esther Mellinger (*Vereda da Salvação*, de Anselmo Duarte), Lorival Pariz, Jota Dângelo e Milton Ribeiro (MRF).



RODOLFO NANNI VOLTA A DIRIGIR

Quase vinte anos depois de sua estréia em *O Saci*, versão cinematográfica do livro homônimo, de Monteiro Lobato, volta à direção o crítico e documentarista Rodolfo Nanni com a adaptação para a tela da peça de Antônio Bivar, "O Começo é Sempre Difícil, Cordélia Brasil, Vamos Tentar Outra vez?" O título cinematográfico foi simplificado, para fins comerciais: será simplesmente *Cordélia Brasil*. A produção é da Vera Cruz. O filme, parcialmente orçado em 400 milhões de cruzeiros velhos, foi financiado pelo Instituto Nacional do Cinema e pelo Fundo Estadual de Cultura de São Paulo.

Para compor o elenco, Nanni escolheu três nomes expressivos da nova geração de artistas brasileiros: Lillian Lemmertz, Francisco di Franco e Miguel di Prieto. Lillian, que viverá a personagem-título, ficou conhecida por suas atuações em teatro ("Hamlet", de Flávio Rangel) e no filme *As Amoras*, de Walter Hugo Khouri. Francisco di Franco foi o ator principal de *Juliana do Amor Perdido*, de Sérgio Ricardo, e estrela agora de *Um Certo Capitão Rodrigo*, de Anselmo Duarte. Miguel di Prieto é estreado. (JCM)

EM FILMAGEM NA EUROPA E NOS EUA

ELIA KAZAN — Depois de *The Arrangement* (Movidos pelo Ódio), começou a rodar *In the Streets*, baseado em roteiro original de Budd Schulberg, que lhe deu anos atrás os argumentos para *On the Waterfront* (Sindicato de Ladrões) e *A Face in the Crowd* (Um Rosto na Multidão). Desta vez, Kazan conta a história de uma família porto-riquenha e seu trágico itinerário desde as montanhas de onde é expulsa até as favelas de Nova York.

PETER ZADEK — Thomas Mann terá seu célebre romance "A Montanha Mágica" adaptado para a tela. Com esta nova versão de uma obra sua, o autor de "Buddenbrook" permanecerá durante algum tempo na crista da onda das preferências literárias dos cineastas europeus. Entre os filmes baseados ou inspirados em suas novelas figuram: *Tônio Kröger* (Rolf Thiele), *Krull*, o *Aventureiro* (Kurt Hoffmann) e o recente *Marte em Veneza* (Luchino Visconti). O diretor de "A Montanha Mágica" é desconhecido no Brasil.

JOSEPH L. MANCKIEWICZ — Para desfazer a má impressão causada por *Charada em Veneza*, o diretor de *A Condessa Descalça* terminou há poucos dias um "western": *There Was a Crooked Man*, com Henry Fonda e Kirk Douglas.

JOSEPH LOSEY — Julie Christie, Margaret Leighton e Michael Gough são os intérpretes principais de *The Go-Between*, que Losey filma a toda pressa na Inglaterra. Sua fita anterior, *Figures in*

the Landscape, com Malcom McDowell e Robert Shaw, obteve boa acolhida da crítica européia.

GIAN VITTORIO BALDI — Uma das figuras mais importantes do novíssimo cinema italiano. Está montando seu mais recente filme, *La Notte dei Fiori*, com Macha Méril no papel central.

MONTE HELLMAN — Os dois "westerns" que realizou em regime de independência dos grandes estúdios, *The Shooting* e *Ride in the Whirlwind*, foram elogiados pelos franceses e permanecem inéditos em nosso país. Agora, filma uma nova aventura: *Two-Lane Blacktop*, com James Taylor e Warren Oates.

PETER FLEISCHMAN — A United Artists está produzindo seu novo filme: *The Bells of Silesia*. Jovem e muito elogiado diretor do novo cinema alemão, Fleischman está também condenado ao ineditismo, no Brasil.

PAUL NEWMAN — Muitos críticos viram em *Rachel*, *Rachel* a marca de um autor. Para confirmar ou desmentir essa impressão, Newman se prepara para rodar seu segundo filme, *Sometimes, A Great Nation*, com Henry Fonda, Michael Sarrazin, Lee Remick e ele próprio.

NOEL BLACK — De novo com *Tuesday Weld*, a atriz de seu primeiro filme (*Pretty Poison*), fez *Heir*.

COSTA GAVRAS — Depois de *Z* e *L'Aveu*, conseguiu se firmar como diretor de talento. A Metro Goldwyn Mayer parece pensar assim, e já o contratou para realizar dois filmes. O primeiro será uma história política, com Simone Signoret. O segundo, de tema não-político, terá Yves Montand como protagonista.

CARMELO BENE — Considerado pelos europeus como um dos mais esquisitos diretores da nova geração italiana, devido a seu polêmico *Nossa Senhora dos Turcos*, termina agora *L'Innocenza del Diavolo*.

MARIO MONICELLI — *Brancaleone alle Crociate*,

continuação de *O Incrível Exército de Brancaleone*, é o filme que realiza atualmente com o mesmo Vittorio Gassman à frente do elenco. Monicelli tem pronta, ainda, uma comédia que co-dirigiu com Alberto Sordi: *Le Coppie* (Os Casais).

PAUL WENDKOS — Bradford Dillman e Jacqueline Bisset estrelam *The Mephisto Waltz*, que produz para a Twentieth Century Fox. Paul Wendkos, quando da aparição de seu primeiro filme no Brasil, *Honra de Ladrão*, em 1957, chegou a ser considerado uma das promessas da renovação do cinema norte-americano.

FLORESTANO VANCINI — Em matéria de encomendas, está à frente de muita gente: roda agora na Iugoslávia *I Fatti di Bronte*, com Ivo Garrani, e prepara *O Mestre e a Margarida*, baseado na novela homônima de Mikhail Bulgarov, e *Il Paese delle Ombre Corte*, inspirado no romance de Hans Ruesch e, finalmente, *Il Sole dell'Africa*.

ROBERT MULLIGAN — Prepara para a Warner Bros seu novo filme: *Summer of 42*.

PIER PAOLO PASOLINI — O autor de *Teorema* está filmando em Nápoles, para a PEA Productions, *Decamerone*, com atores não profissionais.

SERGIO LEONE — Seu último filme, *C'era na Volta il West*, com Henry Fonda e Jason Robards Jr., foi muito bem recebido pela crítica européia. Depois disso, já está rodando, com Rod Steiger e James Coburn à frente do elenco, *Head Down*. Exteriores em Almeria, na Espanha.

FRANCESCO ROSI — O cineasta de *O Bandito Giuliano* e *Os Bravos da Arena*, já lançou seu mais recente filme, *Uomini Contro*, com Mark Frechette (descoberta de Antonioni em seu *Zabrischie Point*), Alain Cuny (o intelectual suicida de *A Doce Vida*, de Fellini) e Gian Maria Volonté nos três papéis centrais (MRF e JCM).



Repensando o passado do Brasil, a fim de captar o caráter essencial e dinâmico da vida de nosso povo, Arnaldo Jabôr operou em *Pindorama*, sua segunda experiência cinematográfica de longa-metragem, uma revisão histórica de importância "a priori" indiscutível. Em entrevista a FC êle mostra sua tentativa de superar as dificuldades para reconstituição do clima do Brasil de outras eras. Problemas idênticos de realização foram encontrados por Maurice Capovilla, ao filmar *Bebel*, *Garôta Propaganda* e, agora, *Noite de Iemanjá*, Miguel Borges durante quase tôda sua trajetória, e Roberto Pires, o artesão que fêz surgir o cinema baiano. FC-17 ouviu seus depoimentos e os transmite aos leitores para dar uma visão panorâmica das grandes dificuldades de nossos artistas e técnicos.

FILME CULTURA

ANO III — N.º 17 — Nov./Dez. 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 Tôrres 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 — Enderço Telegráfico: INCBRAS.

Cr\$ 4,00

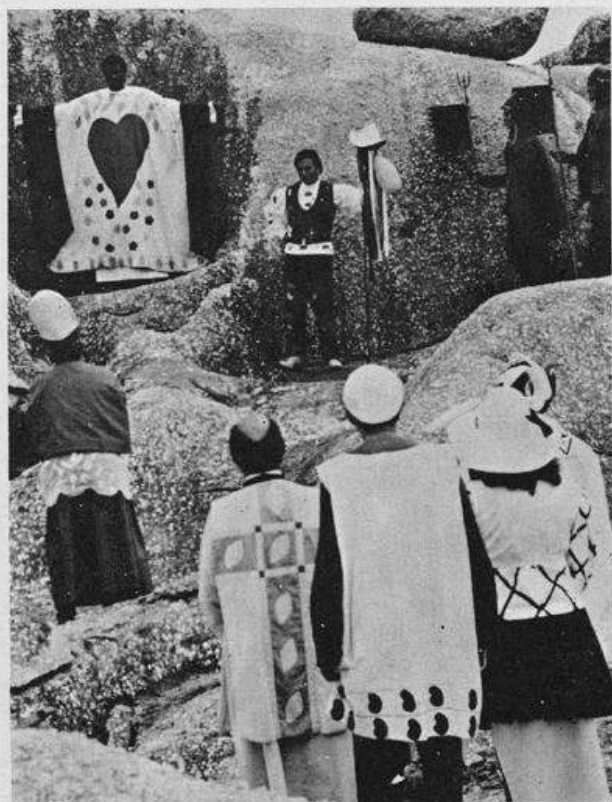
Fotos das Capas: Itala Nandi e Wilson Grey em *Pindorama*, de Arnaldo Jabôr, que será lançado dentro de dois meses (primeira capa); Sônia Braga em *A Moreninha*, comédia musical em côres de Glauco Mirko Laurelli (última capa).

AGGS INDUSTRIAS GRAFICAS S. A.

MOVIMENTO	1
INDICE	5
DOSSIÊ: O PROBLEMA DA CÔR NO CINEMA BRASILEIRO	6
O VERDADEIRO ARTISTA DEVE AGÜENTAR FIRME	18
X MIGUEL BORGES CONTRA A ESTÉTICA	24
INC PREMIA OS MELHORES DE 1969	30
X AS CRIATURAS DE CAPOVILLA	36
X O FILME DE CANGAÇO	42
X ÊLE FÊZ O CINEMA BAIANO NASCER	50
ENCICLOPÉDIA	56
MOVIMENTO	61

R 71
v.3 n.17
inc

ex. 1



O PROBLEMA DA CÔR NO CINEMA BRASILEIRO

Jaime Rodrigues

As *all talking pictures* (os filmes falados) mataram o cinema silencioso. Obras de arte anteriores à proliferação do som, como *Aurora* (1927) e *O Encouraçado Potenkin* (1925), foram sacrificadas à exarcebada fúria auditiva do cinema-nôico, ansioso por ouvir o ruído de pessoas comendo às pressas ou mastigando batatas fritas. Os filmes de atualidades colocaram um microfone na boca de Shaw, Mussolini e outros, para que todos vissem que eles falavam. Os empresários também aproveitaram a nova maneira de faturar mais e mais, e esgotaram tôdas as formas possíveis de transportar o barulho das ruas, das fábricas e dos *music-halls* para a tela. Tudo passou a ser *all-talking, all-singing, all-dancing*. Em breve também *all-color*.

Mas se o som matou o filme silencioso, a côr não eliminou o filme preto-branco. As primeiras experiências nesse sentido datam de setenta anos atrás, com películas tingidas: azul para os dias estivais e idílios prometedores; verde para paisagens marinhas; vermelho para incêndios e

assassinatos; malva para cenas noturnas e agonias românticas (como se vê, a pioneirismo de Richard Brooks e outros, no que se refere ao uso dramático e psicológico da côr, não é assim tão pioneiro). Adotava-se, também, a prática dos fotogramas coloridos à mão, um a um.

Em 1908, na Inglaterra, uma tentativa com o *Kinemacolor* fracassou. Mesmo assim, a coroação de George V (1910) foi filmada nesse processo. A *Technicolor* lançou, como base nas pesquisas de Herbert Kalmers, em *The Black Pirate* (1926), um processo bicolor que não aprovou. É com *La Cucaracha* (1935), já com três côres, que a *Technicolor* acerta. Outros processos — ao lado de uma feroz guerra de patentes, que se prolongou até a Segunda Guerra Mundial — foram surgindo: *Agfacolor*, *Ferrinacolor*, *Dufaycolor*, *Pathécolor*, *Sovcolor* etc.

O ímpeto antes observado com o som não se produziu com a côr, devido ao elevado custo do empreendimento.

Pouco a pouco, como uma mulata inzoneira, a côr tomou conta do cinema. As

produções são planejadas tendo em vista o vasto mercado da televisão. A *bête noire* do passado é, agora, a aliada da indústria cinematográfica em sua luta pelo faturamento.

O cinema silencioso era pura imagem. E, com isso, criou uma realidade particular, específica, mas que não repudiava a recomendação de Leonardo Da Vinci: um artista moderno deve perder dois terços do seu tempo tentando ver o que é visível e sobretudo não ver o que é invisível. O filme silencioso morreu, mas o som não trouxe ao cinema, do ponto de vista especificamente criador, nenhuma grande contribuição. Como? E as experiências de Flaherty, Mamoulian, Godard? A pergunta se autoresponde: eram experiências, simplesmente. Não se integraram à sistemática da produção, senão diluídas, emascaradas. O impulso criador somente interessava na medida em que pudesse ser dirigido, assim como os tic-tac de memória de Resnais aparecem nos *westerns-spaghetti*.

Com a c6r ocorreu o mesmo. Ela dou-rou a p6lula mas n6o a tornou melhor. Ind6stria & Com6rcio n6o 6 luxo. A c6r s6 funciona na medida em que gera receitas e cria riquezas.

Artes6es medievais, no Brasil, coloriam pel6culas a m6o. Depois recorreram 6 tecnologia estrangeira. Agora temos os nossos laborat6rios. 6sses artes6es de ontem e os empres6rios de hoje est6o desatentos ao meio-ambiente, 6 conjuntura econ6mica do setor no qual atuam.

A mesma pedanta grei atacada por Oswald de Andrade continua a sobreviver no Brasil: o filme 6 colorido. Nada mais. 6 colorido assim como poderia ser c6r-de-ab6bora. Isto 6: n6o possuem signific6o criadora e, sequer, p6so preponderante no mercado consumidor.

Em t6rmos de c6r, laborat6rio, tratamento visual (figurinos, cen6rios, loca66es exteriores, ambienta66o), qualidade das c6pias, escolha do processo (retif6co: n6o h6 escolha, s6 podemos operar em Eastmancolor), o que sobra? Leiam comigo a filmografia preparada pelo Michel do Esp6rito Santo: os Roberto Carlos, em rit-

mo de aventura, diamante c6r de rosa? *Tost6o*? *A Compadecida*? *Os Herdeiros*? As respostas n6o ser6o un6nimes, mas voc6s podem escolher outros t6tulos.

Em nenhum d6les, um verdadeiro tratamento crom6tico. A c6r 6 um elemento acess6rio, como o maquinista. Ao n6vel da potencialidade e da validade est6tica da c6r, nenhum filme brasileiro ainda se realizou. A precariedade da infra-estrutura t6cnica + amadorismo profissional + supervaloriza6o das viabilidades condicionam o mau resultado do filme colorido brasileiro, t6cnica e est6ticamente falando, pois ambos os componentes s6o indissol6veis.

Encontramos a tentativa frustrada pela experi6ncia pessoal (no tocante a c6r) e bisonhice t6cnica em *Fronteras do Inferno* (1958) e o simples revestimento policr6nico em *O Pal6cio dos Anjos* (1970). A c6r 6 mero envolt6rio, n6o 6 cria6o. *Os Herdeiros*, *Mem6rias de Helena* etc., etc. reincidem no mesmo problema.

Encarada sob uma perspectiva te6rica-informativa, a c6r no cinema brasileiro cai nas mesmas amarras opostas 6 cria-

6o nos demais centros produtores. Exemplos: *Reflections in a Golden Eye* (*Os Pecados de Todos N6s*, de John Huston), *Il Gattopardo* (*O Leopardo*, de Luchino Visconti), cujo tratamento crom6tico-formal foi liquidificado nos laborat6rios das respectivas empresas distribuidoras. No Brasil, 6sse fato 6 anterior 6 fase de realiza6o pr6priamente dita.

A utiliza6o da c6r, no Brasil, reflete um problema extremamente mais grave. Quem se der ao trabalho de analisar a hist6ria econ6mica do cinema, os conflitos de interesses, as lutas pelos mercados, a influ6ncia de governos na formula6o da pol6tica cinematogr6fica de outros pa6ses (duas boas fontes, *La Economia Cinematogr6fica* e *A Competitive Cinema*) verificar6 que a briga, a verdadeira briga, sempre girou em t6rno da distribui6o e exibici6o.

O filme colorido brasileiro de hoje se coloca ao n6vel da mercadoria de liquida6o, da mercadoria de baixa rota6o de estoque que, para ser consumida, necessita de apelos (para usar a express6o correta), de *merchandising* para circular.



Em *A Compadecida* George Jonas recorreu com freq6ncia 6s possibilidades crom6ticas da luz do Nordeste.



○
PROBLEMA
DA CÔR
NO CINEMA
BRASILEIRO



Destino em Apuros: primeiro filme brasileiro inteiramente colorido.



Usando outra expressão pertinente: o marketing cinematográfico continua com as mesmas regras do passado, apesar das alterações abstratamente favoráveis. Em termos de legislação, é sabido, não basta atender, total ou parcialmente, às solicitações (mesmo justas) sem adequá-las à realidade factual do universo observado. É necessário adequar ou reequacioná-lo, dar-lhe uma nova conformação, uma nova sistemática operacional.

A *côr*, no cinema brasileiro, é uma tentativa de sobrepor às indefinições legais, um veículo de apêlo popular.

Essas observações não implicam nenhuma ideologia xenófoba, mas uma observação baseada na análise da receita bruta de bilheteria dos filmes nacionais, na sua veiculação nacional e, sobretudo, comparativamente ao filme estrangeiro.

A articulação das ofertas no mercado (embora os 112 dias por ano) pertence ao filme estrangeiro. Basta analisar qualquer *billing* de qualquer distribuidora, mensurar as deformações nas receitas geradas por filmes como *Os Paqueras*, com Roberto Carlos, os de Mazzaropi, e verificar que o fenômeno básico é o da concentração da receita em três ou qua-



Os Herdeiros assinala a primeira experiência de Carlos Diegues com a *côr*. Na cena: Sérgio Cardoso e Odete Lara.



○ PROBLEMA DA CÔR NO CINEMA BRASILEIRO



A côr a serviço da superprodução: Um Certo Capitão Rodrigo, de Anselmo Duarte.

tro filmes, em detrimento do sistema global de produção, que, para sobreviver, procura na côr (e em elementos acessórios, como o cantor ou o cômico) formas de presença no mercado. Na verdade, o cinema brasileiro é um pouco como Putifar: eunuco mas faz filho. Para isso — embora as evidências econômicas e financeiras sejam extremamente desaconselháveis — procura vender-se ao público através da imagem colorida, como se esta pudesse, mágicamente, resolver as gigantescas deformações estruturais da indústria.

O recurso da côr se insere numa problemática contextual que é, também, o sintoma de uma crise de expressão, ao lado da crise puramente econômica, da maior gravidade.

Ultrapassada a fase inicial de reformulação do cinema brasileiro, através da ação desenvolvida pelo Cinema Novo, observa-se uma diversificação temática e es-

tilística que procura fornecer ao mercado consumidor uma ampla variedade de produtos, no sentido de se captar a sua atenção e, posteriormente, o acesso das nossas produções a um sistema mais aberto e coerentemente planejado de distribuição e exibição.

Evidentemente que uma série de problemas se colocam, tendo-se como fato concreto que o Brasil é um país essencialmente importador de filmes, com uma intensa solidariedade de interesses do sistema exibidor e distribuidor com a produção alienígena. Foi êsse, aliás, o fulcro básico atacado pela reforma do cinema mexicano que, apesar de suas inadmissíveis deformações, procurou atingir o ponto crítico que obstacularizava o desenvolvimento de sua indústria cinematográfica. Essa comunhão de interesses, na realidade, pouca ou nenhuma preocupação possui em relação à necessidade de afirmar o cinema no Brasil como o fenômeno de

cultura e como setor econômico plenamente integrado na conjuntura nacional e capaz de dispensar, em razão de sua vitalidade e auto-suficiência, a atual legislação protecionista.

É preciso destacar que essa legislação (Decreto-lei n.º 43 e textos subsequentes), na atualidade, é indispensável, necessitando, porém, de maiores aperfeiçoamentos, uma vez que êsse protecionismo, fase primária de um processo global, deve ser integrado a um esforço desenvolvimentista no sentido de tornar economicamente forte o setor.

Mas onde está o programa para isso? Não há programa.

A proliferação de filmes coloridos, de regular, boa e má qualidade técnica, inflacionando custos jamais recuperados em sua circulação comercial, é um — entre outros sintomas — dos desvios do sistema gerados pela inexistência de um programa de desenvolvimento integrado.



José Rosa filma *Quelê do Pajeú*.

DOIS DEPOIMENTOS

- * Quais os problemas que você encontra ao iluminar um filme em cores?
- * Em que sentido o aprimoramento técnico de nossos profissionais e laboratórios contribuiria para o progresso do cinema brasileiro?
- * Na sua opinião, os novos métodos de filmagem (e particularmente o uso da câmara na mão) ajudam a expressar mais eficazmente as idéias de um diretor e de um fotógrafo?
- * Que acha da ampliação de um filme de 16 para 35 mm, sob o ponto de vista técnico-artístico?
- * Como vê as condições de trabalho para um fotógrafo, no Brasil?

PETER OVERBECK

1 — Fotografar em cores exige do iluminador maior controle do contraste, uma exposição correta, uma noção de temperatura da luz e um laboratório que revele corretamente. O filme em cores cria problemas não somente para o produtor, pelo alto custo do negativo, mas também para o fotógrafo, que necessita de maior parque de luz. Uma vez tenha à disposição as condições técnicas normais, a qualidade e a expressividade da fotografia em cores dependerá dos elementos plásticos da história. É a harmonia das cores e a atmosfera que elas criam em conjunto, e não uma determinada cor ou truque fotográfico, que de modo geral faz a boa fotografia colorida.

2 — Parece-me que o sucesso ou o insucesso do nosso cinema não depende, por enquanto, do refinamento técnico, mas de histórias autenticamente brasileiras, que atinjam ou não humanamente o público.

3 — A câmara na mão, tomando o exemplo em questão, é uma técnica de emergência. Ela ajudou alguns bons filmes, cujas condições de produção eram precárias, a obter a expressividade necessária e serviu para romper com algumas tradições cinematográficas superadas. Hoje, seu uso é facultativo, e se aplica mais às necessidades particulares de uma cena ou de um diretor. Mesmo quando usada de maneira lógica, tem de ser "bem feita". Abusos da câmara na mão ou sua utilização em momentos errados causam malestar no espectador, trazendo prejuízo ao cinema, pois cria uma imagem falsa do que é moderno em técnica cinematográfica.

4 — A ampliação do filme de 16 para 35 mm traz uma queda de qualidade no sentido de granulação, contraste e limpeza. Do ponto de vista artístico, o aumento de contraste e granulação pode (e foi) usado como meio de expressão funcional, em alguns casos especiais. Economicamente, a ampliação resulta num meio cômodo de se gastar pouco filme. Mas há o problema de que nossos laboratórios, ainda desacostumados a trabalhar com ampliações, exercem pouco controle na revelação do filme de 16 para 35 mm, o que diminui a sua qualidade. Acho que o processo convém mais aos filmes documentários, que necessitam de bastante negativo sem exigir muita qualidade técnica.

5 — No cinema brasileiro, de modo geral, os recursos técnicos são os mínimos. Isso quer dizer que o fotógrafo tem de se contentar com determinado número de refletores; se fôr o suficiente, está bem; se não fôr tem de dar assim mesmo. Acredito, contudo, que mesmo com poucos recursos certas vezes se podia ter conseguido resultados melhores em alguns filmes. Tudo é questão de compreensão das dificuldades, por parte do produtor e do diretor. Por exemplo: a escolha prévia do cenário segundo as condições de luz, o cumprimento de horários, o uso de certas condições específicas de luz natural, tudo isso ajudaria bastante o fotógrafo. A falta de luz, na minha opinião, pode tornar irrelevante a escolha de certos locais.

1 — Quando filmo em cores tomo todos os cuidados possíveis na composição das imagens, utilizando sempre os melhores processos. Mas o problema mesmo está é no equipamento de trabalho e na revelação no laboratório. No Brasil, infelizmente, só se usa o Eastmancolor, embora existam outros processos que oferecem resultados melhores, como é o caso do Technicolor, raramente usado.

2 — Toda melhoria técnica significa um passo adiante para o cinema brasileiro.

3 — Quaisquer novos processos de filmagem são sempre importantes. Do Cinemascope ao Vistavision, passando pelo Panavision e o Cinerama, utilizados mais regularmente pelos cinemas norte-americanos e inglês, tudo é válido. Quanto à câmara na mão, acho que ela possibilita fazer muitas cenas que com o tripé seriam impossíveis. Desde que seja usada nos momentos e nos filmes certos, ela funciona vantajosamente para o fotógrafo. Existem momentos muito bons em filmes feitos no Brasil em que a quase totalidade dos diretores de fotografia usavam câmara na mão. Como exemplo imediato, me lembro de *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Madona de Cedro*, *Antes o Verão* e *Grande Sertão: Veredas*.

4 — Os resultados da ampliação nem sempre são satisfatórios. Dependem do trabalho fotográfico e do laboratório. Quando se trata de ampliar material colorido fica muito difícil e é extremamente perigoso.

5 — Acho boas, tendendo a melhorar cada vez mais, pois os diretores estão ficando exigentes e os produtores se equipando melhor com material de iluminação.

JOSÉ ROSA



O PROBLEMA DA CÔR NO CINEMA BRASILEIRO

FOTOGRAFOS: um minidicionário de A a Z

Coordenação de Marcos Ribas de Faria

Foi relativamente fácil estabelecer um minidicionário dos fotógrafos mais atuantes do cinema brasileiro. Difícil, realmente, foi obter o "currículo" da maioria dos profissionais que trabalham nesse setor, ainda infensos à colaboração com a imprensa no tocante à promoção e divulgação de suas atividades. Mas, com subsídios recolhidos de livros ainda inéditos e as informações fornecidas pelo pesquisador Michel do Espírito Santo, surgiu uma relação quase definitiva, acrescida de outra relativa à fotógrafos igualmente importantes, que não figuraram na seleção final. São êles:

Marcial AFONSO, Carlos ALBERTO, Odilon ALBERTINES, David ALTSCHULLER, Fernando AMARAL, J. ANDRADE, Guacyr ARANHA, Otávio ARANTES, Cyrill ARAPOFF, Alcebíades ARAÚJO, José Assis de ARAÚJO, Alberto ATTILLI, Giorgio ATTILLI, José Carlos AVELLAR, Gilberto AZEVEDO, Reynaldo BARROS, Hélio BARROSO NETO, Leopoldo BARTUCCI, Paulo BENEDETTI, Hilton BORGES, Alberto BOTELHO, Paulino BOTELHO, F. BRUSQUE, Elio CACCHICO, Antônio CAMPOS, Edgar CARNEIRO CAMPOS, Francisco CAMPOS, Sílvio CARNEIRO, José CARRARI, Horácio de CARVALHO, Afrodísio de CASTRO, Néilson CAYESSA, Geroges CAYNOTH-BALLARDIE, Édson CHAGAS, Hugo CHIESA, Irmãos CHIDA, Vítor CIACCHI, Pedro COMELLO, Alcidino CORDEIRO, H. B. CORELL, Hélio COSTA, Billy COSTAL, Alberto CRUZ, Jorge CSUKASSY, Amleto DAISSÉ, Vítor DINIZ, Edgard EICHORN, Antônio ESTEVÃO, André FARIA, Eliseu FERNANDES, Paulo FERREIRA, Edward FREUND, Juan Carlos LANDINI, Mário di LEO, Guglielmo LOMBARDI, Ugo LOMBARDI, João Burdain de MACEDO, Antônio MELIANDE, Lucien MELLINGER, Fernando MELLO, Roberto MIRILLY, Roberto PACE, George PFISTER, Américo PINI, Ângelo RIVA, Wilson ROCHA, Aurélio RODRIGUES, Édson SANTOS, Antônio SMITH, Konstantin TKACZENKO, Antônio TOMÉ, Giorgio TRAVERSO, Estanislau TZARKOWSKY, Jorge VERAS, Cliton VILELA, José Antônio VENTURA.



Rudolf Icsey durante a filmagem de Noite Vazia. Ele foi o iluminador preferido de Walter Hugo Khoury.



ARONOVICH, Ricardo — Argentino de nascimento. É um dos mais expressivos fotógrafos da moderna geração cinematográfica brasileira. Antes de vir para o Brasil, trabalhou com Manuel Antin, Alfredo Mathé, René Mujica e outros realizadores argentinos. No Brasil, fotografou *Os Fuzis*, de Ruy Guerra (com quem trabalhou em *Sweet Hunters*), *Tempo de Violência*, de Hugo Kuznet, *Garôta de Ipanema*, de Leon Hirzman, *As Cariocas*, filme em três episódios dirigido por Roberto Santos, Fernando de Barros e Walter Hugo Khouri, *Tôda Donzela Tem Um Pai Que É Uma Fera*, de Roberto Farias, São Paulo S.A., de Luís Sérgio Person, *Veredas da Salvação*, de Anselmo Duarte, *O Homem que comprou o Mundo*, de Eduardo Coutinho. Além desses, foi o fotógrafo da co-produção franco-brasileira, *Benito Cereno*, dirigido por Serge Roulet, baseado na novela homônima de Herman Melville.

BARTUCCI, Leonardo — Italiano, de Roma. Há dez anos está radicado no Brasil, para onde veio no início dos anos 60. Trabalhou em televisão e em empresas de publicidade, antes de ingressar profissionalmente no cinema. Entre outros filmes, fotografou *Um Homem e sua Jaula*, de Paulo Gil Soares e Fernando Cony Campos, *Em Busca do Sucesso*, de Roberto Pires, e *Grito da Terra*, de Olney São Paulo.

BATISTA, Edson — Integrante da novíssima geração de fotógrafos brasileiros. Trabalhou em dois longas-metragens: *Marcelo Zona Sul*, de Xavier de Oliveira, e *A Cama ao Alcance de Todos*, episódio dirigido por Alberto Salvá. Preparou-se para fotografar, em cores, o segundo longo de Xavier de Oliveira, *Banana Kid, Super-Herói Tropical*.

BEATO, Afonso — Carioca de nascimento. 29 anos. Primeiro contato com o cinema: diretor de produção do já histórico curta-metragem de Carlos Diegues, *Domingo*. Foi assistente de fotografia de Ricardo Aronovich em *Os Fuzis*, de Ruy Guerra. Foi o fotógrafo de alguns dos modernos significativos documentários do moderno cinema brasileiro: *O Circo*, de Arnaldo Jabôr, *Lima Barreto*, de Júlio Bressane, *Memórias do Cangaco*, de Paulo

Gil Soares, *Heitor dos Prazeres*, de Antônio Carlos Fontoura, *Auto da Vitória*, de Geraldo Sarno. Entre os longos que fotografou, encontram-se *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, de Gláuber Rocha, *O Bravo Guerreiro*, de Gustavo Dahl, *Copacabana me Engana*, de Antônio Carlos Fontoura, *Cara a Cara*, de Júlio Bressane, *A Máscara da Traição*, de Roberto Pires e *Pindorama*, de Arnaldo Jabor. Além desses, foi o fotógrafo, na Espanha, de *Cabezas Cortadas*, de Gláuber Rocha, e do documentário de Pierre Kast, *Carnets Brésiliens*.

BODANSKY, Jorge — Radicado em São Paulo, é considerado um dos mais talentosos fotógrafos do moderno cinema paulista. Já dirigiu três longos: *Gamal, Delírio do Sexo e Em Cada Coração um Punhal*, de João Batista de Andrade, e *O Profeta da Fome*, de Maurice Capovilla.

CARNEIRO, Mário — Parisiense de nascimento. 40 anos. Arquiteto, gravador e pintor. Primeira experiência com filmes amadores em 16 mm. Em 1960, fotografou e co-dirigiu com Paulo César Saraceni *Arraial do Cabo*. Ainda como diretor de curta, realizou *A Nave de São Bento* que tinha como fotógrafo David E. Neves. Fotografou *Capitu e Pôrto das Caixas*, de Paulo César Saraceni, *Tôdas as Mulheres do Mundo e Edu, Coração de Ouro* (com Dib Dutfi), de Domingos de Oliveira, *Gimba*, de Flávio Rangel, *A Morte em Três Tempos*, de Fernando Cony Campos, *O Engano e A Derrota*, de Mário Fiorani, *Pedro Diabo*, de Miguel de Faria Jr., *A Dança das Bruxas*, de Francisco Dreux, *Mar Corrente*, de Luís Paulino dos Santos, *Couro de Gato (C.M.)*, *Garrincha, Alegria do Povo e O Padre e a Mãe*, de Joaquim Pedro de Andrade.

COSULICH, Guido — Italiano de Veneza. 32 anos. Estudou no Centro Sperimentale di Cinematografia. Em seu país, além de dirigir a fotografia de mais de cem documentários, fotografou entre outros longos, *Jasmin*, de Enzo dell'Aquila, *Vita Provisória*, de Enzo Battaglia, *I Misteri di Roma*, de Zavattini, *Morire Gratis*, de Sandro Franchini. No Brasil, fotografou *O Desafio*, de Paulo César Saraceni, *Brasil, Ano 2000*, de Walter

Lima Jr., *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade. Fotografou, também, o filme italo-franco-congolês de Gláuber Rocha, *O Leão de Sete Cabeças*.

DUARTE, Fernando — Carioca. 34 anos. Primeiro contato com o cinema: assistente de fotografia nos episódios de Carlos Diegues, Marcos Farias e Leon Hirzman em *Cinco Vêzes Favela*. Como fotógrafo de longa-metragem, trabalhou em *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues, *A Grande Cidade*, de Carlos Diegues, *Desesperato*, de Sérgio Bernardes Flo., *A Vida Provisória*, de Maurício Gomes Leite, *Tostão*, *A Fera de Ouro*, de Ricardo Laender e Ricardo Gomes Leite. Dirigiu as fotografias dos documentários *Aldéia*, de Sérgio Sanz, *Amazonas Amazonas e Maranhão 66*, de Gláuber Rocha. Atualmente, dirige o Departamento Fotográfico do Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília.

