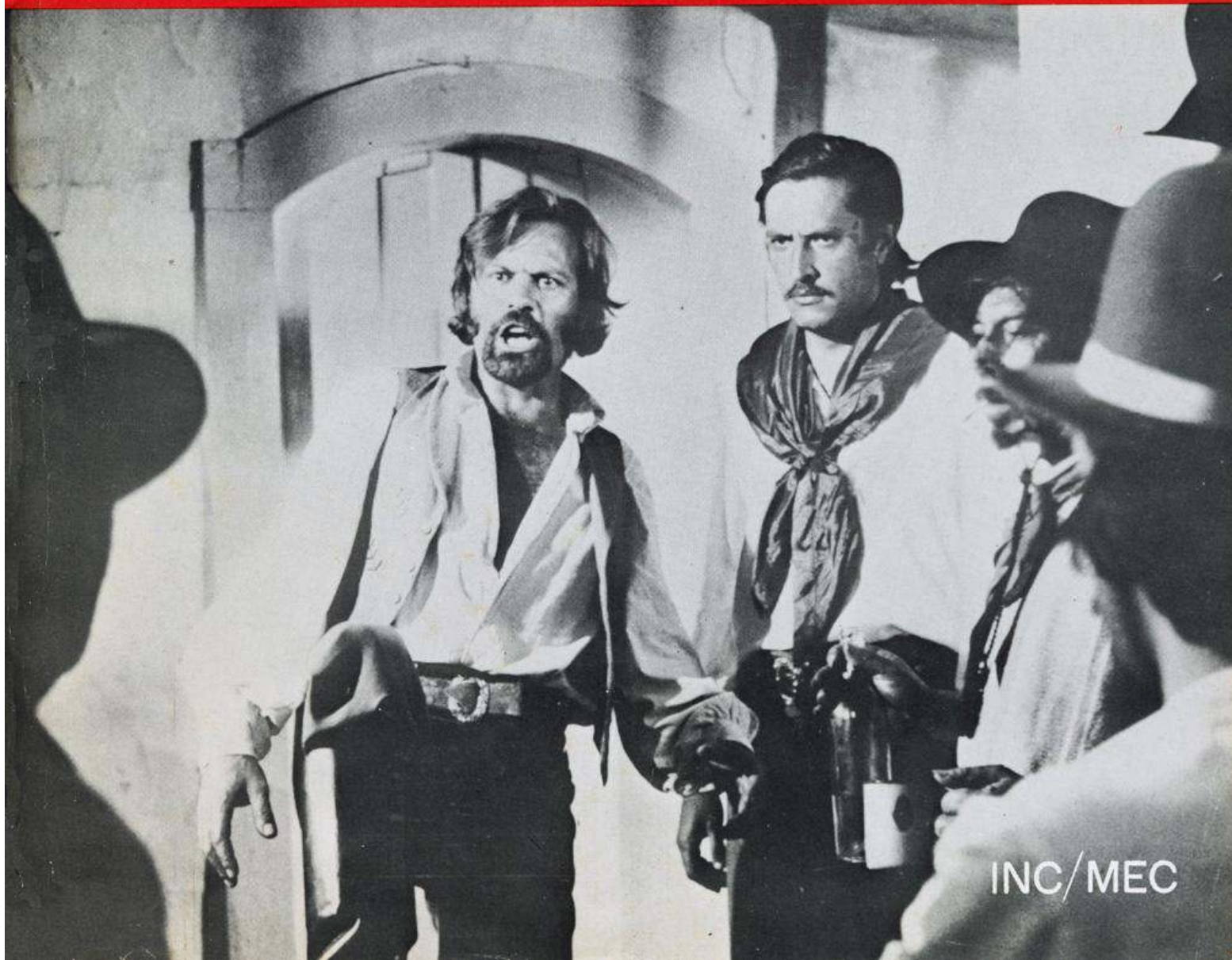


# FILME CULTURA

# 18

OBRIGATORIEDADE: A LEI EM QUESTÃO  
SITUAÇÃO DO DESENHO ANIMADO  
TUDO SÔBRE O FESTIVAL DE CURTOS  
O CINEMA, A CRISE E O FUTURO



INC/MEC



Paulo José fez no Rio Grande do Sul, sob as ordens do diretor Fernando Amaral (*História de Praia, A Penúltima Donzela*), uma composição que, em forma e substância, parece ser a mais debochada de toda sua carreira. Trata-se da figura bizarra, sensual, picaresca, corajosa, mau caráter, traiçoeira e vigarista do capitão Gaudêncio, **doublé** de aventureiro internacional e herói de **far-west**, envolvida em estranhas aventuras nos turísticos cenários dos pampas. Título provisório da fita: **As Aventuras do Capitão Gaudêncio**. Produção da Gemini Cinematográfica.

Coloção 2

# MOVIMENTO

## BRASIL OBTVE EM 70, OITO PRÊMIOS INTERNACIONAIS

O cinema brasileiro obteve oito prêmios internacionais nos 16 festivais cinematográficos a que compareceu em 1970, concorrendo com um total de 27 filmes, de curta e longa metragens. A láurea mais expressiva foi alcançada por *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, primeiro prêmio no Festival de Mar del Plata, Argentina.

Na mostra de cinema de Karlovy Vary, Tchecoslováquia, *Os Senhores da Terra*, de Paulo Thiago, conquistou o "Prêmio da Cidade" e o "Prêmio da Crítica", enquanto em Cortina d'Ampezzo *Tostão, a Fera de Ouro*, documentário de Ricardo Gomes Leite e Paulo Laender, obteve a "Medalha de Prata" do XXVI Congresso Internacional de Cinematografia Esportiva.

Também premiado em festival esportivo foi o curta metragem de Sílvio Lanna *Superstição e Futebol*, laureado com um troféu especial em Oberhausen e uma menção especial no certame de Chicago dedicado a esportes. E em Marselha, França, o documentário *Dinâmico Sul* recebeu a "Medalha de Ouro" do II Festival do Filme Turístico.

No festival de Cannes, *Um Asilo Muito Louco*, de Néilson Pereira dos Santos, foi distinguido com o "Prêmio Luís Buñuel" da crítica em língua espanhola. Em Sitges, Espanha, *Tarzan*, de David Neves e Michel do Espírito Santo, receberam a "Medalha de Prata" da III Semana Internacional do Cinema Fantástico e de Terror.

Em San Sebastian, *Marcelo Zona Sul*, de Xavier de Oliveira, ganhou uma "Placa de

Prata" do Festival Internacional do Filme.

Os filmes nacionais indicados para competir em festivais internacionais foram: *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (Estados Unidos, Academia de Cinema de Hollywood); *Macunaíma, A Última Cella Segundo Ziraldo* (curta metragem) e *A Compadecida* (Mar del Plata); *O Palácio dos Anjos, Um Asilo Muito Louco e Marcelo Zona Sul* (Cannes); *Tostão, a Fera de Ouro* (Cortina d'Ampezzo); *O Profeta da Fome, Juliana do Amor Perdido e Os Deuses os Mortos; Marcelo Zona Sul e Cléo e Daniel* (San Sebastian); *Os Senhores da Terra* (Karlovy Vary); *Pecado Mortal e A Bola* (Veneza); *Meteorango Kid* (Pesaro); *Memória de Helena* (Locarno); *Tarzan* (Sitges); *A Dança das Bruxas* (Gijón); *A Matemática e o Futebol, A Bola e Superstição e Futebol* (Oberhausen); *Brasil Ano 2000* (Panamá); e *Os Senhores da Terra* (Londres).

## A HORA E A VEZ DOS FILMES HISTÓRICOS

"No Brasil, há sempre exigências de filmes sobre a participação de outros povos na Segunda Guerra Mundial. Mas até agora nunca se fez um filme sobre a Força Expedicionária Brasileira. Por isso, os heróis dos outros povos são mais conhecidos do grande público do que os nossos."

Para preencher a lacuna a que se referiu o Ministro Jarbas Passarinho, o INC estuda agora com produtores e diretores brasileiros temas e projetos de filmagem do "nosso glorioso passado histórico". O primeiro episódio a ser filmado será a epopéia do Correio Aéreo Nacional.

Segundo as recomendações do Ministro da Educa-

ção, o INC deve estipular condições para atrair o produtor nacional até o campo inexplorado dos superespetáculos históricos, realizados com amplos recursos técnico-artísticos e capazes de competir em qualquer mercado.

Levando à tela "as vidas de homens como Borba Gato, Anhangüera, Paes Leme e outros bandeirantes paulistas, o cinema brasileiro contribuiria de maneira decisiva para que nosso povo tome conhecimento dos heróis e episódios que fizeram o país", salientou o Ministro.

Outros exemplos que acha que merece divulgação, através de imagens cinematográficas: a luta de Oswaldo Cruz contra a febre amarela, as façanhas aeronáuticas de Santos Dumont, a obra pacificadora do Marechal Rondon, o trabalho pioneiro de Delmiro Gouveia.

"A vida de Rondon" — afirmou o Ministro — "permitiria inclusive que se traçasse um paralelismo histórico com outras nações que, ao contrário do Brasil, dizimaram os seus índios durante a campanha de conquista."

"Também um tema que daria um filme notável, capaz de ser visto com grande orgulho por todo o país, seria a ação do Duque de Caxias pela unidade nacional", acrescentou o Ministro da Educação.

À realização do documentário sobre o Correio Aéreo Nacional, que será dirigido pelo paulista Rubens Rodrigues dos Santos (*Isto é São Paulo, Roteiro dos Pampas*), o INC pretende acrescentar mais outras produções, mostrando a luta dos pracinhas brasileiros na Itália e a colonização do país.

Alguns filmes brasileiros baseados em fatos históricos:

Curta-Metragem:

*O Grito do Ipiranga* (1910), de autor desconhecido.

*O Grito do Ipiranga* (1917), de Lamberlini.

*São Paulo, Sinfonia de uma Metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rudolf Lustig.

*A Segunda Sinfonia* (1930), de Adalberto Kemeny.

*Os Bandeirantes* (1940), de Humberto Mauro.

*O Despertar da Redentora* (1942), de Humberto Mauro.

*O Esforço de Guerra do Brasil* (1942), de Jurandyr Noronha.

*São Paulo em Festa* (1954), de Lima Barreto (IV Centenário de S. Paulo).

*Getúlio Vargas, Sangue e Glória de um Povo* (1956), de autor desconhecido.

*Os Sete Povos* (1960), História dos 7 povos do Sul — de autor desconhecido.

*O Descobrimento do Brasil* (1964), de Marco Margulies.

*O Monumento* (1964), de Jurandyr Noronha.

*Uma Alegria Selvagem* (1965), de Jurandyr Noronha (a obra de Santos Dumont).

Longa-Metragem:

*Pátria e Bandeira* (1918), de Antônio Leal.

*Anchieta, entre o Amor e a Religião*, de Thomaz Reid Valentino.

*Alma do Brasil* (1932), de Libero Luxardo (baseado em "A Retirada da Laguna").

*Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro.

*Jornada Gloriosa*, de Alexandre Wulfes (fatos sobre a Segunda Guerra Mundial).

*Inconfidência Mineira* (1948), de Carmem Santos.

*Sinhá Moça* (1953), de Tom Payne/Oswaldo Sampaio.