GONÇALVES, Antônio — Português do Pôrto. 47 anos. Foi assistente de câmara nos estúdios da Atlântida durante muitos anos. Como diretor de fotografia, trabalhou, entre outros filmes, em *Entre Mulheres e Espiões*, de Carlos Manga, *Pobre Príncipe Encantado*, de Daniel Filho, *Os Apavorados*, de Ismar Pôrto, *Vida e Glória de um Canalha*, de Alberto Salvá, *O Impossível Acontece*, filme em três episódios dirigidos por Anselmo Duarte, Adolpho Chadler e Daniel Filho, *Rifa-se uma Mulher*, de Célio Gonçalves, *Jovens Prá Frente*, de Alcino Diniz, *O Menino e o Vento*, como Matar um Play-boy, *Anjos Demônios*, de Carlos Hugo Christensen, *Uma Garôta em Maus Lençóis*, *Cristo de Lama e Enfim Sós...* Com *O Outro*, de Wilson Silva.

HENZE, Roland — Brasileiro, de origem alemã. Autor de um curta-metragem premiado pelo INC, *A Lavagem do Cristo*. Como diretor de fotografia de longa-metragem, já assinou *Os Senhores da Terra*, de Paulo Thiago e *Um é Pouco, Dois é Bom*, de Odilon Marques.

HORTA, João Carlos — Petropolitano. 24 anos. Foi assistente de fotografia de Afonso Beato em *O Circo*, e de direção em *A Vida Provisória*, de Maurício Gomes Leite, e em vários documentários assinados por David Neves, Gilberto Santeiro, Glida Bojunga e outros. Como diretor de fotografia, trabalhou em *O Pecado Mortal*, de Miguel de Faria Jr., *Os Saltimbancos*, de Arnaldo Jabôr, *Blá-Blá-Blá*, de Andrea Tonacci e *Um Amor de Mulher*, de David Neves.

ICSEY, Rudolf — Húngaro de nascimento, naturalizado brasileiro há dez anos. Antes de chegar ao Brasil, em 1955, trabalhou no cinema de seu país, da Áustria, da Alemanha e da Itália. No Brasil, fotografou, entre outros filmes, *Quem Matou Anabela?*, de D. Hanza, *A Doutora é muito Viva*, de Ferenc Fekete, *Arara Vermelha*, de Tom Payne, *Casei-me com um Xavante*, de Alfredo Palácios, *Vou te Contar*, de Alfredo Palácios, *Estranho Encontro*, de Walter Hugo Khouri, *Cara de Fogo*, de Galileu Garcia, *Curucu*, *Fera do Amazonas*, de Curt Slodmak, *Chofer de Praça*, de Milton Amaral, *Moral em Concordata*, de Fernando de Barros, *Na Garganta do Diabo*, de Walter Hugo Khouri, *Jeca Tatu*, de Milton Amaral, *O Mistério da Ilha de Vênus*, de Douglas Fowley, *Aventuras de Pedro Malasartes*, de Mazzaropi, *Tristeza do Jeca*, de Mazzaropi, *Mulheres e Milhões*, de Jorge Ili, *O Vendedor de Linguíças*, de Glaucio Mirko Laurelli, *Casinha Pequena*, de Glaucio



Dib Lutfi aplicou todo seu virtuosismo no emprêgo da cor em *Juliana do Amor Perdido*, dirigido por seu irmão Sérgio Ricardo.



○ PROBLEMA DA CÔR NO CINEMA BRASILEIRO



Afonso Beato, "Grande Prêmio INC-69" de fotografia, no Nordeste.

Mirko Laurelli, *A Ilha*, de Walter Hugo Khouri, *O Lamparina*, de Glaucio Mirko Laurelli, *Noite Vazia*, de Walter Hugo Khouri, *Meu Japão Brasileiro*, de Glaucio Mirko Laurelli, *O Corpo Ardente*, de Walter Hugo Khouri, *O Corintiano*, de Milton Amaral, *O Quarto*, de Rubem Bláfara, *O Jeca e a Freira*, de Mazzaropi, *Até que o Casamento nos Separe*, de Flávio Tambellini, *Agnaldo Perigo... à Vista*, de Reinaldo Paes de Barros, *A Compadecida*, de George Jonas, *Zé do Periquito*, de Amácio Mazzaropi, *A Arte de Amar...*, de Fernando de Barros, *Cleo e Daniel*, de Roberto Freire, *A Moreninha*, de Glaucio Mirko Laurelli.

LACLETTI, Renato — Carioca, 28 anos. Antes de se tornar diretor de fotografia, trabalhou como assistente de câmara em filmes de Pierre Kast, Roberto Pires, Andrea Tonacci e outros. Fotografou *O Barão Olavo e Família do Barulho*, de Júlio Bressane, *Betty-Bomba e Copacabana*, *Mon Amour*, de Rogério Sganzerla, *Os Monstros do Babalao*, de Eliseu Visconti.

LIMA, Waldemar — Sergipano, 36 anos. Primeiro trabalho: fotografia do documentário de Luis Paulino, *Rampa*. Assistente de Toni Rabotoni em *Barra-vento*, de Gláuber Rocha, com quem já havia trabalhado em *O Pátio e Cruz na Praça*. Assistente de fotografia de Hélio Silva em *A Grande Feira e Tocaia do*

Asfalto, de Roberto Pires. Realizou dois curtos para o produtor Rex Schindler, *Festival de Arraias* e *Ziriguidum*. Codirigiu com Luis Carlos Maciel e fotografou Society em *Baby-Doll*. Também fotografou, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Gláuber Rocha, *Bebel*, *Garôta Propaganda*, de Maurice Capovilla, *As Armas*, de Astolfo de Araújo, *As Libertinas*, de Carlos Reichenbach, Antônio Lima e João Callegaro, *Anuska*, *Manequim e Mulher*, de Francisco Ramalho, *O Tropeiro*, de Aécio de Andrade, *As Aventuras de Chico Valente*, de Ronaldo Lupo.

LUTEI, Dib — Paulista de Marília, 34 anos. Trabalhou na televisão, estudou com Arne Sucksdorff. Fêz câmara em *Terra em Transe*, de Gláuber Rocha, *A Falecida*, de Leon Hirszman, *O Desafio*, de Paulo César Saraceni e *A Grande Cidade*, de Carlos Diegues. Logo se destacou como dos melhores fotógrafos do moderno cinema brasileiro. Iluminou, entre outros filmes, *Esse Mundo É Meu*, *O Menino das Calças Brancas (C.M.)* e *Juliana do Amor Perdido*, de seu irmão Sérgio Ricardo, *Os Herdeiros*, de Carlos Diegues, *Os Deuses e os Mortos*, de Ruy Guerra, *Edu, Coração de Ouro* (com Mário Carneiro), *As Duas Faces da Moeda e E Simonal*, de Domingos de Oliveira, *Opinião Pública*, de Arnaldo Jabôr, episódio de Moisés Kandler para *Os Marginais*, *O Pacto*, de Eduardo Coutinho (episódio de *ABC do Amor*), *Jardim de Guerra*, de Neville

d'Almeida, *Carnaval Barra Limpa*, de Victor Lima, *Fome de Amor*, *Asilo Muito Louco e Como Era Bom O Meu Pequeno Francês*, de Nelson Pereira dos Santos.

MEDEIROS, José — Piaulense de Teresina, 47 anos. Primeiros contatos com o cinema, em 1942, quando começou a realizar filmes amadores em 16mm. Estreou como diretor de fotografia com *A Falecida*, de Leon Hirszman. Em seguida, fotografou, entre outros, *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* e *Roberto Carlos e o Diamante Cór de Rosa*, de Roberto Farias, *Os Paqueras*, de Reginaldo Faria, *Proezas de Satanás na Vila-do-Leva-e-Traz*, de Paulo Gil Soares, *Viagem ao Fim do Mundo* (com Oswaldo de Oliveira), de Fernando Cony Campos, *A Vingança dos 12*, de Marcos Farias, *O Cangaceiro Faustão*, de Eduardo Coutinho.

NEDER, Redolfo — Argentino de nascimento, 35 anos. Advogado por estudo universitário, Neder entrou para o cinema lá mesmo na Argentina onde, depois de cursar o Instituto de Cine da Universidade Nacional del Libro, realizou vários documentários (*Tierra ara Niños e Los 40 Quartos*, os mais famosos). No Brasil, especializou-se como diretor de fotografia, tendo sido fotógrafo, entre outros, de *Crime de Amor*, de Rex Endsleigh, *Entre o Amor e o Cangaço*, de Aurélio Teixeira, *Rio, Verão e Amor*, de Watson Macedo, *A Virgem Prometida*, de Iberê Cavalcanti, *História de um Crápula e Essa Gatinha é Minha*, de Jece Valadão. Em 1969, dirigiu e fotografou o curta *A Ceia Segundo Ziraldo*, representando brasileiro em sua categoria no II FIF do Rio de Janeiro.

NEUMANN, Renato — Carioca, 27 anos. Antes de ingressar no cinema, foi estudante de química e fez cursos na Cinemateca do MAM. Em 1965, realizou seu primeiro filme em 16mm, *Homens do Mar*. Trabalhou como montador, assistente de fotografia e gerente de produção. Em 1967, com Raquel Sisson, realizou seu segundo documentário, *Lapa-67*. Como fotógrafo de longa-metragem, trabalhou em *Um Sonho de Vampiros*, de Iberê Cavalcanti.

OLIVEIRA, Oswaldo de — Um dos mais prolificos cinegrafistas da nova geração brasileira. Começou como assistente de fotógrafo em *Arara Vermelha*, de Tom Payne. Fotografou, entre outros filmes, *Viagem ao Fim do Mundo*, de Fernando Cony Campos, *Corpo Fechado*, de Schubert Magalhães, *Procissão dos Mortos* (episódio de *Trilogia do Terror*), *Panca de Valente e O Caso dos Irmãos Naves*, de Luis Sérgio Person, *Herança Sangrenta*, de Geraldo Vietri, *O Vigilante e os Cinco Valentes*, *O Mistério de Taurus 38*, *O Vigilante contra o Crime*, *O Vigilante Rodoviário*, *O Vigilante em Missão Secreta*, de Ari Fernandes, *O Pornógrafo*, de João Callegaro, *Corisco*, *O Diabo Louro*, de Carlos Coimbra, *O Corintiano*, de Milton Amaral. Além de fotografar, dirigiu, também, *Sertão em Festa*, *O Cangaceiro Sanguinário e Cangaceiro sem Deus*.

OVERBECK, Peter — Alemão, de Duisburg. Estudou cinco anos na Escola de Belas Artes de Colônia e na de Mannheim. Estreou no cinema brasileiro como contra-regra e decorador de *Ravina*, de Rubem Bláfara. Fêz a cenografia de *Mulheres e Milhões*, de Jorge Iliel. Fotografou os seguintes filmes: *Fragmentos*, de Sérgio Tofani, *O Acórdo*, de Ozualdo



Candeias (episódio de *Trilogia do Terror*), *O Bandido da Luz Vermelha* e *A Mulher de Todos*, de Rogério Sganzerla, *Meu Nome é Tonho*, de Ozualdo Candeias, *O Palácio dos Anjos*, de Walter Hugo Khouri, *As Gatinhas*, de Astolfo Araújo.

RABATONI, Tony — Fotógrafo da fase de transição entre o velho e o novo cinema brasileiro. Considerado um dos precursores da nova geração fotográfica brasileira. Foi diretor de fotografia de, entre outros, *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra, *Barravento*, de Gláuber Rocha, *Cidade Ameaçada*, de Roberto Farias, *O Beijo*, de Flávio Tambellini, *Os Vencidos*, de Glauro Couto, *A Morte Comanda o Cangaco*, *Cangaceiros de Lampião e Lampião*, *o Rei do Cangaco*, de Carlos Coimbra, *As Três Mulheres de Casanova*, de Victor Lima, *Quero Morrer no Carnaval*, de Fernando Cortez, *Asfalto Selvagem*, de J. B. Tanko, *O Anjo Assassino*, de Dionísio de Azevedo. Co-dirigiu e fotografou, *Vidas Estranhas*.

ROSA, José — Fluminense de nascimento. Começou como assistente de câmara de seu tio Edgard Brasil. Seu pri-

meiro filme importante como fotógrafo foi *Vidas Secas*, de Néelson Pereira dos Santos, ao lado do ex-fotógrafo e, atualmente, produtor Luís Carlos Barreto. Fotografou, além deste, *Selva Trágica*, de Roberto Farias, *Grande Sertão: Veredas*, dos irmãos Santos Pereira, *Antes o Verão*, de Gérson Tavares, *A Penúltima Donzela*, de Fernando Amaral, *Estranho Triângulo*, de Pedro Camargo, *007 e Meio no Carnaval*, de Victor Lima, *Procura-se uma Rosa*, de Jece Valadão, *Paraíba, Vida e Morte de um Bandido*, de Victor Lima, *Quelê do Pajeú*, de Anselmo Duarte, *Um Ramo Para Luísa e Engracadinha Depois dos 30*, de J. B. Tanko, *Juventude e Ternura*, de Aurélio Teixeira, *Papai Trapalhão e A Um Pulo da Morte*, de Victor Lima, *Jerry*, *A Grande Parada*, de Carlos Alberto de Souza Barros, *Na Onda do Yê Yê Yê*, de Aurélio Teixeira, *Cuidado, Espião Brasileiro em Ação*, de Victor Lima, *Pais Quadrados*, *Filhos Avançados*, de J. B. Tanko.

SERMET, Ozen — Veterano da cinegrafia brasileira. E também um dos mais profícuos fotógrafos brasileiros. Como diretor de fotografia, trabalhou, entre

outros, em *O Diabo Mora no Sangue*, de Cecil Thiré, *Cristo de Lama*, de Wilson Silva, *Jovens Prá Frente*, de Alcino Diniz, *Parafernália*, *o Dia da Caça*, de Francis Palmeira, *Riacho de Sangue*, de Fernando Barros, *Crônica da Cidade Amada*, de Carlos Hugo Christensen, *O Quinto Poder*, de Alberto Pieralisi, *Cinco Vêzes Favela* (episódios de Carlos Diegues — *Escola de Samba*, *Alegria de Viver* —, de Marcos Farias — *Um Favelado* —, e de Leon Hirszman — *Pedreira de São Diogo*), *Cupim*, *O Palhaço O Que É*, *O Homem do Sputnik*, *As Sete Evas*, *Aí Vem a Alegria!*, *Dois Ladrões e Quanto Mais Samba Melhor*, de Carlos Manga.

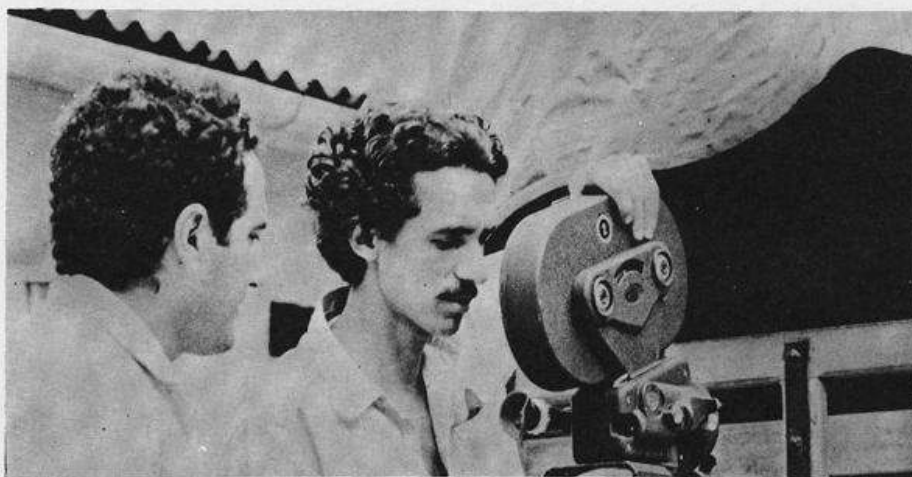
SILVA, Hélio — Mineiro de Pirapora. 41 anos. Primeiro trabalho no cinema: assistente de câmara em *Aguilha no Palheiro*, de Alex Viany. O «papa» fotográfico do moderno cinema brasileiro, fotografou, entre outros, *Rio, 40 Graus*, *Rio, Zona Norte*, *Mandacaru Vermelho e El Justicero*, de Néelson Pereira dos Santos, *O Grande Momento*, *A Hora e Vez de Augusto Matraga* e *O Homem Nu*, de Roberto Santos, *Navalha na Carne*, de Braz Chediak, *A Grande Feira* e *Tocaia*



Mário Carneiro, um impressionista. Cena de filmagem de *O Padre e a Môça*, de Joaquim Pedro de Andrade, com Helena Ignez.



○ PROBLEMA DA CÔR NO CINEMA BRASILEIRO



José Antônio Ventura começou há pouco tempo, mas já se destaca como um dos melhores "cameraman" da nova safra.

no **Asfalto**, de Roberto Pires, **Redenção**, de Roberto Pires, **Lance Maior**, de Silvio Back, **Massacre no Supermercado**, de J. B. Tanko, **Adultério à Brasileira**, de Pedro Carlos Rovai, **A Cama ao Alcance de Todos**, de Alberto Salvá e Daniel Filho, **Três Cabras de Lampião e Meu Pé de Laranja Lima**, de Aurélio Teixeira, **O Mundo Alegre de Helô**, de Carlos Alberto de Souza Barros, **Em Cada Coração Um Punhal**, de João Batista de Andrade, **Amor e Desamor**, de Gérson Tavares, **Jógo Perigoso**, de Luís Alcoriza e Alfredo Rips-tein, **Os Maridos Traem...** **As Mulheres Sub-Traum**, de Victor di Melo, **O Matador Profissional e O Vale do Canaã**, de Jece Valadão, **Memórias de um Gigolô**, de Alberto Pieralisi.

VELLOSO, Tiago — Mineiro de Belo Horizonte. 22 anos. Primeira experiência: fotografia do curta amador em 16mm, **A Festa**. Fotógrafo de cena de **Macunaíma**, de Joaquim Pedro de Andrade, e **Memórias de Helena**, de David Neves. Como diretor de fotografia, trabalhou em **Seliar e Ouro Preto**, de Antônio Carlos Fontoura (C.M.), **O Anjo Nasceu e Matou a Família e Foi ao Cinema**, de Júlio Bressane, **O Crioulo Doido**, de Carlos Prates Correia.

VIANNA, Affonso — Carioca. 40 anos. Foi assistente de câmara (**Amei um Bicheiro**, de Paulo Wanderley e Jorge Ileri, **O Homem do Rio**, de Phillippe de Broca, **Leonora dos Sete Mares**, de Carlos Hugo Christensen, **No Tempo dos Bravos**, de Wilson Silva) e câmara (**No Mundo da Lua**, de Roberto Farias, **Sinfonia Carioca**, de Watson Macedo). Como diretor de foto-

grafia, trabalhou, entre outros, em **Os Carrascos Estão entre Nós**, **O Tesouro de Zapata** e **O Grande Assalto**, de Adolpho Chadler, **As Escandalosas**, de Miguel Borges, **Levante de Saias**, de Ismar Pôrto, **Ascensão e Queda de um Paquera**, de Victor di Melo, **Amor em Quatro Tempos**, de Jonas Garret, **Na Mira do Assassino**, de Mozael Silveira, **Os Mendigos**, de Flávio Migliacelo, **A Psicose do Laurindo**, **Aconteceu no Maracanã**, **Tuxaua...** **O Maldito**, **Terra da Perdição e Terra dos Amores**, de Nilo Machado, **Elas Atendem Pelo Telefone**, de Dullio Mastrolani, **Rio, Verão e Amor e Um Morto Ao Telefone**, de Watson Macedo.

ZAMUNER, Pio — Faz parte da novíssima geração de fotógrafos paulistas. Profissionalmente, fez parte da equipe técnica de **Veredas da Salvação**, de Anselmo Duarte. Entre outros filmes, fotografou **As Amoras**, de Walter Hugo Khouri, **No País das Solteironas** e **Uma Pistola Prá D'Jeca**, de Amácio Mazzaropi, **Deu a Louca no Cangaço**, de Fauzi Mansur, **Um Uísque Antes...** **Um Cigarro Depois**, de Flávio Tambellini.

ZING, David Drew — Americano de nascimento. Fotógrafo profissional, cargo que ocupou durante muitos anos na revista **Life**. Em cinema, dirigiu a fotografia de **Memórias de Helena**, de David Neves (com que ganhou o prêmio de melhor fotógrafo no Festival de Brasília do ano passado), **Ver e Ouvir** (C.M.), de Antônio Carlos Fontoura e os títulos de apresentação de **Garôta de Ipanema**, de Leon Hirzman.

Filmes

- 1908 — **A Mala Sinistra**.
 1923 — **Canção da Primavera**, de Igino Bonfiogli e Cyprien Segur. Colorido com anilinas.
 1937 — **João Ninguém**, de Mesquitinha. Sequência do sonho.
 1952 — **Magia Verde**, de Gian Gaspare Napolitano. Co-produção com a Itália.
 1953 — **Destino em Apuros**, de Ernesto Remani. Primeiro filme brasileiro inteiramente colorido. Foi revelado nos laboratórios da Houston Color Film, nos Estados Unidos.
 1955 — **Feitiço do Amazonas**, de Zygmunt Sulistrowski.
 1957 — **Dioguinho**, de Carlos Coimbra. **Kirongozi**, **Mestre Caçador**, de Geraldo Junqueira de Oliveira.
 1958 — **Fronteiras do Inferno**, de Walter Hugo Khouri. **Meus Amores no Rio**, de Carlos Hugo Christensen. Co-produção com a Argentina.
A Mulher de Fogo, de Tito Davison. Co-produção com o México.
Rebelião em Vila Rica, de Geraldo e Renato Santos Pereira.
Terra Sem Justiça, de Moacir de Almeida Ramos.
 1959 — **Aí Vem os Cadetes**, de Luiz de Barros. **Yales, a Flor Selvagem**, de Francesco de Robertis e Leonardo Salmieri. Co-produção com a Itália.
Matemática 0, Amor 10, de Carlos Hugo Christensen. Co-produção com a Argentina.
Orfeu do Carnaval, de Marcus Camus. Co-produção com a França e a Itália.
O Segredo da Serra Dourada, de Pino Belli. Co-produção com a Itália.
Território Xavante, de Fernando Negreiros.
Tumulto de Paixões, de Zygmunt Sulistrowski.
 1960 — **Amor Para Três**, de Carlos Hugo Christensen. Co-produção com a Argentina.
Os Bandeirantes, de Marcel Camus. Co-produção com a França.
O Mistério da Ilha de Vênus, de Douglas Fowley. Co-produção com os Estados Unidos.
A Morte Comanda o Cangaço, de Carlos Coimbra.
As Pupilas do Senhor Reitor, de Perdigão Queiroga. Co-produção com Portugal.
Rastros na Selva, de Mário Civelli e Franz Eichorn.
 1961 — **Esse Rio Que Eu Amo**, de Carlos Hugo Christensen. **Favela**, de Armando Bó. Co-produção com a Argentina.
A Môça do Quarto 13, de Richard Cunha. Co-produção com os EUA.
Quero Morrer no Carnaval, de Fernando Cortez. Co-produção com o México.
Teus Olhos Castanhos, de Ibañez Filho.

brasileiros em côm

Cronologia estabelecida por Michel do Espírito Santo.

Tristeza do Jeca, de Amácio Mazzaropi.

1962 — **América de Noite**, de G. M. Scotese. Co-produção com a Itália.

Copacabana Palace, de Steno. Co-produção com a França e a Itália.

Pluft, o Fantasmilha, de Romain Le Sage.

O Rio à Noite — Capital do Samba, de Aloísio T. de Carvalho.

Três Cabras de Lampião, de Aurélio Teixeira.

1963 — **O Cabeleira**, de Milton Amaral.

Casinha Pequeninha, de Glauco Mirko Laurelli.

Interpol Chamando Rio, de Leo Fleider. Co-produção com a Argentina.

Lampião, Rei do Cangaço, de Carlos Coimbra.

Manaus, de Helmut M. Backhaus. Co-produção com a Alemanha.

Nordeste Sangrento, de Wilson Silva.

Roteiro dos Pampas, de Rubens Rodrigues dos Santos.

Santo Místico, de Robert Mazoyer. Co-produção com a França.

Sol Sobre a Lama, de Alex Viany.

1964 — **Pão de Açúcar**, de Paul Sybert. Co-produção com os EUA.

Samba, de Rafael Gil. Co-produção com a Espanha.

Os Selvagens, de Eugenio Martin. Co-produção com a Alemanha e a França.

Superbeldades, de Konstantin Tkaczenko.

1965 — **Amor na Selva**, de Konstantin Thaczenko e Ruy Santos.

Arigó — Fenômenos do Espírito do Dr. Fritz, de Virgílio T. Nascimento.

Crônica da Cidade Amada, de Carlos Hugo Christensen.

O Diabo de Vila Velha, de OdY Fraga (e José Mojica Marins).

Lana, Rainha das Amazonas, de Geza von Cziffra e Cyll Farney. Co-produção com a Alemanha.

Luta nos Pampas, de Alberto Severi.

Meu Japão Brasileiro, de Glauco Mirko Laurelli.

O Pescador e Sua Alma, de Charles Guggenheim. Co-produção com os EUA.

1966 — **Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver**, de José Mojica Marins. Sequência do Inferno.

Herança Sangrenta, de Jeffrey Mitchell.

Jôgo Perigoso, de Luis Alcoriza, Arturo Ripstein e Franz Eichorn. Co-produção com o México.

Riacho do Sangue, de Fernando de Barros.

Rio, Verão e Amor, de Watson Macedo.

A Verdade Vem do Alto, de Virgílio T. Nascimento.

1967 — **Do Brasil Para o Mundo**, de Jean Manzon.

Garôta de Ipanema, de Leon Hirszman.

Os Incríveis Neste Mundo Louco, de Brancato Júnior.

Portugal do Meu Amor, de Jean Manzon.

1968 — **O Jeca e a Freira**, de Amácio Mazzaropi.

Juventude e Ternura, de Aurélio Teixeira.

O Diabo Mora no Sangue, de Cecil Thiré.

Roberto Carlos em Ritmo de Aventura, de Roberto Faria.

As Três Mulheres de Casanova, de Victor Lima.

Cristo de Lama, de Wilson Silva.

Maria Bonita, Rainha do Cangaço, de Miguel Borges.

Jovens Prá Frente, de Alcino Diniz.

A Madona de Cedro, de Carlos Coimbra.

O Tesouro de Zapata, de Adolpho Chadler.

Até Que o Casamento nos Separe, de Flávio Tambellini.

1969 — **No Paraíso das Solteironas**, de Amácio Mazzaropi.

A Compadecida, de George Jonas.

Os Paqueras, de Reginaldo Faria.

Agnaldo, Perigo à Vista, de Reynaldo Paes de Barros.

O Cangaceiro Sanguinário, de Oswaldo de Oliveira.

Deu a Louca no Cangaço, de Nélson Teixeira Mendes e Fauzi Mansur.

O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro, de Gláuber Rocha.

Brasil, Ano 2000, de Walter Lima Júnior.

Rifa-se Uma Mulher, de Célio Gonçalves.

Quelê do Pajeú, Incrível, Fantástico, Extraordinário (Episódio "O Sonho"), de Adolpho C. Chadler.

Golias Contra o Homem das Bolinhas, de Victor Lima.

O Matador Profissional, de Jece Valadão.

Máscara da Traição, de Roberto Pires.

Pára, Pedro!, de Pereira Dias.

Macunaíma, de Joaquim Pedro de Andrade.

Os Herdeiros, de Carlos Diégues.

Meu Nome é Lampião, de Mozael Silveira.

A Mulher de Todos, de Rogério Sganzerla.

Um Sonho de Vampiros, de Iberê Calvalcanti.

O Cangaceiro Sem Deus, de Oswaldo de Oliveira.

Corisco, o Diabo Louro, de Carlos Coimbra.

A Penúltima Donzela, de Fernando Amaral.

Bahia Por Exemplo, de Rex Schindler.

Memória de Helena, de David E. Neves.

Anjos e Demônios, de Carlos Hugo Christensen.

1970 — **Uma Pistola Para D'Jeca**, de Ary Fernandes.

Dois Mil Anos de Confusão, de Fauzi Mansur.

Tostão, a Fera de Ouro, de Paulo Laender e Ricardo Gomes Leite.

Os Maridos Traem... e as Mulheres Subtraem, de Victor Di Mello.

A Dança das Bruxas, de Francisco Dreux.

Sertão em Festa, de Oswaldo de Oliveira.

Não Aperta Aparício, de Pereira Dias.

Pedro Diabo Ama Rosa Meia-Noite, de Miguel Faria Jr.

O Meu Pé de Laranja Lima, de Aurélio Teixeira.

O Palácio dos Anjos, de Walter Hugo Khoury. Co-produção com a França.

Um Asilo Muito Louro, de Nélson Pereira dos Santos.

África Eterna, de Estanislau Szankovskí.

É Simonal, de Domingos de Oliveira.

Beto Rockefeller, de Olivier Perroy.

Os Senhores da Terra, de Paulo Thiago.

Juliana do Amor Perdido, de Sérgio Ricardo.

Os Deuses e os Mortos, de Ruy Guerra.

Ritual dos Sádicos, de José Mojica Marins.

Pais Quadrados... Filhos Avançados, de J. B. Tanko.

A Arte de Amar... Bem, de Fernando de Barros.

Pecado Mortal, de Miguel Faria Jr.

Roberto Carlos e o Diamante Cór-de-rosa, de Roberto Farias.

Isto é São Paulo, de Rubens Rodrigues dos Santos.

Motorista Sem Limites, de Milton Baragan.

Ascensão e Queda de Um Paquera, de Victor Di Mello.

O Amor em Quatro Tempos, de Wander Silvío.

Simeão, o Boêmio, de João Bennio.

Memórias de Um Gigolô, de Alberto Perialisi.

O Dólar Surrado, de Carlos Coimbra.

A Moreninha*, de Glauco Mirko Laurelli.

A Guerra dos Pelados, de Sílvio Back.

OSS 117 Prend des Vacances (Verão de Fogo), de Pierre Kalfon. Co-produção com a França.

A Vingança dos Doze, de Marcos Farias.

O Vale do Canaã, de Jece Valadão.

Um Uísque Antes... Um Cigarro Depois, de Flávio Tambellini.

República da Traição, de Carlos Alberto de Azambuja Ibert.

Elas, de José Roberto Noronha.

A Ilha dos Paqueras, de Fauzi Mansur.

Paixão na Praia, de Alfredo Sternheim.

Lua-de-Mel em Alta Tensão, de Pen-na Filho.

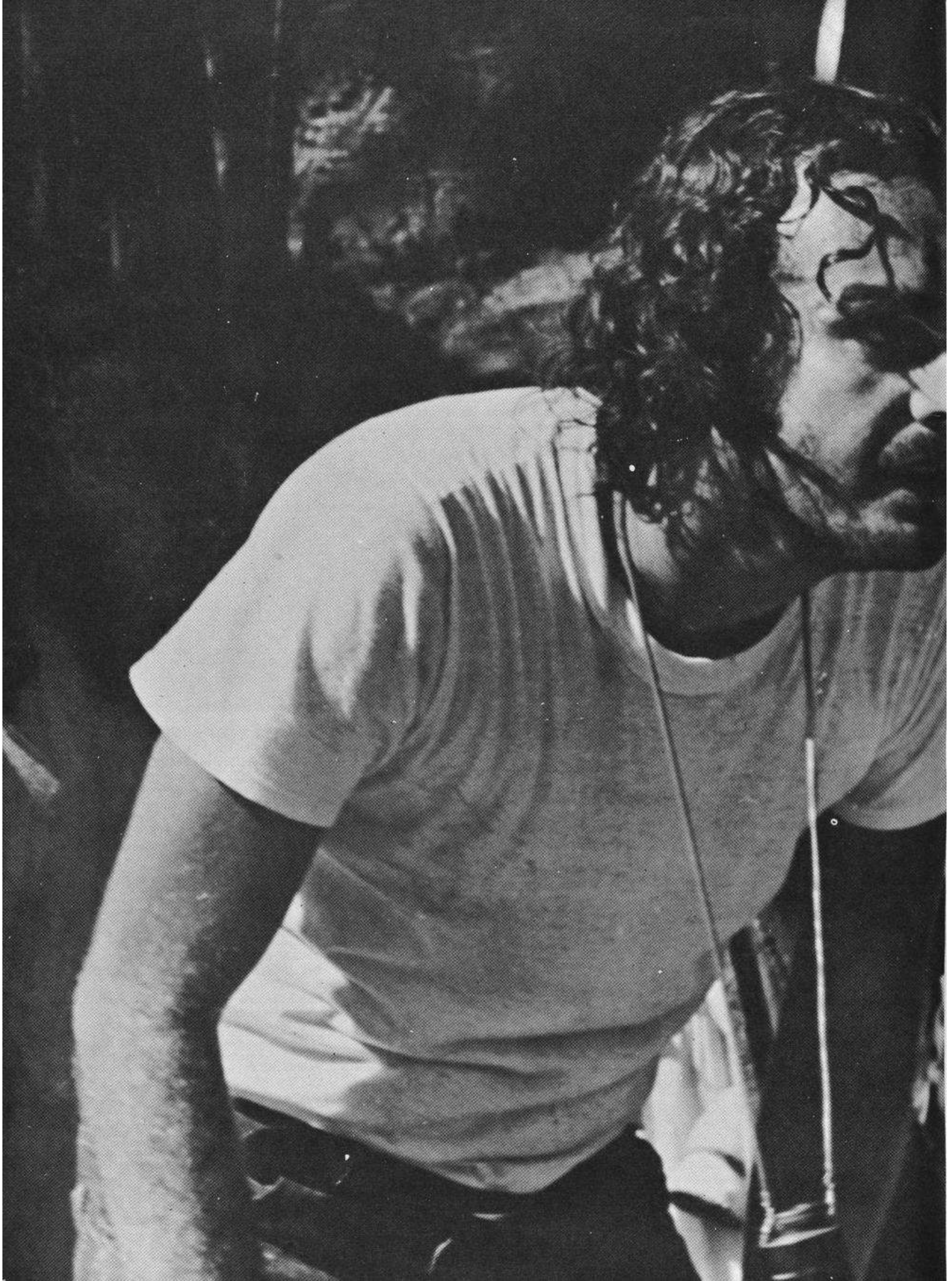
Dois Lágrimas de Nossa Senhora, de Nélson Teixeira Mendes.


Pindorama, de Arnaldo Jabôr.

Em Busca do Sucesso, de Roberto Pires.

Cordélia Brasil, de Rodolfo Nanni.

Um Certo Capitão Rodrigo, de Anselmo Duarte.





○
VERDADEIRO
ARTISTA
TEM DE
AGUENTAR
FIRME

(a) *A alvoo*

Entrevista a Ronald Monteiro

Em 1965, sem dinheiro e com apenas seis latas de negativo, Arnaldo Jabôr, um poeta de 25 anos e alguma experiência na assistência de direção, filmava em cores e som direto um documentário de 15 minutos sobre a vida circense. Premiado várias vezes e elogiado pela crítica nacional e estrangeira, este documentário, *O Circo*, teve êxito imediato e pareceu compensar os intensos nove meses de filmagem. Dois anos mais tarde, Jabôr partia para uma nova experiência: *Opinião Pública*, documentário focalizando os subterrâneos da classe média, foi o resultado dessa nova incursão. Foram seis meses de pesquisas e outros tantos de filmagem, que o infatigável cineasta-poeta empreendeu com desconcertante otimismo. Em 1970, ele se lançou, em uma nova aventura no domínio do longa-metragem, com *Pindorama*, tentativa alegórica de captação da psicologia nacional em 400 anos de História. As filmagens não foram menos dramáticas, cheias de dificuldades e problemas — “uma desgraça que vou levar, sempre, pela minha vida”, segundo Jabôr. Entre *Opinião Pública* e *Pindorama*, Jabôr realizou curtos e documentários de encomenda (“o que faz todo cineasta brasileiro entre um filme e outro”). Nesta entrevista a Ronald Monteiro, o autor de *Opinião Pública* depõe sobre sua árdua experiência atrás das câmaras, as dificuldades encontradas por um realizador brasileiro e suas aspirações culturais e políticas.



A realização de Pindorama levou quase dois anos. Muita pesquisa. Na cena: Itala Nandi e Mauricio do Valle.

RM — Como foi que você chegou ao cinema?

AJ — Comecei a me interessar por cinema quando o cineasta sueco Arne Sucksdorf chegou ao Brasil. Nessa época, eu já acompanhava as experiências pré-profissionais de alguns amigos meus. Resolvi ingressar no curso que Sucksdorf ia fazer, promovido pelo Itamarati. E como o Itamarati estava dando muita ajuda ao cinema brasileiro que surgia, procurando novas formas de expressão cultural, obtive financiamento e matéria-prima para fazer meu primeiro filme, *O Circo*. No entanto, isso só foi possível pela ajuda do Serviço do Patrimônio Histórico, que tinha importado uma câmara e um gravador.

RM — Por que *O Circo*?

AJ — Eu pensava inicialmente em um filme sobre as diversões populares. Mais tarde sintetizei para uma delas, que era o circo. O filme teve sucesso imediato, e então fiz, já em nível profissional, um documentário cobrindo as atividades do primeiro Festival Internacional de Cinema.

RM — *O Circo* lembrava Fellini e obedecia a certas propostas do cinema direto...

AJ — O que acontece com *O Circo* é que foi feito com muita candura, quase ingenuamente. Eu não tinha contato maior com o cinema. O que me interessava até então era o teatro. Por isso, o filme me interessa principalmente por essa ingenuidade. O que me agrada nele é o lado de seu retrato da tentativa dramática de existência do povo através do fenômeno do circo: um povo destituído, sem condições culturais e materiais, tentando produzir e manter viva uma tradição milenar. Um negócio altamente dramático que, num certo sentido, sintetiza o drama do povo pela sobrevivência, na sociedade em que a gente vive. Se existe parentesco com Fellini, é pelo seu lado ruim, que é também o lado ruim de Fellini: a comisseração pela personagem popular, pela personagem grotesca e patética do povo e uma certa satisfação aristocrática por

essas personagens ínfimas e desconhecidas. *O Circo* sofreu essa influência. Mas há, também, a documentação de uma força viva do povo tentando existir. O que é, um pouco, a maquete de um drama maior.

Enquanto cinema-direto, o filme é um pouco ingênuo, não faz constatações, dentro do purismo do "cinéma-verité" daquela época. Eu interfiro diretamente na imagem, o que contraria a idéia do cinema-verdade. Aliás, *O Circo* nem pretendia ser cinema-verdade. O que eu queria era fazer um filme sobre o circo, sem nenhuma preocupação de seguir teorias críticas sobre cinema. Sobretudo porque as teorias de cinema-verdade dos franceses são extremamente puristas e repressivas, em relação ao autor. O autor de cinema-direto, se fôsse seguir o que os críticos franceses gostariam que se fizesse, praticamente ficaria impedido de filmar.



"Pindorama é uma tentativa patética de se fazer um filme desenvolvido numa realidade econômica subdesenvolvida" (Arnaldo Jabôr). Na cena: Maurício do Valle, Ítala Nandi e Hugo Carvana.

OPINIÃO PÚBLICA

RM — Quais as razões de sua "virada" para *Opinião Pública*?

AJ — Foi o sucesso de *O Circo* que me permitiu conseguir produção para um outro filme, *Opinião Pública*. Na época, êle significava para mim a tentativa de cumprir aquela necessidade que todos os cineastas brasileiros estavam sentindo de falar sobre o fenômeno da emergência da classe média no cenário político brasileiro. Se os filmes do Cinema Novo até 1964 estavam muito voltados para o povo como personagem dramática do cinema, a partir de então tivemos necessidade de falar sobre êsses novos atôres do nosso teatro político, que são as pessoas da chamada classe média.

O que se vê no mundo inteiro, desde essa época, é uma coincidência dessa emergência. É uma grande ditadura da classe média: a ditadura de suas repressões, de suas obsessões, de sua grande agressividade, de sua autodefesa, de sua

patologia. Estamos vivendo uma grande Idade Média da classe média, e sob êsse ponto de vista acho que *Opinião Pública* teve o mérito de tentar fazer um retrato fiel do pensamento dessas pessoas que, até então, eram ignoradas pela dramaturgia e também pelo cinema brasileiro. Eram postas de lado, como personagens sem nenhum interesse dramático. Realmente, a classe média não tem profundidade trágica nem grandiosidade épica. Ela é apenas terrível pela sua pequenez, pelo seu silêncio e também pela sua imensa capacidade de união, pela grande solidez de sua frágil e absurda ideologia.

Opinião Pública, de alguma maneira, tentou trazer à luz tudo isso. Do ponto de vista político, mostra também, num certo sentido, como a classe média não pode ser ignorada como protagonista das mudanças políticas do país. Êsse surgimento da classe média como personagem, no palco da nossa cultura, também dá uma reversão enorme na atitude do autor de cinema. Porque, se até o aparecimento

dessa sinistra e cinzenta personagem, o autor tinha atitudes de "narrador" dos sofrimentos da classe pobre, se êle narra do alto, com comiseiação, com desespêro ou com desgosto, os sofrimentos da classe destituída, e se, num certo sentido, essa sua posição é um pouco mais confortável, depois do surgimento da classe média como protagonista a coisa mudou. O autor passou a ser a vítima, quer dizer, o artista, como agente das forças liberadoras desrepressivas, passou a ser uma espécie de vítima do seu personagem. Isso resultou numa série de caminhos, como um cinema de características masoquistas, desesperadas, diante desse grande monólito que é a classe média, personagem que fez com que a tragédia passasse da tela para a câmara. Na realidade, trágico é o autor que fala sobre a classe média, e não a personagem que está na tela. A classe média não é trágica — ela é absoluta e vitoriosa.



Para filmar *Opinião Pública*, Jabôr pesquisou nove meses.

RM — A realização do filme deve ter sido muito laboriosa.

AJ — *Opinião Pública* deu muito trabalho. Fiz um levantamento rigoroso de material durante quase seis meses de filmagem (o copião dava cerca de nove horas de projeção, que transformei em hora-e-meia). Era um material quase infinito, em perguntas, respostas e situações que eu criava, embora já existissem nos apartamentos e edifícios de Copacabana, no meio do povo de classe média. A filmagem deu um trabalho imenso, mas se não tivesse dado, não ficaria como é. Faz parte do meu processo criativo todo esse sofrimento. Talvez seja uma forma masoquista de filmar, não sei...

PINDORAMA

RM — Vários anos separam *Opinião Pública* de seu novo longa-metragem. O que você fez nesse tempo?

AJ — Fui com *Opinião Pública* para o Festival de Pesaro, na Itália, que é a mostra dos primeiros filmes de diretores. Lá ele ganhou o primeiro prêmio. O que foi muito bom, porque me deu acesso à crítica européia, que a partir dessa época tomou conhecimento de minha existência. Depois, voltei para o Brasil, e fiquei pensando no roteiro de um novo filme, *Pindorama*. Para viver, fiz documentários de propaganda, o que faz todo cineasta brasileiro entre um filme e outro.

RM — *Pindorama* também representa uma "virada", em relação a *Opinião Pública*. O que o levou a ela?

AJ — *Opinião Pública* foi, para mim, um grande exercício de contenção e de seriedade crítica, que me ensinou uma grande lição: respeitar a existência dos outros, respeitar o personagem filmado. Descobri, com esse filme, que as vidas das pessoas, embora criticável, não podem ser vistas de maneira frívola. O trabalho

para mostrar isso foi uma espécie de exercício de humildade e, ao mesmo tempo, de seriedade crítica. Isto não me agradou muito porque me obrigou a uma repressão criativa. E me deu vontade de fazer um filme em que me visse diante da arte, da criação, de uma maneira integral, sem nenhum álibi, sem precisar apelar para as legitimações do documentário, ou da sociologia.

RM — Quanto tempo levou a gênese de *Pindorama*?

AJ — Comecei a escrevê-lo em 1968 e terminei em 1969. Foram, aproximadamente, uns nove meses de trabalho de roteiro. Depois, passei quatro meses tentando arranjar financiamento. Por volta de dezembro de 69, a produção estava encaminhada. Fiquei, de janeiro a maio, procurando os locais de filmagem. Primeiramente ia ser São Paulo, mas acabei transpondo a produção toda para a Ilha de Itaparica, na Bahia. Levei três meses preparando a filmagem, que tem uma cenografia e um figurino muito complicados. Comecei a filmar no dia 11 de maio de 1970. Veja o tempo que se perde para fazer um filme. Terminei de filmar a 18 de julho. A filmagem durou, portanto, dois meses e uma semana. O filme deve estar pronto em dezembro. Esse esforço não tem cabimento. A gente tem de substituir essa minúcia e persistência, as pesquisas e estudos desse gênero, pela violência, pela espontaneidade, pela coragem criativa e pela confiança cada vez maior na imaginação poética e no inconsciente criador.

RM — Você acha que o resultado, até agora, compensou o esforço?

AJ — *Pindorama* me está satisfazendo muito, porque acho ter conseguido o que pretendia: um quadro fabuloso e semi-alegórico de toda a realidade de nossa consciência de povo, de nossa consciência de nação. É uma espécie de gran-

de esboço crítico de nossa psicologia social, de uma psicologia que se vem formando há quatrocentos anos. É, em suma, um filme que tenta mostrar a nossa grande maquiagem, que se coloriu em quatrocentos anos de mímicas. E, também, de mostrar o que, debaixo da máscara, se consolidou como rosto. O rosto e a máscara de um povo; as suas tintas e a sua carne. E como essas duas coisas se casam, e como a máscara deforma o rosto.

RM — Foi um filme difícil de realizar?

AJ — Foi o maior esforço que já fiz em minha vida. E também o maior que fizeram as pessoas que trabalharam comigo. O resultado de seu trabalho é excepcional: cenografia, fotografia, som direto (o filme foi todo feito em som direto, nada de dublagem). A grande dificuldade foi que, por um acaso, a produção teve um orçamento de filme estrangeiro (fizemos o filme com capital retido da Columbia Pictures e com a participação da Vera Cruz). Isso não quer dizer que fizemos um filme de "nouveau-riche", um filme deslumbrado. O dinheiro foi gasto para mostrar a falta de dinheiro.

Estou convencido de que as dificuldades de filmar são uma desgraça que vou levar pela minha vida. Elas me estimulam para o trabalho, para a criação. Então, a dramaticidade e o desespero da narrativa, das personagens, das situações, é impulsionado pelo grande desespero da filmagem numa ilha, no meio de lamaçais e pantanais, com uma equipe de 60 pessoas e cenas de duzentos e tantos figurantes. Essas dificuldades de realização contribuíram de certa maneira para criar o clima do filme. Não recomendo isso a ninguém, mas, para mim, foram altamente estimulantes. A produção viveu as mesmas realidades dramáticas que a história do filme tem. A violência

imaginativa que pretendo dar nos próximos filmes talvez já esteja presente em *Pindorama*, nas dificuldades que tive para realizá-lo.

PROJETOS

RM — *Pindorama* já está em fase de acabamento. Você tem idéia daquilo que pretende fazer depois?

AJ — *Pindorama* tem muitos "pilares" culturais, "pilares" de verdades históricas. É um filme muito feito em cima do meu consciente pessoal e do nosso consciente cultural, nacional. Agora, estou a fim de fazer muitos filmes — porque três anos é tempo demais para se fazer apenas um —, contando muito mais com o meu inconsciente pessoal e o nosso inconsciente nacional. Quero fazer um filme com aquilo que eu não sei, e não com que eu já sei. Estou a fim de me aventurar a descobrir o filme que fiz após ter realizado *Pindorama*. Para mim, isso é uma ventura poética fascinante.

RM — No começo da entrevista, você falou sobre desvios desesperados ou masoquistas do cinema.

AJ — Acho que não devemos nos comprazer com as dificuldades; devemos liberar a nossa imaginação poética sem nos autodestruirmos. Está-se tornando um método, na situação histórica em que vivemos, o sistema autodestrutivo de criação artística. Temos de viver a tensão entre a destruição e a verdade no mundo de hoje, sem colocarmos dentro de nós a guerra, sem destruímos o que se faz por uma espécie de holocausto à nossa impotência. Acho isso fundamental. Viver interiormente a época trágica em que vivemos, sem voltarmos a nossa covardia, a nossa impotência, contra nós mesmos e contra os filmes que fazemos. Porque não podemos destruí-los em nome de um masoquismo simplista. Devemos viver a tragédia de pé, e não chorando, de quatro, nem com a cabeça enfiada na terra. Precisamos não considerar que vivemos um período histórico único no mundo. Estamos vivendo apenas um período histórico. Estou com Norman Mailer, quando diz que faz arte não porque acredite na felicidade humana, mas porque quer que a humanidade saia da ópera "buffa", da farsa, e enfrente a própria tragédia. Acho que o verdadeiro artista tem de agüentar firme.



Pindorama: um quadro alegórico da realidade brasileira. Na cena: Wilson Grey.

Opinião Pública focaliza os dramas e impasses da juventude classe-média.



FILMOGRAFIA:

1964 — *A Nave de São Bento* * Direção de Mário Carneiro * Assistente de direção: Arnaldo Jabôr.

1964 — *Integração Racial* * Direção de Paulo César Saraceni * Sonografia: Arnaldo Jabôr.

1964 — *Ganga Zumba* * Direção de Carlos Diégues * Sonografia: Arnaldo Jabôr.

1965 — *O Circo* * Direção de Arnaldo Jabôr * Curta-metragem.

1967 — *Opinião Pública* * Direção de Arnaldo Jabôr * Longa-metragem.

1970 — *Pindorama* * Direção de Arnaldo Jabôr.

MIGUEL BORGES CONTRA A ESTÉTICA

Entrevista a José Carlos Monteiro

Para Miguel Borges, ex-crítico, ex-jornalista, ex-fundador do novo cinema brasileiro (ao lado de Gláuber Rocha, Carlos Diegues, Leon Hirszman e outros) e seu primeiro cineasta "maldito", a beleza em filme é repressiva, pois "reprime a dúvida e o mito, os deuses e o inconsciente coletivo". Por isso, ele procurou fugir ao circuito da arte vigente, ainda presa a posturas moralistas e a uma estética do passado, e centrou sua obra sobre a contestação das normas tradicionais, dirigindo-a a um público indistinto, e não apenas a determinadas camadas culturais. O resultado inicial dessa tentativa foi Canalha em Crise, filme sobre as dúvidas políticas de um intelectual pequeno-burguês. À margem das experiências da época, este ensaio de Miguel Borges recebeu o rótulo de "maldito". No mesmo rumo, MB colocou suas incursões seguintes, todas declaradamente comerciais Perpétuo contra o Esquadrão da Morte, crônica da vida nos morros cariocas; Maria Bonita, Rainha do Cangaço, um antiépico tendo como personagens os mitológicos Lampião e Maria Bonita, e As Escandalosas, radiografia de um mundo de marginais, em competição com a sociedade dita normal. Esse quarteto de filmes, importante ou não, abriu caminho a muitas experiências na mesma vereda, sem subserviência aos modismos e com muita vontade de mostrar os impasses das pessoas postas à margem do comando social. Nesta entrevista, ele elucida as razões de seu rompimento com o Cinema Novo e dá sua opinião sobre o que se faz atualmente no país





Tereza Raquel e Flávio Migliaccio: *Canalha em Crise*.



O primeiro filme "maldito" do novo cinema brasileiro: *Canalha em Crise*. Armando Costa e Maria Gladys são os protagonistas



JCM — Em sua proposta inicial, *As Escandalosas* seria uma modernização das aventuras da cortesã francesa do século XVIII, Madalena Filon, mostrando as pessoas postas à margem do comando social. O resultado final corresponde a essa premissa? Por quê?

MB — Primeiro: o fato de se basear ou não o filme naquelas aventuras é, para mim, irrelevante. Os produtores é que acharam importante, publicitariamente, êsse dado. Não discuto. Segundo: as aventuras da cortesã e do seu "câften" me serviram como ponto de partida dêsse estudo, desta visão de pessoas postas à margem do comando social, indivíduos que não exercem qualquer profissão formalmente reconhecida, ou considerada útil, permissível. São, principalmente, um rufião, prostitutas e um alcagüete. Procurei observar e transcrever criativamente o que êles representam, numa espécie de iconografia viva.

Admitamos o seguinte: ninguém se libertou, ainda, do moralismo. Estamos sempre fazendo pregações e proselitismo no plano dos valores morais. Do que nos parece serem êsses valores morais. Nada mais moralista do que o amoralismo e o imoralismo.

Não pretendo que *As Escandalosas* tenha escapado dêsse circuito, mas sustento que sobe um degrau, nessa escala. Ao exercer o meu próprio moralismo,

levei em conta que o meu é um, entre uma infinidade dêles. Isto é: não tentei me libertar do meu moralismo, mas tratei de manter presente que êle ali estava, vivo e atuante. Ampliei, assim, a crítica ao meu próprio instrumento e ao meu próprio processo de trabalho. É questão de admitir o moralismo como algo específico, um conjunto de imagens, ídolos, ícones e artefatos suspensos entre o concreto e o abstrato.

É difícil fazer a crítica de nossa própria crítica. Acredito que o esforço nesse sentido deve ser levado em conta, na explicação do grande sucesso de *As Escandalosas*. Dos filmes que já vi, é um dos que menos se fanatizam numa escala de valores, numa visão do mundo, isto no primeiro degrau. O espectador, assim, experimenta uma grande sensação de liberdade de aceitar ou rejeitar o meu moralismo. É um filme pouco repressivo. E aí se torna claramente moralista, no segundo degrau. Acredito, como hipótese útil — pois não é possível viver sem supor — que a moral será conhecida no dia em que o homem conhecer o Universo — se é que vai surgir um conhecimento capaz de desvendar o mistério da criação.

Viver é supor. E eu suponho que, quando procuro incorporar ao meu cinema o mínimo de dúvida científica, estou melhorando o instrumento. Só me permito, porém, supor, nesse plano. Ponho em

dúvida a própria suposição sobre o papel da dúvida. Daí que muitos amigos meus me censurem a securo com que trato meus filmes, tão logo prontos. Eu os desvalorizo, eu os nego — dizem êles.

VIVER É SUPOR

JCM — Quais os motivos que levaram o produtor a concluir o filme à sua revelia? Houve conflito de intenções?

MB — Não de intenções, mas de suposições. Êle supôs que eu fôsse capaz de fazer o filme que êle sonhava — um filme com um apêlo ao melodrama erótico, que ostentasse o erotismo como rótico e atrativo, emoldurado pelo melodrama, espécie de salvo-conduto e de purgação para o contato com êsse tabu, êsse leviatã, o sexo. Supus que êle pudesse compreender a minha suposição de que o filme não devia ostentar, nem emoldurar o assunto no melodrama, e sim dar a volta por cima, fazer a crítica, no trabalho, do trabalho de produzir um filme com aquela proposição inicial. É uma idéia supostamente não muito fácil de supor, para qualquer produtor normal. E nesse torvelinho de suposições, o melodrama tentou passar para nossas relações pessoais, que se deterioraram. Terminei pensando que estava terrivelmente incompreendido, e êle também, da parte dêle. Daí, eu supus que seria bom tirar meu nome do filme, e êle



Para Miguel Borges, *As Escandalosas* é um filme pouco repressivo.



A vida nos morros cariocas, em *Péripetuo* contra o Esquadrão da Morte.



Milton Morais: *Péripetuo* contra o Esquadrão da Morte.

supôs que bastaria declarar a intenção de respeitar a montagem, para não me atender naquele suposto. Assim, supostamente, a montagem está respeitada. Como viver é supor, vamos vivendo nessa suposição. Essa problemática toda — que desejo e acredito superada — foi com um dos produtores. Com o outro, a Franco-Brasileira, não tive dificuldades.

JCM — Há poucos meses, você dizia: "Não sei que filme é, agora, *As Escandalosas*. Meu é que não é." Você continua a renegá-lo?

MB — É uma pergunta cheia de malícia jornalística. Como quem diz: "Será que você é homem de renegar o filme agora, quando ele fez sucesso, teve repercussão etc.?" O problema não é manter poses ou atitudes, você sabe. O filme, agora, existe independente de mim ou das minhas explicações. Todo filme é como uma bola de bilhar: bate e volta, quer você queira, quer não.

JCM — Desde *Canalha em Crise* sua trajetória no quadro do novo cinema brasileiro tem sido radicalmente oposta às preocupações de seus companheiros de geração (cinematográfica). Esse rompimento foi deliberado, ou meramente produto das circunstâncias?

MB — Foi meramente uma deliberação circunstancial, sim, senhor. Fui um dos fundadores do Cinema Novo e me afastei dele, pouco depois da fundação. Uma vez

fundado, eu me senti tentado a discuti-lo. Fundar alguma coisa é muito grave. O antídoto é discutir a coisa fundada. O Cinema Novo foi, para mim, uma hipótese que comeci a discutir imediatamente. O que tem sido o Cinema Novo? Uma filosofia, um grupo, um rôlo compressor, um apostolado? Ele comporta desde o belo neo-romantismo dos filmes de David Neves até a amargura de *O Quarto*, de Rubem Biáfara, um cineasta que, como crítico, tem sido ou foi um dos maiores adversários do Cinema Novo. Mas Biáfara não "pertence" ao Cinema Novo, embora muitos cinemanovistas tenham gostado de seu filme, que tem qualidades. Isto é apenas para ilustrar o caráter de hipótese do Cinema Novo. Antevi as conseqüências da hipótese, e ousou me gabar disso. Antevi, por exemplo, que o Cinema Novo cairia na intelectualice, também conhecida como "encucação". O que é a "encucação"? É a transformação de um artefato — objeto perecível, para uso circunstancial — em um valor aspirante à eternidade, através de mil cerebrações. Anos depois, as pessoas começaram a concordar comigo. Gláuber e Paulo César são dois imensos cineastas e duas personalidades fortísimas, mas admitem que minhas suposições podem estar certas. Quando três ou mais pessoas supõem alguma coisa, forma-se um circuito, e o circuito tende a fundar alguma coisa. Forma-se uma cadeia de

circuitos, e a fundação resultante muitas vezes é realizada longe das pessoas que lançaram o primeiro elo. É possível que um novo Cinema Novo, com um nome qualquer, esteja em vias de ser fundado. Aí, será novamente necessário discuti-lo, e eu estaria outra vez "numa trajetória radicalmente oposta à dos meus companheiros de geração cinematográfica"

MITOS DO ARTISTA

JCM — "Estou em busca da minha imagem", declarava você tempos atrás, salientando que, com *Péripetuo* contra o Esquadrão da Morte, só conseguia distinguir um vulto, uma sombra, e com *Maria Bonita* nem enxergava. Em que sentido *As Escandalosas* contribuiria para ajudá-lo a descobrir sua verdadeira imagem?

MB — Fui rigoroso demais com *Maria Bonita*, naquela hora. *Canalha em Crise*, *Péripetuo* e *Maria Bonita* são experiências com um sentido muito específico, filmes de treinamento. Andei me exercitando na arte de, sem subserviência às imposições da moda, manter ao mesmo tempo a minha identidade e o último elo da cadeia cinematográfica, que é a abertura para o público. O mito do artista que põe sua "verdade", sua "alma" na obra, é um mito romântico. Não o conheciam os clássicos, os barrocos. Na sociedade de con-



Ivã Cândido e Cléa Morais: As Escandalosas.



sumo, o suicídio do artista venderia como um rótulo de sabonete. E o lucro? O político morto pode lucrar, o homem de negócios também. Mas o artista, não. Só se virar político ou homem de negócios na hora de morrer.

Achei — supus — que muitos companheiros meus estavam cometendo um suicídio branco. Quase todos, senão todos, os do Cinema Novo. Suicidavam-se porque os seus filmes não completavam o processo, não entravam em interação com o público indistinto do cinema. Interagiam com o público "distinto", o público dos festivais e da crítica mais sofisticada nesse sentido. Implantava-se o circuito fechado, em que a energia do cinema se esgotava no embate consigo mesma. Não se pode montar o cinema com o cinema. Não posso montar a minha imagem com a imagem de pessoas muito parecidas comigo. Jean-Claude Bernadet foi o observador que melhor compreendeu esse fenômeno. Explicou o Cinema Novo como um fenômeno cultural de classe média, fechado nesse circuito, como numa pirâmide. O Cinema Novo está na linha de herança das pirâmides. Ao discutir a estrutura social, defende a ordem cósmica. Mas qual? Uma que é concebida e sustentada nas contradições com a estrutura social de que faz parte. Essa ordem cósmica — que inclui valores estéticos, aspirações, ideais, credências sobre o papel do intelectual, hábitos políticos, tabus emocionais, um vernáculo, uma gramática e uma gíria — faz parte da estrutura social contestada, como condição, pressuposto, algo de indispensável a essa estrutura.

Supus isso e fugi do circuito fechado, abrindo meu cinema ao contato com o inconsciente coletivo, o público indistinto. Então, não estou montando o cinema com o cinema, mas com a sociedade estatisticamente representada no grande público que tem ido ver meus filmes. Monto o meu modo de ver com o de pessoas diferentes ao infinito.

Quando lancei *Perpétuo*, dei uma entrevista dizendo que o cineasta brasileiro precisava se lambuzar no contato com o público. Armindo Blanco, que publicou democraticamente a entrevista, depois escreveu um artigo de meia página, me apontando como o inimigo n.º 1 do Cinema Novo e até dos intelectuais. Perfeito. Armindo foi apenas o agente de uma agressão do inconsciente coletivo contra mim. Eu lido com o inconsciente coletivo. Quem com muitas pedras bole, uma lhe dá na cabeça. Em *As Escandalosas*, levei mais longe esse aprendizado.

JCM — "Difícil, para um piauiense, estudar o homem abstrato, desligado de suas relações com a natureza." Esse "homem abstrato" a que você se refere é o homem urbano? E por que, até agora, você não se voltou mais intensivamente para o cinema rural?

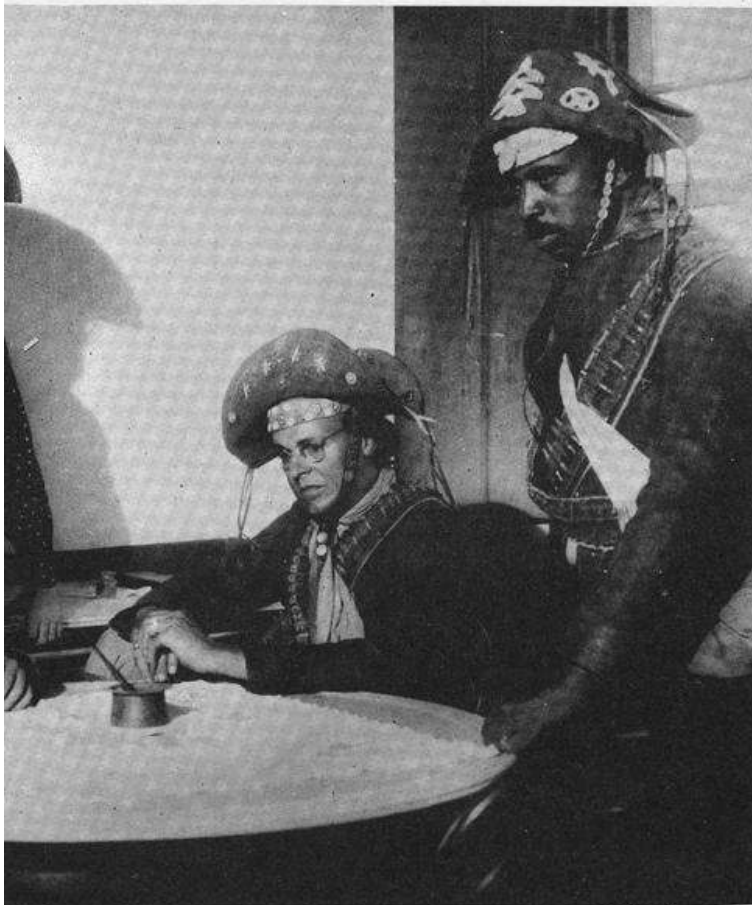
MB — Ao declarar isso, eu quis significar que o homem urbano está mais distante dos mitos do que o camponês. Os mitos são as representações das verdades antigas — a própria verdade e a mentira, a justiça e a injustiça, o certo e o errado, o demônio e o anjo, o médico e o monstro, o profeta Elias e a Bêsta do Apocalipse. Esses mitos existem no ho-

mem urbano, mas éle os disfarça, os encobre mais, na carapaça do comportamento e na couraça da opinião. Um piauiense não pode disfarçar tanto, até porque encabula. Num país onde há cada vez mais certezas, cada vez menos piauienses, cabe a estes o privilégio, a responsabilidade e o sacrifício de encabular.

O BELO É REPRESSIVO

JCM — De certa maneira, o tipo de cinema praticado por você fez escola. Você não acha que o chamado "Cinema da Bôca do Lixo" recorda, ao menos incidentalmente, suas tentativas de fazer filmes antiestéticos e comerciais?

MB — A beleza canônica do filme é repressiva. Reprime a dúvida e o mito. Reprime os deuses e os demônios do inconsciente coletivo, que estão dentro de nós. A estética é uma criação de superestrutura, urdida no longo processo da história e transformada na ponte entre a ordem cósmica e o aderço. Daí se ouvir, por exemplo: "Este filme é um brinco, este livro é uma jóia." A beleza, entendida com o acatamento às normas de estética, ao bom-gosto corrente, purga o confronto com um universo não resolvido, não ordenado na escala cósmica. Não afirmo mais que esse circuito fechado não seja uma suposição indispensável à vida humana. Mas é prudente discuti-lo, negá-lo, e por trás desse biombo pode descobrir-se um caminho novo. Meus filmes não são antiestéticos. Estão do lado de fora da estética vigente. O que é estético hoje, não era ontem, nem será



Maria Bonita, a Rainha do Cangaço: a negação dos mitos. Em cena: Sônia Dutra, Milton Moraes e Váldir Onofre.



Na relação entre Maria Bonita e Lampião, só houve romantismo quando se conheceram (Miguel Borges). Na cena: Milton Moraes e Celi Ribeiro.

amanhã. Nesse sentido, o artista é, paradoxalmente, um dos homens mais conservadores. Ao negar a estética da época anterior, ele o faz com raiva, tristeza, saudade, traumatismo. Veste a mesma estética pelo avesso. Eu acho, por exemplo, que *Terra em Transe* e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* vestem a estética pelo avesso. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, não. Este é um filme que traz uma imagem inteiramente nova, desgarrada. Mas Gláuber depois perdeu o rumo do descaminho. Tenho procurado colocar meus filmes numa linha paralela à estética, não contra ela. A estética continua como um ponto de referência, para que eu possa traçar o paralelo. É um problema de geometria. Acho errado também dizer-se que meus filmes são marginais à estética. Nada mais centrado do que a margem. A margem está no miolo do conflito doméstico. Por isso, o rufião de *As Escandalosas*, brilhantemente interpretado por Ivã Cândido, está à margem do comando social apenas como modo de dizer. Ele briga com o comando, à maneira dele. A novidade está em que sua maneira de lutar vai desenhando uma caricatura do comando. Gedeão, o rufião, contesta a si mesmo.

Rogério Sganzerla, com seu grande talento, colocou *A Mulher de Todos* realmente à margem da estética vigente. O filme empenha-se num duelo de contestação com a estética vigente, tentando competir com ela, negá-la, desmascará-la. Domésticamente, pelo lado de dentro. É uma briga de família, de copa e cozinha. A entrada na estética pela porta de serviço. Da última conversa que tive com

Sganzerla, acredito que ele comece a compreender isso.

Não conheço bem, ainda, o Cinema da Bôca do Lixo. Não há dúvida de que eu o influenciei, mas à maneira dele. O Cinema da Bôca do Lixo se parece muito mais com o Cinema Novo, do que com o meu. O Cinema Novo veste a estética pelo avesso e se senta no salão para receber as visitas, arrostando a perplexidade delas diante desse mau costume. O Bôca do Lixo entra pela porta dos fundos. A ação se passa no mesmo "décor", na mesma casa. Cabe ressaltar que toda série tem os seus membros "fora de série". Gláuber Rocha, por exemplo, é fora de série no Cinema Novo, tão fora que muitos jovens insensatos tentam seriar atrás dele. No espaço cultural e econômico ocupado por Gláuber, só cabe ele mesmo. Quero com isso dizer que o Cinema Bôca do Lixo poderá ter os seus elementos fora de série. Pode surgir também a série dos fora de série. Repito que ainda não vi o suficiente. Vi *As Libertinas*, de Antônio Lima e Carlos Reichenbach Filho, e gostaria de revê-lo agora, que tenho mais clareza sobre o assunto.