*Fernão Dias* (1957), de Alfredo Roberto Alves.

*Rebelião em Vila Rica* (1958), de Renato e Geraldo Santos Pereira.

*Eles Não Voltaram*, de Wilson Silva.

*O Mundo em que Getúlio Viveu* (1963), de Jorge Ileri.

*A Guerra dos Pelados* (1970), de Sílvio Back.

## CRIADO MUSEU DE CINEMA

Para "preservar todo o acervo que represente a evolução da arte cinematográfica no Brasil", o presidente do Instituto Nacional do Cinema criou em 14 de janeiro o Museu Nacional do Cinema, órgão que funcionará junto à Cinemateca Nacional, complementando-a e integrando-a.

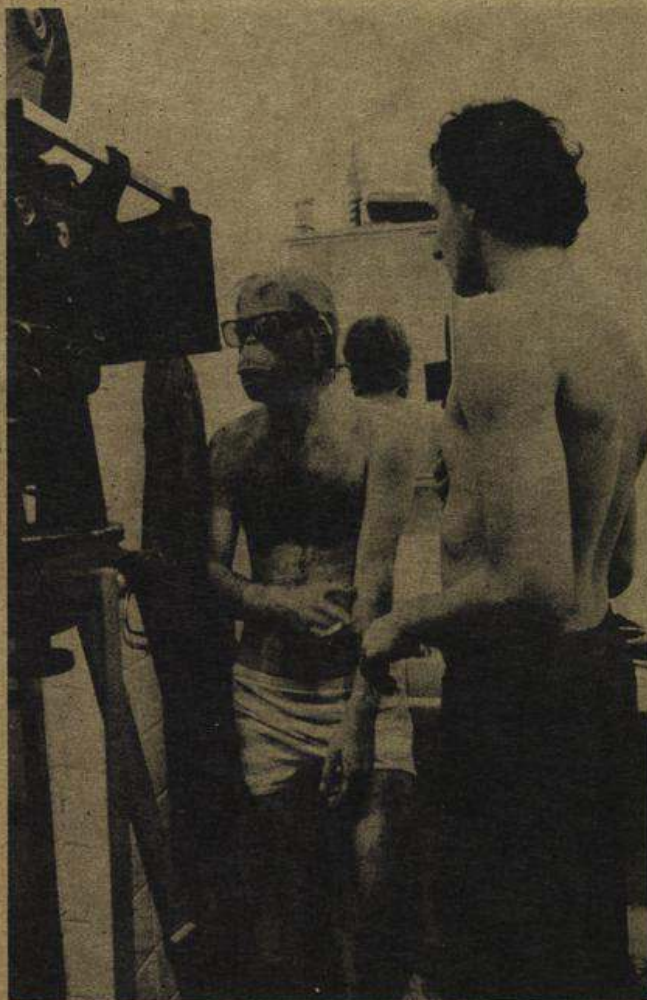
Até que se instale em Brasília a Cinemateca Nacional, o Museu funcionará anexo ao Gabinete da presidência do INC, conforme determina a portaria n.º 10, que o criou. Para dirigi-lo, em caráter provisório, o presidente designou o conservador Jurandyr Passos Noronha, diretor da Divisão de Distribuição de Filmes e Diafilmes.

Explicando a medida, o presidente do INC disse que até agora não havia no país um órgão cinematográfico com finalidades museológicas, o que fez com que peças importantes e documentos históricos do cinema brasileiro desaparecessem através dos anos, deixando uma lacuna na história fílmica nacional.

Com base em doações de particulares e aquisição de bens através de dotações orçamentárias do INC, o Museu Nacional coletará filmes, publicações, fotografias e aparelhos cinematográficos antigos, a fim de constituir um panorama do desenvolvimento do cinema no Brasil.

## O BANGUE! BANGUE! DE ANDREA TONACCI

O título é o barulho que mais se ouve em cinema: *Bangue! Bangue!* O roteiro era sumário e oitenta por



ANDREA TONACCI NO SEU "PLANETA DOS MACACOS"

cento dos diálogos foram criados pouco antes das filmagens. Os personagens — como em *Olho por Olho* (curto, 1966) e *Blá-Blá-Blá* (curto, 1968, primeiro prêmio no Festival de Brasília) — não têm nomes. O principal (Paulo César Parêio) é envolvido em várias situações, durante as quinze seqüências do filme, e não tem nenhuma influência sobre elas. Os outros são um bandido gordo, que come o tempo todo (Abraão Fark), um bandido cego (Ezequias Marques), um bandido que, de vez em quando, se veste de

mulher (José Aurélio Vieira), e uma mulher (Jura Otero). A narrativa é fria e distante. A montagem praticamente não existe — tudo foi rodado já levando em conta a montagem final. E a música é uma mistura de temas que vão desde "Eu Sonhei Que Tu Estavas Tão Linda", de Lamartine Babo, até trechos de grandes filmes comerciais, incluindo Henry Mancini, Lalo Schifrin, André Previn, passando por Gene Krupa, Aaron Copland e Blood, Sweat & Tears.

O sentido de tudo isso?

"É sentar na cadeira e curtir", diz Andrea Tonacci, italiano de 26 anos e (20 de Brasil), fotógrafo do primeiro filme de Rogério Sganzerla (*Documentário*/1966), autor de dois curtos e produtor (em 1969) de mais cinco (*Arrastão e Nó*, de Lucilla Simon, *Traineira e Terrykyo*, de Oto S. Marques, e *Superstição e Futebol*, de Sílvio Lana). O primeiro longa-metragem de Tonacci nasceu porque um outro, *Prêto e Branco* (em cores, com muitos personagens políticos e exigindo bastante em termos de produção), não pôde ser feito. Os três bandidos de *Bangue! Bangue!* existem originalmente no roteiro de *Prêto e Branco*, mas aqui eles aparecem como caricaturas do que havia sido pensado antes. "Os personagens dos atores nasceram, inclusive, por uma questão geográfica", diz Tonacci. O filme foi rodado em Belo Horizonte — em onze dias, com fotografia de Tiago Velloso e som direto de Geraldo Velloso — e usa vários atores locais. O próprio personagem interpretado por Pereio (que em algumas cenas aparece usando a máscara do filme *O Planeta dos Macacos*) era o único pré-definido e, ainda assim, na tela aparece com várias atitudes e gestos do próprio ator. Tonacci define-o como "uma figura que só existe em termos visuais e auditivos". E explica seu próprio programa de trabalho: "Nenhuma preocupação em narrar uma história, mas em criar climas".

Produzido pela Total Filmes — Andrea Tonacci, com financiamento da Comissão Estadual de Cinema de São Paulo e — como diz o autor — "créditos muito variados", *Bangue! Bangue!* ficou pronto em fins de outubro e na sua desconcertante narrativa, cheia de climaxes e anticlimaxes, onde o absurdo aparece às vezes como um mínimo, estranho — o próprio absurdo, promete for-

necer um bom prato para as discussões teóricas deste começo do ano. O filme é, no mínimo, estranho — o próprio Tonaccl admite que não se parece com coisa alguma, dentro ou fora do cinema brasileiro — e sua compreensão total provavelmente vai ser dificultada pela dificuldade que o autor encontra diante dele. Nas palavras de Tonaccl: "Eu não me conheço suficientemente para definir meu filme" (GM).

### CERTIFICADO DEFINIRÁ FILME BRASILEIRO

Para determinar quais os filmes de longa-metragem que possuem condições de atender à definição de filme brasileiro, o Instituto Nacional do Cinema baixou a Resolução n.º 47, criando o Certificado de Filme Brasileiro de Longa-Metragem.

O novo Certificado, segundo a Resolução, constituirá documento indispensável para a exibição compulsória do filme brasileiro, para a dispensa do recolhimento imediato da contribuição e para a inscrição da fita no INC, com fins de competição em mostras internacionais.

O texto da Resolução n.º 47 é o seguinte:

O Conselho Deliberativo do Instituto Nacional do Cinema, no uso das atribuições que lhe confere o artigo 50 do Regulamento aprovado pelo Decreto n.º 60.220, de 15 de fevereiro de 1967, tendo em vista o artigo 19 do Decreto-lei n.º 43, de 18 de novembro de 1966, e o disposto no artigo 29 do Regulamento da Autarquia;

Considerando que é necessário que se determine quais os filmes de longa-metragem que possuem condi-

ções para atender à definição de filme brasileiro, enquanto não for baixado o decreto a que se refere o artigo 20, do Decreto-lei n.º 43/66;

Considerando que é atribuição do Instituto Nacional do Cinema estimular a produção nacional,

#### RESOLVE

Art. 1.º — Criar o Certificado do Filme Brasileiro de Longa-Metragem, que se constituirá no documento imprescindível para:

a) exibição compulsória, a que se referem o artigo 19 do Decreto-lei n.º 43/66 e a Resolução INC n.º 38/70;

b) a dispensa do recolhimento imediato da contribuição prevista no inciso II do artigo 11 e § 2.º do artigo 14 do Decreto-lei n.º 43/66;

c) a inscrição do filme no Instituto Nacional do Cinema, para a competição em Mostras Internacionais, na forma prevista na Resolução INC n.º 5/67.

Art. 2.º — O Certificado do Filme Brasileiro de Longa-Metragem será emitido pelo Instituto Nacional do Cinema, e somente será concedido:

a) aos filmes que atendam rigorosamente o que preceitua o Decreto n.º 55.202, de 11 de dezembro de 1964, ou o que venha a ser definido pelo Poder Executivo, conforme prevê o artigo 20, do Decreto-lei n.º 43/66;

b) aos filmes de produtores e distribuidores devidamente registrados no Instituto Nacional do Cinema, cumpridas também as exigências do § 2.º do artigo 25 do Decreto-lei n.º 43/66;

c) após exibição para a Comissão Especial, a ser designada pelo Presidente do Instituto Nacional do Cinema

e constituída de 7 (sete) membros, sendo o Diretor do Departamento do Filme de Longa-Metragem seu Presidente e membro nato.

Art. 3.º — O Presidente do Instituto Nacional do Cinema poderá convocar a Comissão Especial e autorizá-la a proceder a uma triagem prévia dos filmes e demais categorias premiáveis (Prêmio INC), na forma prevista na Resolução INC n.º 29/69.

Art. 4.º — Ficam revogados a Resolução n.º 12, de 19 de setembro de 1967, e os dispositivos da Resolução INC n.º 33, de 19 de fevereiro de 1970, que colidirem com as normas ora estabelecidas nesta Resolução.

### MAURICIO RITTNER ESTREIA COM UMA MULHER PARA SÁBADO

Temas de filmes podem ser encontrados na rua, nas revistas, nas festas, em toda

parte. Mauricio Rittner encontrou o seu numa orelha. Justamente a orelha de um romance de Mário Kuperman ("As Regras do Jôgo"), que resumia as promessas que MR encontrou dentro do livro: uma narrativa do tipo confessional, narrada na primeira pessoa, e onde o "eu" conta suas experiências nascidas com um personagem extravagante chamado "Louco". Isso foi em janeiro de 1969. Quase dois anos depois, um filme — *Uma Mulher Para Sábado* — está pronto. Custou seis meses de roteiro (junto com o autor do romance), quase três meses de filmagem (em São Paulo e no litoral, em Ilha Bela), cerca de 300 milhões antigos e mobilizou várias empresas: a Kinetos (produtora de MR), Vera Cruz, Tele-Sistema (uma distribuidora de televisão), Roma Filmes e Columbia Pictures, que entraram com 90 milhões em recursos liberados via INC.