PROJETOS

JCM — Quais seus projetos imediatos? Serão na linha de seus filmes anteriores?

MB — Estou preparando um filme com Grande Otelo no papel principal, sobre um indivíduo que tem todo o dinheiro necessário para superar as dívidas e as dúvidas, e que passa a duvidar mais ainda, por isso mesmo. É um filme sobre o certo e errado pela ótica dos modismos moder-

nos. Estará na linha dos anteriores, o que não significa que venha a ser igual. O cinema continua a ser um instrumento percível no contato com a História, essa metáfora que se renova a cada decifração. Uma diferença: a metáfora, no filme a ser feito, passa para o centro do episódio. Luís Carlos Barreto, Marcos Farias e Leon Hirszman, meus sócios na produção, assimilam meu cinema emocionalmente. Com eles estou à vontade para trabalhar. Tenho também uma proposta de Altamir Freitas Braga, outro produtor inteligente, para um filme que começa a ser pensado.

FILMOGRAFIA

CURTA-METRAGEM:

1962 — ZÉ DA CACHORRA * Episódio inserido na coletânea *Cinco Vêzes Favela*.

1970 — A FESTA DA MALDIÇÃO.

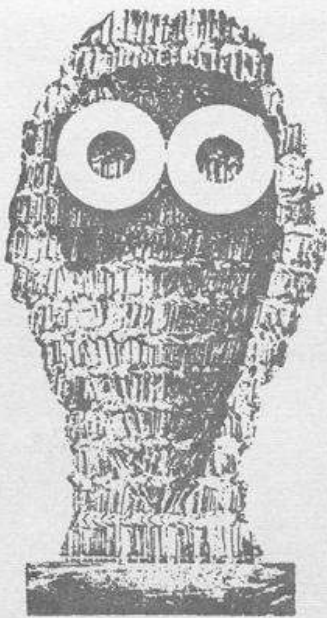
LONGA-METRAGEM:

1963 — CANALHA EM CRISE.

1967 — PERPÉTUO CONTRA O ESQUADRÃO DA MORTE.

1968 — MARIA BONITA, RAINHA DO CANGAÇO.

1970 — AS ESCANDALOSAS.



INC PREMIA OS MELHORES DE 1969



O Presidente Emilio Garrastazu Médici também recebeu uma "Coruja de Ouro", por sua ajuda ao cinema brasileiro. Na cena, quando recebia o troféu de Grande Otelo, em Brasília.

"Esta é a hora da verdade do cinema nacional. Chegou o momento de conquistar o mercado interno, em termos definitivos. Para isso, e também para a implantação de uma indústria cinematográfica genuinamente brasileira, é preciso que os filmes nacionais tenham a técnica necessária, a fim de transmitir ao povo elementos de sua cultura. Visando à formação de um complexo cinematográfico de bases profissionais é que o Instituto Nacional do Cinema instituiu prêmios de estímulo aos técnicos e às produções mais importantes de cada período. Com a entrega das Corujas de Ouro aos melhores de 1969, o INC exprime sua política de incentivo ao cineasta nacional."

Essa posição de princípios do Presidente do INC, Ricardo Cravo Albin, marcou a solenidade de 29 de setembro, no Teatro Municipal, quando foram entregues os prêmios aos profissionais e aos filmes que mais se destacaram na temporada de 1969, segundo o julgamento do Júri Nacional do Cinema, constituído de personalidades integradas ao complexo cinematográfico brasileiro. Quatorze cineastas, atôres, atrizes e técnicos, liderados por Gláuber Rocha, receberam pela primeira vez os troféus "Coruja de Ouro", criado este ano para recompensar de maneira expressiva os laureados.

Além das distinções atribuídas aos melhores técnicos e intérpretes do ano passado, o INC decidiu outorgar também um troféu "Coruja de Ouro" a Humberto Mauro, um dos pioneiros da Sétima Arte no Brasil. Esta láurea, denominada "Grande Prêmio INC", será concedida anualmente à personalidade que se tenha destacado na promoção do cinema brasileiro. Humberto Mauro veio especialmente de Cataguases para a solenidade.

Fizeram a entrega dos troféus: Anselmo Duarte, Brandão Filho, Cyl Farney, José Lewgoy, Marisa Urban, Rossana Ghessa, Carlos Sebastião Prata (filho de Grande Otelo, que entregou o prêmio a seu pai), Leila Diniz, Maria Pompeu e a escritora Maria Alice Barroso, diretora do Instituto Nacional do Livro.

Os profissionais laureados por seus trabalhos em 1969 foram:

"Melhor Direção": Gláuber Rocha, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*.

"Melhor Roteirista": Antônio Carlos Fontoura, *Copacabana me Engana*.

"Melhor Fotografia": Affonso Beato, *O Bravo Guerreiro*.

"Melhor Ator": Grande Otelo, *Macunaíma*.

"Melhor Atriz": Odete Lara, *Copacabana me Engana*.

"Melhor Montagem": Raimundo Higinio, *Os Paqueras*.

"Melhor Ator Coadjuvante": Paulo Gracindo, *Copacabana me Engana*.

"Melhor Atriz Coadjuvante": Neusa Amaral, *As Duas Faces da Moeda*.

"Melhor Partitura Musical": Egberto Gismonti, *A Penúltima Donzela*.

"Melhor Cenografia": Anísio Medeiros, *Macunaíma*.

"Melhor Figurinista": Francisco Brennand, *A Compadecida*.

Além desses técnicos e atôres, receberam também troféus "Coruja de Ouro", na categoria de curta-metragem:

Jorge Ileli, "Primeiro Prêmio" por sua direção em *Carmem Liranda*.

Carlos Frederico, "Segundo Prêmio" por *Isto é Lamartine*.

Roland Henze, "Terceiro Prêmio" por *A Lavagem do Cristo*.



Grande Otelo, "Melhor Ator de 1969", recebe a "Coruja de Ouro" das mãos de seu filho.



Humberto Mauro recebe sua "Coruja de Ouro" das mãos da escritora Maria Alice Barroso, diretora do Instituto Nacional do Livro.

HUMBERTO MAURO: sobre o prêmio INC



Roland Henze, terceiro prêmio na categoria de curta-metragem, Maria Pompeu e Carlos Frederico, segundo colocado.

(Texto de agradecimento escrito para solenidade de entrega da "Coruja de Ouro").

Disse o Padre Antônio Vieira que "o dar e o premiar são coisas muito diferentes. Dar aos que merecem, ou não merecem, é dar; dar só aos que merecem é premiar".

Pareceria imodéstia falar assim não fora a intenção do INC e de seu brilhante Presidente, Ricardo Cravo Albin, de homenagear, recordando com justiça, ou animar, fixando-se nos "melhores do ano de 1969", tôdas aquelas pessoas, conhecidas ou obscuras, do passado e do presente, que trabalharam e trabalham, em qualquer sentido, abnegadamente, pela criação do cinema brasileiro.

É uma láurea que também edifica, estimulando os que, seguindo os mesmos rumos, que os exemplos apontam, se projetam no futuro, sem medir dificuldades e esforços. Não poderia me externar de outro modo, se vejo aqui representadas as expressões mais lídimas da arte e da indústria do nosso cinema, pelo que nêle realizaram à força de talento, estudo, trabalho e patriotismo.

Para mim, que nessa tarefa deslumbrante mourejo há 45 anos e, artesão envelhecido em seu labor, contemplo agora a juventude que soube compreender o



Dina Sfat e Paulo José: mestres de cerimônia da festa da "Coruja de Ouro"

idealismo dos mais velhos, tomando-lhes com destreza e capacidade intelectual, dos braços cansados, as ferramentas do esforço e da dedicação, renovando e melhorando sempre a qualidade da obra, é outro prêmio, êsse espetáculo comovedor e eloqüente.

A ave que expressa a recompensa, áurea como a estima, o valor e a perfeição, de *habitat* universal, consagrada à deusa da Sabedoria, da invenção e da bravura — Atena ou Minerva — nos faz irresistivelmente associar a lembrança do grande Roquette Pinto, o cientista, o sábio professor e homem de ação, pioneiro do rádio e do cinema educativos no Brail, com quem tive a honra e a felicidade de colaborar desde os primórdios do Instituto Nacional do Cinema Educativo.

A coruja, significando os olhos da inteligência que devassam a noite das leis da natureza e a filosofia que sucede à luz solar da ciência, é bem o símbolo do estudo e da educação, que o cinema, especialmente o educativo, serve de veículo eficaz e acessível às populações, mesmo as mais simples.

É esta, uma outra razão de alegria e desvanecimento, para mim e a competente equipe de técnicos com os quais pude

realizar mais de duas centenas de filmes educativos, de curta e média-metragem, sob a supervisão de Roquette Pinto, mais tarde substituído na chefia do INCE pelo Dr. Pedro Gouveia e, mais tarde, Flávio Tambelini.

É grato ver que essa tradição e essa meta nobilíssima foram preservadas no Instituto Nacional do Cinema, que absorveu o patrimônio artístico e o pessoal do INCE.

A orientação lúcida, a visão superior de suas finalidades, que a Direção do Instituto tem manifestado, é dela testemunho patente esta cerimônia de regozijo para o cinema brasileiro, em todos os seus aspectos.

Prestigiado pelo Senhor Ministro da Educação e Cultura, o Diretor do INC demonstra mais uma vez que, em sua vida de cidadão e homem público, observou com interesse a marcha e o progresso do nosso cinema, podendo agora incentivá-lo pelo conhecimento que tem de sua existência irrefragável e vitoriosa, até nos certames internacionais.

Como humilde trabalhador de sua construção, um de seus veteranos, mas a quem jamais faltou a fé que remove todos os obstáculos, muito obrigado.

Paulo Gracindo e seu troféu.



O Municipal na festa dos melhores.



Na cena acima, a melhor atriz coadjuvante de 1969, Neusa Amaral, recebendo seu prêmio das mãos de Leila Diniz. Abaixo, sendo cumprimentada pelo produtor Oswaldo Massaini.

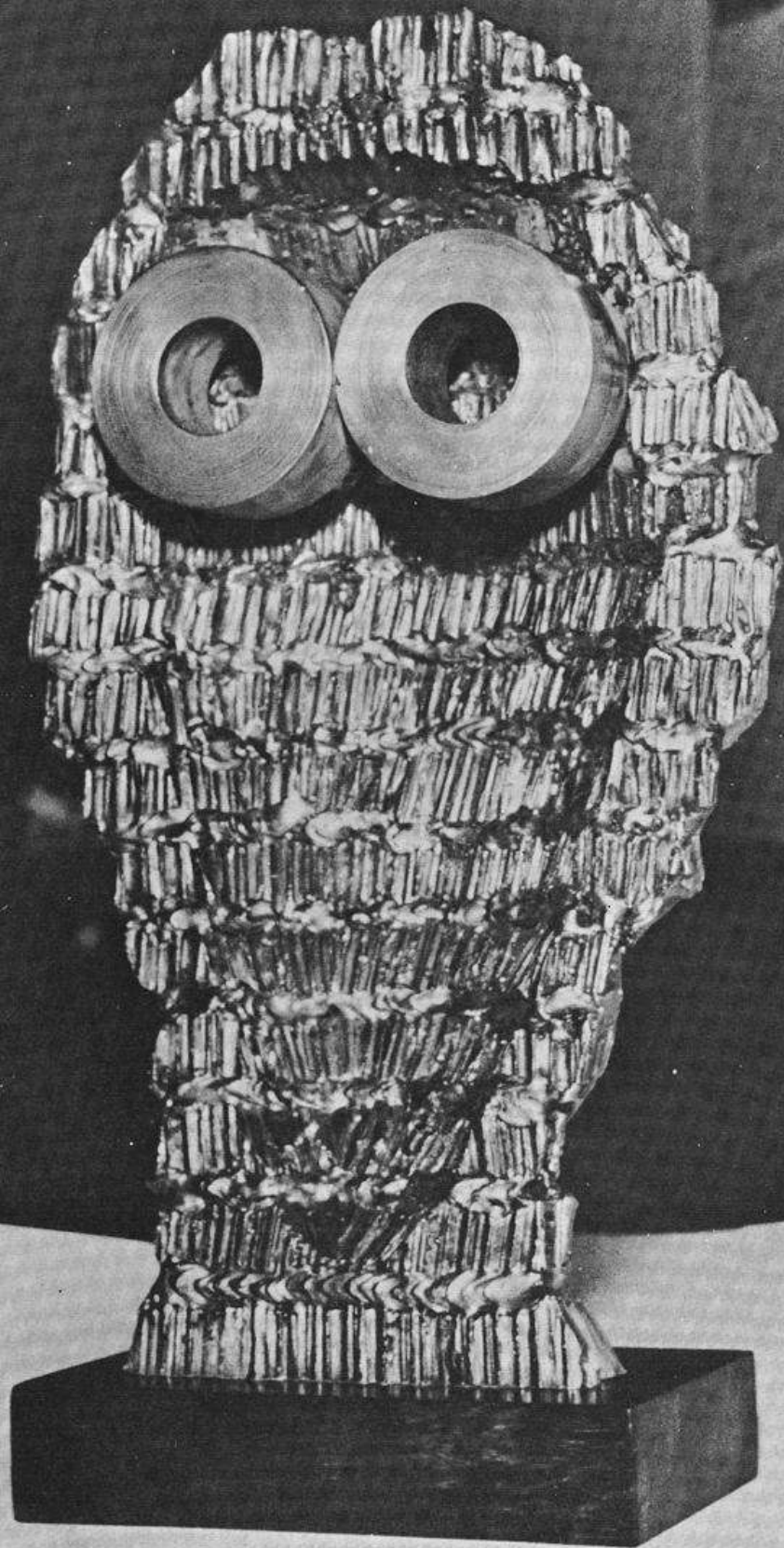


O TROFÉU "CORUJA DE OURO"

Na Alemanha Ocidental existe o "Urso de Ouro", e na Argentina um "Condor de Ouro". O Festival de Veneza, Itália, premia seus melhores com um "Leão", também dourado. A "Gaivota", símbolo do Festival do Filme do Rio de Janeiro, começa a ficar internacionalmente famosa, parecendo marcar assim a superioridade das aves e animais como expressão de som, luz e movimento. Agora chegou a vez da coruja. Em 1970, para distinguir de maneira característica os técnicos e produções mais importantes do período, o Instituto Nacional do Cinema instituiu um troféu singular — a "Coruja de Ouro", criação do escultor Maurício Salgueiro.

"Todas as artes procuram fixar um estágio de civilização, marcar uma data dentro de um grupo. Escultura e cinema estão, nisso, muito próximos", declarou Maurício Salgueiro ao explicar a concepção da estatueta. "Para fazer o prêmio INC, abri mão da coruja-massa. Partii da idéia de coruja antimatéria. Fiz a escultura em espaço negativo e, sobre a matéria que justifica o espaço negativo, uma pesquisa de superfície bastante rica e chegada à problemática da coruja — antes de tudo, uma ave. Usei, como espaço positivo, apenas os dois olhos. Tratados em círculos concêntricos, eles têm uma oscilação de objetiva. Pois o prêmio é de cinema", explicou.

Ao encomendar ao escultor a confecção da "Coruja de Ouro", o INC procurou despertar um outro interesse no trabalho profissional de cada um, destacando com um troféu o seu esforço artístico. Sua criação não extinguiu o prêmio em espécie recebido pelos melhores de cada ano, mas constituiu uma acumulação de distinção a todos os reconhecidos pelo Júri Nacional do Cinema.



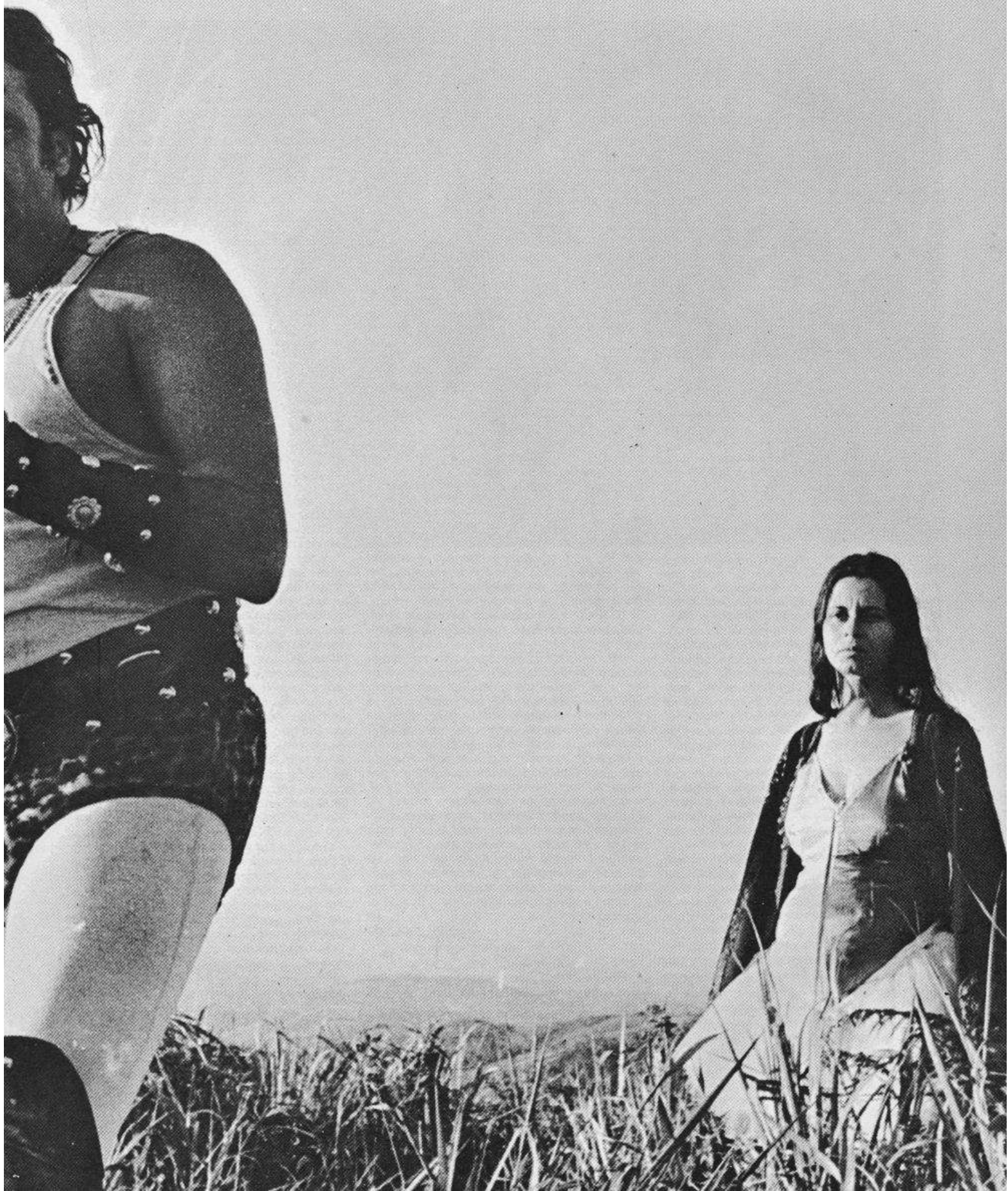
AS CRIATURAS DE CAPOVILLA

Entrevista a
Geraldo Mayrink

O diretor de *Noite de Iemanjá* fala de *Bebel*, *Garôta Propaganda*, *Os Meninos de Tietê* e *O Profeta da Fome*.

Maurice Capovilla nasceu na cidade de Valinhos, Estado de São Paulo, em 16 de janeiro de 1936. Formado em Teoria Literária, começou suas atividades cinematográficas como jornalista, tendo colaborado em jornais e revistas da cidade de São Paulo. Em 1962 realizou seu primeiro filme, um semidocumentário mudo, de curta-metragem, *União*. Em 1963 estagiou no Instituto de Cinematografia da Universidade Nacional do Litoral, em Santa Fé, Argentina. De volta ao Brasil, no ano seguinte, realizou outro semidocumentário, *Meninos do Tietê*, que representou o Brasil no Festival dos Povos, de Florença. Em 1966 fez dois documentários, *Subterrâneos do Futebol* e *Esportes no Brasil*, de boa repercussão crítica. Seu primeiro longa-metragem de ficção, *Bebel, Garôta Propaganda*, de 1967, despertou grande interesse da crítica ao ser apresentado no Festival de Pesaro (Itália), em 1968, tendo tido também êxito de público no Brasil. Após *O Profeta da Fome* (1970), um dos representantes brasileiros no 20.º Festival Internacional do Filme de Berlim, Seção Competitiva, Capovilla filmou, *Noite de Iemanjá*, no litoral do Estado de São Paulo.







GM — Você chegou ao cinema como crítico, mas agora, além da crítica, divide seu tempo dando aula na Escola de Comunicações Culturais da Universidade de São Paulo. E ainda (ou antes disso) faz filmes. Como concilia essas coisas?

MC — Praticamente, só comecei a trabalhar em cinema na Cinemateca Brasileira, em 1961. Eu era repórter do jornal "O Estado de São Paulo", quando fui convidado por Paulo Emílio Sales Gomes e Rudá de Andrade, para fazer a divulgação da Cinemateca, que na época tentava atrair para si as atividades dos cineclubes. Muitos deles estavam sendo fundados e no Rio de Janeiro era criada a Federação dos Cineclubes. No Nordeste, também já havia um certo movimento de cultura cinematográfica e, um ano antes, em São Paulo, os críticos de todo o país se haviam encontrado num Congresso. Foi através do Gustavo Dahl, com quem havia estudado e morado junto, que conheci Paulo Emílio, Rudá, Caio Scheib, Almeida Sales, isto é, o pessoal que orientava a Cinemateca. Quando comecei, só pretendia criar um movimento junto a cineclubes e escolas. O que tinha de fazer era selecionar os filmes, providenciar cópias em 16 mm de filmes brasileiros, recuperar certas cópias de filmes estrangeiros clássicos, fazer fichas e catálogos desses filmes e depois distribuí-los pelo interior. Foi nessa época que a Cinemateca fez o lançamento oficial do Cinema Novo em São Paulo, numa sessão na II Bienal dos curtas-metragens *Couro de Gato, O Poeta do Castelo, O Mestre do Apicucus*, isto é, a fase anterior a *Cinco Vezes Favela*.

GM — Mas nesta época, além do trabalho de divulgação, você já escrevia?

MC — Em 1963, tive um contato com Fernando Birri, que estava em São Paulo para uma série de conferências, como fundador e diretor da Escola de Santa Fé, da Argentina. Foi através dele que consegui um estágio no Instituto de Cinematografia do Litoral, onde fiquei três

meses e participei de três curtas-metragens. Levei para lá também um curto, que tinha rodado em São Paulo, *Meninos do Tietê*.

GM — Você não estava escrevendo críticas antes de rodar *Meninos do Tietê*?

MC — Quando fui para a Cinemateca, ela tinha à disposição a última página do Suplemento Literário do "Estado de São Paulo". Tínhamos de manter, semanalmente, esta página, e fui obrigado a escrever. Não eram bem críticas, o que fazia, mas ensaios sobre assuntos variados. Fora disso, escrevíamos bastante sobre cinema brasileiro.

GM — Você chegou a ter uma atividade regular como crítico?

MC — Não. Foi só em 1965, com a criação do "Jornal da Tarde", que minha atividade ganhou certa regularidade. O jornal estava sendo planejado e eles me chamaram para organizar aquela página de críticas, que continua saindo até hoje, às terças-feiras. Isso durou até 1967. Voltei a escrever agora, por uns tempos, substituindo Maurício Rittner, que estava ocupado filmando *Mulher para Sábado*.

GM — Você não gosta de fazer crítica?

MC — Gosto, e estou agora colaborando com a revista "Visão". Meu grande problema é ter tempo para fazê-las. A Escola, e mais uns projetos que tenho em andamento, não me deixam com a disponibilidade que tinha no "Jornal da Tarde". Mesmo para fazer a página uma vez por semana, como a gente fazia lá, não dá tempo, porque é preciso ver vários filmes durante a semana, pegar material, acompanhar o fechamento da página etc.

GM — Você tem lido o que os críticos brasileiros andam escrevendo ultimamente?

MC — Tenho acompanhado apenas as críticas publicadas pelo "Jornal da Tarde", as da revista "Veja" e umas poucas que aparecem no Rio. Sinto que a crítica de cinema mudou, não digo do ponto de vista de qualidade, mas da forma como é praticada. Meu modelo de crítica era aquele que Paulo Emílio fazia: uma tentativa de inserir o cinema em ensaios de preocupações sociológicas, uma tentativa de apreender raízes, de procurar mais caminhos do que se limitar ao filme criticado. Era, talvez, uma crítica necessária para a época. Eu achava que isso era muito importante, porque já estava integrado no processo e pensava que era preciso existir um tipo de crítica mais prospectiva que analítica. Agora, acho que a crítica se limita ao que vê, às duas horas de filme que estão na tela. Não há mais nenhuma vontade de abrir perspectivas.

GM — Mas isso pode ter outras razões, de ordem puramente técnica, jornalística. Dez anos atrás, era possível ao Moniz Vianna, no Rio, ou ao Cyro Siqueira e Maurício Gomes Leite, em Minas Gerais, usar enormes espaços de jornal e dedicar a um filme dois, três, quatro, até mais artigos, na base de um por dia. Agora, a própria evolução dos jornais não permite mais que o "review", o registro.

MC — De acordo. Vejo ainda algumas outras causas. A nossa página do Suplemento morreu há muito tempo. E, como disse, talvez valesse a pena ser mais profundo cinco anos atrás por causa da própria experimentação do cinema. Agora, talvez, a crítica deva se limitar mesmo ao que existe, ao que já foi feito. Lembro-me que *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, por exemplo, teve uns quatro ou cinco ensaios só do Paulo Emílio.

GM — Estabelecamos, então, dois tipos de crítica. Qual delas você está praticando?

MC — Só fiz dois artigos para "Visão", até agora. Um era sobre *Satyricon* e o outro sobre *Vergonha*. Aceitei escrever apenas críticas de filmes estrangeiros, porque não me sinto suficientemente frio e distante do cinema brasileiro para poder julgá-lo. Nesses dois artigos, tentei descrever com maiores detalhes as obras de Fellini e Bergman — função normal de uma crítica que não seja só "review" —, mas por outro lado não tive nenhuma intenção prospectiva. Afinal, acho que não tem sentido interrogar-se sobre caminhos dos outros e endereçar perguntas a autores que nem sequer estão aqui para escutá-las. Além disso, não tenho ido muito ao cinema. Vi os dois últimos filmes de Kaneto Shindo, *Onibaba* e *Kuroneko*, e fiquei muito impressionado. Gostei muito de *Vergonha*, apesar de não concordar com o filme. Como linguagem, como tratamento de cinema, é admirável.

GM — Gostaria de saber como é que você está armando seus esquemas críticos, do ponto de vista metodológico.

MC — Não sei se o que ando escrevendo agora tem mais fôlego que o que sai nos jornais. Vou citar novamente o exemplo de *Vergonha*. Tentei analisar o filme de dois ângulos: o dos amigos e o dos inimigos de Bergman. Tentei exprimir para o leitor o que ele quis dizer, contando não a história, mas o seu sentido. Expliquei alguns detalhes técnicos que me pareceram importantes — o porquê daquele tom de fotografia, por exemplo — e no final levantei uma dúvida sobre a validade da posição de Bergman em relação ao problema de que trata. Sem tomar nenhuma posição, pessoalmente, deixei em aberto duas posições possíveis diante do filme. Não acredito que seja uma fórmula aplicável a tudo, mas permite passar mais informações do que os críticos dos jornais estão forçados a dar.

GM — Mas é justamente por causa de fórmulas que o ensaísmo de cinema no Brasil vem sendo saco de pancadas dos intelectuais em geral. Pessoalmente, vejo uma pobreza muito grande nesse ensaísmo, e me incluo nela. E acho que existe uma apatia flagrante em relação aos filmes.

MC — Essa apatia existe realmente, mas acho que ela tem outras razões. Existem limitações institucionais: a censura, o medo de arriscar a dizer coisas. Essa apatia de que você falou não existe só no setor da crítica de cinema. Estamos realmente mergulhados numa abolia, em termos de criação e de idéias. Quer dizer: as coisas não estão explodindo.



Maurício do Valle e Rossana Ghesa: Bebel, Garôta Propaganda.

GM — Você sente essa apatia em relação aos seus alunos na Escola de Comunicações?

MC — Meus alunos nunca tiveram muita força, nem muitas perspectivas. A Escola, apesar de dar condições e possibilidade de trabalho, ainda não conseguiu fazer com que os alunos sintam o que realmente lhes é dado. O trabalho em cinema é alguma coisa que você não ensina. O sujeito tem de ter vontade de trabalhar. A maioria dos alunos vem da classe média, e vêm cheios de ideais. De imediato se chocam com uma realidade para eles difícil de entender e de aceitar. Eles percebem que, em termos de profissão de cinema, estamos na idade da pedra, e perdem o romantismo já no primeiro ano. E não encontram motivação para enfrentar a realidade. Ficam parados, estáticos. A Escola, até hoje, não criou realmente nada de importante, partindo dos alunos. Ela se ressentiu muito de material humano, de força de trabalho, de entusiasmo.

GM — Que perspectivas tem a Escola para corrigir essa deficiência de material humano?

MC — Não sei. É extremamente curioso este interesse enorme que existe pelo cinema e, ao mesmo tempo, a falta de empenho das pessoas. O cinema não cai do céu. Você se empenha até o fim para fazer um filme. É um hábito que se adquire, você se organiza e se condiciona para este tipo de trabalho. Isso exige

muita força de vontade e persistência. E muito trabalho, trabalho bruto, manual.

GM — Entre os filmes que você supervisionou na Escola existe algum que você tenha gostado especialmente?

MC — A turma que se está formando agora fez pelo menos dois filmes que acho importantes. Um é *Rua 100*, de Plácido de Campos Júnior, e o outro é um episódio de um aluno, Aluysio Raulino, no filme de 22 episódios feito pelo Roberto Santos, *Geração do Mêdo*. Chama-se *A Santa Ceia* e foi feito fora da Escola, sem orientação nossa.

GM — Como é que você entrou na dura realidade? Como é que produziu seu primeiro curto, *Meninos do Tietê*?

MC — Fiz este filme em 1963, graças a um amigo jornalista, Vítor da Cunha Rêgo. Eu e Jean-Claude Bernardet tínhamos um roteiro para um longa-metragem, tendo como atriz principal Glaucete Rocha. Levamos o roteiro a ele, mas não deu certo, pois só podia financiar um curta-metragem. Voltamos e preparamos um argumento sobre a busca do marginal. O Vítor me deu dois milhões de cruzeiros velhos — um dinheirão na época —, e pude comprar filme virgem, alugar equipamento e contratar fotógrafo. A produção custou cerca de 1.800 mil cruzeiros, e o filme nem foi exibido. Já com *Subterrâneos do Futebol* foi diferente. Tomas Farkas, que sempre teve muita vontade de produzir filmes, queria uma série de documentários sobre o Brasil para

serem vendidos às televisões estrangeiras. Reuniu-se comigo, Geraldo Sarno, Manuel Horácio Jimenez, Vladimir Herzog e outras pessoas, para escolher o material. Paulo Gil Soares preferiu analisar o cângaço, para aproveitar um bom material que tinha recolhido quando fazia reportagens para "O Cruzeiro". Sarno estava em contato com um sociólogo que tinha bons subsídios sobre a migração nordestina para São Paulo. Jimenez escolheu a escola de samba e eu o futebol, porque tinha uns amigos jornalistas esportivos que me poderiam orientar. Começamos a filmar em meados de 1964, e levamos mais ou menos um ano e meio nesses quatro filmes.

GM — Sem implicar em nenhum julgamento de valor, que importância tiveram esses quatro filmes no quadro geral da produção brasileira?

MC — Vejo algumas coisas importantes, sobre as quais se disse muito pouco ou quase nada. Com esses quatro filmes, foi feita uma experiência proveitosa em termos de som direto. O som direto surgiu no Brasil com o filme de Joaquim Pedro de Andrade *Garrincha, Alegria do Povo*. Mas era um som direto feito ainda sem o Nagra (NR.: Trata-se de um gravador ultra-sensível, que sincroniza som e imagem durante as tomadas), no estúdio. Foi quando chegou ao Brasil o documentarista sueco Arne Sucksdorff para dar um curso de cinema patrocinado pelo Itamarati. Foi através desse curso



que Vladimir Herzog pôde realizar um documentário utilizando o Nagra, direto, mas ainda não-sincronizado, chamado *Marimbás*. Ele mostrava pescadores que vivem de pequenos expedientes no Posto Seis, de Copacabana. Depois vieram outras experiências, como *Integração Racial*, de Paulo César Saraceni, mas nenhuma conseguia uma qualidade absoluta em termos de som e imagem. Quando começamos a rodar os quatro filmes, a questão do som direto estava no auge. Foi quando o documentarista francês François Reichenbach ensinou ao Afonso Beato como sincronizar o som direto sem usar o motor-sincro, fazendo "loops" das entrevistas e ajustando-os no Nagra enquanto se projetava. Fizemos os quatro filmes neste método. Nosso som foi feito em 16 mm, ampliado para 35, e tem uma qualidade quase perfeita. Mas essa experiência, embora bem sucedida, não foi utilizada por outros cineastas. E filmes feitos depois do nosso, como *Opinião Pública*, teve de resolver problemas imensos de sincronização e qualidade de som, quando esses problemas já estavam praticamente resolvidos. É o grande problema da falta de contato entre os cineastas. Um descobre um recurso novo, sensorial, e esta descoberta morre com ele, porque os outros não ficam sabendo. E isso não se refere só ao som direto, é em todos os sentidos.

GM — Disso tudo até *Bebel*, *Garôta Propaganda* foram quatro anos. O que você fez nesse período?

MC — Terminei *Subterrâneos do Futebol* em fins de 1965, e em 1966 fiz um documentário para o Itamarati, *Esportes no Brasil*, mostrando os campeões nas diversas modalidades esportivas. No fim de 1966, comecei a preparar *Bebel* e, em maio de 1967, iniciei as filmagens. Foi quando deixei o "Jornal da Tarde". *Bebel* teve uma produção bem complicada. Era adaptação de um livro de Inácio de Loyola. Tivemos de filmar muito, pois havia bastante diálogos e locações em excesso. E tinha dois tipos de som, um dublado e outro direto. *Bebel* foi uma pro-

dução média, que custou cerca de 120 milhões de cruzeiros velhos. Fiquei satisfeito com o resultado definitivo, mas de modo algum o repetiria. Na época, tínhamos a seguinte posição em termos de cinema: do ponto de vista econômico, achávamos que devíamos fazer filmes de produção média para atingir uma renda média. *Bebel* — e vários outros filmes — provou que era uma posição errada. Havia em *Bebel* um certo conflito. Parte do filme tentava ser comunicativo, e outra uma análise das realidades que o filme mostrava. As duas coisas não se combinaram: nem o filme foi totalmente comercial, nem totalmente sério.

GM — Esta posição era só sua ou de algum grupo?

MC — Era a posição de um grupo daqui de São Paulo. Era uma posição tática, de tentativa de conquistar o mercado. Mas erramos porque não tínhamos condições de dar o grande salto — um filme de grande produção, em cores, grande elenco etc. e acabamos não fazendo os filmes que realmente gostaríamos de ter feito. Ficamos no meio caminho.

GM — Se a posição da época estava errada, qual é a posição que você julga certa?

MC — A posição de *O Profeta da Fome* é totalmente diferente da de *Bebel*. Para começar, *Bebel* era um filme de crítica de costumes, de análise de comportamento, girando em torno de problemas urbanos, mas que não penetrava em estruturas sociais. *O Profeta da Fome* já nasceu com propostas bem diversas. Fernando Peixoto e eu imaginamos um filme sobre a fome. A princípio, não sabíamos se faríamos um documentário ou um filme de ficção. Se decidíssemos pelo documentário, então teríamos de recolher material, fazer uma síntese desta realidade e montá-la sem grande interferência nossa. Buscamos então um personagem que simbolizaria o problema da fome, que é um personagem real, que existiu e existe — o faquir. Conhecíamos a história do faquir Silki, e ele era para nós uma espécie de símbolo do problema. Trazia em si uma contradição mais ou menos insuperável, isto é, passava fome para poder comer. Partido desse personagem, achamos que poderíamos reconstituir através de uma linha de absurdo toda a problemática da fome num país como o nosso, uma espécie de continente onde a fome está no centro. O filme foi elaborado em três núcleos. Um deles é o circo, onde o faquir sente pela primeira vez o problema e procura uma saída. O segundo é a cidade onde o faquir se crucifica e foi sugerido por uma pesquisa que nós fizemos sobre faquires. Um faquir realmente se crucificou uma vez em Belo Horizonte, ele se chamava Lochaan. O terceiro núcleo — e último — seria mais ou menos baseado no conto "Um Artista da Fome", de Kafka, onde o personagem não deixa o seu circo e termina dentro da jaula de um tigre, no meio do feno, mais ou menos morto-vivo, e as pessoas passam em volta dessa jaula sem dar-lhe atenção.

GM — De toda essa discussão é que *O Profeta da Fome* tem, então, dentro de si, vários estilos conflitantes?

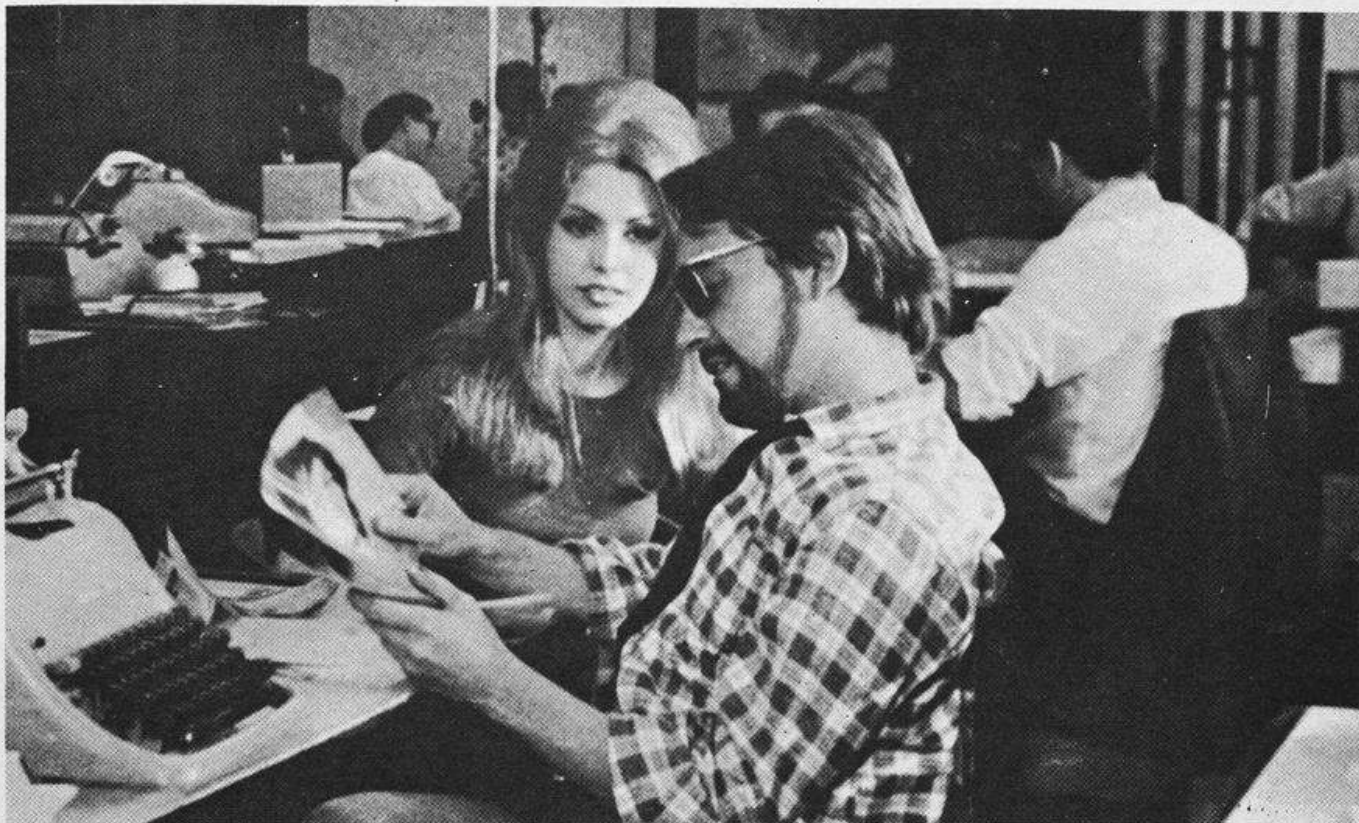
MC — Exato. Tudo foi planejado já no roteiro. A cidade representa a realidade, ou uma espécie de documento sobre a realidade, e as cenas do circo procuram ter o tom das próprias comédias circenses, onde os atores representam de uma forma grotesca e impostada. Ainda no trabalho do roteiro, fiz uma viagem ao Nordeste e lá encontrei numa feira exatamente aquilo que eu achava que estava faltando. Era um livrinho, poesia de cordel, contando a história de um sapateiro e de um alfaiate que saem em busca de um reino onde há trabalho. No meio do caminho, o alfaiate, que traz a comida, pede um ôlho do parceiro em troca de um pedaço de pão. É um exemplo típico de como a cultura popular aprende e expressa o problema da miséria. Incluí esta parte no filme, que assim ganhou um quarto núcleo. Nesta ordem: 1) comédia burlesca; 2) épico; 3) realismo puro; 4) realismo mágico, ou realismo absurdo.

GM — Como é este filme que você está fazendo agora *Noites de Iemanjá*?

MC — Este filme surgiu de uma proposta que uma produtora de São Paulo, a Data Filmes, me fez. Seria dirigido por Ozualdo Candeias, que desistiu antes de começar a filmagem. Aceitei com a condição de refazer todo o roteiro, baseado numa história de Ida Laura, crítica de cinema de "O Estado de São Paulo". Comecei a filmar em junho e terminei em agosto, depois de ter mudado muita coisa no roteiro de Candeias, que era muito pessoal e acho que só ele mesmo poderia filmar. Trata-se da história de uma mulher de sociedade que, durante um jantar com o marido, imagina ou se lembra de uma experiência ocorrida com ela durante umas férias na praia. Ela estava com o amante, durante uma cerimônia de Iemanjá, e os dois fazem amor ali mesmo. Em seguida o amante desaparece. A partir daí, ela passa a procurar o amante perdido e, na sua busca, vai encontrando outros homens e vai destruindo um por um. É uma personagem que aniquila tudo aquilo em que toca. Ela vai matando as pessoas, que inclusive a amam, até o momento em que o filme volta ao jantar. Não se sabe se ela realmente viveu estes episódios ou apenas os imaginou. A montagem procura criar a sensação de ambigüidade, de incerteza: a de não se saber se a cena na praia era um sonho ou, pelo contrário, o jantar é que se passa no plano imaginário.

GM — O fato de a personagem ser uma mulher de sociedade não contém um germe daquele procedimento que você disse ter abandonado depois de *Bebel*, o da crítica de costumes?

MC — Não há nenhuma intenção deste tipo. A crítica de costumes é tradicionalmente moralista. No filme não há nenhuma tentativa de se distinguir entre o Bem e o Mal. Não se tenta estabelecer um critério de conduta da personagem: ela age normalmente, sempre. Cada um de seus atos — aparentemente estranhos, criminosos ou pelo menos doentio — é tratado como se fosse coisa inteiramente natural. Este meu distanciamento é que permite ao filme sair fora da crítica de costumes.



Como se fabrica um ídolo: Bebel, Garôta Propaganda, com Rossana Ghesa e Paulo José.

GM — Que tratamento você escolheu para a história narrada em dois planos?

MC — Dei um tratamento linear, mesmo a história não sendo linear. É quase como se a câmara não estivesse interessada na história. É como se a câmara fosse um espelho que reflete mas não aprofunda. É como se a personagem passasse diante de um espelho e visse a si mesma sem se interrogar. A passagem de um plano a outro (jantar ou assassinato na praia) se faz sêcamente. É um filme de aparências, sem nenhuma pretensão psicológica.

GM — Noite de lemanjá poderia ser incluído no grupo que hoje se chama de "realismo fantástico". Falo não no sentido que os europeus dão ao termo, mas no sentido latino-americano que, para mim, tem profundas raízes sociais.

MC — Há uma série de coincidências nesse sentido. Na literatura latino-americana, por exemplo, há um grupo de escritores que, apesar dos estilos diferentes, têm uma posição comum no tratamento da realidade. Essa posição é usar as aparências para mostrar o que está por detrás das aparências. Em outras palavras, é combinar objetos que não se combinam ou utilizar objetos de uma maneira estranha à utilização desses objetos.

GM — Você acha que essa pode vir a ser uma tendência do cinema brasileiro?

MC — Tenho a impressão que sim. Sei de várias pessoas que estão pensando nisso agora. Macunaíma já era isso, e por sua



Capovilla e Rossana Ghesa num intervalo de filmagem de Bebel.

vez vinha de Mário de Andrade. Esse material é interessante, sobretudo pelas novas possibilidades de linguagem que abre. E você tanto pode ser irracional num filme realista, como racional num filme que gira em torno desse mundo em que a realidade se mistura à imaginação. Tudo depende de como o material fôr organizado. Há certos momentos em "Grande Sertão: Veredas", de Guimarães Rosa, que o leitor não sabe se o que está acontecendo se passa na cabeça de um homem que conta a história ou se ele é um personagem que participa das coisas que estão se passando.

GM — O que é que você pretende filmar agora?

MC — Hamilton de Almeida e eu estamos trabalhando em dois projetos. Um será sobre a literatura oral brasileira. Tentarei pegar certos elementos e construir um painel que daria uma espécie de visão popular de uma realidade que, a meu ver, é puramente imaginária: um mundo de sonho e fantasia, povoado de reis, rainhas, monstros, animais que falam, rios que respondem a perguntas, árvores que matam, enfim uma série de situações mágicas produzidas pela mente popular. O outro projeto é para uma ficção científica, ou mais exatamente, uma "life-fiction", uma vida de ficção. É a história de um homem colocado num laboratório, e o laboratório somos nós. Uma espécie de teste com um homem colocado em diversas situações.



O FILME DE CANGAÇO

Alberto Silva



Dialética de causa-e-efeito, o cangaceiro, contrariamente aos heróis do "grande cinema" (o "cowboy" e o samurai), não vislumbra a presumível distinção entre o Bem e o Mal: enquanto aqueles se batem pela (des) ordem estabelecida, ou têm uma atuação definida, pró ou contra, em cada episódio, o personagem brasileiro instaura o caos permanente tanto nas fileiras da lei quanto no lado do povo. O cangaceiro será um personagem heróico, na medida em que sua ação fôr considerada reivindicadora (*Memória do Cangaço*, documentário de Paulo Gil Soares) e no instante em que suas origens forem vistas como uma decorrência da injustiça ("Cangaceiros e Fanáticos", de Rui Facó, Editora Civilização Brasileira, 1963).

O fenômeno, hoje estirpado do Nordeste, deu origem a outras formas de rebeldia: o pistoleiro, o jagunço e as temporâneas explosões do sertanejo, fugindo da seca.

Talvez, à exceção da literatura de cordel — que "eternizou" em letra de fôrma a trajetória do cangaço, capaz de gerar parcialidades nos historiadores oficiais da época, que consideravam o bando de Lampião não um foco de insurreição armada, mas um grupo de bandidos e criminosos comuns —, foi o cinema que procurou abordar com maior insistência os massacres e os acontecimentos vividos por Virgulino Ferreira e seus cabras.

O Ciclo do Cangaço, para sua melhor compreensão, restou dividido em três fases: 1) os filmes comerciais de Carlos Coimbra e Aurélio Teixeira; 2) o "novo cangaço" das fitas de Gláuber Rocha; e 3) o "cangaço da Bôca-do-Lixo" (as películas de Oswaldo de Oliveira).

Embora o primitivo cinema brasileiro tenha explorado o gênero por várias vezes, êle só veio a despertar as atenções gerais como um filão de ouro destinado à exportação quando *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, foi premiado em Cannes-53 como "Melhor Filme de Aventuras", com menção especial para a música.

(Além dêste, outros filmes do gênero obtiveram prêmios mundiais: *Memória do Cangaço*, "Gaivota de Ouro" no I Festival Internacional do Filme do Rio de Janeiro; *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, de Gláuber Rocha, "Melhor Direção", "Prêmio Luís Buñuel" e "Prêmio Fipresci", em Cannes-69.)

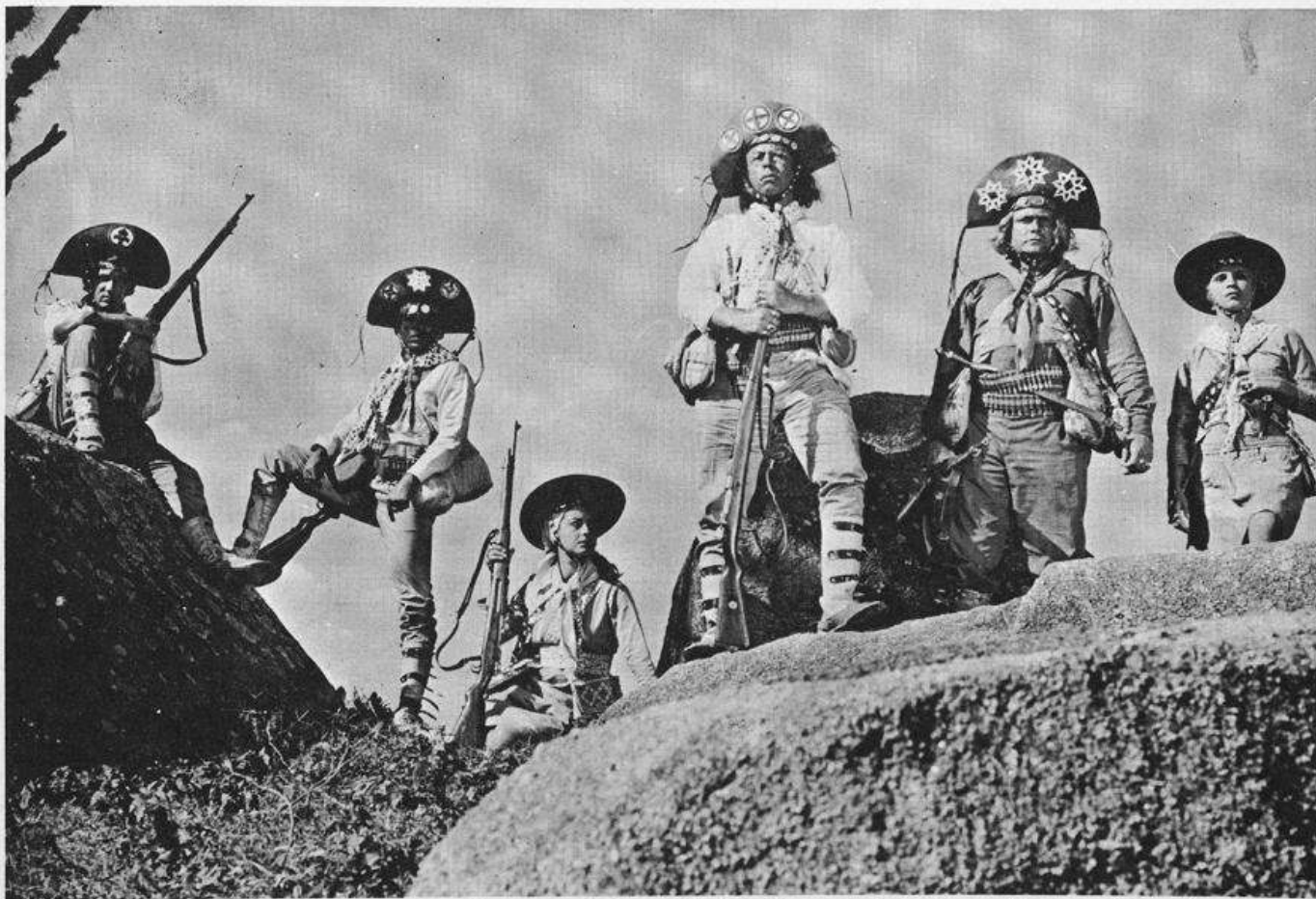
Sete anos depois de *O Cangaceiro*, Carlos Coimbra utilizava a câmara como elemento dramático na captação da paisagem, lançando *A Morte Comanda o Cangaço*. Vieram, a seguir, como títulos mais expressivos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Gláuber Rocha; *Maria Bonita, Rainha do Cangaço*, de Miguel Borges; e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, do mesmo GR.



Maurício do Valle e Lorival Pariz: *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, de Gláuber Rocha.



O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro: Maurício do Valle.



O cangaço de Carlos Coimbra: Corisco, o Diabo Louro. Na cena: Antônio Luis Sampaio, Milton Ribeiro, Mauricio do Valle e Leila Diniz.

PRIMEIRA FASE

Data de 1925 — portanto, há 45 anos — o primeiro filme brasileiro abordando o fenômeno do cangaço, quando o bando ainda campeava em pleno apogeu no Nordeste: o personagem apareceu inicialmente em duas fitas pernambucanas, *Filho Sem Mãe* e *Sangue de Irmão*, embora em papel secundário. Na Bahia, em 1930, foi rodado o longa metragem, *Lampião, Fera do Nordeste*, uma película de ficção onde o Capitão Virgulino Ferreira encarnava a figura principal, um assassino louco e cruel.

De 1930 até *O Cangaceiro* (1953) foram rodados no Brasil apenas dois longas metragens no gênero, ambos intitulados *Lampião*, o *Rei do Cangaço*: o primeiro em 1934, um documentário "in loco" de Abrão Benjamim; e o outro em 1950, de Fouad Andraos. De *O Cangaceiro* até *A Morte Comanda o Cangaço*, em 1960, aconteceu somente uma chanchada: *O Primo do Cangaceiro*, de Mário Brasin.

A partir do começo dos anos 60, os realizadores do Cinema Novo iniciaram uma campanha de advertência cultural para a realidade nordestina, e o gênero floresceu de tal maneira que em nove anos, até 1969, foram rodados 21 filmes.

Os cineastas mais empenhados desta fase, Carlos Coimbra (*A Morte Comanda o Cangaço*, *Lampião*, *Rei do Cangaço*, *Cangaceiros de Lampião*) e Aurélio Teixeira (*Três Cabras de Lampião*, *Entre o Amor e o Cangaço*), voltaram suas vistas

para um tipo de fita comercial, até superproduções, como os dois primeiros citados de Carlos Coimbra, numa tentativa desesperada de ganhar o mercado interno em prejuízo de uma angulação artístico-histórica mais correta e vigorosa.

Excetuando *Deus* e o *Diabo na Terra do Sol* e *O Cangaceiro*, José Lino Grunewald diz, em artigo no "Correio da Manhã", que não há qualquer novidade no que chama o "western caboclo", ou "nordestern", na expressão de Salvyano Cavalcanti de Paiva. Para JLG, "geralmente as fitas do gênero sofrem de uma certa carência de recursos e de um imediatismo comercial que prejudicam várias formulações passíveis de serem engendradas, a partir do fenômeno. São histórias de aventuras, de dramatismo simplório, e nada mais. Não se poderia exigir muito do gênero diante dos apelos, do espetáculo cinematográfico, atrairdo com cavalgadas, estufos, tiros etc. Porém, seria plausível um "algo mais" que fizesse pensar um pouquinho, à margem da pura recreação".

Mas o gênero criou raízes. "Multiplificaram-se os filmes de cangaço: alguns aceitáveis, vários péssimos, nenhum o abordando com o conhecimento de causa evidenciado na literatura por um José Lins do Rêgo, por exemplo" (Ely Azeredo, "Jornal do Brasil"). Com suas virtudes e defeitos, esses filmes "mantiveram acesa a chama de um cinema capaz de sensibilizar o público — o outro fator sem o qual o cinema nega aquelas raízes populares que começou a conquistar quando ainda se chamava cinematógrafo e era fenômeno de feira".

Se *O Cangaceiro* inaugura o ciclo e delinea os principais traços que ficarão caracterizando o gênero no cinema comercial, como lembrou outro crítico, um outro roteiro de Lima Barreto, *Quelê do Pajeú*, filmado por Anselmo Duarte em regime de superprodução, eastmancolor, ampliado para 70 mm, utilizando massas, resultou uma fita americana dublada em português. AD elegera uma linguagem obsoleta e acadêmica, gasta pelo uso, exaustivamente repisada no cinema dos EUA, mas surpreendeu positivamente em alguns instantes: a reabilitação do bandido e, principalmente, o desafio de Lampião a Quelê para que vá matá-lo: à medida que Virgulino avança, passo a passo, recebe um tiro perto do pé, enquanto a tensão vai crescendo, no bando cangaceiro, até o desfecho final que é uma justa homenagem à bravura do Capitão Virgulino Ferreira.

O HERÓI MARGINAL

Místico e rústico, justiceiro e criminoso, o cangaceiro forma ao lado do "cowboy" norte-americano e do samurai japonês a trindade dos grandes heróis cinematográficos, pelo menos para os brasileiros. Três heróis que se identificam e se distanciam: o "cowboy" leva o revólver invencível o samurai, a espada; e o cangaceiro, o facão e a espingarda.

O primeiro tem roupas características de seu "habitat": botas, calças e capote de couro tipo vaqueiro, coldres pendurados em atitude de desafio, chapéu pon-

tudo na frente, camisas berrantes. O samurai ostenta cabelos grandes, roupas fôfas cobrindo tôdas as partes do corpo (também alegres mas de tecido oriental), atitude de quem desdenha de todos os outros homens. O cangaceiro: chapéu batido e estrelado na frente, capote, calça e chinelos de vaqueiro, coldres cheios de bala. O "cowboy" é um individualista de cujas façanhas poucos participam — as balas inesgotáveis matam exércitos de bandidos sem precisar remunciar-se. Os bandidos, no caso, ficam insuficientemente delineados, são maus, a cara não engana. Geralmente são ladrões de gado, maus sujeitos de nascimento, criminosos a sôlido. Os "cowboys" são chamados a investidas pouco simpáticas contra índios — que são uma comunidade social e não obrigatôriamente foras-da-lei — ou em-

preitados a defender donos de terras contra pobres colonos.

O samurai transpõe a simples condição de humanista. Como os demais, não respeita leis, pois as tem próprias. O crime pela honra a seu ver não é crime; pratica-o sem remorsos tôda vez que é insultado. Como os outros, é leal na luta nunca traiçoeiro. É individualista também, mas, ainda que lendário como o "cowboy", tem laivos de realismo tôda vez que vai à liça. Se o adversário é mais forte, convoca o povo a ajudá-lo, o que para o "cowboy" seria uma desmoralização.

O cangaceiro, um revoltado sem saber por que, é duro e vingativo: os pais foram assassinados, via de regra, pelos cabras de um fazendeiro sedento de conquista. Este dono de terra terá o mesmo fim,

sua fazenda é queimada, mas o cangaceiro ainda tem sede de justiça. Vaga, junto ao bando, saqueando. Sendo fruto de uma realidade vigente no Brasil de algumas décadas atrás, não é um individualista na convivência social. Anda em grupo, sabe que sozinho logo seria liquidado, mas tem seus segredos que a ninguém revela. É místico, teme a Deus, enlouqueceria se um padre o amaldiçoasse. O cangaceiro é de pouco lucidez, mas muita intuição. O "cowboy" sabe logo onde está o mal — isto é, do lado oposto à lei —; o samurai vê certa a facção que lhe paga generosamente; o cangaceiro fica com o setor que está contra a milícia federal. Um cabra do povo que denunciar o cangaço será morto sem piedade, mas, fora disso, nunca será molestado. Antes, pode até conseguir mantimentos. O "cowboy" não se importa com a traição de quem não seja bando-leiro: afinal de contas, o herói norte-americano está acima dessas bobagens, é super-homem. O samurai é, como os demais, um cidadão de poucas e indispensáveis palavras: num caso de traição também puniria o tratante.

O "cowboy" é forjado por uma sociedade que se baseia na filosofia de que nem todos nascem bons. Isto é, se Deus quis dar mais talento a alguém, este terá mais oportunidade que outro. Daí porque o sistema é da "livre iniciativa". Vence quem tem méritos. E o herói é a evidência maior disto. Já o samurai, conquanto também "valor individual", é o herói humanizado de uma sociedade ainda em construção que mira esperançosa as luzes da Europa.

O cangaceiro, um pouco individualista, um pouco sociável, é o mais realista de todos. Não aceitou a sociedade, não se vende, está fora, à margem, sempre caçado pelos "macacos", desagravando os sofredores, vingando os oprimidos.

O NÔVO CANGAÇO

Ao contrário dos "filmes comerciais, geralmente tecnicoloridos, produzidos e realizados por cineastas do sul do Brasil", Gláuber Rocha procurou rodar uma espécie de neo-cangaço, ou nôvo-cangaço, onde não figurassem apenas suas relações episódicas, mas sobretudo os conflitos e os dramas sociais. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, considerado pela quase unanimidade da crítica um dos importantes filmes brasileiros, representa um marco desse nôvo tipo de cangaço, onde os cabras são parcela de uma totalidade nordestina, misturados a fanáticos e místicos, santos e dementes, insurretos e foragidos.

No começo de *Deus e o Diabo*... o vaqueiro Manoel (Geraldo D'El Rey) mata o coronel latifundiário que lhe quer rou-

O vaqueiro Manoel (Geraldo D'El Rey) e o beato Sebastião (Lídio Silva): Deus e o Diabo na Terra do Sol, de Gláuber Rocha.



bar as vacas. Aí se tem a explicação real do surgimento de todos os marginais: as injustiças de um sistema — no caso, protegendo o dono de terras contra o camponês, como o relata Euclides da Cunha em "Os Sertões". Depois, e por extensão, Gláuber conta que, "armando-se de artificios de autoproteção", o vaqueiro Manoel se torna beato — chefe de jagunço do deus negro (Lídio Silva, ator baiano falecido) — certo de que assim não seria punido pelo assassinato do coronel e esperançado das promessas do santo negro: uma chuva de ouro do sol, a terra virar mar e vice-versa. Aí se têm, igualmente corretas, as origens do misticismo religioso: o beato é um homem ignorante e desprotegido intelectualmente — para ele, uma palavra nova qualquer significa uma salvação desesperada. Logo a se-

guir, e finalmente, morre o deus negro, isto é, morre o misticismo: Manoel corta as amarras que o ligava ao beato, e se torna um cangaceiro, um revoltado.

A seguir, GR mostra que o cangaço e o misticismo, conquanto brados ensanguentados do homem insubmisso à opressão, se transformam, porém, em distorções sociais perigosas e não podem permanecer. Antônio das Mortes (Maurício do Valle), simbolizando a terrível carga de óbitos que se abate sobre o Nordeste (ver "Cemitério Geral", de João Cabral de Melo Neto), mata Corisco — "um cangaceiro de pretensão hamletiana e lances de samurai", segundo um crítico — e pretende para que o povo fique livre dos dois, como já ficara do santo Sebastião.

Ao eliminar o Corisco (Othon Bastos) de *Deus e o Diabo*... e o Coirana (Lori-

val Pariz) de *O Dragão*..., Antônio das Mortes, um personagem contraditório, misto de justiceiro e criminoso, a serviço do pistoleirismo e ao mesmo tempo se rebelando contra a opressão, ganha o plano de herói do filme e rebaixa o cangaceiro ao estatuto de vilão. Mas esta análise simplória antes se encaixaria melhor num filme de capa-e-espada, ou num faoeste tradicional, jamais quando um cineasta singular em sua geração risca o painel trágico e fascinante de um povo turbulento e miserável, espoliado e ignorante.

Os filmes de GR são um nôvo cangaço, por não estarem prêsos a uma história de um bando de cabras, mas à dramática popular no Nordeste, de cuja paisagem os seguidores de Lampião eram parte significativa, mas não exclusiva.

Meu Nome é Lampião, de Mozael Silveira. Na cena: Rejane Medeiros e Milton Ribeiro.





Marcos Farias abriu, com *A Vingança dos Doze* (cena), um novo ciclo do filme de cangaço.

CICLO BÔCA-DO-LIXO

Reclamando a justiça social e usando o cangaço como personagem secundária, os filmes de Gláuber Rocha não ofereceram a última palavra em matéria de novidade relacionada ao gênero: Oswaldo de Oliveira reivindicou para si este privilégio mediante dois longas-metragens desconcertantes e curiosos, *O Cangaceiro Sanguinário* e *O Cangaceiro Sem Deus*, ambos de 1969.

Batizado pela crítica de o "cangaço da Bôca-do-Lixo", o subciclo inaugurado por Oswaldo de Oliveira porta uma característica visivelmente identificável no mundo improvisado do cinema da grande cidade: é o filme desprezando qualquer elemento de pesquisa, baseado apenas na imaginação do autor, um produto híbrido de aventura sem qualquer compromisso com a inteligência, mas, em compensação, insólito e instigante na medida em que des-

mistifica o gênero, até então circunscrito ao comercialismo de Coimbra — Teixeira e às pesquisas de Gláuber Rocha.

Oswaldo de Oliveira é a figura "tropical" do cangaço, lembrando, em outra medida, a atuação de José Mojica Marins nos filmes de horror; de Mazzaropi, nas películas de Jeca; de J.B. Tanko, na chanchada; a participação fundamental de Vittorio Capellaro no ciclo indígena; de Luiz de Barros no filme de garimpo; de Carlos Diegues (*Ganga Zumba*), no ciclo africano; de Antoninho Hossri, no "western" sertanejo paulista; de Alberto Cavalcanti, no ciclo praeiro; de Humberto Mauro, no ciclo de Cataguazes; de Walter George Durst, no ciclo gaúcho; de Galileu Garcia, no filme rural paulista; de Genésio Arruda, no filme de futebol.

O CURTA-METRAGEM

Na palavra de Francisco Luiz de Almeida Salles ("O Ciclo do Cangaço", "O

Estado de São Paulo", 5-2-66), as raízes do fenômeno sociológico do cangaço, os seus figurantes reais, como o bando de Lampião eternizado pela câmara de um mascate que penetrou na caatinga, o depoimento de alguns cangaceiros recuperados, as hipóteses científicas, retóricas e enfatuadas, tratadas em tom satírico e, principalmente, o depoimento dos principais integrantes das volantes policiais que destruíram os bandos, são transmitidos por *Memória do Cangaço*, curta-metragem de Paulo Gil Soares, que passou a ser um dos mais importantes documentos de estudo do fenômeno. É, ao mesmo tempo, a chave explicativa dos filmes de ficção do gênero.

Memória do Cangaço apresenta alguns senões muito evidentes — os passeios artificiais de alguns entrevistados — e qualidades que por si só avultam: trata-se de um documento da mais alta importância para o patrimônio cultural do Brasil e para o conhecimento do fenômeno do cangaço.