*Uma Mulher Para Sábado*, primeiro longa-metragem de Mauricio Rittner, paulista de 31 anos, crítico de cinema do "Jornal da Tarde", autor de um curto (*Perto do Coração*

ADRIANA PRIETO E DOROTHY LEIRNER: MULHERES PARA SÁBADO





"O FILME LEMBRA O CINEMA AMERICANO DOS BONS TEMPOS"  
(MAURÍCIO RITTNER)

*Selvagem*, 1966) e de um livro ("Compreensão do Cinema", 1965, recentemente traduzido para o espanhol, na Argentina), vem de encontro a certos temas que ele pretendia filmar e que, com a colaboração de Kuperman (agora também cineasta), chegou à tela em vez dos três roteiros prontos e de produção difícil que o autor guarda na gaveta. Os dois personagens vivem uma espécie de transfusão de angústia e inveja mútua. O "eu" do romance ganhou um nome — Nando (Miguel di Pietro) — e uma profissão — representante farmacêutico —, enquanto o "Louco" (Flávio Portho) é mantido como estudante de arte. Num programa de fim de semana, o "Louco" arruma duas estudantes, bonitas e finas (Adriana Pietro e Inês Knaut), e vão para uma casa de praia, onde tentam "cortar as amarras da civilização". Criam um jogo em que os participantes perdem o nome e se transformam em números, podendo então inventar seu passado à vontade. Dorianne (Adriana Prieto), uma das mô-

ças, é virgem e tem um romance com Nando. Na volta a São Paulo, acaba casando-se com o "Louco".

"É um filme de contrastes", diz Maurício Rittner. "A narrativa é linear, entrecortada de alguns *flashes* curtos, os planos são rápidos, as seqüências na praia mais repousantes que as da cidade". Quando Nando conhece Dorianne, há um *flash* ligeiro mostrando-o na cama com sua mulher, vulgar e sensual (Júlia Miranda), e é como se ele estivesse fazendo uma comparação entre as duas. Numa outra cena, em que Nando tenta ser atendido fora do expediente de um consultório médico, e é barrado pela enfermeira, aparece outro *flash* (que só vai acontecer muito mais tarde) — ele tentando invadir a casa de Dorianne. A narrativa se conclui com uma cena da peça "Cemitério de Automóveis" (aquela em que a avó dá conselhos sobre a vida conjugal da menina fantasiada de bôlo), onde o texto de Arrabal reafirma todos os valores tradicionais do mundo, e especialmente da família.

"Eles não conseguiram mudar o mundo", salienta MR, "mas saem com a consciência de que lutaram com as armas inadequadas. O filme seria a dramatização de uma atitude conformista, sendo ao mesmo tempo — e principalmente — uma crítica a esse conformismo". *Uma Mulher Para Sábado*, na opinião do diretor, "é essencialmente sensorial, porque se baseia nas sensações dos personagens. Desde a adaptação, pretendi contar uma história com a máxima clareza sem deixar nada ao acaso e principalmente fixando um comportamento da juventude do ponto de vista dela mesma, de dentro para fora. É um filme sem pretensões, não apenas de idéias mas também de entretenimento".

Fotografado a cores por George Pfister, montado por Máximo Barro e musicado por Rogério Duprat, *Uma Mulher Para Sábado* lembra ligeiramente ao seu autor *Copacabana me Engana*, de Antônio Carlos Fontoura — pelo seu ambiente urbano — o *Lance Maior*, de Silvio Back, pelo seu tema de ascensão social. Agora isso, um método de trabalho assim resumido por MR: "Os fatos se definem depressa, o filme caminha a passos firmes a partir de um roteiro muito bem estruturado. Em suma, algo como um filme americano dos bons tempos" (GM).

## MAPA DA PRODUÇÃO

### OTELO NO BARATO DOS MILHÕES

Grande Otelo, Dina Sfat, Ivã Cândido, Tânia Caldas, Vera Pitanga, Milton Moraes, Eliane Lopes e o modelo Nixon formam o elenco de *Barão Otelo no Barato dos Milhões*, comédia fantástica

envolvendo loteria esportiva com tropicalismo. Trata-se do quinto longa-metragem do inteligente e ainda incompreendido autor de *Canalha em Crise* e *As Escandalosas*: Miguel Borges. Foi filmado em cores por Leonardo Bartucci, com roteiro do próprio Miguel Borges. A produção é de Luís Carlos Barreto, Saga Filmes e de MB.

### FERNANDO AMARAL NO SUL

Nas turísticas paisagens dos pampas gaúchos, Fernando Amaral (*A Penúltima Donzela*) realizou *As Aventuras do Capitão Gaudêncio* (título provisório), com a dupla Paulo José & Dina Sfat, José Lewgoy e intérpretes locais. Além de dirigir, Fernando Amaral acumula as funções de roteirista e fotógrafo. Lançamento previsto para o segundo semestre, em Porto Alegre. Produção: Gemini Produções Cinematográficas, empresa de Darly Martinez, responsável pelo surto de cinema comercial no Rio Grande do Sul (Cl. Pára Pedro, Não Aperta Aparição).

### LEON FILMA GRACILIANO

Após quatro anos de inatividade, Leon Hirszman (*A Falecida, Garôta de Ipanema*) volta a filmar: em Alagoas ele termina *São Bernardo*, adaptação da obra homônima de Graciliano Ramos. Antes desta experiência a priori de alta importância, Leon fez dois curtas: *Ligou, Ligado* (episódio do longa-metragem inédito *América do Sexo*) e *Nelson Cavaquinho*. Seus intérpretes em *São Bernardo*: Otton Bastos, Fernanda Montenegro, Isabel Ribeiro, Joel Barcelos, Fernando Torres, Paulo Gracindo e Vanda Lacerda.

### SONINHA TÔDA PURA

A partir de uma peça de José Cleomar Nunes, Aurélio



ROSSANA GHESSA INTERPRETA ANA TERRA  
NO FILME HOMÔNIMO DE DURVAL GOMES GARCIA

Teixeira filmou em Cabo Frio *Soninha Tôda Pura*, drama mostrando quatro pessoas isoladas numa ilha por uma tempestade. Dois bons atores jovens estão no cast: Carlo Mossy e Adriana Prieto. Zélia Hoffmann e Elza de Castro completam o quarteto. Fotografia (em cores) de Hélio Silva e produção de Jarbas Barbosa.

#### BIGODE E MÃOS VAZIAS

Assistente de Néelson Pereira dos Santos em vários filmes (*Fome de Amor*, *Como Era Bom Meu Francês*) e realizador de dois curtas (*O Enfeitado* e *Ângelo Agostini, Sua Pena, Sua Espada*), Luiz Carlos Lacerda de Freitas (*Bigode*) partiu agora para o filme longo: *Mãos Vazias*, extraído de um romance de Lúcio Cardoso, concretiza este projeto do jovem diretor. Inteiramente rodado em Parati, o filme tem fotografia em cores de Rogério Noel e sonografia de Néelson Perei-

ra dos Santos Filho. No superelenco que utilizou, graças aos momentos de disponibilidade dos atores nas filmagens de *Um Asilo Muito Louco*, figuram: Leila Diniz, Ana Maria Magalhães, Arduíno Colasanti, José Kleber, Irene Stefânia, Nildo Parente e Hélio Fernando.

#### TÔ NA TUA, Ô BICHO

Uma família inteira joga na loteria esportiva e o cachula acerta, ajudado por um cão inteligente chamado Pigmalão. Este é o ponto de partida de *Tô na Tua, Ô Bicho*, comédia produzida por Cyl Farney e dirigida por Raul Araújo. No elenco, Costinha, Agildo Ribeiro, Nair Belo, Pedro Celestino, Vera Jimenez, Taviño e o cachorro Rex.

#### O TEMPO E O VENTO NO CINEMA

Durval Gomes Garcia, ex-presidente do INC, virou dire-

tor de cinema: no Rio Grande do Sul, sua terra natal, está filmando *Ana Terra*, extraído do romance "O Tempo e o Vento", de Érico Veríssimo, com Rossana Ghesa no papel título. Pereira Dias, Geraldo D'El Rey, Naide Ribas são os protagonistas masculinos.

#### MAIS UM LÚCIO CARDOSO

Em Cinemascope e Eastmancolor, Paulo César Saraceni dirigiu *Crônica da Casa Assassinada*, adaptação do romance de Lúcio Cardoso e que figurava há anos entre os projetos mais caros ao realizador de *Capitu*. O filme foi feito em Valença, cidade do Estado do Rio, onde o escritor escreveu o livro, considerado sua obra-prima. Para concretizar seu filme-obsessão, Saraceni contou com a colaboração de Mário Carneiro na fotografia e Norma Benguel, Rubens Araújo, Cachoro (ator argentino), Maria Teresa Medina, Néelson Dantas, Carlos Kruber, Leila Krespi e Antônio Guerreiro no elenco.

#### CAPITÃO BANDEIRA

Bahia, São Paulo e Guanabara foram os cenários escolhidos por Antônio Calmon (diretor premiado no I Festival de Cinema Amador — JB) para sua estréia na longa-metragem: *Capitão Bandeira Contra o Doutor Moura Brasil*, comédia sofisticada em Cinemascope e Eastmancolor. Cláudio Marzo é o Capitão Bandeira, um boa-vida que cansado de freqüentar os lugares de vida noturna do Rio, resolve morar na Bahia, levando uma existência modesta na humilde vila dos pescadores de Arembepe. Dina Sfat, Hugo Carvana, Paulo César Pereio, Norma Benguel, Maria Gladys, Susana Moraes, John Herbert, Sônia Braga, Pingo, Roberto Maia e Otávio Augusto são os outros do elenco.

#### MORREU WALTER DA SILVEIRA

Pioneiro do cinema baiano, veterano da crítica, escritor, cineclubista, jurista, Walter da Silveira deixou com sua morte, em cinco de novembro do ano passado, uma grande lacuna no mundo cinematográfico brasileiro. Muito respeitado nos meios intelectuais do Nordeste, membro da Academia Baiana de Letras e figura admirada nos círculos universitários de Salvador, ele foi, certamente, uma das mais produtivas personalidades da Bahia, nos últimos tempos.

Quando tomou posse na Academia Baiana de Letras, em 1966, declarou ser "um rebelde, embora mais sereno e mais humilde do que na juventude e, por isto mesmo, mais próximo das gerações que virão do que das que se foram". Esta confissão retrata claramente o espírito dinâmico e inconformista de Walter da Silveira.

Toda a sua obra — ensaios, poesias, conferências — está marcada por um profundo sentimento humanista e uma irrestrita confiança nas novas gerações, em busca de um mundo onde o homem se afirme, em definitivo, como o valor supremo. Embora fosse um hábil advogado e um escritor inteligente, se considerava antes de tudo um crítico cinematográfico:

"Sou apenas literariamente, e nada mais quero ser do que um homem de cinema, um crítico de arte cinematográfica, um prosador menor, portanto, a ensaiar sua transitoriedade na mais transitória de todas as suas expressões artísticas, segundo o preconceito geral."

Formado em Direito, foi Juiz até 1945, abandonando a magistratura para dedicar-

LEINA KRESPI E NORMA BENGUEL EM A CASA ASSASSINADA



BEM, A, de Fernando de Barros. (SP). 14/Set: São Paulo.	meyer. (GB). 11/Jan/71: Rio.	35 — EM CADA CORAÇÃO UM PUNHAL, de Sebastião de Souza, José Rubens Siqueira e João Batista de Andrade. (SP). /Ago: Belo Horizonte — MG.	48 — ILHA DOS PAQUERAS, A, de Fauzi Mansur. (SP). 12/Out: São Paulo.
7 — ASCENSÃO E QUEDA DE UM PAQUERA, de Victor di Mello. (GB). 14/Set: Rio.	21 — CABEÇAS CORTADAS, de Glauber Rocha. (GB/Madrid).	36 — ESCANDALOSAS, AS de Miguel Borges. (GB). 24/Ago: São Paulo.	49 — IMPOSSÍVEL ACONTECE, O, de Adolpho Chadler, Daniel Filho e Anselmo Duarte. (GB). 2/Mar: Rio e São Paulo.
8 — AUDÁCIA!, de Carlos Oscar Reichenbach Filho e Antônio Lima. (S/P/GB). 10/Ago: São Paulo.	22 — OS CARAS DE PAU, de Flávio Migliaccio. (GB). 21/Set: Rio.	37 — É SIMONALI, de Domingos de Oliveira. (GB). 5/Jul: Rio.	50 — ISTO É SÃO PAULO, de Rubens Rodrigues dos Santos. (SP). 20/Jul: São Paulo.
9 — AZYLLO MUITO LOUCO, de Nelson Pereira dos Santos (GB).	23 — CAVEIRA MY FRIEND, de Álvaro Guimarães. (BA/SP).	38 — ESTRANHO TRIÂNGULO, de Pedro Carmo. (GB). 10/Ago: Rio.	51 — JANJÃO NÃO DISPARA... FOGEI, de Pereira Dias. (RS). /Out: Porto Alegre — RS.
10 — BAHIA, POR EXEMPLO, de Rex Schindler. (BA).	24 — CLÉO E DANIEL, de Roberto Freire. (SP). 1.º Out: São Paulo.	39 — FAMÍLIA DO BARULHO, de Júlio Bressane. (GB).	52 — JARDIM DAS ESPUMAS, de Luiz Rosemberg. (GB).
11 — BALADA DA PÁGINA TRÊS, de Luiz Rosemberg. (GB).	25 — COMO GANHAR NA LOTERIA SEM PERDER A ESPORTIVA, de J. B. Tanko. (GB). 8/Fev:71: Rio.	40 — GAMAL, O DELÍRIO DO SEXO, de João Batista de Andrade. (SP). 12/Mar: São Paulo.	53 — JARDIM DE GUERRA, de Neville Duarte d'Almeida. (GB). /Jul: Salvador — BA.
12 — BALADA DOS INFIÉIS, A, de Geraldo Santos Pereira. (GB/SP). 30/Nov: Rio.	26 — COPACABANA DESVAIRADA, de Rogério Sganzerla. (GB).	41 — GARÔTA EM MAUS LENÇÓIS, UMA, de Wilson Silva. (GB).	54 — JULIANA DO AMOR PERDIDO, de Sérgio Ricardo. (SP). 13/Ago: São Paulo.
13 — BANGUE BANGUE, de Andrea Tonnacci. (SP).	27 — CUIDADO, MADAME! de Júlio Bressane. (GB).	42 — GATINHAS, AS, de Astolfo Araújo. (SP). 26/Out: São Paulo.	55 — LISTA NEGRA PARA BLACK MEDAL, de Carlos A. Oliveira. (SP). 23/Nov: São Paulo.
14 — BARÃO O L'A VO, O HORRÍVEL, de Júlio Bressane. (GB).	28 — DANÇA DAS BRUXAS, A, de Francisco Dreux. (GB). 29 Jun: Rio.	43 — GIGANTE, O, de Mário Civelli e William Gerick. (SP). 26/Nov: S. Paulo.	56 — LÚCIA MACCARTNEY, de David Neves. (GB/SP).
15 — BETO ROCKFELLER, de Olivier Perroy. (SP). 16/Mai: São Paulo.	29 — DEUSES E OS MORTOS, OS, de Ruy Guerra. (GB). 12/Dez: Ilhéus — BA.	44 — GUERRA DOS PELADOS, A, de Sílvio Back. (PR/SP).	57 — MÂGOAS DE CABO-CLO, de Ary Fernandes. (SP). 21/Nov: São Paulo.
16 — BETTY BOMBA, A EXIBICIONISTA, de Rogério Sganzerla. (GB).	30 — DOIS MIL ANOS DE CONFUSÃO, de Fauzi Mansur. (SP). 7/Mar: São Paulo.	45 — HERDEIROS, OS, de Carlos Diegues. (GB). 18/Mai: Rio.	58 — MARCELO ZONA SUL, de Xavier de Oliveira. (GB). 11/Fev: Rio.
17 — BETÃO, de Amacio Mazzaroppi. (SP).	31 — DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA, de Braz Chediak. (GB).	46 — HOMEM E SUA JAULA, UM, de Fernando Campos e Paulo Gil Soares. (GB).	59 — MARIDOS TRAEM... E AS MULHERES SUBTRAEM, OS, de Victor di Mello. (SP). 30/Mar: Rio.
18 — BOLÃO, O, de Wilson Silva. (GB).	32 — DONZELO, O, de Stefan Wohl. (GB). 8/Fev/71: Rio.	47 — HOMEM SEM IMPORTÂNCIA, UM, de Alberto Salvá. (GB).	
19 — BONGA, O VAGABUNDO, de Victor Lima. (GB).	33 — ELAS, de José Roberto Noronha. (SP).		
20 — BRASIL BOM DE BOLA, de Carlos Nie-	34 — EM BUSCA DO SEXO, de Roberto Pires. (GB). 10/Dez: Rio.		

BEM, A, de Fernando de Barros. (SP). 14/Set: São Paulo.	meyer. (GB). 11/Jan/71: Rio.	35 — EM CADA CORAÇÃO UM PUNHAL, de Sebastião de Souza, José Rubens Siqueira e João Batista de Andrade. (SP). /Ago: Belo Horizonte — MG.	48 — ILHA DOS PAQUERAS, A, de Fauzi Mansur. (SP). 12/Out: São Paulo.
7 — ASCENSÃO E QUEDA DE UM PAQUERA, de Victor di Mello. (GB). 14/Set: Rio.	21 — CABEÇAS CORTADAS, de Glauber Rocha. (GB/Madrid).	36 — ESCANDALOSAS, AS de Miguel Borges. (GB). 24/Ago: São Paulo.	49 — IMPOSSÍVEL ACONTECE, O, de Adolpho Chadler, Daniel Filho e Anselmo Duarte. (GB). 2/Mar: Rio e São Paulo.
8 — AUDÁCIA!, de Carlos Oscar Reichenbach Filho e Antônio Lima. (S/P/GB). 10/Ago: São Paulo.	22 — OS CARAS DE PAU, de Flávio Migliaccio. (GB). 21/Set: Rio.	37 — É SIMONALI, de Domingos de Oliveira. (GB). 5/Jul: Rio.	50 — ISTO É SÃO PAULO, de Rubens Rodrigues dos Santos. (SP). 20/Jul: São Paulo.
9 — AZYLLO MUITO LOUCO, de Nelson Pereira dos Santos (GB).	23 — CAVEIRA MY FRIEND, de Álvaro Guimarães. (BA/SP).	38 — ESTRANHO TRIÂNGULO, de Pedro Carmo. (GB). 10/Ago: Rio.	51 — JANJÃO NÃO DISPARA... FOGEI, de Pereira Dias. (RS). /Out: Porto Alegre — RS.
10 — BAHIA, POR EXEMPLO, de Rex Schindler. (BA).	24 — CLÉO E DANIEL, de Roberto Freire. (SP). 1.º Out: São Paulo.	39 — FAMÍLIA DO BARULHO, de Júlio Bressane. (GB).	52 — JARDIM DAS ESPUMAS, de Luiz Rosemberg. (GB).
11 — BALADA DA PÁGINA TRÊS, de Luiz Rosemberg. (GB).	25 — COMO GANHAR NA LOTERIA SEM PERDER A ESPORTIVA, de J. B. Tanko. (GB). 8/Fev:71: Rio.	40 — GAMAL, O DELÍRIO DO SEXO, de João Batista de Andrade. (SP). 12/Mar: São Paulo.	53 — JARDIM DE GUERRA, de Neville Duarte d'Almeida. (GB). /Jul: Salvador — BA.
12 — BALADA DOS INFIÉIS, A, de Geraldo Santos Pereira. (GB/SP). 30/Nov: Rio.	26 — COPACABANA DESVAIRADA, de Rogério Sganzerla. (GB).	41 — GARÔTA EM MAUS LENÇÓIS, UMA, de Wilson Silva. (GB).	54 — JULIANA DO AMOR PERDIDO, de Sérgio Ricardo. (SP). 13/Ago: São Paulo.
13 — BANGUE BANGUE, de Andrea Tonnacci. (SP).	27 — CUIDADO, MADAME! de Júlio Bressane. (GB).	42 — GATINHAS, AS, de Astolfo Araújo. (SP). 26/Out: São Paulo.	55 — LISTA NEGRA PARA BLACK MEDAL, de Carlos A. Oliveira. (SP). 23/Nov: São Paulo.
14 — BARÃO O L'A VO, O HORRÍVEL, de Júlio Bressane. (GB).	28 — DANÇA DAS BRUXAS, A, de Francisco Dreux. (GB). 29 Jun: Rio.	43 — GIGANTE, O, de Mário Civelli e William Gerick. (SP). 26/Nov: S. Paulo.	56 — LÚCIA MACCARTNEY, de David Neves. (GB/SP).
15 — BETO ROCKFELLER, de Olivier Perroy. (SP). 16/Mai: São Paulo.	29 — DEUSES E OS MORTOS, OS, de Ruy Guerra. (GB). 12/Dez: Ilhéus — BA.	44 — GUERRA DOS PELADOS, A, de Sílvio Back. (PR/SP).	57 — MÂGOAS DE CABO-CLO, de Ary Fernandes. (SP). 21/Nov: São Paulo.
16 — BETTY BOMBA, A EXIBICIONISTA, de Rogério Sganzerla. (GB).	30 — DOIS MIL ANOS DE CONFUSÃO, de Fauzi Mansur. (SP). 7/Mar: São Paulo.	45 — HERDEIROS, OS, de Carlos Diegues. (GB). 18/Mai: Rio.	58 — MARCELO ZONA SUL, de Xavier de Oliveira. (GB). 11/Fev: Rio.
17 — BETÃO, de Amacio Mazzaroppi. (SP).	31 — DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA, de Braz Chediak. (GB).	46 — HOMEM E SUA JAULA, UM, de Fernando Campos e Paulo Gil Soares. (GB).	59 — MARIDOS TRAEM... E AS MULHERES SUBTRAEM, OS, de Victor di Mello. (SP). 30/Mar: Rio.
18 — BOLÃO, O, de Wilson Silva. (GB).	32 — DONZELO, O, de Stefan Wohl. (GB). 8/Fev/71: Rio.	47 — HOMEM SEM IMPORTÂNCIA, UM, de Alberto Salvá. (GB).	
19 — BONGA, O VAGABUNDO, de Victor Lima. (GB).	33 — ELAS, de José Roberto Noronha. (SP).		
20 — BRASIL BOM DE BOLA, de Carlos Nie-	34 — EM BUSCA DO SEXO, de Roberto Pires. (GB). 10/Dez: Rio.		