O CANGAÇO NA TELA

Filmografia estabelecida por Michel do Espírito Santo

- | | | |
|--|---|--|
| 1925 — Filho Sem Mãe , de Édson Chagas. | ✓ O Cabeleira , de Milton Amaral. | O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro , de Gláuber Rocha. |
| 1927 — Sangue de Irmão , de autor desconhecido. | Lampião, Rei do Cangaço , de Carlos Coimbra. | ✓ Corisco, o Diabo Louro , de Carlos Coimbra. |
| 1930 — Lampião, a Fera do Nordeste , idem. | 1964 — Deus e o Diabo na Terra do Sol , de Gláuber Rocha. | O Cangaceiro Sem Deus , de Oswaldo de Oliveira. |
| 1934 — Lampião, o Rei do Cangaço , de Abrão Benjamim. | O Lamparina , de Glauco Mirko Laurelli. | Quelê do Pajeú , de Anselmo Duarte. |
| 1950 — Lampião, o Rei do Cangaço , de Fouad Andaraos. | 1965 — Entre o Amor e o Cangaço , de Aurélio Teixeira. | ✓ Meu Nome é Lampião , de Mozael Silveira. |
| 1953 — O Cangaceiro , de Lima Barreto. | Memória do Cangaço , de Paulo Gil Soares. Curta-metragem. | O' Cangaceiro , de Giovanni Fago. Co-produção italo-espanhola. |
| 1955 — O Primo do Cangaceiro , de Mário Brasini. | 1967 — Cangaceiros de Lampião , de Carlos Coimbra. | 1970 — A Vingança dos Doze , de Marcos Farias. |
| ✓ 1960 — A Morte Comanda o Cangaço , de Carlos Coimbra. | 1968 — Maria Bonita, Rainha do Cangaço , de Miguel Borges. | Vida, Paixão e Morte do Cangaceiro Faustão , de Eduardo Coutinho. |
| 1961 — Os Três Cangaceiros , de Victor Lima. | 1969 — A Compadecida , de George Jonas. | O Último Cangaceiro , de Carlos Mergulhão. |
| 1962 — Três Cabras de Lampião , de Aurélio Teixeira. | O Cangaceiro Sanguinário , de Oswaldo de Oliveira. | |
| 1963 — Nordeste Sangrento , de Wilson Silva. | Deu a Louca no Cangaço , de Néelson Teixeira Mendes. | |



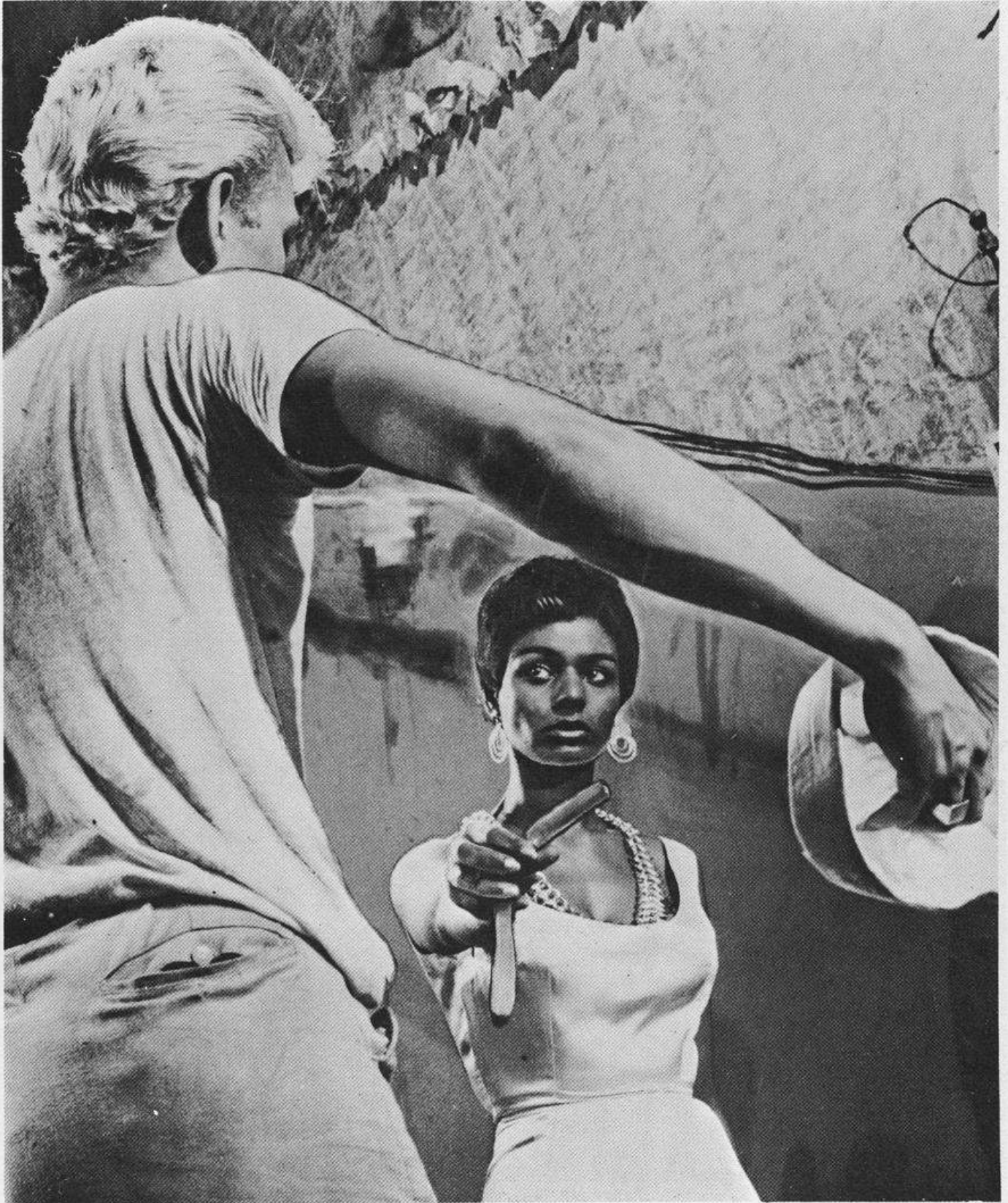
Miguel Torres em *Três Cabras de Lampião*, de Aurélio Teixeira.

ÊLE FÊZ O CINEMA BAIANO NASCER

Entrevista a José Carlos Monteiro

Enquanto alguns de seus companheiros de geração partiam para um cinema de experimentação, de aberturas sociais e de proposições artísticas, Roberto Pires permaneceu, tranqüilo, na esfera do cinema tradicional, de fórmulas feitas e de modelos conhecidos. Falta de capacidade inventiva? de audácia? de cultura? Evidentemente que não, pois êsse baiano discreto e lacônico foi um dos primeiros (e conseqüentes) pesquisadores de formas no cinema brasileiro. Tentando fazer cinema desde menino, realizou bastante cedo seu primeiro filme de longa-metragem, *Redenção*. Foi, porém, no quadro do chamado "ciclo de cinema baiano", que RP pôde dar a medida de seu talento. Dirigiu *A Grande Feira*, *Tocaia no Asfalto* e *Crime no Sacopã*, segundo postulados essencialmente brasileiros, seja na visão dos problemas das favelas baianas (*A Grande Feira*), seja na abordagem do submundo da criminalidade carioca (*Crime no Sacopã*), seja na retratação dos bastidores da corrupção no Nordeste (*Tocaia no Asfalto*). Sua autoridade profissional e disciplinadora foi um elemento positivo num momento em que a exuberância tendia a prejudicar os trabalhos. "Empunhando a câmara, debruçado à mesa de montagem, Pires é — segundo a precisa definição do crítico Paulo Perdigão — a figura revivida do artesão medieval, para quem as ferramentas, 'hobby' arrebatador, são bem caras ao orgulho e ao júbilo que lhe dá uma forma de criação individual, especificamente sua, a constituir, no seu entender, uma obra cuja vértebra, estando sob seu inteiro domínio e responsabilidade, não pode sofrer os malefícios da "máquina que multiplica".

Geraldo D'El Rey e Luiza Maranhão em A Grande Feira.



Cláudio Marzo e
Eulina Rosa: Em
Busca do Sucesso.



JCM — *Redenção* significava para você apenas uma simples prova artesanal, um primeiro filme, ou traduzia outras preocupações de tema e de estilo?

RP — Para mim, *Redenção* constituía antes de tudo a primeira experiência dentro de uma série algo utópica de "thrillers" que pretendia fazer, e que era, na época, resultado de meu interesse por esse tipo de cinema. Mas, afóra disso, significava também um aprimoramento do trabalho que comecei na curta-metragem. *Redenção* foi sepultado numa poeirenta prateleira de uma subdistribuidora. Sua carreira comercial foi tão meteórica que quase ninguém o viu passar. Teve sucesso apenas na Bahia, onde causou polêmica. Talvez pelo fato de ser o primeiro filme baiano.

JCM — Havia nêle um clima típico de policial influenciado pelos "clássicos" da escola "negra" norte-americana. Houve, de fato, alguma influência direta ou indireta desse tipo de filme?

RP — Não conheço a maioria dos filmes dessa escola. Naquele tempo, todo filme policial sofria influência dos que se faziam no mundo inteiro, e não especificamente do norte-americano. Como eu era também leitor assíduo de literatura criminal, teria, evidentemente, de mostrar essa admiração pelos dois gêneros.

JCM — Por que, depois de *Redenção*, você abandonou o uso da tela larga?

RP — Eu não abandonei a tela larga; apenas deixei de usá-la. Se algum dia ela me ajudar a me comunicar melhor, é claro que a utilizarei novamente.

A GRANDE FEIRA

JCM — Válder da Silveira se perguntava, num artigo sobre *A Grande Feira*, até que limite Rex Schindler, como argumentista, e você, como realizador, teriam tido consciência de que estavam abrindo um caminho novo para o cinema brasileiro. Como a questão não foi respon-

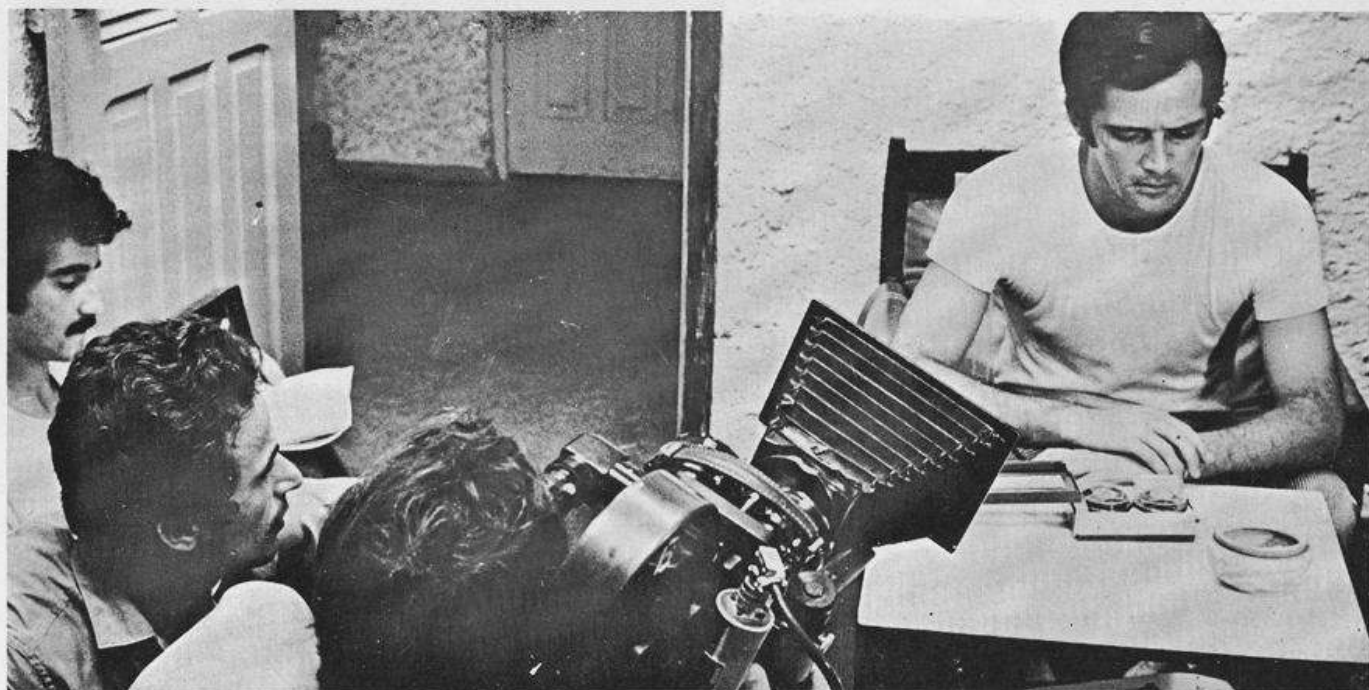
dida, pergunto agora: até que ponto a abordagem social e estética da realidade baiana foi deliberada ou inconsciente naquele filme?

RP — Os dramas da feira de Água dos Meninos sempre me atraíram. Eu não podia compreender aquela mistura terrível de lama-gente-verdura, e a pobreza me impressionava. Impressionava-me tanto que conjuguei na mesma imagem os seus problemas e os de pessoas da alta sociedade. A idéia original desse tipo de confronto poderia não ter sido minha, mas desde que a compreendi e a coloquei em *A Grande Feira* estava assumindo um compromisso consciente e a encampando.

JCM — Falando de *A Grande Feira*, você dizia que era "uma crônica um pouco amarga", com personagens "muito educativos, didáticos". Na maioria de seus filmes se observa essa maneira didática de ver e tratar as coisas. Por quê?

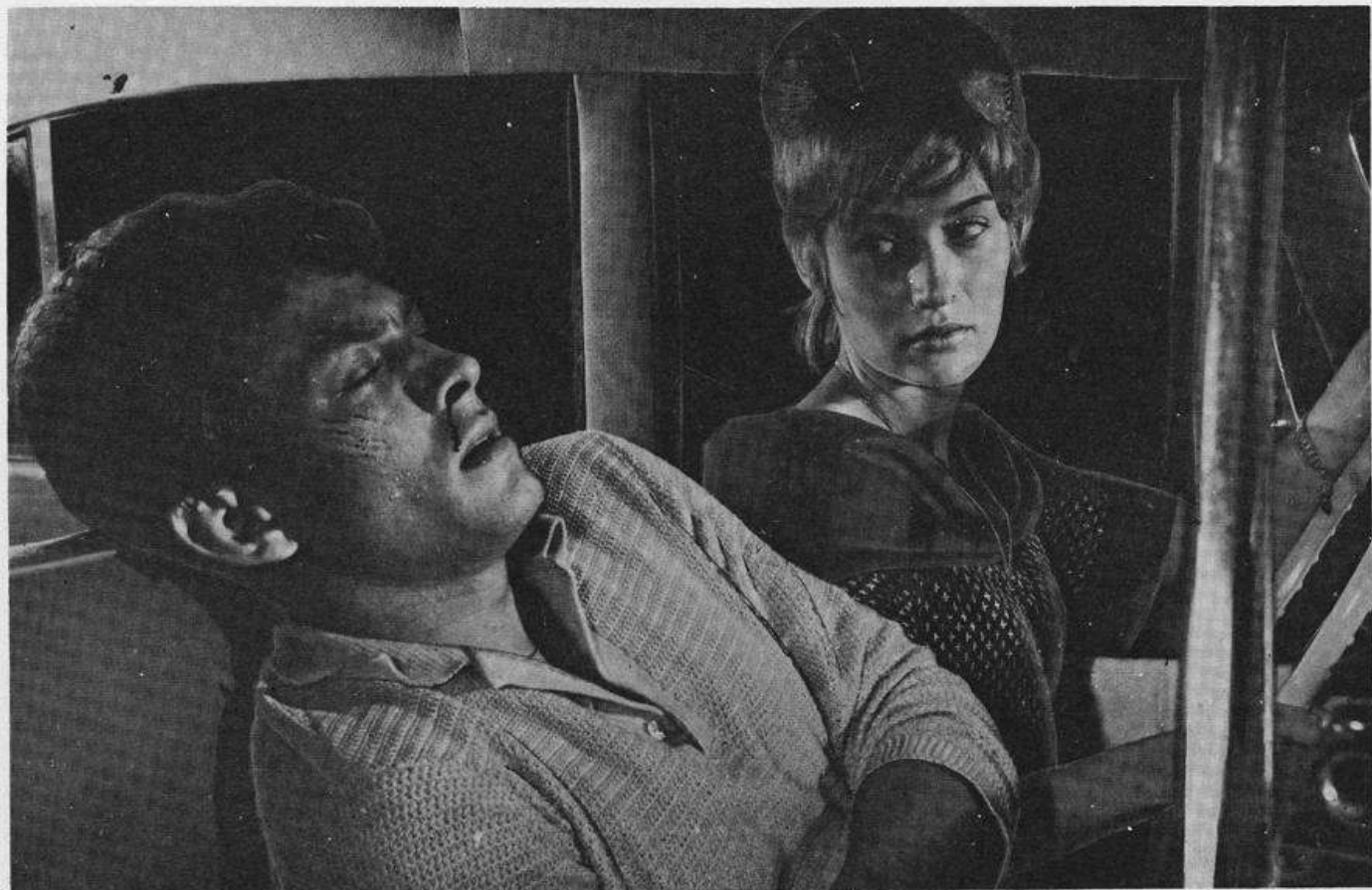
RP — Fui bastante benevolente quando qualifiquei *A Grande Feira* de "crônica um pouco amarga". O negócio era diferente. Para comunicar os dramas deste filme necessitava seguir uma linha didática, e talvez não tivesse dado tudo que era preciso nesse sentido. Na verdade, tenho uma grande dificuldade em escrever roteiros. O mais aceitável que fiz foi para *Tocaia no Asfalto*.

JCM — Conta-se que, na época de filmagem de *A Grande Feira*, você tomou conhecimento de dois filmes que o impressionaram muito: *Hiroshima*, Mon-



Roberto Pires (na câmara) dirige Cláudio Marzo em *Máscara da Traição*.

Tocaia no Asfalto: uma surpresa na carreira de Roberto Pires. Na cena: Geraldo D'El Rey e Ângela Bonatti.



Amour e La Dolce Vita. Em que sentido isso afetou seu trabalho?

RP — Sômente a realidade, o meio ambiente em que a gente vive, consegue afetar nosso trabalho. Não conheço *Hiroshima, Mon Amour*, como dizem por aí, mas sei que é um filme importante, e digo isso para todo mundo. Quanto a *La Dolce Vita*, não me diz nada e nem me influenciou em *A Grande Feira*.

TOCAIA NO ASFALTO

JCM — *Tocaia no Asfalto* comportava dentro de sua estrutura duas narrativas (quase) independentes, que se fundiam: a história do pistoleiro Rufino e o processo da corrupção política no Nordeste. Por que essa dicotomia? Você teve medo de fazer simplesmente um policial e quis, também, dar dimensão social ao filme, foi isso?

RP — Não considero *Tocaia no Asfalto* um policial. Trata-se, antes, de um filme de análise do comportamento, da psicologia, de um marginal. A figura do pistoleiro ingênuo e analfabeto, nada tem de policialesca, mas sim de muito triste e alienada. Logo, a feição do filme é mais intimista do que dinâmica, embora

haja a ação obrigatória de uma fita desse gênero.

JCM — Como surgiu seu interesse pelo filme?

RP — A história, isto é, a idéia original pertencia a um amigo nosso, também cineasta. Baseado nela, eu e Rex Schindler resolvemos elaborar uma trama, onde o principal personagem fosse um pistoleiro místico, que matava porque achava que o ato de matar era um simples gesto de profissional. Rex escreveu o argumento, como o fizera para *A Grande Feira*, mas a cenarização foi minha.

JCM — Por que escolheu Agildo Ribeiro, até então um comediante, para o papel do pistoleiro? E Arassary de Oliveira?

RP — Agildo trabalhava na peça "A Compadecida", de Ariano Suassuna, fazendo João Grilo, e seu desempenho me impressionou. Achei então que, com alguns retoques, poderia viver perfeitamente a figura de Rufino. No caso de Arassary, ela era muito conhecida de amigos meus, ligados a teatro e cinema, que me recomendaram utilizá-la. O resultado foi surpreendente. Também me surpreendeu o resultado alcançado pelo filme, no todo.

CRIME NO SACOPÃ

JCM — *Crime no Sacopã* foi uma experiência totalmente frustrada. Por que?

RP — Comercial, foi um fracasso completo. Artisticamente, porém, o filme se propunha lançar alguma luz sobre a tragédia político-policial que quase abalou a "estrutura" social do Rio de Janeiro, na época. O crime passionai, que ganhou as manchetes, tinha conotações evidentes com os bárbaros assassinatos do "Esquadrão da Morte". Foi este aspecto que me levou a defender o Tenente Bandeira. Sempre achei que ele foi um bode expiatório.

JCM — De *Crime no Sacopã* à *Máscara da Traição*, você passou mais de seis anos sem filmar. Por que tanto tempo?

RP — Um período de silêncio é sempre bom. Principalmente depois da fase de 1964, em que todo o cinema brasileiro perdeu seu fôlego. Foram anos difíceis de trabalhar. Para sobreviver, montei alguns filmes, fiz vários documentários comerciais pagos pelo Governo e "jngles" para a televisão. De fato, foi uma época muito dura, pois tive de fazer coisas sem importância, tentando o



público acreditar que eram importantes. Todo cineasta tem seus momentos de cegueira total. Eu também tive os meus.

JCM — Que significação teve, no seu entender, o chamado "ciclo baiano"? Foi meramente a eclosão de alguns talentos esparsos, que iriam dar suas melhores produções fora da Bahia, ou se tratou, efetivamente, de uma tentativa de instaurar em Salvador uma verdadeira metrópole cinematográfica?

RP — Sob muitos aspectos, se tratava de uma desesperada tentativa de concretizar no Estado a criação de um movimento de cinema atuante e novo. Os primeiros filmes foram realizados em condições penosas, pois não havia nenhuma estrutura industrial para esse tipo de empreendimento. O único produtor de intenções veracruzianas, que procurou melhorar a situação, foi Winston Carvalho. Ele chegou mesmo a construir um estúdio e importou vários equipamentos, convencendo alguns amigos a investir em cinema. Foi o único projeto concreto de "truste" na Bahia.

MÁSCARA DA TRAIÇÃO

JCM — *Máscara da Traição* representou uma abertura nova, em termos de comunicação com o grande público, pois você utilizava atores de renome na televisão, côr e uma história bastante popular. Era sua intenção obter algo mais, ou você queria somente um espetáculo bem administrado?

RP — Acho que *Máscara da Traição*, apesar de buscar atingir a enorme massa de telespectadores, explorando recursos e nomes da telenovela, foi uma verdadeira traição a tudo que fiz antes. Realizei-o

unicamente para conquistar o público e faturar na bilheteria. Procurei construir a narrativa com elementos de identificação popular. Não tive a pretensão de fazer uma obra de arte, embora a fita seja materialmente bem acabada. A única nota original está na cena final: os criminosos enganam todo mundo, até o público, e escapam com o produto do roubo. Quis realizá-lo em côres porque o espectador quer ver sempre colorida a realidade em que vive. Não dei nenhum tratamento especial a côr, porque nossos laboratórios

ainda não permitem este tipo de liberdade artística.

JCM — Por que escolheu os bastidores da televisão para servir de "background" de *Em Busca do Sucesso*? Houve, de sua parte, alguma maneira especial de abordar a comédia?

RP — Ambientei a história no mundo da televisão porque, hoje, mais que nunca, ela faz parte da realidade brasileira, assumindo um papel progressivamente importante. Quis focalizar o assunto, porém, pelo seu lado anedótico, pois *Em Busca do Sucesso* é um filme comercial, inspirado numa idéia comercial e com destino comercial. É difícil fazer comédia no Brasil. Mas tentei elaborar uns "gags" diferentes, para suavizar a história, que nada tem de engraçada.

JCM — Eulina Rosa tem o tipo de uma estrela, mas você nunca a utilizou em seus filmes. Por quê? Outra coisa: você parece ter facilidade em "descobrir" atrizes (vide o caso de Luíza Maranhão, Helena Ignez, a própria Arassary de Oliveira, e até Iris Bruzzi). Isso é espontâneo?

RP — Não usei Eulina Rosa antes por falta de oportunidade, de papéis adequados. No caso de *Em Busca do Sucesso*, seu tipo se adaptava perfeitamente ao temperamento da personagem, uma jovem confusa e ambiciosa, que se submetia aos jogos do "show-business" para vencer na vida. Eulina é jovem, como a Zelina do filme, e a experiência de ambas mostra a outras jovens as concessões que terão de fazer se quiserem alcançar o sucesso. Sobre essa questão de "descobrir" ou não atrizes novas, acho que se trata simplesmente de contingências da vida.



Roberto Pires dirige Tarcísio Meira em *Máscara da Traição*.

Agildo Ribeiro e Jorge Dória, protagonistas de *Crime no Sacopã*.



Filmografia

Estabelecida por Michel do Espírito Santo

CURTA-METRAGEM:

1955 — *O Sonho* * Produtor.
 1955 — *Bahia, Imagem da Terra e do Povo* * Produtor.
 1955 — *O Calcanhar de Aquiles* * Diretor, produtor.
 1965 — *Briga de Galos* * Montador.
 1966 — *Em Busca da Estabilidade* * Direção e roteiro: Roberto Pires * Montagem: Rubert Perrin * Elenco: Ecchio Reis (Persin Perrin Produções, Rio de Janeiro — GB).

LONGA-METRAGEM:

1959 — *Redenção* * Direção e argumento: Roberto Pires * Roteiro: Roberto Pires e Oscar Santana * Fotografia: Hélio Silva * Montagem: Mário del Rio * Música: Alexandre Gnatalli * Produtor: Elio Moreno Lima * Elenco: Geraldo D'El Rey, Maria Caldas, Braga Netto, Fred Júnior, Milton Gaúcho, Eloísa Cardoso (Iglu Filmes, Salvador — Bahia).
 1961 — *A Grande Feira* * Direção, roteiro e montagem: Roberto Pires * argumento: Rex Schindler * Fotografia: Hélio Silva * Música: Remo Usai * Cenografia: José Teixeira de Araújo * Produtores: Rex Schindler e Braga Netto * Produtor-Executivo: Gláuber Rocha * Elenco: Geraldo D'El Rey, Helena Ignez, Luíza Maranhão, Antônio Luís Sampaio,

Milton Gaúcho, David Singer, Roberto Ferreira, Nilton Paz, Clélia Mattos, Roberto Pires, Lígia Ferreira, Milton Rocha, Maria Lígia, Sônia Noronha, Raimundo Andrade, Calazans Neto, Agnaldo Santos, João Gama, Luiz Henrique, Gabriel Leite, Genaro de Carvalho, Jota Luna, Hélio Rodrigues, Dante Scaldaferrri, Maria Adélia (Iglu Filmes, Salvador — Bahia).
 1962 — *Tocaia no Asfalto* * Direção, roteiro e montagem: Roberto Pires * Argumento: Rex Schindler * Fotografia: Hélio Silva * Música: Remo Usai * Cenografia: José Teixeira de Araújo * Produtores: Rex Schindler e David Singer * Elenco: Agildo Ribeiro, Arassary de Oliveira, Adriano Lisboa, Geraldo D'El Rey, Ângela Bonatti, David Singer, Jurema Penna, Antônio Luís Sampaio, Roberto Ferreira, Maria Anita, Hélio Rodrigues, Milton Gaúcho, Maria Lígia, Othon Bastos, Sílvio Lamenha, Girolamo Brino (Schindler/Singer, Salvador — Bahia).
 1963 — *Crime no Sacopã* * Direção, roteiro e montagem: Roberto Pires * Argumento: Ubiratan de Lemos * Fotografia: Mário Carneiro * Produtores: Gilberto Perrone e Jarbas Barbosa * Elenco: Adriano Lisboa, Jirrá Said, Agildo Ribeiro, Jorge Dória, Mário Benvenuti, Iris Bruzzi, Álvaro Aguiar, Américo Taricano, Alberto Jorge Franco Bandeira (Copacabana Filmes, Rio de Janeiro — GB).

1969 — *Máscara da Traição* * Direção, produção, roteiro e argumento: Roberto Pires * Diálogos: Leopoldo Serran * Fotografia (Eastmancolor): Affonso Beato e Pompilho Tostes (Segunda Unidade) * Câmara: Ricardo Stein * Montagem: Uly Mantell * Cenografia e figurinos: Régis Monteiro * Assistente de direção: Luiz Carlos Lacerda de Freitas * Diretor de produção: Irênio Marques * Produtores-Executivos: Zelito Viana * Elenco: Tarcísio Meira, Glória Menezes, Cláudio Marzo, Mário Brasini, Oswaldo Loureiro, Flávio Migliaccio, Milton Gonçalves, Roberto Ferreira, Joel Vaz, Roberto Pires, Benedito Manoel de Assis (Produções Cinematográficas Mapa/Difilm, Rio de Janeiro — GB).
 1970 — *Em Busca do Sucesso* * Direção, roteiro e montagem: Roberto Pires * Argumento: Roberto Pires e Armando Costa * Fotografia (Eastmancolor): Leonardo Bartucci * Som: Juarez Dagoberdo da Costa * Assistente de direção: Álvaro Freire * Produtores: Roberto Pires e Lívio Bruni * Produtores associados: Leonardo Bartucci e Cláudio Marzo * Elenco: Cláudio Marzo, Eulina Rosa, Berta Loran, Flávio Migliaccio, Moacyr Deriquem, Sílvio Lamenha (Produções Cinematográficas Mapa, Rio de Janeiro — Guanabara).

ENCICLOPÉDIA

FILME CULTURA

C

DIRETORES

CLOCHE, Maurice (17 de junho de 1907, Commercy, França) — Diretor, produtor e roteirista do cinema francês. Fêz cursos de arquitetura, gravura e decoração. Estreou em 1933, dirigindo um curta-metragem: *Versailles*. No ano seguinte, realizou outro curto, *Le Mont Saint-Michel*, *Merveille de l'Occident*, premiado na Mostra de Veneza. Em 1937, fundou a sua própria companhia produtora, estreando a seguir no longa-metragem. Dessa data em diante, se transforma em um realizador puramente comercial.

Filmografia: *Ces Dames aux Chapeaux Verts*, 1937; *Le Petit Chose*; *La Vie est Magnifique*, 1938; *Nord-Atlantique*; *Sixième Étage*, 1939; *Départ à Zero*; *Feu Sacré*, 1941; *Moineux de Paris*, 1942; *L'Invité de la Onzième Heure*, 1945; *Jeux de Femmes*; *Pas un Mot à la Reine Mère*; *Coeur de Coq*, 1946; *Monsieur Vincent* (Monsieur Vincent, Capelão das Galeras) — Grande Prêmio do cinema francês, 1947; *Docteur Laennec*, 1948; *La Porteuse de Pain*; *La Cage aux Filles*, 1949; *Né de Père Inconnu*; *Peppino e Violetta* (O Menino e a Mula) — na Itália, 1950; *Domenica* (Flor do Pecado), 1951; *Rayés des Vivants*; *Moineux de Paris*, 1952; *Nuits Andalouses*; *Un Millionaire*, 1953; *Quand Vient l'Amour* — na Jugoslávia, 1955; *Adorables Démon*, 1956; *Les Filles de la Nuit*; *Marchands de Filles* (Clandestinas da Noite), 1957; *Prison des Femmes* (Presídio de Mulheres); *Le Fric*, 1958; *Bal de Nuit* (Passo em Falso), 1959; *Cocagne*; *Touchez Pas aux Blondes*, 1960; *Filles de Nuit*, 1962; *La Porteuse de Pain*, 1963; *FX 18 Agent Secret/Orden*; *FX 18 Debe Morir* (Agente Secreto FX 18 Ataca); *Requiem Pour un Caid*, 1964; *De Jour et de Nuit*, 1965; *Le Vicomte Règle ses Comptes/Atraco al Hampa* (Um Roubo em Paris); *Baraka sur X-77/Operación Silencio* (Baraka), 1966.



O Salário do Médico: um dos filmes mais interessantes de Clouzot, apesar de sua fragilidade ideológica. Na cena: Yves Montand.



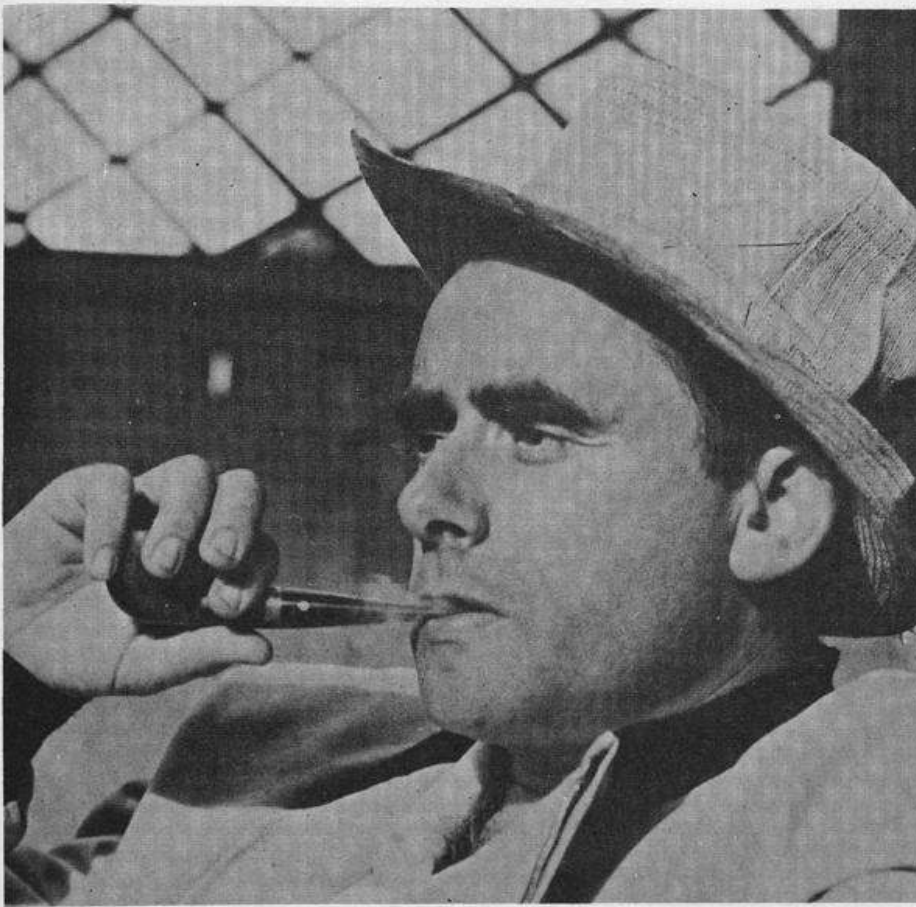
Pierre Fresnay teve um desempenho admirável em *Monsieur Vincent*, *Capitão das Galeras*, talvez a obra mais importante de Maurice Cloche, um artesão mediocre.