60 — MATOU A FAMÍLIA E FOI AO CINEMA, de Júlio Bressane. (GB). 9/Mar: Rio.	de Emílio Fontana. (SP/GB).	87 — PORNÓGRAFO, O, de João Callegaro. (SP).	Imbra. (GB). 4/Jan/71: São Paulo.
61 — MEMÓRIA DE HELENA, de David Neves. (GB). 16/Mar: Rio.	74 — NOVA GENTE, A, de Juan Siringo. (SP).	88 — POSSUÍDA DOS MIL DEMÔNIOS, A, de Carlos Frederico. (GB).	101 — SENHORES DA TERRA, OS, de Paulo Thiago. (GB). 28/Set: Rio.
62 — METEORANGO KID, O HERÓI INTERGALÁTICO, de André Luiz Oliveira. (BA). /Mai: Bahia.	75 — ORGIA OU O HOMEM QUE DEU CRIA, de João Silvério Trevisan. (SP).	89 — PRA QUEM FICA... TCHAUI, de Reginaldo Farias. (GB). 23/Jan/71: São Paulo.	102 — SERTÃO EM FESTA, de Oswaldo de Oliveira. (SP). 20/Abr: São Paulo.
63 — MEMÓRIAS DE UM GIGOLÔ, de Alberto Pieralisi. (GB). 31/Ago: Rio.	76 — PAIS QUADRADOS... FILHOS AVANÇADOS, de J. B. Tanko. (GB). 23/Mar: Rio.	90 — PROFETA DA FOME, O, de Maurício Capovilla. (SP). /Mai: São Paulo.	103 — SIMEÃO, O BOÊMIO, de João Bennio. (GB). 30/Abr: Goiânia — Goiás.
64 — MEU NOME É LAMPIÃO, de Mozael Silveira. (GB). 19/Jan: Rio.	77 — PAIXÃO NA PRAIA, de Alfredo Stenheim. (SP).	91 — QUATRO CONTRA O MUNDO, de Fernando Amaral, Sílvio Autuori, Sérgio Ricardo e Stefan Wohl. (GB). 10/Ago: Rio.	104 — TENTAÇÃO NUA, de José da Costa Cordeiro. (SP/GB). /Jul: Rio.
65 — MEU PÉ DE LARANJA LIMA, O, de Aurélio Teixeira. (GB). 20/Abr: Rio.	78 — PALÁCIO DOS ANJOS, O, de Walter Hugo Khouri. (SP/Paris). 18/Mai: Rio.	92 — QUELÉ DO PAJEÚ, de Anselmo Duarte. (GB). 5/Mar: Rio.	105 — TOSTÃO, A FERA DE OURO, de Paulo Laender e Ricardo Gomes Leite. (MG/GB). 30/Mar: Rio.
66 — MINHA NAMORADA, de Zelito Viana e Armando Costa. (GB).	79 — PARABÊNS, GIGANTES DA COPA, de (GB).	93 — REPÚBLICA DA TRAIÇÃO, de Carlos Alberto Ebert. (SP).	106 — UM É POUCO, DOIS É BOM, de Odilon Lopez. (RS). 23/Nov: Porto Alegre — RS.
67 — MORENINHA, A, de Glauco Mirko Laurelli. (SP). 30/Dez: Guarujá — SP.	80 — PARAFERNÁLIA, O DIA DA CAÇA, de Francis Palmeira. (GB). 14/Dez: Rio.	94 — RITUAL DOS SÁDICOS, de José Mojica Marins. (SP).	107 — UÍSQUE ANTES... E UM CIGARRO DEPOIS, UM, de Flávio Tambellini. (SP). /Nov: Curitiba — PR.
68 — MOTORISTA SEM LIMITE, de Milton Barragan. (RS). 10/Ago: Porto Alegre — RS.	81 — PAULICÉIA FANTÁSTICA, de João Batista de Andrade. (SP).	95 — ROBERTO CARLOS E O DIAMANTE CÔR DE ROSA, de Roberto Farias. (GB) 3/Jul: Rio.	108 — VALE DO CANAÃ, O, de Jecé Valadão. (GB). 28/Set: Rio.
69 — MULHER PARA SÁBADO, de Maurício Rittner. (SP).	82 — P E C A D O MORTAL, de Miguel Faria Jr. (GB). 30/Out: São Paulo.	96 — ROMUALDO E JULIANA, de André Willême. (GB).	109 — VERÃO DE FOGO, de Pierre Kalfon. (SP/Paris). 26/Nov: Rio.
70 — NA BÔCA DA NOITE, de Walter Lima Jr. (GB).	83 — PEDRO DIABO AMAROSA MEIA-NOITE, de Miguel Faria Jr. (GB). 28/Set: Rio.	97 — SALÁRIO MÍNIMO, de Adhemar Gonzaga. (GB). 14/Dez: Rio.	110 — VIDA E GLÓRIA DE UM CANALHA, de Alberto Salvá. (GB). 25/Mai: Rio.
71 — NÃO APERTA, APARÍCIO!, de Pereira Dias. (RS). /Abr: Porto Alegre — RS.	84 — PERDIDOS E MALDITOS, de Geraldo Veloso. (GB).	98 — SANGUE EM SANTA MARIA, de Rubens da Silva Prado. (SP).	111 — VINGANÇA DOS DOZE, de Marcos Farias. (GB). 16/Nov: Rio.
72 — NAVALHA NA CARNE, A, de Braz Chediak. (GB). 30/Mar: Rio.	85 — PIRANHAS DO ASFALTO, de Neville Duarte d'Almeida. (GB).	99 — SANGUE QUENTE EM TARDE FRIA, de Renato Neumann e Fernando Campos. (GB). 30/Nov: Rio.	112 — VINTE E QUATRO HORAS NO RIO, de Duílio Mastroianni. (GB).
73 — NENÉ BANDALHO,	86 — PISTOLA PARA DJECA, UMA, de Ary Fernandes. (SP). 24/Jan: São Paulo.	100 — SE MEU DÓLAR FALASSE, de Carlos Ce-	

# FILME CULTURA



Fotos das Capas: Francisco Di Franco em *Um Certo Capitão Rodrigo*, de Anselmo Duarte, que será lançado dentro de poucos meses (primeira capa); Marcelo e Laura Maria, atriz premiada no Festival de Teresópolis, em *Minha Namorada*, drama em cores sobre a crise de dois adolescentes. Os diretores são Zelito Viana e Armando Costa (última capa).

1	MOVIMENTO
9	ÍNDICE
10	A RESOLUÇÃO DOS 98 DIAS: ALGUNS DEPOIMENTOS
24	DAVID NEVES & RUBEM FONSECA & LÚCIA MCCARTNEY
28	CURTA-METRAGEM: RODAR CATIVO
34	UMA REINVENÇÃO DO CINEMA?
40	REGINALDO FARIA: A COMÉDIA TAMBÉM É SOLUÇÃO
44	SITUAÇÃO DO DESENHO ANIMADO
50	MOACYR FENELON E MIGUEL TÔRRES: DOIS PIONEIROS
55	LIVROS — RESENHA
56	A MARGEM POSTA EM QUESTÃO
62	BRASÍLIA 70: O ANO DO IMPASSE
66	ENCICLOPÉDIA — LETRA C
73	MOVIMENTO

● No momento em que o INC tenta solucionar o problema da reserva de mercado para o filme brasileiro, ampliando de 56 para 98 dias a chamada "quota na tela", FILME CULTURA procurou estabelecer um balanço dos prós e contras, reunindo depoimentos de exibidores, produtores, distribuidores, diretores e críticos. Nosso objetivo ao realizar esta enquête — que não tem a pretensão de esgotar o assunto — foi o de fazer com que os leitores tenham uma visão global da situação econômica do cinema nacional. Sobretudo neste instante decisivo em que ele busca se firmar como indústria e se consolidar como arte adulta, com filmes como *Macunaíma* (cena acima), *Os Herdeiros*, *A Compadecida*, *Os Paqueras* e outros que prevaram nas bilheterias que o cinema brasileiro tem condições de conquistar o mercado interno.



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. 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: Ezio Speranza. Circulação: Antônio Carlos Tórres Machado. Redação e Distribuição: Rua Mayrink Veiga, 28 — 5.º andar — sala 505. INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA: Praça da República, 141-A-ZC-14 — Rio de Janeiro — Guanabara — Brasil — Enderço Telegráfico: INCBRAS. Preço do exemplar: Cr\$ 4,00. Preço da assinatura: Cr\$ 24,00.

**inc**

# DOSSIÊ FILME CULTURA

## A RESOLUÇÃO DOS 98 DIAS: ALGUNS DEPOIMENTOS



INC E AERP:  
O DIALOGO EM BUSCA DE  
SOLUÇÕES PARA O  
CINEMA BRASILEIRO

**T**ODAS as preocupações econômicas, industriais e culturais do cinema brasileiro nos últimos anos se resumiram numa única meta: a conquista do mercado interno, que é o quinto do Ocidente, com seus 240 milhões de espectadores anuais, situando-se acima da França, Inglaterra e Alemanha. Embora tivesse obtido, nesse período, vários prêmios em festivais e respeitável prestígio crítico internacional, no front interno o cinema brasileiro só encontrou obstáculos: a falta de receptividade do público, a incompreensão dos exibidores, a indiferença dos distribuidores. Ante o categórico aumento da produção (quase 100 filmes o ano passado) e o inequívoco êxito de bilheteria de algumas produções (*Os Paqueras*, *Macunaima*, *Marcelo Zona Sul*, *Quelê do Pajeú*), o Instituto Nacional do Cinema decidiu solucionar um dos problemas fundamentais para a industrialização do cinema nacional: a reserva de mercado. A medida, disciplinada pela Resolução ao lado, causou polêmicas candentes no meio cinematográfico. FILME CULTURA procurou estabelecer um balanço dos prós e contras da medida, reunindo em *enquête* depoimentos de exibidores, críticos, diretores, produtores e exibidores, a fim de fazer com os leitores tenham uma visão global da situação econômica do nosso cinema.

### Resolução INC nº 49

O CONSELHO DELIBERATIVO DO INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA, atendendo ao disposto nos artigos 4º, 14 e 19 do Decreto-Lei nº 43, de 18 de novembro de 1966, e usando da faculdade concedida pela letra "f" do art. 8º do Regulamento aprovado pelo Decreto nº 60.220, de 15 de fevereiro de 1967;

Considerando a conjuntura de produção e exibição de filmes brasileiros;

Considerando a necessidade de adaptar a fixação de reserva de mercado para filmes brasileiros a esta conjuntura,

Dias de funcionamento do cinema por semana	7	6	5	4	3	2	1
Dias de exibição por cinema, em cada semestre	49	42	35	28	21	14	7

incluindo, obrigatoriamente, em cada semestre, 7 domingos e 7 sábados quando houver sessões aos sábados.

Parágrafo único: A programação de filmes nacionais no primeiro trimestre de cada semestre não poderá ser inferior a 42% dos dias acima estipulados".

### RESOLVE:

Art. 1º — Alterar o Art. 2º da Resolução nº 38, de 30 de junho de 1970, que passa a ter a seguinte redação:

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

Art. 2º — Fica alterado para Cr\$ ... 9.770.000,00 (nove milhões, setecentos e setenta mil cruzeiros), o valor global dos prêmios a que se refere o art. 11 da Resolução 38.

Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1970

(as.) Ricardo Cravo Albin  
Presidente



EM A MORENINHA, OS PRODUTORES PROCURARAM CONJUGAR FATORES DE AGRADO POPULAR: MÚSICA, ROMANCE E COMÉDIA.

1 — Quais, na sua opinião, as metas efetivamente visadas pela Resolução nº 49 do Instituto Nacional do Cinema: a defesa da produção brasileira contra a importação indiscriminada de filmes estrangeiros ou a sua dinamização em termos artindustriais?

2 — Na questão dos 98 dias existem dois aspectos que, às vezes, parecem enganosamente conflitantes: o da produção e o do mercado, ou seja, o lado industrial e o lado comercial. Nesta perspectiva, acredita que o aumento de dias obrigatórios (isto é, o estímulo à produção, o lado industrial) resolverá o problema de mercado do filme brasileiro (i. é, o lado comercial)?

3 — Para o produtor, a fixação de dias garante o retôrno do capital empregado na realização de um filme?

4 — Quais as medidas que sugeriria

para disciplinar a produção se, por acaso, houvesse um inflacionamento do mercado?

5 — Na sua opinião, o INC estaria cerceando a produção se fizesse com que o critério de qualidade — exigido por alguns produtores e exibidores — prevalecesse sobre o da quantidade?

6 — Que acha dos prêmios de compensação instituídos para os exibidores?

7 — Caso quisessem, os exibidores poderiam fazer com que o número de filmes programados diminuísse, em vez de aumentar?

8 — Lògicamente, o aumento da tabela de obrigatoriedade implicará um aumento da produção e, conseqüentemente, uma maior demanda de filmes nacionais. Por que existe, então, má vontade dos exibidores a êsse respeito?

# DOSSIÊ FILME CULTURA

## ZELITO VIANA

Produtor (GB)

1 — A fixação de uma reserva de mercado para filme brasileiro é uma medida intermediária e provisória, pois o verdadeiro problema está na diferença de custos entre o produto nacional e o similar estrangeiro. Tivéssemos a mesma proteção que têm *tôdas* as outras indústrias nacionais, seria totalmente desnecessário qualquer reserva de mercado. De qualquer modo, mesmo como medida intermediária, é evidente que funcionou contra a indiscriminada importação de filmes estrangeiros, bem como significa uma dinamização da produção.

2 — Como disse acima, apenas atenua: o cerne da questão, repito, não está na fixação do número de dias, mas no *dumping* criado pela indiferente importação de filmes estrangeiros a baixíssimo custo. Nossa esperança é que, com 30% do mercado dedicado aos filmes brasileiros, os exibidores passem a tratá-los de uma maneira mais comercial, e não apenas os considerando como um *impôsto*, como ocorre com a maioria dos casos.

3 — Evidente que não. Cinema é uma indústria com riscos muito grandes (portanto, com lucros muito maiores também) e não existe medida alguma que garanta o retorno do capital empregado num filme. O que a nova Resolução permite é pelo menos a *tentativa do retorno* (antes praticamente impossível), pois as possibilidades de renda se aproximam mais do custo médio real e atual da produção.

4 — Sou inteiramente contra qualquer discriminação de caráter oficial. Acho que a disciplina do mercado deve ser feita pelo próprio mercado, como aliás se faz com qualquer outro produto. Ninguém está proibido de fabricar o que quiser. Vender, depois, é que é o problema. Só vende aquilo que o público tem possibilidade de comprar. Portanto, cabe a disciplina a distribuidores e exibidores (teoricamente os especialistas da preferência cinematográfica do público).

5 — Resposta no número quatro. Quem deve julgar a qualidade de um filme é quem o vende e quem o compra e não o INC.

6 — Acho uma medida muito importante, pois é mais um fator para a regularização do mercado. O prêmio nada mais é que uma diminuição do custo de produção, logo uma medida no sentido de equiparação de custos entre o produto nacional e o estrangeiro. Quanto ao prêmio aos exibidores, acho também da maior importância, uma vez que se trata da primeira medida concreta tomada em favor dos exibidores no sentido



A VERA CRUZ TENTA, DE NÓVO, CRIAR UMA INDÚSTRIA DE ALTO NÍVEL NO PAÍS

de criar uma nova mentalidade com relação ao filme nacional. Pena que tão poucos tenham compreendido isso. Espero que, com a prática, a medida possa mostrar sua total utilidade.

7 — Resposta no número quatro. É uma função do tipo de filme. A tendência, evidentemente, é aumentar — mas só a prática vai mostrar como o mercado se comportará.

8 — Acho que a pergunta deveria ter sido formulada assim: "Lógicamente o aumento da obrigatoriedade implicaria um aumento da produção, portanto uma maior possibilidade de escolha por parte dos exibidores e, finalmente, uma melhoria de qualidade, pois o produtor tem possibilidade de aplicar maiores recursos. Por que tanta má vontade?"

## WILLIAM KHOURI

Produtor (SP)

1 — As duas. Não existe dinamização sem proteção. Bem claro está o que aconteceu — todo mundo sabe — com a indústria automobilística e com outras que estão levando o nosso país a ter o lugar que merece no panorama internacional.

2 — Não e sim. Não, porque o público não se conquista com dias, mas com boa qualidade. Sim, porque a qualidade conquista um calendário de exibição mais elástico. De qualquer forma, somos obrigados a reconhecer que, realmente, os 98 dias são necessários, pois nenhuma indústria, como qualquer outro negócio, poderá prosperar se não contar com o mercado do seu nascedouro. No mais, quando este mercado está sub-

jugado por poderosos complexos industriais, só uma ação férrea e patriótica pode dar a oportunidade para que a indústria nacional possa progredir. Com mais dias, temos segurança de que, com realizações de nível similar ao estrangeiro, o nosso almejado espectador brasileiro será conquistado definitivamente e aardeará que, finalmente, assiste ao seu cinema com orgulho.

3 — Sim, se éle realizar filmes que correspondam aos anseios do espectador. Em cinema, comercialmente falando, só valem os dias em que as casas de exibição estão lotadas.

4 — Nenhuma. O exibidor pode ter pela primeira vez a *chance* de escolher entre todos os filmes que acha que deve exibir e que, automaticamente, lhe proporcionará boas rendas. Na verdade, isso é muito bom, porque, inclusive, força os realizadores a produzirem filmes artísticos e comerciais bem elaborados.

5 — Um produto é levado ao consumo e testado. Se o distribuidor desse produto não consegue vendê-lo, o problema passa a ser exclusivamente de seu fabricante. Em cinema, entendo que o grande avaliador é o público. A alegação do condicionamento desse público quase sempre é contraditória, deixando grande margem para discussão, uma posição, dentro dessa perspectiva, poderá ser válida para uma minoria, mas talvez não corresponda à realidade dos fatos para uma grande maioria. Enfim, tudo isto é ponto de vista e cada um tem o seu...

6 — Como incentivo, partindo de um órgão estatal, ótimo. Esses prêmios não deixam de ser mais um esforço do Governo para a implantação definitiva da indústria cinematográfica brasileira. Por

isso mesmo, devem ser respeitados e aplaudidos por todos nós.

7 — Sinceramente, acredito que não. Eles não teriam condições.

8 — Sim. O aumento da obrigatoriedade importaria no crescimento da produção brasileira e, automaticamente, numa maior demanda de filmes nacionais. Quanto à segunda parte da pergunta, acredito que os exibidores pensam ainda que os produtores brasileiros não estão capacitados a apresentar fitas de alto nível. Nesse particular, a Vera Cruz, da qual sou vice-presidente, lhes garante que dentro em breve apresentará filmes brasileiros de gabarito comparável aos melhores da produção internacional. Quem viver mais alguns dias verá, por exemplo, filmes como *Cordélia Brasil* e *Um Certo Capitão Rodrigo*, que atestarão ou não se temos razão para assegurar o que afirmamos acima.

## RUBEM BIÁFORA

Diretor e crítico (SP)

1 — Não encaro como todo mundo este problema de importação indiscriminada. A defesa da produção brasileira deve residir menos em aumentar o número de dias — coisa que irá beneficiar apenas 5, 10 ou 15 filmes, ao sabor das relações, imposições e acasos — que



própriamente em sistematizar o processo de lançamento das nossas fitas. A fim de atingir isso, pelo menos em São Paulo e no Rio — os mercados decisivos, os fiéis da balança para todo o país, coisa que também ocorre em Nova York para o cinema americano, Paris para o francês, Roma para o italiano etc. —, urge copiar e melhorar o lançamento dessas fitas, o tratamento adequado às possibilidades de cada uma, a exemplo do que os exibidores fazem com as películas estrangeiras. De nada adiantam três semanas forçadas em um lançador "caveira de burro" ou em um ponto inacessível, ou mesmo lançar um filme de empenho num cinema vira-lata ou vice-versa.

2 — Não resolverá. O problema é muito mais complexo.

3 — Para quantos, e que tipos de produtores? Subestima-se o fato de os exibidores poderem vir a ser também produtores. E produtores de que filmes? Alguém terá poder sobre isso? E não será mais do que natural que eles defendam o seu produto — ou aqueles a que se associarem e que terão, lá se sabe, que conformação comercial e artística — em detrimento de outros produtores? Aliás, isso já acontece.

4 — O tratamento justo e adequado a cada filme, baseado exclusivamente nas várias e positivas facetas de seu potencial: artística, comercial, intelectual, de originalidade, de espetáculo, etc.

5 — Um certo teor de qualidade-fluência, etc., deve ser obrigatoriamente exigido. Mas não me parece ter havido produtores ou exibidores assim, a ponto de se lutar pela qualidade. Estaremos em outra situação. Mas a que qualidades estamos nos referindo? Claro que são nocivas falsas torres-de-marfim, ou obras de maldição inútil, ou contestação, ou desafio por equivocados oportunismo ou descarada tábua.