CLOUZOT, Henri — Georges (20 de novembro de 1907, Niort, Deux-Sèvres, França) — Diretor francês. Estudava na Escola Naval de Brest, quando foi obrigado a deixar os estudos por uma doença nos olhos. Pensava em seguir a carreira diplomática, mas desistiu para se tornar secretário do cantor René Dorin. Em 1931, passa a trabalhar para o produtor Adolphe Osso, escrevendo diversos roteiros. Em 1932, parte para Berlim, onde dirige as versões francesas de vários filmes, entre os quais: *Fault-il les Marier?* 1932; *Château de Rêve*; *Tout Pour l'Amour*, 1933; *Caprice de Princesse*; *Chanson d'une Nuit*, 1934; Trabalhou também como assistente de Anatole Litvak, E. A. Dupont, Joe May e Karl Hartl. Obrigado a parar suas atividades por questões de saúde em 1934, recomeçou quatro anos depois, escrevendo roteiros de filmes, peças de teatro e atuando no rádio. Durante a ocupação nazista, quando os realizadores franceses emigraram, figurou entre os mais destacados diretores que permaneceram na França. Em 1950, esteve no Brasil com a sua esposa, a brasileira Vera Amado, falecida em Paris em 1960.

Filmografia: *L'Assassin Habite au 21* (O Assassino Mora no 21), 1941; *Le Corbeau* (Sombra do Pavor), 1943; *Quai des Orfèvres* (Crime em Paris), 1947 — prêmio de

direção no festival de Veneza, 1949; *Manon* (Anjo Perverso), 1948; *Retour à la Vie* — episódio de *Le Retour de Jean*; *Maquette et sa Mère*, 1949; *Brésil* — inacabado, 1950; *Le Salaire de la Peur* (O Salário do Médico) — Grande Prêmio no Festival de Cannes; 1952; *Les Diaboliques* (As Diabólicas), 1954; *Le Mystère Picasso* — também como ator, 1955; *Les Espions* (Os Espiões), 1957; *La Verité* (A Verdade) — Oscar de melhor filme estrangeiro, 1960; *L'Enfer* — inacabado, 1964; *La Prisonnière* (A Prisioneira), 1968.

Apreciação: Entre Balzac e Zola, Clouzot nunca se libertou da formação romântica. E foi justamente essa mentalidade que o levou ao naturalismo feroz dos dramas criminais que o lançaram. Em seu primeiro filme, *O Assassino Mora no 21*, o então jovem diretor (30 anos) recorria à fórmula policial, sobre a qual impunha sua experiência de roteirista (10 anos) e evidenciava inequívoca habilidade artesanal. Foi *Sombra do Pavor*, no entanto, que iniciou propriamente a marca da autoria de um cineasta que seria guindado à elite de artistas do cinema francês da época. Já aí era bem flagrante a preocupação em desnudar o lado mesquinho das pessoas, uma «queda» pelo fascínio do sórdido. *Crime em Paris* enriqueceu as informações sobre Clouzot e propiciou a inves-



Clouzot no tempo de *As Diabólicas*.

tida mais ambiciosa: uma modernização da *Manon* do abade Prévost, escorada nos horrores da guerra. A pretensão começava a denunciar as limitações do autor, embora por poucos percebida, considerando o índice de premiações que obteve; Clouzot não tinha envergadura para vãos maiores; o libelo e o épico escapavam ao seu enfoque romântico, desarticulando as intenções. No entanto, depois de uma tentativa de descontração no «vaudeville» (*Miquette et sa Mère*, um grotesco gratuito), o autor insistiu na epopéia. E *O Salário do Medo*, a despeito da eficiência espetacular, expunha a fragilidade do estófo autoral e a ingenuidade de suas obsessões. É provável que Clouzot tenha percebido isso: os «divertissements» que se seguiram (*As Diabólicas*, *Os Espiões*) limitavam suas pretensões a um terreno mais acessível à modéstia da problemática autoral. E se realizaram. Um pouco mais de ambição conduziu *A Verdade* a um rotundo fracasso. Clouzot já havia concluído seu período áureo — beneficiado por uma distorção de valores decorrente de uma análise de superfície (RM).

COCTEAU, Jean (4 de julho de 1889, Maisons-Laffite, Seine-et-Oise/1963, Milly-la-Forêt) — Diretor, poeta, dramaturgo e romancista francês. Estudou no Liceu Condorcet, de Paris, e desde muito jovem frequentou círculos intelectuais, nos quais conheceu Proust, Péguy, Modigliani, Picasso e Stravinsky. Figura importante da vida cultural francesa da primeira metade do século, Cocteau possuía exuberante inquietude artística, o que o levou a escrever poemas, novelas, comédias e dramas, a pintar e a desenhar, a escrever balés e a participar de quase todos os movimentos vanguardistas da época. Durante a Primeira Guerra, se tornou um dos colaboradores principais de Erik Satie, com quem fundou o «Grupo dos Seis», defensor de uma estética musical anti-Debussy. Embora integrasse por algum tempo as correntes musicais de Auric, Honegger, Milhaud e Jean Wiéner, destacou-se mais notavelmente no teatro, na poesia e no cinema. Sua primeira realização nesse domínio foi *Le Sang d'un Poète*, obra de inspiração surrealista. Depois de alguns anos afastado do cinema, voltou a dirigir

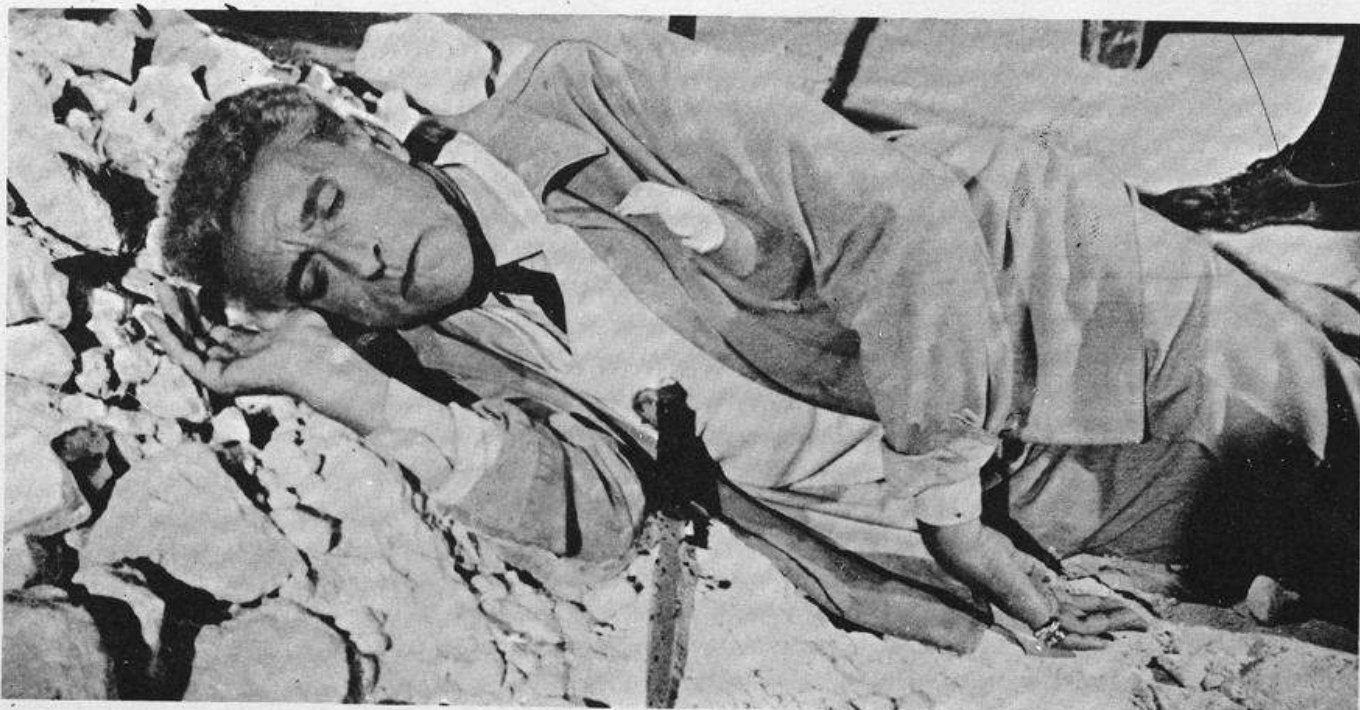
em 1946 com uma adaptação do conto de Madame Leprince de Beaumont, *La Belle et la Bête*. Em várias ocasiões, trabalhou como roteirista de filmes alheios: *L'Eternel Retour* (1943), de Jean Dellanoy; *Les Dames du Bois de Boulogne* (1944-45), de Robert Bresson. Foi membro da Academia Francesa desde 1959 e presidente de honra do Festival de Cannes.

Filmografia: *Le Sang d'un Poète* (Sangue de um Poeta), 1930; *La Belle et la Bête* (A Bela e a Fera), 1946; *L'Aigle à Deux Têtes* (A Águia de Duas Cabeças), 1947; *Les Parents Terribles*, 1948; *Ruy Blas* — supervisão, 1949; *Orphée* (Orfeu), 1950; *Le Testament d'Orphée*, 1960.

Apreciação: Para os que pensam em inglês, um «Jack-of-all-arts»; para os que preferem o idioma de Racine, um «touche-a-tout». Na verdade, Cocteau, como ele mesmo se definiu («Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité»), é um autor polivalente, um dos três grandes solitários do cinema francês, ao lado de Bresson e Tati. Se abordou diversas formas expressivas (teatro, literatura, poesia, ensaio, artes plásticas), também no cinema deixou a marca de seu talento. Desde *Le Sang d'un Poète* até *Le Testament d'Orphée*, refletiu sobre a problemática da criação artística e, acima de tudo poeta, exprimiu-se sob uma ótica densamente poética e peculiar, livre e pessoal. Pai da «Nouvelle Vague» — e isso é atestado não só pelas lições de liberdade de expressão que legou ao cinema francês, mas pelos testemunhos de François Truffaut, Jean-Pierre Melville, Jacques Siclier e outros — é também um inovador, pois criou uma síntese de transmutação da palavra em atos. E também: uma organização de atos, em lugar de uma organização de palavras; uma sintaxe de imagens, em lugar de uma história acompanhada de imagens, ou seja, as mesmas bases sobre as quais uma nova linguagem cinematográfica se assenta, principalmente através de Alain Resnais e seus epígonos. Talvez por isso, os espelhos de *Orphée* estejam presentes em *L'Année Dernière à Marienbad* (JR).

Em *La Belle et La Bête* Cocteau explora com mestria poética o mundo da fantasia e do onírico.





Le Testament d'Orphée: a morte de um poeta (Jean Cocteau).

COE, Fred, (Alligator, Massachussets Estados Unidos) — Passou parte de sua juventude em Kentucky. Aos 12 anos, escreveu sua primeira peça teatral. Aos 18, produziu e dirigiu espetáculos para o «Nashville Community Theatre», atuando também em «shows» de rádio. Frequentou o «Yale Drama School» e, mais tarde, foi diretor do «Civic Theatre», em Columbia. Depois de um estágio na Broadway, passou para a televisão. Com uma peça de Horton Foote, «The Trip to Bountiful», voltou à Broadway, como produtor. Em seguida, produziu «Two for the Seesaw», de William Gibson, dirigida por Arthur Penn. Mais tarde, Coe, Gibson, Penn e Anne Bancroft, se reuniram de novo em «The Miracle Workers». Com Arthur Cantor, produziu a peça de Tad Mosel «All the Way Home», obtendo o prêmio do «Drama Critics» e o «Pulitzer». Responsabilizou-se ainda pela produção de «Gideon», de Paddy Chayefsky, e de «A Thousand Clowns», peça de Herb Gardner que transpôs para o cinema ao estreitar como diretor. No cinema, produziu para Arthur Penn *The Left Handed Gun* (Um de Nós Morrerá) e *The Miracle Worker* (O Milagre de Ana Sullivan). Dirigiu: *Mil Palhaços*, 1967; *Me Natalie*, 1968. **Apreciação:** Pigmaleão de teatro e TV, Fred Coe não conseguiu, no cinema, ser aquilo que dele se podia esperar: o John Housemann dos anos 50-60. Dos filmes que se aventurou a financiar (Um de Nós Morrerá e O Milagre de Ana Sullivan), somente o segundo deixou créditos para uma futura, mas não concretizada, carreira de produtor. Sua solitária experiência como cineasta, *Mil Palhaços*, intrigou muita gente por sua indefinição (comédia sentimental ou sátira social) e pelas atuações com brio de Jason Robards, Martin Balsam, Barbara Harris e William Daniels. Mas a dúvida continua: seria Coe uma curiosa mistura de Delbert Mann com Garson Kanin ou apenas um astuto manipulador de personagens e situações curiosas? Até agora, não houve resposta (SA).

COE, Peter (1929, Londres) — Diretor inglês. cursou o College of St. Mark and St. John, em Chesea, para ser professor. Abandonou a idéia ao ganhar uma bolsa de estudos para a Academia Real de Arte Dramática. Ao se diplomar, trabalhou em várias companhias, encenando peças como: «The Glass Menagerie», «The World of Susie Wong», «Oliver», «Pickwick» e «The Angel of Fire». Suas montagens, tanto as de musicais como as de dramas políticos, constituíram êxito de público e de crítica, atraindo a atenção dos produtores cinematográficos. Seu primeiro trabalho para o cinema foi a versão do musical *Lock up Your Daughters* (As Virgens Impacientes), em 1969.

COELHO, José Adolfo — Diretor português. Publicista, tradutor e autor de diversas obras de caráter histórico e social. No período de 1937 a 1952, dirigiu inúmeros filmes de curta-metragem para o Ministério da Agricultura e Direção-Geral de Saúde. Em 1941, realizou o primeiro longa-metragem da Lisboa Filme, *Porto de Abrigo*, baseado num argumento seu.

COGHILL, Nevill — Diretor inglês. Professor de arte dramática na Universidade de Oxford. Co-realizou com seu aluno Richard Burton uma transposição para a tela do «Fausto» de Christopher Marlowe: *Doctor Faustus* (Doutor Fausto). Esse trabalho, produzido em 1967 por ingleses e italianos, constitui sua única incursão no cinema.

COHL, Émile (4 de janeiro de 1857, Paris/27 de janeiro de 1938) — Seu verdadeiro nome era Émile Coutet. Foi um dos pioneiros do cinema francês. Caricaturista e diretor de desenhos animados, entrou em 1908 para a Gaumont, onde realizou seus primeiros filmes. Após algumas comédias, fez *Fantasmagorie*, que marcou o nascimento do desenho animado no país. Nos dez anos seguintes — com um intervalo entre 1914 e 1917 — realizou para a Gaumont, a Pathet e a Eclair, mais de 200 desenhos animados. Estêve nos Estados Unidos, onde, de 1912 a 1914, realizou também alguns «cartoons». Em 1918, retornou à França. **Filmografia parcial:** *La Course Potirons*; *La Vie au Rebours*; *La Force de l'Enfant*; *Le Mouton Enragé*; *Fantasmagorie*; *Le Cauchemar du Fantoche*; *L'Hotel du Si-*



Jason Robards e Barbara Harris: Mil Palhaços, de Fred Coe.

lence; Le Miracle des Roses; Les Allumettes Animées; Le Cerclau Magique; Un Drame chez les Fantômes; Les Frères Boutdebois; Le Petit Soldat que Devient Dieu, 1908; Transfigurations; Soyons donc Sportifs; La Valise Diplomatique; Les Beaux-Arts de Jocko; La Lampe que File; Japon de Fantaisie; Le Docteur Carnaval; Joyeux Microbes; Moderne École; Monsieur Clown chez les Lilliputiens; Les Chapeaux des Dames; La Lune dans son Tablier; Don Quixote; Le Baron de Crac, 1909; Le Binetoscope; Les Chaines; Rêve d'Enfant; En Route; Le Songe du Garçon; Le Petit Chanteur; Les Douze Travaux d'Hercule; Le Tout Petit Faust; Les Beaux-Arts Mystérieux; Histoire de Chapeau; Le Peintre; Le Retapeur de Cerveille, 1910; Rien n'est Bout de Papier; Les Légumes Vivants; Le Journal Animé, 1912; Les Aventures de Pieds Nicklés, 1917; Snookum, série realizada nos EUA, 1912-14.

Apreciação: Pai do desenho animado, fantasista delirante (embora menos que Méliès) e inventor prodigioso, Emile Cohl contribuiu decisivamente para transformar o cinema em uma arte popular. Teve a infelicidade, porém, de não ver devidamente reconhecidas as suas descobertas e pesquisas. Morreu esquecido, em plena miséria.

COLEMAN, Herbert — Diretor e produtor norte-americano. Iniciou-se no cinema como assistente de direção em *The Naked Jungle* (A Selva Nua), de Byron Haskin, e *Rear Window* (A Janela Indiscreta), de Alfred Hitchcock, ambos de 1954. Em seguida, foi produtor associado dos filmes de Hitchcock: *The Trouble with Harry* (O Terceiro Tiro), 1955; *The Man who Knew Too Much* (O Homem que Sabia Demais), 1956; *Vertigo* (Um Corpo que Cai), 1958 e *North by Northwest* (Intriga Internacional), 1959. Em 1961, realiza seus primeiros filmes: *Posse from Hell* (Quadrilha do Inferno) e *Battle at Bloody Beach* (Sangue na Praia).

Apreciação: Herbert Coleman parece ter aprendido diligentemente as lições de «sus-pense» de seu mestre Alfred Hitchcock, pois sua estréia na direção — o «western»

Quadrilha do Inferno —, exibe tensão e maquiavelismo incomuns ao gênero. As insólitas promessas de sua primeira incursão cinematográfica não foram mantidas, porém, em seu segundo ensaio: *Sangue na Praia*, guerra rotineira e sem nenhuma ênfase crítica (JCM).

COLETTI, Duilio (28 de dezembro de 1908, Penne, Pescara) — Diretor e roteirista italiano. Interrompeu seus estudos universitários para se dedicar ao cinema, a princípio como roteirista e assistente de direção, depois como diretor. Foi um dos primeiros realizadores da Península a utilizar pseudônimo: John Bard, em *Il Fornaretto di Venezia*.

Filmografia: *Pierpín*, 1935; *La Sposa dei Re*, 1938; *Il Fornaretto di Venezia*, 1939; *Capitan Fracassa*; *La Maschera di Cesare Borgia*, 1940; *Il Mercante di Schiave* (O Mercador de Escravos), 1941; *Tre Ragazze Cercano Marito*, 1943; *Adultera*, 1946; *Cuore*; *Il Passatore*, 1947; *Il Grido della Terra*, 1948; *Miss Italia* (Miss Itália); *Il Lupo della Sila* (O Lobo da Montanha), 1949; *Romanzo d'Amore* ou *Toselli* (Romance de Amor), 1950; *E Arrivato l'Accordatore*; *Libera Uscita*, 1951; *Wanda la Peccatrice* (Wanda, a Pecadora); *I Sette dell'Orsa Maggiore* (Os Sete do Inferno), 1952; *La Grande Speranza* (A Grande Esperança), 1953; *Divisione Folgore* (A Divisão Perdida); *Bella non Piangere* — supervisão, 1954; *Londra Chiama Polo Nord*, 1955; *Gli Italiani sono Matti*, 1958; *Sotto Dieci Bandiere/Under Ten Flags* (Sob Dez Bandeiras), 1960; *Il Re di Poggioreale* (O Rei dos Ladrões), 1961; *Lo Sbarco di Anzio* (A Batalha de Anzio) — co-direção com Edward Dmytryk, 1969.

Apreciação: Transitou infatigavelmente do melodrama de época (*Il Mercante di Schiave*) ao drama de guerra (*Divisione Folgore*), passando pelo dramalhão (*Il Lupo della Sila*) e a comédia de costumes (*Il Re di Poggioreale*), com espantosa insensibilidade. Por muitos motivos (a impessoalidade, a incoerência, a incultura, os mais fortes déles), Coletti é um artesão indiferente às tendências e às preocupações do cinema de seu país e da arte moderna.

COLFACH, Elsa — Diretora do cinema sueco. Em 1960, dirigiu e produziu *Susanne*.

COLIZZI, Giuseppe (Itália) — Diretor italiano. Dirigiu e fez o roteiro dos «westerns» *Dio Perdona... Io No! Tu Perdona... Io No!* (Deus Perdoa... Eu Não), 1967, e *I Quattro dell'Ave Maria*, 1968.

COLL, Julio (1919, Camprodón, Girona, Espanha) — Diretor e roteirista espanhol. Foi, por vários anos, crítico teatral do semanário «Destino». Para o cinema, fez mais de 40 roteiros. Em 1956 realiza seu primeiro filme: *Nunca es Demasiado Tarde*. Seguiram-se: *Distrito Quinto*, 1957; *Un Vaso de Whisky*, 1958; *El Traje de Oro*, 1959; *Los Cuervos*, 1961; *Ensayo General para la Muerte*; *La Cuarta Ventana*, 1962; *Fuego/Pyro* (O Homem Sem Face) — co-produção Espanha-EUA; *Los Muertos no Perdonan*, 1963; *Jandro*, 1964; *Comando de Asesinos/Sechs Pistolen Jagen Professor Z* — co-produção Espanha-Alemanha; *Las Viudas*, 1966; *Persecución hasta Valencia*, 1968.

COLLANDE, Volker von (21 de novembro de 1913, Dresden, Alemanha) — Diretor e ator alemão. Trabalhou em teatro e rádio. No cinema, como ator, interpretou, entre outros: *Rivalen der Luft*, 1934; *Der Student von Prag* (Cárpis, o Sotânico), 1935; *Verräter* (Traidores), 1936; *Schwarzfahrt Ins Glück*, 1938; *Mannerwirtschaft*, 1941; *Duell der Herzen*, 1954. Dirigiu: *Zwei in Einer Grossen Stadt*, 1942; *Das Bad auf der Tenne*, 1943; *Eine Kleine Sommermelodie*, 1944; *Insel Ohne Moral*, 1950; *Ich Warte auf Dich*, 1952; *Ein Mann Vergisst die Liebe*, 1955; *Hochzeit auf Immenhof*, 1956.

COLLINS, Lewis D. (12 de janeiro de 1899, Baltimore, Estados Unidos/24 de agosto de 1954, Hollywood) — Diretor do cinema americano. Trabalhou no teatro, quando jovem, passando para o cinema como ator e assistente de direção de alguns filmes curtos de Harry Pollard. Em 1926, foi para a Universal e ali dirigiu diversos «westerns» de duas partes. Realizou muitos filmes para a Columbia, a RKO-Radio e a Republic.

Filmografia parcial: *When Bonita Rode*; *Whirlwind Drive*; *Fighting Strain*, 1926; *Young Desire*; *The Ship of Wanted Men* (Turistas do Mistério); *Public Stenographer*, 1933; *Hoosier Schoolmaster*; *Make a Million*; *Spanish Cape Mystery* (O Mistério da Capa Espanhola); *Manhattan Butterfly*; *Desert Trail*; *Skyways*; *Along Came a Woman*, 1935; *Return of Jimmy Valentine* (A Volta de Jimmy Valentine); *Doughnuts and Society*; *Down to the Sea*; *Timber Wolves*; *The Leavenworth Case* (O Crime Único), 1936; *Traped by G-Men/River of Missing Men* (Perdidos Para o Mundo), 1937; *Crime Takes a Holiday*; *Reformatory* (Reformatório); *The House of Mystery*; *Making the Headlines* (O Bando de Fantasmas); *Flight Into Nowhere* (Voo Sem Regresso); *Outside the Law*, 1938; *Trapped in the Sky*; *Whispering Enemies* (Línguas Viperinas); *Fugitive At Large*; *Hidden Power* (O Poder Oculto), 1939; *Fugitive From a Prison Camp*; *Outside the Three Mile Limit*; *Passport to Alcatraz* (Contrabando Humano); *The Great Plane Robbery*, 1940; *The Great Swindle*; *Borrowed Hero*, 1941; *Little Joe, the Wrangler*; *Danger in the Pacific* (Perigo no Pacífico), 1942; *Tenting Tonight on the Old Camp Ground* (A Senda da Morte), 1943; *Sweethearts of the U.S.A.*; *Oklahoma Raiders* (Vingança Vencedora), 1944; *Danger Woman* (Terror Atômico), 1946; *Killer Dill*; *Heading for Heaven*, 1947; *Jungle Goddess*, 1948; *Ride, Ryder, Ride!*, 1949; *The Fighting Redhead*; *Cowboy and the Prizefighter*; *Hot Rod*; *Law of the Panhandle* (O Rancho do Vale); *Roll, Thunder, Roll*, 1950; *Canyon Raiders* (O Chicote de Prata); *Colorado Ambush* (A Tocala); *Lawless Cowboys* (Jogadores Sem Lei); *The Longhorn* (Luta Pela Glória); *Man From Sonora* (Bandidos Encobertos); *Nevada Badmen* (Facinoras de Nevada); *Oklahoma Justice* (O Falso Fiscal); *Stagecoach Driver* (Emboscada do Estafeta); *Texas Lawman* (O Trio do Crime); *Abilene Trail* (Pistolas nos Prados), 1951; *Wild Stallion* (O Pôtro Indomável); *Texas City* (Povoado Fantasma); *Waco* (Pistoleiros em Ação); *The Gunman* (Pistoleiros da Estrada); *Kansas Territory* (A Trilha da



Duilio Coletti

Vingança); **Fargo** (Guerra no Sertão); **Guns Along the Border**, 1952; **The Homesteaders** (O Sabor do Ódio); **The Marksman** (O Alvo Humano); **Vigilante Terror** (Ronda do Terror); **Texas Badman** (Texano Temerário), 1953; **Two Gunds and a Badge** (Pistoleiros por Equívoco), 1954. Dirigiu os seriados: **The Adventures of Smilin' Jack** (Aventuras de Chico Viramundo); **Don Winslow of Coast Guard** (Don Winslow na Patrulha Guarda-Costa); **Junior G-Men of the Air** (G-Men Juvenis do Ar), 1942; **Adventures of the Flying Cadets** (Aventuras dos Cadetes do Ar), 1943; **Mystery of the River Boat** (A Barca Misteriosa); **The Great Alaskan Mystery** (O Mistério Nórdico), 1944; **Secret Agent X-9** (Agente Secreto); **The Master Key** (A Chave Mestra); **The Royal Mounted Rides Again** (A Mina Secreta); **Jungle Queen** (A Rainha das Selvas), 1945; **The Mysterious Mr. M.** (O Misterioso Mr. M.); **The Scarlet Horseman** (O Cavaleiro Vermelho); **Lost City of the Jungle** (A Cidade Perdida), 1946 (MES).

COLLINSON, Peter (1940, Cleethorpes, Inglaterra) — Diretor inglês. Educou-se no duro ambiente da zona de Bristol, ao sul de Londres. Foi para um orfanato, e lá demonstrou vocação para ator, participando de peças juvenis. Ao sair do orfanato, foi trabalhar em um teatro e, depois, converteu-se em diretor de cena. Terminado seu serviço militar, na Maláia, voltou ao teatro e dali passou à televisão. Nesse domínio, obteve alguns prêmios dirigindo várias peças teatrais.

Filmografia: **The Penthouse** (O Apartamento dos Sádicos), 1967; **Up the Junction** (Na Encruzilhada), 1967; **The Long Day's Dying** (Quatro Devem Morrer), 1968; **The Italian Job** (Um Golpe à Italiana), 1969. **Apreciação:** Com quatro títulos em sua já significativa filmografia, Peter Collinson levou ao cinema um importante filme antibélico, **The Long Day's Dying**, onde apesar da rigorosa construção do roteiro de Charles Wood e da visível influência recebida por este de Samuel Becket («Esperando Godot»), se vislumbra um cineasta que procura moldar seu estilo a partir de uma definida problemática social: o desajustamento sócio-patológico (**The Penthouse**), o espectro absurdo e atuante da guerra (**The Long Day's Dying**) e as distorções da estrutura social (**Up the Junction**). Se em suas duas primeiras películas Collinson não se realizou plenamente como diretor, exibiu, pelo menos, um acentuado sentido de contemporaneidade, no que se refere à participação e não à simples observação dos fenômenos do nosso tempo (JR).

COLMAN, Leo — Pseudônimo de Leopoldo Savona.

COLOMBIER, Pierre (2 de março de 1896, Compiègne, Oise, França) — Diretor francês. Irmão do cenógrafo Jacques Colombier. Começou como desenhista e caricaturista. Tornou-se diretor em 1921, realizando **Le Pendentif**. Com o surgimento do cinema sonoro, dirigiu uma longa série de filmes «ligeiros», entre 1930 e 1939. Com a guerra ficou inativo só voltando a dirigir em 1945, quando fez seu último filme, a segunda versão de **Roi des Resquilleurs**.

Filmografia: **Le Pendentif**, 1921; **Monsieur Lebidois Propriétaire**, 1922; **Le Taxi 313X7**, 1923; **Petit Hôtel à Louer**; **Soirée Mondaine**, 1924; **Par-dessus le Mur**; **Les Etreennes à Travers les Ages**, 1925; **Paris en Cinq Jours** (Paris em Cinco Dias); **Amour et Carburateur**; **Jim la Houlette, Roi des Voleurs** (O Rei dos Ladrões), 1926; **Mots Croisés**; **Les Transatlantiques** (Os Transatlânticos), 1927; **Dolly**, 1928; **Il Ne Faut Pas Jouer avec le Feu**, 1929; **Le Roi des Resquilleurs**, 1930; **Sa Meilleure Cliente**, 1931; **Le Roi du Cirage**; **Théodore et Compagnie** (Teodoro e Cia.), 1932; **Charlemagne**, 1933; **Ces Messieurs de la Santé**; **Une Femme Chipée**; **L'École des Cocottes**, 1934; **La Marraine de Charley**, 1935; **Une Gueule en Or**; **Le Roi**, 1936; **Ignace**; **Les Rois du Sport**; **Le Club des Aristocrates**, 1937; **Balthazar**, 1938; **Quartier Latin**; **Le Dompteur**, 1939; **Le Roi des Resquilleurs**, 1945.

COLPI, Henri (15 de julho de 1921, Brig, Suíça) — Diretor, montador e escritor francês. Fez os estudos secundários em Sète. Bacharelou-se em Letras pela Universidade de Montpellier. Publicou em

1947 um importante livro sobre cinema: «Le Cinéma et ses Hommes». No teatro, escreveu, em colaboração, a comédia «L'Elephant dans la Maison». A partir de 1955, trabalha na montagem de filmes de Agnès Varda, Alain Resnais, Henri-Georges Clouzot, Charles Chaplin e outros. Em 1946, realiza o curta metragem **Materiaux Nouveaux**, **Demeures Nouvelles**. Seu primeiro longa-metragem, **Une Aussi Longue Absence**, obteve ex-aequo com **Viridiana**, de Luis Buñuel, a Palma de Ouro do Festival de Cannes de 1961. Com sua segunda experiência, **Codine** (1962), ganha também prêmios em outras mostras internacionais. Realizou depois: **Pour Une Etoile Sans Nom**, 1965; **Heureux Qui Comme Ulysse...**, 1969.

Observação: Montador aplicado (a maioria dos filmes curtos de Resnais), diretor incompreendido e teórico criterioso (seu último livro, «Musique et Illustration de la Musique dans le Film», foi considerado extraordinário), Henri Colpi é uma figura completamente desconhecida dos cinefilos brasileiros.

COMAS, Ramón/Ramón Comas de Turmes (1930, Espanha) — Diretor espanhol. Estreou no cinema em 1957, dirigindo e produzindo **Historias de Madrid**. Ficou inativo sete anos, voltando à ação em 1963 com **Nuevas Amistades**. A seguir realizou **Chinos y Minifaldas/Der Sarg Bleibt Heute Zu**, 1967 e **El Padre Copillas**, 1968.

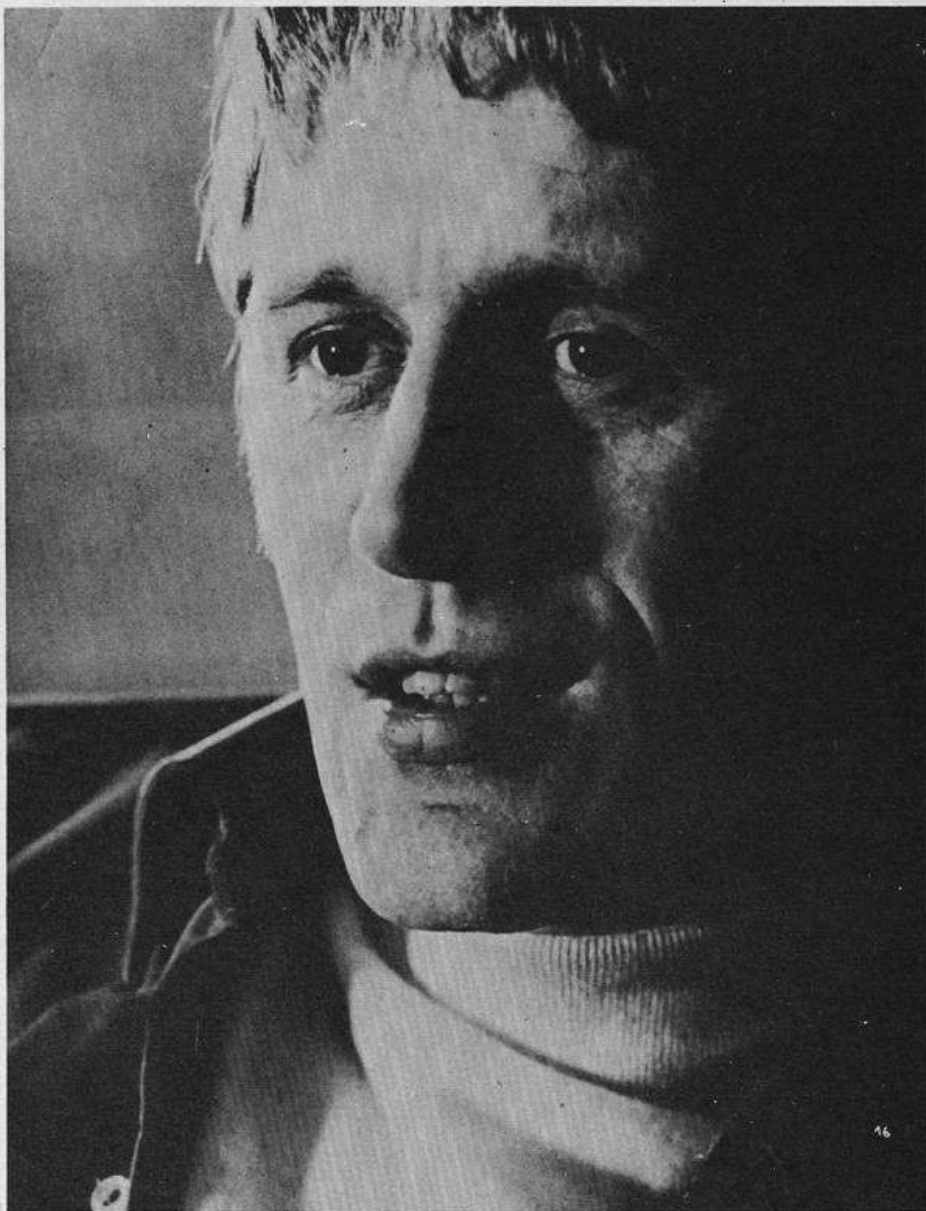
COMBERT, Georges (11 de novembro de 1906, Paris, França) — Produtor, diretor e roteirista francês. Trabalhava na indústria automobilística, quando, em 1937, entrou para o cinema. Em 1951, estréia na direção com **Musique en Tête et Duel à Dakar**. A seguir realiza: **La Pocharde**; **Raspoutine** (Rasputin), 1952; **La Castiglione**, 1954 e **Marie des Isles** (Maria das Ilhas), 1959. Dirigiu os curtos: **Panique au Studio**; **Romances et Rythmes**; **Rat d'Hôtel**, 1952; **Assouan**, 1953 e **Danses à Versailles**, 1959.