6 — Acho a esca'a móvel contraditória. Começa com um critério, cresce para um ponto de outro e desfavorece um terceiro. Deve ser feita, antes de tudo, uma classificação geral de qualidade para todos, uma proporcionalidade à renda atingida de cada filme e um teto máximo — o INC não foi sonhado para perseguir nem para dar dinheiro a ninguém, mas para possibilitar a realização de um maior número de bons filmes dentro do trinômio qualidade-comercialidade-oportunidade oferecido aos bons produtores, diretores, artistas e equipes. Ademais, em sã consciência, não se pode afirmar que sempre o que é melhor dá mais renda. Se assim fôsse, o cinema mundial não padeceria sempre os problemas que sofreu e sofre. Inclusive isso se aplica à Hollywood dos grandes tempos — que em média conjugava a ambição e a "fachada" com a qualidade e a possível comercialidade. Exemplificando com o meu filme *O Quarto*, laureado pelo próprio INC, respeitado por muitos, não obstante certas prevenções, mas pessimamente lançado, o atual sistema resultaria uma contradição, e é contraproducente a toda prova. Não é muito correto estipular que o filme que não atingiu Cr\$ 200 mil de renda no lançamento não é uma película boa, não vale pontos e só merece a ridícula subvenção de 5%. Pois os exemplos nacionais e estrangeiros, disso e do contrário, podem ser citados a cada dia. *Remember* o lançamento de *Cidadão Kane*, *Hiroshima* e de várias e elogiadas fitas do Cinema Novo brasileiro.

7 — Sem uma sistematização inteligente e racional os exibidores poderão fazer tudo.

FILMAR, NO BRASIL, EXIGE AINDA MUITO ESFORÇO E CORAGEM



PRODUÇÃO BARATA  
TAMBÉM DÁ DINHEIRO  
COMO VAI, VAI BEM?  
É UM EXEMPLO

8 — Lógicamente? Talvez não. Quanto à má vontade dos exibidores pelo que pude observar, a verdade é que — exceção feita ao cinema norte-americano — todos os cinemas nacionais não são muito proféticos em sua terra no que se refere à bilheteria. Só o dos Estados Unidos não vive de subvenções e estímulos oficiais. A rigor, a má vontade dos exibidores se fundamenta em dificuldades, desperdícios e distratos propositais que eles sempre dispensaram ao produto nacional, com sua visão imediatista.

### ALFREDO PALÁCIOS

Distribuidor e produtor (SP)

1 — Acredito que a intenção do INC ao criar a Resolução n.º 49 foi a de dinamizar a produção, pois, aumentando-se o número de dias, haveria conseqüentemente a produção de um número maior de filmes, graças à reserva de mercado. No entanto, há que se considerar que a "corrida" à produção, num momento em que já estamos fazendo filmes de grande receptividade popular, poderá infacionar o mercado e filmes de certo valor artístico serão postos nas prateleiras por não terem possibilidades comerciais.

2 — O mercado de filmes brasileiros, no que diz respeito ao seu aspecto comercial, só será regularizado com as seguintes medidas:

a) *Obrigatoriedade por número mínimo de estréias, e não de dias.*

Esclareço-me. Atendendo ao fato de que a única reclamação dos exibidores — justa, aliás — é a de que algumas fitas dão prejuízo, o INC deveria estabelecer anualmente, através dos *bordereaux*, a renda média dos cinemas. Desde que o filme nacional atingisse a média do cinema, deveria continuar em cartaz tantas semanas quantas as atingidas pela média. Desta forma, os exibidores não teriam prejuízo algum. Na primeira semana poderia diminuir o número de estréias exigido pela Resolução e, caso a segunda não atingisse a média, o INC a completaria com premiação e o filme seria retirado de cartaz. Com isto o cinema brasileiro teria um mesmo número de estréias, para dar vazão à produção, porque está claro que, com a atual Resolução de 98 dias, haverá um incremento de produção e uma diminuição de estréias. Sem a exigência da característica de *estréia*, o exibidor preferirá não correr os riscos de uma aventura e manterá em cartaz um filme de sucesso, tantos dias quantos forem possíveis.

b) *ou limitação da importação de filmes estrangeiros.*

A sugestão acima ou qualquer medi-



da de aumento do número de dias seria desnecessária se conseguíssemos limitar as importações, planejando-as, como em muitos países, em relação às necessidades reais de exibição. Isso evitaria o *dumping* e faria nascer automaticamente uma reserva de mercado para o filme brasileiro, que seria disputado em termos competitivos naturais à indústria privada, limitando-se ainda a intervenção estatal ao mínimo.

3 — O retorno do capital investido na produção de um filme independe da obrigatoriedade. Depende, sim, de coisas como: sucesso popular, época de programação e simultaneidade ou não de exibição de filmes concorrentes. E, sobretudo, de que os orçamentos não ultrapassem a devolução média que o mercado proporciona, tendo em vista que as exportações serão sempre mínimas devido às barreiras criadas por cada país, a fim de proteger o seu produto.

4 — Ver resposta no número dois.

5 — O critério de qualidade diverge de produtor para produtor, de exibidor para exibidor e de crítico para crítico. É sempre perigosa a classificação, sob qualquer ângulo, pois motiva a criação de grupos, tendências artísticas e políticas, "panelinhas", etc. Já diz um velho ditado que "cada cabeça uma sentença" e que "quem não estiver por mim estará contra mim". Deixem os exibidores programar livremente seus filmes e animemos o INC a construir um cinema em cada grande centro para mostrar ao público os filmes por eles (os exibidores) recusados, mas que consideramos de grande valor artístico e cultural. Afinal, a divulgação da Arte e da Cultura é uma obrigação de todos, principalmente do Governo.

6 — A criação dos prêmios de compensação, que significa a criação de um mercado artificial de renda, é necessária e útil, satisfazendo em igualdade de condições o exibidor e o produtor. Mas

isso só até o momento em que pudermos fazer o povo se interessar realmente pelos nossos filmes, e não fugir deles como a totalidade de público pertencente à classe A e parte da classe B.

7 — Não, desde que se observe o disposto na resposta número dois, letra a, isto é, a obrigatoriedade não de dias, mas de estréias.

8 — Não há má vontade dos exibidores em relação ao cinema nacional. O que há é uma reação de empresários da iniciativa privada contra quem quer que seja que interfira nos seus negócios, diminuindo os seus lucros. Dentro do tipo de economia capitalista em que vivemos, essa reação é natural, mas o Governo tem em mãos os meios para reduzir e até anular completamente essa área de atrito. Basta para isso abolir ou reduzir certas obrigações fiscais, que oneram profundamente a economia do exibidor. Cito como exemplo o imposto sobre serviços: de maneira como estão atingindo o exibidor e o produtor, excedendo mesmo os limites legais, não será possível continuar sem sacrifício. Deveria também ser feito o tabelamento da porcentagem de exibição dos filmes estrangeiros até um máximo de 40%; a abolição da taxa policial referente aos alvarás de funcionamento dos cinemas, que custam a cada cinema milhares de cruzeiros anualmente, e assim por diante. Se as autoridades governamentais estão realmente interessadas — como sabemos que estão — na implantação da indústria cinematográfica, deveriam debater esses assuntos com os exibidores e, acredito, a área de atrito seria anulada ou pelo menos reduzida.

### GUSTAVO DAHL

Diretor (GB)

1 — O Instituto Nacional do Cinema foi criado primordialmente para o fomento da indústria cinematográfica brasileira, atendendo a pacientes apelos dos que nela estão envolvidos. É de se pressupor que todos os seus atos, de uma maneira ou de outra, atentem para essa finalidade. Esta indústria se considerará implantada no momento que dominar 40 a 50% do mercado, a ser ganho fatalmente sobre a parte ocupada pelos filmes estrangeiros. É esta a meta a ser atingida pela dinamização da produção que limitará a importação do filme estrangeiro, e pela limitação da importação que dinamizará o mercado.

2 — Excluindo-se os fenômenos locais (Cantinflas, Teixeira, etc.), os filmes fortes comercialmente provêm sempre de cinematografias fortes industrialmente. É impossível dissociar a fabricação da venda — uma serve à ou-

# DOSSIÊ FILME CULTURA

tra. O que torna os filmes americanos comerciais é o apoio de uma indústria forte, que construiu, desde os primeiros tempos do cinema, uma rede de distribuição mundial. O que confita não é a indústria e o comércio, é o comércio dos filmes estrangeiros (exibidores) com o comércio dos filmes brasileiros (distribuidora de filmes brasileiros). Nesta perspectiva, o aumento de dias, favorecendo à indústria, favorecerá também o aumento da rentabilidade dos filmes brasileiros, como vem acontecendo ultimamente.

3 — Não. Os problemas do produtor são fundamentalmente dinheiro caro para um produto de fabricação demorada, falta de infra-estrutura industrial (equipamento e pessoal), deficiências de distribuição, desinteresse do exibidor, má vontade do público, *dumping* do filme estrangeiro. Mas como todos estes são problemas de base, a única forma que se encontrou de minorá-los foi a reserva de mercado, que num certo sentido ataca todos estes problemas, ainda que parcialmente. No diálogo entre o lobo exibidor e o cordeiro produtor, a reserva de mercado enfraquece temporariamente o primeiro, enfraquecimento necessário para que se possa implantar a indústria.

4 — A lei da oferta e da procura, ou seja, deixar que o mercado se discipline por si só. É sempre a solução mais orgânica. Em fase de implantação de indústria, há sempre uma proliferação caótica que depois encontra seu equilíbrio, sua disciplina. Fora disso, é o estatismo que, bem usado, isto é, usado em defesa dos interesses nacionais (indústria), pode dar bons resultados.

5 — O critério de qualidade, em termos industriais, é sempre o dos resultados da bilheteria. Industrialmente, *Festa Caipira* tem mais qualidades do que *O Bravo Guerreiro*, independente do empenho técnico-artesanal, para não falar do artístico-cultural. Ademais, um critério de qualidade artística teria que vir do consenso, do bom senso, coisa difícil de encontrar nos júris e comissões que andam por aí. Nêles, cada um faz de sua opinião uma maneira de afirmação pessoal, de expressão da sua visão estética ou ética, se realiza dando o seu votinho, contrariando o consenso, mostrando que tem personalidade. Eu que faço filmes de "arte" tenho autoridade para pedir que Deus nos livre e guarde do critério de qualidade. O infantilismo brasileiro não consegue admitir uma certa despersonalização, essencial para julgar qualquer coisa.

6 — Os prêmios não deveriam ser de compensação, mas de estímulo. É o preço de querer implantar uma indústria que tem que concorrer com outra já forte e consolidada mundialmente. Um filme americano barato (*Easy Rider*) custa um milhão de dólares, um filme

brasileiro caríssimo (*Pindorama*) custa 200 mil. Só o Governô tem condições de diminuir este desnível, tanto na produção quanto na exibição.

7 — A história produção-programação é feito a da cenoura que anda quando o burrinho anda, e o faz avançar. O que se tem verificado sempre é o seguinte: aumenta a reserva de mercado, aumenta a procura de filmes, aumenta a produção; uma vez satisfeitas as exigências do mercado, há uma superprodução, com conseqüente crise resolvida por novo aumento de reserva. E assim deve continuar até que o Brasil produza uns cento e cinquenta filmes por ano, que deverão ser exibidos durante a metade do ano. Então o burrinho não precisará mais avançar e poderá comer a cenoura. Será a hora do salve-se quem puder. Como em todo lugar do mundo, os exibidores programarão mais facilmente os filmes que derem mais dinheiro. Qualquer outro comportamento que não seja este é de má-fé e lesa-pátria.