ENCICLOPEDIA: EQUIPE

Supervisão: José Carlos Monteiro

Pesquisa e Documentação: Michel do Espírito Santo

Redação dos verbetes deste número: Jaime Rodrigues, Sérgio Augusto, José Carlos Monteiro, Ronald Monteiro, Michel do Espírito Santo e Marcos Ribas de Faria.



Pete: Collinson

MOVIMENTO

TCHECO LAUREADO EM BERGAMO-70

O filme tcheco *Valeire a Tyeden Dvu* (Valéria e o Milagre da Semana), de Jaromil Jires, foi o vencedor do 13.º Festival de Bergamo, que este ano não concedeu os tradicionais prêmios ao melhor ator e a melhor atriz. Além do grande prêmio, só houve a atribuição de uma outra láurea: ao trabalho musical de Juri Kostic para *Biciklisti* (Os Ciclistas), de Purisa Djordjevic. Justificando a premiação, o júri formado por Charles Ford, Walter Alberti, Luis Carlos Berlanga, José Maria Podestá e Leonahrd H. Gmur disse que a fita de Praga era "uma obra de enorme valor poético, onde seu diretor levou às últimas conseqüências todo um alegórico processo imagético".

Os filmes concorrentes foram: *A Married Couple* (Um Casal Caçado), de Allan King, Canadá; *Deserter USA* (Desertores EUA), de Lars Lambert e Ollen Sjogren, Suécia; *Lotte in Itália* (Luta na Itália), de Jean-Luc Godard, Itália; *En Drom Frihet* (Um Sonho de Liberdade), de Jan Hadolff, Suécia; *Watasha ga Suteta Onna* (A Mulher Abandonada), de Kirio Urayama, Japão; *Nojo aos Cães*, de Antônio de Macedo, Portugal; *Putney Swope*, de Roberto Downey, EUA; *Jonathan*, de Hans W. Geissendorfer, Alemanha Ocidental; *Giv Gud en Change om Sonnagen* (Deus Existe aos Domingos), de Henryk Stangerup, Dinamarca; *La Décharge* (A Descarga), de Jacques Baratier, França; *Bronco Bullfrog*, de Barney Platts-mill, Inglaterra; *Elettra* (Electra), de Marc'O, Itália; *Interno Giorno* (Dia Interior), de Maurizio Ponzí, Itália; *L'Homme de Désir* (O Homem do Desejo), de Dominique Delouche, França; *Badou Boy*, de Djibril Diop Mambety, Senegal.

Paralelamente, houve uma grande retrospectiva Jnri Trnka e foram exibidos

"hors-concours", *Kros Kontri* (Corrida Campestre), de Purisa Djordjevic, Iugoslávia, e *Soł Ziemi Czarney* (O Sol da Terra Negra), de Kami-kierz Kutz, Polônia.

XAVIER DE OLIVEIRA FALA DE SEU NOVO FILME: BANANA KID

Marcelo Zona Sul, comédia sobre o mundo dos adolescentes cariocas, foi a boa surpresa do cinema brasileiro no primeiro semestre deste ano. Além de ser bem recebido pela crítica, obteve rendas excelentes durante as sete semanas em que permaneceu em cartaz. Seu realizador, Xavier de Oliveira, começou no curta-metragem, com *Escravos de Já*, premiado no 1.º Festival de Cinema Amador, promovido pelo "Jornal do Brasil". Fez, em seguida, o documentário *Rio, Uma Visão do Futuro*, e participou como assistente de produção em *Até Que o Casamento Nos Separe* (Flávio Tambellini). Co-roteirista e assistente de direção de *Os Paqueras* (Reginaldo Faria), estreou no longa-metragem com *Marcelo Zona Sul*. Pre-

para agora as filmagens de *Banana Kid*, *Super-Herói Tropical*, comédia fantástica em cores.

FC — Qual era seu objetivo ao fazer *Marcelo Zona Sul*?

XO — Queria, antes de tudo, realizar um projeto de baixo custo e produção fácil, utilizando elementos de comunicação popular e criando, a partir deles, uma história humana, verdadeira. Não esquecia também a posição crítica que teria de adotar ante essa história, ou a necessidade de fazer um filme de qualidades artísticas.

FC — Aponte os resultados dessa experiência.

XO — No plano econômico, houve compensações: *Marcelo Zona Sul* me possibilitou desenvolver um projeto antigo, de maiores ambições artísticas e produção mais custosa, além de proporcionar maiores créditos em bancos e órgãos de financiamento. Sem falar, também, da experiência com problemas ligados à produção, distribuição e exibição de um filme. Constatei que o quadro, nesse particular, é desolador, pois da renda bruta

de um filme o produtor fica com menos de 50 por cento. No plano artístico, tive a satisfação de ver a fita obter êxito de público e crítica no país inteiro, e a convicção de que o comercialismo barato, a exploração grosseira do sexo e do pseudo-vanguardismo, não acrescentarão coisa alguma à luta do cinema brasileiro pela conquista inteligente do público.

FC — Qual é o assunto de *Banana Kid*, *Super-Herói Tropical*?

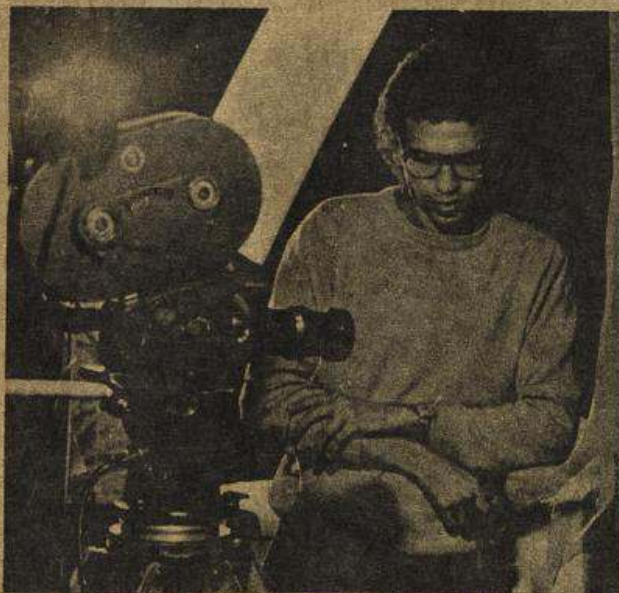
XO — Trata-se de uma comédia fantástica e feroz, questionando os problemas de uma cidade imaginária, Bananópolis, e seu universo de credences, primitivismo e sofisticação. Os personagens principais são *Banana Kid* e *Carcará*, que vivem no real e em história-em-quadrinhos. *Banana Kid*, que será interpretado por Juca de Oliveira, é o herói desastrado, sentimental e humano. *Carcará*, seu companheiro de aventuras, será Stepan Necessarian, o garoto de *Marcelo Zona Sul*. Essas duas figuras, fantasiadas em um mundo real, mostram em suas aventuras a perplexidade, as contradições e as esperanças de nosso povo.

FC — A história é sua mesmo?

XO — Não. Ela foi extraída de uma peça antiga de meu irmão, Denoy de Oliveira, e ampliada por nós dois. Vou começar a filmá-la no fim deste mês, aqui no Rio, e com algumas seqüências ambientadas em São Paulo.

FC — Fale sobre seus projetos.

XO — Depois de *Banana Kid* pretendo fazer uma incursão por um terreno ainda virgem para mim: o drama. Estou trabalhando num roteiro que conta as experiências de um jovem no interior do país e na cidade grande, suas complicações no amor e no trabalho, os amigos que encontra e, enfim, sua vida numa grande metrópole, onde os indivíduos, isolados, tentam arrancar a todo custo sua afirmação como pessoas. (MP).



O Diretor de *Marcelo Zona Sul* Xavier de Oliveira.

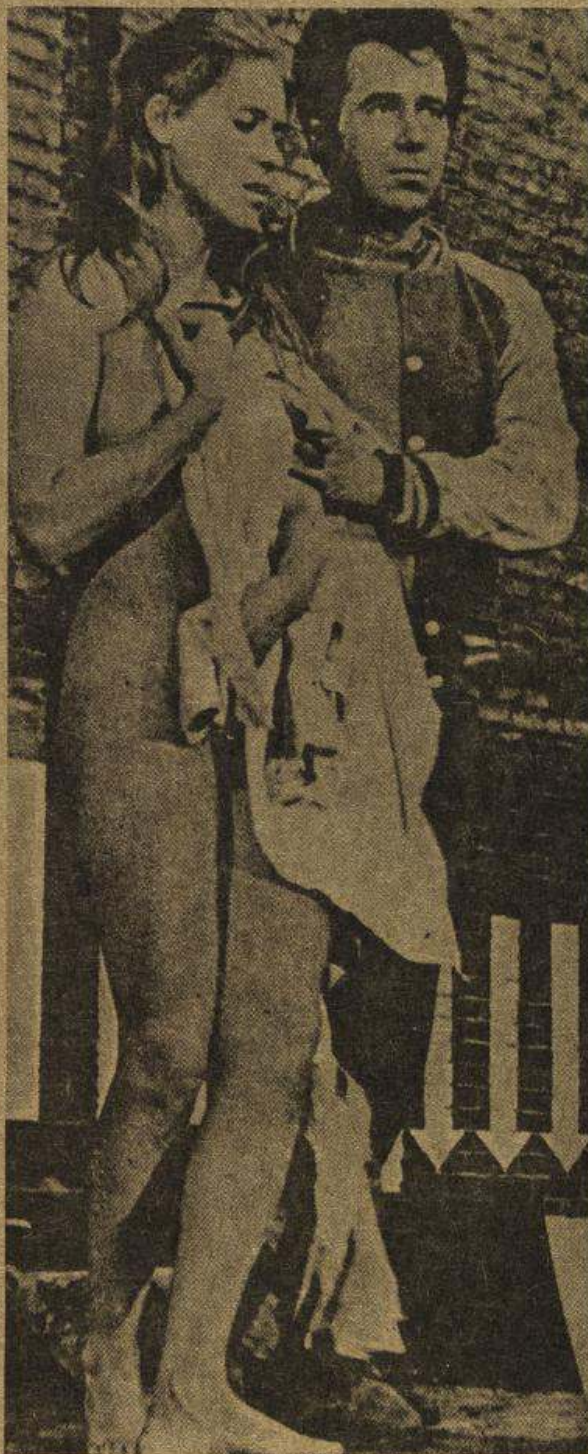
ANDRZEJ WAJDA E A PAISAGEM APÓS A BATALHA

Tadeusz Borowski foi uma das revelações da literatura polonesa do pós-guerra. Este jovem escritor, que se suicidou em 1951, descreveu em novelas e contos densos e inquietantes suas terríveis experiências no campo de concentração de Auschwitz. Os crimes nazistas em si não tinham muita importância para Borowski. O que realmente o interessava eram os traços e os traumas que eles deixavam sobre suas vítimas. Segundo a crítica, nenhum romancista polonês conseguiu exprimir com tanto horror as atrocidades do fascismo. Baseando-se em vários livros de Borowski, Andrzej Wajda e Andrzej Brzozowski escreveram o roteiro de *Paisagem após a Batalha*, que representou a Polónia no Festival de Cannes deste ano. O filme, cuja ação se desenrola num campo de refugiados, logo após a Segunda Guerra, permite a Wajda retornar à sua temática central: os problemas poloneses depois da conflagração mundial. Em entrevista a Stanislaw Janicki, da revista "Polónia", o diretor de *Cinzas e Diamantes*, *Lotna* e *Kanal*, explica seus pontos de vista sobre o escritor, sua obra e a adaptação de seus relatos para a tela.

Janicki — Que foi que mais o interessou na prosa de Tadeusz Borowski? Refiro-me especialmente a "A Batalha de Grunwald". O que o levou a adaptar para a tela esse relato?

Wajda — Borowski, embora pouco mais velho que eu, pertencia aos escritores de minha geração: era meu escritor favorito. O roteiro foi escrito com Andrzej Brzozowski, colaborador de Andrzej Munk em *A Passageira*. Foi o terceiro ou o quarto entre os que propusemos (para filmar).

Janicki — Pensou você desde o início ampliar "A Batalha", baseando-se em outros contos de Borowski?



Stanisława Celinska. Paisagem após a Batalha

Wajda — Sim. Devido a que o espectador de hoje — e não unicamente os jovens — não saberia onde se passa a ação, nem poderia explicar-se porque os norte-americanos vigiam um campo de concentração. Esta primeira parte, a introdução, a retirei do conto "O Silêncio", no qual os prisioneiros justificam um "kapó" do campo. No entanto, essa introdução não resolvia o problema. Tudo o que acontece em "A Batalha" está condicionado pelo que a gente passou no campo de extermínio.

Surgiu também o problema de esclarecer quem é o protagonista, o que faz e aonde quer ir. À primeira vista nós parece uma raposa, um cínico. Não obstante, sabemos — pois recordamos quem era Borowski e o que verdadeiramente passou — que, na realidade, foi alguém totalmente diferente. Toda a dificuldade estava em encontrar uma expressão filmica que nos fizesse ver a verdadeira figura do protagonista.

Janicki — Você procurou durante muito tempo o ator adequado ao papel do protagonista?

Wajda — Não o procurei de forma alguma. Desde o começo sabia que Daniel Olbrychski devia interpretá-lo. Não vejo outro ator para o papel.

Janicki — Durante as filmagens, quais foram suas maiores dificuldades?

Wajda — Tive bastante. Desde o princípio dei-me conta de que é o filme mais difícil de todos que realizei até agora. A explicação do tema, a maneira de contar a história claramente. Por muito tempo não sabia como diferenciar os dois campos: o hitleriano e o norte-americano; como mostrar que os quartéis onde viviam ficava perto do antigo campo de concentração. A história do rapaz e da moça era muito fraca.

Janicki — A cena em que os dois se conhecem sofreu muitas mudanças?



Wajda: filme o horror dos campos de concentração.

Wajda — Sim. Embora a modificação ficasse igual a idéia anterior. Ele está ajudando a missa, ela desce de um caminhão, pois vinha do campo. Vê que estão celebrando uma missa ao ar livre, atravessa a porta, se aproxima, se ajoelha e comunga. Então se encontram pela primeira vez. Ele — um intelectual de esquerda — ajuda a missa; ela, uma judia, recebe a comunhão, já que é católica. Creio que nisto há algo de irônico, e Borowski ficaria contente com esta cena.

Ademais, esta maneira de narrar é a que mais me agrada. As idéias essenciais devem expressar-se através de situações concretas; nisto consiste o verdadeiro cinema.

Janicki — Acaso você mudou o título de "A Batalha de Grunwald" para *Paisagem Após a Batalha* somente porque o roteiro foi ampliado com outras narrativas.

Wajda — Parece-me que este não somente é um bom título, mas também é a chave do filme. Também poderia chamar-se "Retrato Depois da Batalha", pois na realidade é o retrato de um rapaz e apenas este retrato pode dar vida ao filme, fazê-lo interessante, prender nossa atenção. Durante todo o tempo temia que *Paisagem*... pudesse resultar estático, pouco interessante, modesto. Gostaria que fosse modesto, concentrado. Comparando-o com *Cinzas e Diamantes*, vejo que não há grandes nem brilhantes cenas.

Janicki — Você falou, certa vez, que *Paisagem* após a *Batalha* teria certa relação com *Cinzas e Diamantes*.

Wajda — Acredito que novamente ressurgirá a discussão sobre a Polônia, a respeito de como deveria ser nosso país. Este tema voltará a ser discutido, pois tudo (depois da guerra) acabava de nascer, tudo se encontrava misturado, imaturo. A gente teve que definir-se. Teve de fazer uma escolha.

Os heróis do filme, ao sair do campo de concentração, se defrontaram com

uma realidade já formada: Deus, a Pátria, a missa, os atos públicos. Queria também que *Paisagem*... fosse um filme não apenas sobre os campos de extermínio, mas ainda sobre os efeitos produzidos por estes.

Salvo o drama que se apresenta ante nossos olhos, o que mais me atrai no filme é o protagonista, que quer e tem direito de viver. Em "A Batalha de Grunwald" não há isso; mas, quem sabe, pode ser que nesta denúncia de tudo que o cerca se encontre algo salutar, positivo.

REGISTRO



BOURVIL

"Bourvil era, antes de tudo, um amigo de todos nós. Tudo nele vinha diretamente do coração, mesmo seu gosto pelo riso, sua vontade de divertir. Mas porque ele era um admirável comediante e um maravilhoso personagem é que permanecerá em nossa memória como aquele ator que sabia passar do riso às lágrimas com tanta sinceridade e virtuosismo."

Esse julgamento do talento e da personalidade de Bourvil foi feito pelo crítico Robert Chazal, ao registrar, no "France Soir", a morte do grande comediante de Tout

l'Or du Monde (Todo o Ouro do Mundo), *La Traversée du Paris* (A Travessia de Paris), *La Jument Verte* (A Égua Verde) e *Le Miroir à Deux Faces* (O Espelho de Duas Faces).

Bourvil foi expressão de toda uma tradição popular da arte cômica-interpretativa francesa, ainda hoje inspirada nas técnicas e nos ensinamentos da "comedia dell'arte" italiana. Formava ele, com Fernandel e Louis de Funès, o grande trio dos atores mais populares da França, no domínio da comédia.

Antes de morrer, em 25 de setembro, vitimado por dolorosa enfermidade, havia terminado dois filmes, ambos inéditos entre nós: *Le Cercle Rouge*, de Jean-Pierre Melville, e *La Grande Vadrouille*, de Gérard Oury, ao lado de quem obteve seu maior êxito comercial, em *Le Cerveau*. Seu nome verdadeiro era André Raimbourg. Tinha 53 anos.

Entre seus filmes mais importantes figuram: *Les Misérables*, *Fortunat*, *The Longest Day* (O Mais Longo dos Dias) e *La Cuisine au Berre*. Ganhou o "Grande Prêmio de Interpretação" no Festival de Veneza, de 1956, e duas laureas de melhor ator, na França, em 1958 e 1960 (MRF).

EDWARD EVERETT HORTON



A comédia norte-americana perdeu uma de suas maiores figuras com a morte de Edward Everett Horton, em 30 de setembro. Ator de teatro e cinema, era considerado um dos maiores "ladrões de cena" de sua profissão. Iniciou-se no cinema, em uma ponta, em 1918. Tornou-se conhecido do público no filme *Ruggles of Red Gap* (Ele Sabe do Que Eu Gosto), de 1923. Alguns de seus filmes, no silencioso e no sonoro: *Beggar On Horseback* (Epidemia do Jazz), 1925; *Sonny Boy* (idem); *The Sap* (O Covarde), 1929; *Kiss Me Again* (Beija-me Outra Vez); *Smart Money* (As Mulheres Enganam Sempre); *Front Page* (Última Hora); *Age for Love* (A Idade para Amar), 1931; *Design for Living* (Sócios no Amor); *Alice in Wonderland* (Alice no País das Maravilhas), 1933; *Easy to Love* (Fácil de Amar); *The Merry Widow* (A Viúva Alegre); *The Woman in Command*, 1934; *The Devil is a Woman* (Mulher Satânica); *Top Hat* (O Picolino), 1935; *Hearts Divided* (Corações Divididos), 1936; *Lost Horizon* (Horizonte Perdido); *Oh, Doctor!* (Solidão); *Angel* (Anjo); *The Great Garrick* (O Grande Garrick), 1937; *Bluebeard's Eight Wife* (A Oitava Espôsa do Barba Azul), 1938; *Siegfeld Girl* (Este Mundo é um Teatro); *Bachelor Daddy* (Papaizinho Solteirão); *Here Comes Mr. Jordan* (Que Espere o Céu), 1941; *Springtime in the Rockies* (Minha Secretária Brasileira); 1942; *Forever and a Day* (Para Sempre e Um Dia); *Thank You Lucky Stars* (Graças a Minha Boa Estréla), 1943; *Arsenic and Old Lace* (Este Mundo é um Hospício); *Brazil* (Brasil); *Summer Storm* (O Que Matou Por Amor), 1944; *Down to Earth* (Quando os Deuses Amam), 1947; *Pocketful of Miracles* (Dama Por Um Dia), 1961; *It's a Mad, Mad, Mad, Mad, World* (Deu a Louca no Mundo), 1963; *Sex and the Single Girl* (Médica, Bonita e Solteira); *The Perils of Pauline* (Os Perigos de Paulina), 1966 (MES).



CHESTER MORRIS

Durante as décadas de 30 e 40, Chester Morris foi um galã atuante, embora sem destaque. Tornou-se célebre interpretando a figura do detetive Boston Blackie em 14 filmes. Filho de atores profissionais, nasceu em 16 de fevereiro de 1901, em Nova York. Estudou-se no Art Students League, da mesma cidade. Terminados os estudos, começou a recitar, ao lado dos pais, em diversos teatros dos Estados Unidos, passando depois a ator principal de uma companhia teatral. Em 1918, aparece rapidamente no filme *The Beloved Traitor* (O Noivo Traidor), ficando fascinado pelo cinema. Onze anos mais tarde, em 1929, passou a trabalhar regularmente em filmes de aventuras e policiais. Até sua morte, em 11 de setembro, atuou incansavelmente em teatro e televisão, apesar de estar seriamente enfermo.

Entre seus filmes mais importantes, destacam-se: *Alibi* (O Pêso da Lei); *Fast Life* (O Último Recurso), 1929; *The Case of Sergeant Grischa* (O Estranho Caso do Sargento Grischa); *The Divorcée* (A Divorciada); *The Big House* (O Presídio), 1930; *Infernal*

Machine (Máquina Infernal); *King for a Night* (Rei de Uma Noite), 1933; *Public Hero Number One* (Armas da Lei); *Pursuit* (Rapto Complicado), 1935; *Flight from Glory* (Fugindo à Glória), 1937; *Pacific Liner* (Transpacífico); *Blind Alley* (Alucinação), 1939; *No Hands On the Clock* (A Ronda da Morte), 1941; *I Live on Danger* (O Perigo me Persegue), 1942; *Tornado* (Ares de Tempestade), 1943; *Secret Command* (A Obra Destruidora), 1944; *Rough, Tough and Ready* (O Terrível Dom Juan); *One Way to Love* (O Escorpião Vermelho), 1945; *Unchained* (Fuga Desesperada), 1955. Seu último filme foi *The Great White Hope*, este ano.

Da série Boston Blackie, os títulos mais conhecidos são: *Meet Boston Blackie* (Rastro nas Trevas), 1941; *Boston Blackie Goes Hollywood* (Aventura em Hollywood), 1942; *One Mysterious Night* (O Caso do Diamante Azul), 1944; *The Phantom Thief* (O Segrêdo de Ann Ducan), 1946; e *Boston Blackie's Chinese Venture* (Boston Blackie no Bairro Chinês), 1949) (MES).

TOMU UCHIDA

Tomu Uchida, que morreu em agosto aos 72 anos de idade, foi um dos maiores diretores do cinema japonês, em todos os tempos. A maneira inventiva e original com que realizou reconstituições épico-históricas, geralmente gravitando em torno da tragédia e do amor, do fantástico e do demoníaco, como observou o crítico Rubem Biáfora, fizeram-no um igual de Kenji Mizoguchi, Tomotaka Tazaka, Mikio Naruse e Daisuke Ito.

Trágico e fatalista por excelência, Uchida construiu em seus filmes um mundo cheio de crueldade, com criaturas obscuras pela justiça e vivendo sob um clima de terror e de demonismo. Todas essas personagens, vítimas de desencontros senti-

mentais e frustrações existenciais, exprimem um perturbador pessimismo ante a vida e as coisas. Essa visão se reflete nos títulos principais da longa filmografia de Uchida: *Miyamoto Musashi*, *Duelo de Hannayazaka* (2.ª época do filme anterior), *Uma História de Amor em Naniwa* (Naniwa no Koi no Monogatari), *Espada Diabólica* e, principalmente, *Estranho Amor* (Koiya Koi, Nasuma Koi).

Uchida começou a fazer cinema na fase silenciosa, dirigindo os clássicos *Tsuchi* (Terra) e *Jiusei Gejiko* (Palco da Vida), este último refilmado em 1968. Durante a Segunda Guerra Mundial, serviu na Mandchúria, utilizando suas experiências em alguns filmes que fez posteriormente. Depois de *Condenado pela Consciência*, a Toei recusou a maioria dos projetos que apresentou e lhe impôs fitas comerciais como *Hishakaku* e *Kiratsune* (Jin-seigejiko Hishakaku em Kiratsune), versão de um êxito seu no cinema mudo. Seu último filme, *Shinken Shobu* ainda não foi exibido (JCM).

FERNAND GRAVEY

Fernand Gravey, cujo maior desempenho foi sua composição de Johann Strauss em *The Great Waltz* (A Grande Valsa), de Julien Duvivier, se impôs no cinema francês



como um comediante romântico, sofisticado. Seu verdadeiro nome era Fernand Mertens, e sua família provinha do teatro. Nasceu em Bruxelas, em 25 de dezembro de 1905. Em 1914, vai para Londres, onde fica até 1919, mudando-se para a França. Trabalhou no teatro, em mais de trinta peças. Estreou na tela num pequeno papel em *L'Amour Chante*, em 1930. Filmou na França, Inglaterra, Alemanha, Estados Unidos e Itália. Morreu em Paris em 3 de novembro.

Filmes principais: *Un Homme en Habit; Coiffeur pour Dames*, 1931; *Passionément; Le Père Prematuré*, 1932; *La Guerre des Valses* (A Guerra das Valsas) — versão francesa; *Walzerkrieg* (A Guerra das Valsas) — versão alemã; *Queen's Affair* — na Inglaterra; *Bitter Sweet* (Doce Amargura) — na Inglaterra, 1933; *Variétés/Les Trois Maxims* (Variétés/Os três Diabos) *Fanfarré d'Amour*, 1935; *The King and the Chorus Girl* (O Rei e a Corista); *The Great Waltz* (A Grande Valsa) — ambos nos EUA, 1938; *Le Dernier Tournant* (Paixão Criminosa), 1939; *La Nuit Fantastique; Le Capitaine Fracasse* (Capitão Fracasso), 1942; *La Ronde* (Conflitos de Amor), 1950; *L'Été del Amore/L'Âge de l'Amour* (A Idade do Amor) — co-produção italo-francesa; *Si Versailles m'était Conté* (Se Versalhes Falasse), 1953; *Courte-Tête*, 1956; *Totò a Parigi* (Totó em Paris) — na Itália, 1958; *How to Steal a Million* (Como Roubar um Milhão de Dólares) — nos EUA, 1966; *The Madwoman of Chailot* (A Louca de Chailot) — na Inglaterra, 1969. (MES)

Redatores de "Movimento": JCM (José Carlos Monteiro), MRF (Marcos Ribas de Faria), MES (Michel do Espírito Santo), MP (Miguel Pereira).

Filme Cultura

Guia de Filmes

VENDA AVULSA:

BRASIL

■ GUANABARA

Agir
Rua México, 98-D
Centro

Boutique do Livro
Rua Bolívar, 80-A
Copacabana

Brasitodo Ltda.
Av. Almirante Barroso, 54
Centro

**Centro de Artes
Cinematográficas da PUC**
Rua Marquês de São
Vicente, 209/263
Gávea

**Cinemateca do Museu de
Arte Moderna do Rio de
Janeiro**
Av. Beira-Mar
Atêrro

Civilização Brasileira
Rua Sete de Setembro, 97
Centro

Eldorado Tijuca
Rua Conde de Bonfim, 422-K
Tijuca

Entrelivros Editora Ltda.
Av. Rio Branco, 156 —
Loja 26
Centro

Largo do Machado, 29-C
Catete

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

Av. N. S. de Copacabana,
E30-A
Copacabana

Av. N. S. Copacabana, Esq.
Júlio de Castilhos
Copacabana

Rua Desembargador
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

Magazin de Imprensa Ltda.
Rua Araújo Pôrto Alegre, 71
(Hall da A.B.I.)
Centro

Museu de Arte Moderna
Av. Beira-Mar
Atêrro

Museu da Imagem e do Som
Praça Marechal Âncora, 1
Centro

Pantheon
Rua Barata Ribeiro, 502
Copacabana

Tempos Modernos Ltda.
Av. Ataúlfo de Paiva,
338-B
Leblon

Traiano Coltzesco
Av. Copacabana, 291-D
Copacabana

■ AMAZONAS
Cinéfilo
Av. Joaquim Nabuco, 1.654
Manaus

■ 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
Salvador

Pindorama
Av. Sete, 223
Salvador

Progresso
Praça da Sé
Salvador

Universitária
Praça da Sé, 8
Salvador

■ CEARÁ
Livraria Universitária
Rua Pará, 22
Fortaleza

■ GOIÁS
Distribuidora Livrex
Syllas Dileto Lima
Banco do Alemão
Av. Anhangüera, 3.175
Goiânia

■ MARANHÃO
Livraria Universal
Ramos d'Almeida
Praça Deodoro, 12
São Luís

**DIMAPI — Distribuidora
Maranhão Piauí Ltda**
Rua Humberto de
Campos, 185
São Luís

■ MINAS GERAIS
Agência Van Damme
Rua Goitacazes, 103 —
13.º and. — Sala 1.310
Belo Horizonte

Melo e Pelegrini
Av. Afonso Pena, 280 —
Loja 1
Uberlândia

Agência Sousa
Av. 1.º de Junho, 569
Divinópolis

Casa Zappa Ltda.
Galeria Pio X n.º 62
Juiz de Fora

Editôra Alvorada
Distribuidora e
Representações Ltda.
Galeria Tenente Belfort
Arantes, 7
Juiz de Fora

Leolito Cabral Marinho
Praça Tiradentes
Teófilo Otoni

■ PARAÍBA
Livraria Acadêmica
Rua Duque de Caxias, 601
João Pessoa

■ PARANÁ
J.A.I.
Rua Cândido Lopes, 205 —
6.º and. — Conj. 66
Curitiba

■ PIAUÍ
**DIMAPI — Distribuidora
Maranhão Piauí Ltda**
Rua David Caldas, 173-S
Teresina

■ PERNAMBUCO
Cinema de Arte Coliseu
Av. Rosa e Silva
Recife

**Companhia Editôra
Nacional**
Rua Imperatriz
Recife

Enéas Alvarez
Rua Siqueira Campos, 160
— Sala 105
Recife

Médico Científica
Rua Martins Júnior
Recife

Pirapama
Av. Conde da Boa Vista
Recife

**■ ESTADO DO RIO DE
JANEIRO**
Magno Velasco Pérez
Rua Coronel João
Sanches, 19
São Fidélis

■ RIO GRANDE DO SUL
**Atualidade de Livros,
Revistas Ltda.**
Rua Vigário José Inácio, 371
— Conj. 1.114
Pôrto Alegre

■ SÃO PAULO
**Agência Siciliano de Livros,
Jornais e Revistas Ltda.**
Rua Conselheiro Nébias, 113
São Paulo

**Rua Dom José de
Barros, 323**
Fone: 36-2454
São Paulo

Rua 24 de Maio, 188
Fone: 36-2527
São Paulo

**Av. Gal. Olímpio da
Silveira, 414**
Fone: 51-5057
São Paulo

Rua Teodoro Sampaio, 1.983
Fone: 80-8644
São Paulo

**Av. Brigadeiro Luís
Antônio, 2.051**
Fone: 288-6259
São Paulo

Rua Greenfeld, 264/66
Fone: 273-4118
São Paulo

**Rua Voluntários da
Pátria, 2.029**
Fone: 298-6146
São Paulo

Rua Pampulha 744
Fone: 288-6545
São Paulo

Rua Augusta, 2.496
São Paulo

Rua Cel. Oliveira Lima, 188
Fone: 44-2766
Santo André

Rua Cel. Oliveira Lima, 526
Fone: 44-3624
Santo André

**Rua Marechal Deodoro,
1.281**
Fone: 43-3283
Santo André

Rua Antônio Agu, 185
Fone: 48-8519
Osasco

Parthenon
Rua Barão de Itapetininga,
140 — 1.º and. — S/14
São Paulo

Genésio Ramon Lourieri
Rua José Américo de
Carvalho, 12
Cruzeiro

Livraria Martins Fontes
Av. Marechal Deodoro, 9
Santos

■ SANTA CATARINA
Distribuidora Miro
Rua Ângelo Dias, 105
Blumenau

Praia de Cambariú
Itajaí

■ SERGIPE
F. Soares Nascimento
Rua João Pessoa, 95
Aracaju

Livraria Carvalho
Rua Laranjeiras, 327
Aracaju

Livraria Regina
Rua João Pessoa, 137
Aracaju

E X T E R I O R

■ PORTUGAL
Livraria Quadrante
Eduardo R. Ferreira Ltda.
Av. Luís Bivar, 85-C
Lisboa 1
Tels.: 53-4262
53-3766

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 **Instituto Nacional do Cinema**, pagável no Estado da Guanabara, no valor das publicações desejadas. Este cheque deverá ser enviado ao Setor de Publicações do **INC** juntamente com a indicação do número da revista que deverá iniciar a assinatura. Enderêço: **Instituto Nacional do Cinema** — Setor de Publicações — Rua Vinte de Abril, 28 - 4.º andar - salas 402, 403, 404 - Guanabara.