8 — É preciso compreender os exibidores. Até bem pouco tempo atrás, suas telas eram ocupadas durante 395 dias por ano pelos filmes estrangeiros. Para uma loja de automóveis pouco se lhe dá vender carros importados ou brasileiros. Se pudessem vendiam só os importados, que são mais bonitos, resistentes e baratos. Por que iria o exibidor se chatear com filmes brasileiros que dão uma renda menor, acarretam maior fiscalização? Por que iria trocar o certo pelo duvidoso? O comércio não tem pátria, é uma fase intermediária. Seu compromisso com o progresso nacional é

limitado. Por que iriam os exibidores esperar alguns anos até que os filmes nacionais começassem a render mais que os estrangeiros, como está acontecendo na França e na Itália? O negócio como está, está muito bom. Mesmo agora, durante três-terços do ano, os exibidores comercializarão filmes estrangeiros. É natural que seus interesses estejam três-terços mais ligados a eles do que aos filmes brasileiros. A fase de implantação da indústria cinematográfica brasileira exigiria dêles outros sacrifícios inúteis. Qual é a diferença entre vender batatas e vender farinha? Os exibidores têm toda razão em ter má-vontade, pois eu também teria se fôsse exibidor. Ainda mais se fôsse importador de filmes estrangeiros. Mas eu não sou, sou um produtor independente brasileiro, trabalho há dois anos para pagar o prejuízo que me deu *O Bravo Guerreiro* e estou pronto para sair para outra, nem que depois tenha que trabalhar mais cinco. E digo camonianamente que mais trabalharia, se não fôsse para tão grande amor (do País e do cinema) tão curta a vida.

## OSWALDO MASSAINI

Produtor e distribuidor (SP)

1 — A Resolução n.º 49 visa à defesa da dinamização da produção cinematográfica nacional em termos artísticos e, ao mesmo tempo, proporcionará a seleção racional da importação de filmes estrangeiros.

DESDE OS TEMPOS DE JECA TATU (CENA), MAZZAROPI TEM UM PÚBLICO CERTO



# DOSSIÊ FILME CULTURA

2 — O estímulo à produção contribuirá substancialmente para a melhoria da comercialização do filme nacional por várias razões: a) — A conquista de 30% (trinta por cento) do mercado cinematográfico; b) — A possibilidade de melhores lançamentos do filme nacional e, conseqüentemente, maiores possibilidades de rendas; c) — A probabilidade de aprimoramento da qualidade técnico-artística do filme nacional, conseqüentemente da maior produtividade; d) — A possibilidade de habituar o público a assistir ao filme nacional em razão da maior permanência dele em exibição.

Mas tudo, evidentemente, dependerá de uma melhor qualidade comunicativa dos filmes apresentados.

3 — Não garante, mas traz grandes possibilidades. Pelas melhores condições de lançamentos. Pela probabilidade de hábito do público. Pela maior rapidez nos lançamentos e, em conseqüência, menor tempo de capital paralisado.

4 — Medidas que colbam a improvisação, as deficiências técnico-artísticas das produções e a picaretagem industrial e comercial do cinema.

5 — Não, se esse critério visar tão-somente à limitação dentro dos itens citados na questão n.º 4.

6 — Um estímulo inestimável, além de se constituir num verdadeiro mercado suplementar substancial.

7 — De acordo com a própria Resolução n.º 49, os filmes nacionais deverão ser programados nas mesmas condições em que o forem os filmes estrangeiros, sem exceções de espécie alguma, mas será necessário que os filmes inéditos tenham prioridade de lançamento sobre os filmes antigos.

8 — Porque, sem uma seleção de entrada de filmes estrangeiros, os exibidores ficarão com poucas datas. Além, naturalmente, de obterem melhores condições de negócios com filmes de fora que já chegaram ao Brasil com capital ressarciado, ao contrário do filme nacional, que necessita do próprio mercado para recuperar-se.

## LUCIDIO CERAVOLO FILHO

Exibidor (SP)

Não quis responder especificamente. Deu uma resposta geral.

"Em primeiro lugar, o exibidor não é contra o cinema nacional. Realmente, o Governo deve incentivar a produção, aumentando o número de dias de exibição obrigatória, mas, paralelamente, deve peneirar os pseudoprodutores e os pseudo-realizadores. Se somos obrigados a exibir fitas de baixo gabarito, não pagamos nem os nossos custos operacionais. E creio que a meta do INC é a de que os dois ganhem:

exibidor e produtor. Já houve filme brasileiro, cuja renda bruta foi inferior ao custo operacional de um dos nossos principais cinemas, o Marrocos, que, atualmente é de Cr\$ 6.000,00 por semana. É preferível exibir uma reprise boa do que um filme novo. Mas creio que agora, automaticamente, a produção vai melhorar. O incentivo vai ser mais qualitativo, e isso é bom para ambas as partes".

## JORGE TEIXEIRA

Produtor (SP)

1 — A Resolução n.º 49 visa à defesa da produção brasileira porque faz uma reserva de mercado. Automaticamente, é contra a importação indiscriminada, porque diminui o número de dias para a exibição de filme estrangeiro. Naturalmente, vai dinamizar a produção e, portanto, a indústria cinematográfica. Quanto à produção com qualidades artísticas ou não, isso independe da Resolução.

2 — Acredito sinceramente que não, uma vez que o problema é qualitativo e não quantitativo.

3 — Não.

4 — Não sugiro medida nenhuma para disciplinar a produção. Acho que já existe um excesso de leis, de medidas, resoluções e órgãos. Sugiro é a boa aplicação das resoluções existentes, no sentido de que seja dado ao filme brasileiro o mesmo tratamento dispensado ao filme estrangeiro, principalmente no que diz respeito aos circuitos lançadores no Rio e em São Paulo, por ocasião dos lançamentos, pois é sabido que ao

filme brasileiro é sempre reservada a pior data. Muitas vezes temos, na mesma semana, vários filmes brasileiros lançados no mercado. O que sugiro, portanto, é a dinamização do departamento de fiscalização do INC.

5 — Não.

6 — Acho os prêmios de compensação da maior importância para a dinamização da nossa indústria cinematográfica. Sem isso (os prêmios), o cinema nacional provavelmente estaria em situação comercial bem mais difícil. Aprovo integralmente a reformulação do sistema de premiação. O novo sistema parece muito mais justo que o anterior.

7 — Não resta, a menor dúvida. O número de filmes na prateleira vai aumentar muito. Neste ano mesmo, muitos produtores encontrarão graves dificuldades para a programação de seus filmes.

8 — Com a palavra, os exibidores.

## JACQUES VALANSI

Exibidor (GB)

1 — Em nossa opinião, a Resolução n.º 49 visa realmente à proteção da indústria cinematográfica nacional, mas não vai contra a importação indiscriminada de filmes estrangeiros, nem favorece a dinamização da produção brasileira, conforme vamos expor abaixo.

2 — O conflito não poderia deixar de existir, de acordo com os termos da Resolução, pois procura de modo errôneo resolver o problema industrial divorciando-o do lado comercial, quando ambos deveriam ombrear-se no interesse nacional.

FITAS DE EMPENHO ARTISTICO-CULTURAL DEVERÃO SER MELHOR AMPARADAS. NA CENA: CAPITU





3 — Não acreditamos. Dificilmente o produtor poderá se ressarcir de seus custos sem a participação do exibidor e, principalmente, da receptividade do público.

4 — Não há medida disciplinar que crie mercado para a boa produção; quem o cria é o público. A lei da oferta e da procura é indestrutível. Se o público aceita bons filmes, os exibidores obtêm boas rendas e o produtor ganha e se sente estimulado a aprimorar a produção. Acreditamos que uma medida salutar estaria na exigência de aprimoramento da produção mais procurada pelo espectador. Não adianta produzir filmes, impingí-los ao exibidor (obrigado a programá-los) e não poder obrigar o público a assisti-los, pois este tem o direito da livre escolha.

5 — Não. Por quê? Porque quem produz melhor, melhor vende. O INC deveria, em última análise, proteger a boa produção para que o mercado (exibidor) pudesse também ser protegido, isto é, para que grandes, médios e pequenos exibidores pudessem entrar no mesmo mercado competitivo. Com isso, o INC estaria protegendo, em maior âmbito e escala, o filme nacional e o público, que em última instância é o financiador em potencial da indústria.

6 — De certa maneira, os prêmios vão beneficiar os exibidores que mantêm grandes circuitos e que recebem a preferência de produtores-distribuidores. O que vai sobrar para os médios e pequenos exibidores?

7 — É evidente que os exibidores só programarão os filmes necessários para cumprimento da Resolução de obrigatoriedade. Pois do contrário só terão prejuízos: os dados estatísticos da maioria das casas de exibição mostram que as receitas não têm sido compensadoras para ninguém (salvo raras exceções), prejudicando a um só tempo produtor, exibidor e público.

8 — Não existe má vontade dos exibidores, mas sim recusa de aceitar qualquer tipo de filme que não atenda às necessidades de ninguém. Se existe má vontade, é da parte de alguns produtores/distribuidores que se negam virtualmente a fazer contratos de filmes inéditos, capazes de alcançar boa receptividade em circuitos médios ou pequenos, e que fazem com que estes só possam exibir "sobras" ou "rebutalhos".

## RODOLFO NANNI

Diretor (SP)

1 — As metas visadas pela Resolução n.º 49 deveriam atender a ambas as questões. É claro que a importação indiscriminada de filmes estrangeiros é um problema que nunca foi enfrentado

por nenhuma administração (antes e depois da existência do INC). O tão decantado contingenciamento nunca pôde ou nunca quis ser encarado de forma objetiva. O campo da distribuição de filmes estrangeiros saiu do âmbito de controle quase absoluto das grandes companhias americanas. Hoje existem pequenas distribuidoras em número cada vez maior, despejando os mais incríveis filmes no mercado. Mas, havendo uma barreira, como será disciplinada? Quem vai decidir quais os filmes que merecem passaporte para o nosso mercado? Como vai ser resolvido o problema dos filmes de arte que não contam com o entusiasmo do grande público? Uma comparação: no caso da indústria automobilística, o público foi praticamente forçado a aceitar o produto nacional, mesmo que ele não oferecesse a mesma qualidade ou o mesmo conforto do concorrente estrangeiro, que foi altamente taxado. No que concerne aos tratores agrícolas, as medidas foram ainda mais radicais: foi simplesmente proibida a importação. E tudo isso está certo.

2 — O conflito só existe na medida em que existem maus filmes. Ninguém pode coagir um comerciante a vender um mau produto. O cúmulo é que existe um paradoxo difícil de responder: o mau filme estrangeiro ainda encontra público.

3 — Pode ajudar a preencher.

4 — No caso de inflacionamento de mercado, o mau produto simplesmente não será comercializável. Só isso já disciplinará a produção.

5 — Não creio que o critério dos exibidores seja somente o de qualidade, mas de comercialidade. Entre um e outro, pode haver um imenso vácuo. O INC não pode cercar nada. Deve apenas disciplinar e criar condições para uma melhoria geral do nível cultural. Deve, sobretudo, contribuir no sentido de tirarmos os pés da profunda mediocridade que nos rodeia. O panorama é, em geral, desalentador. Existe uma estranha inversão de valores que nos deixa extremamente intrigados e nos faz lembrar um ditado italiano: "Quem pode não

quer, quem quer não pode, quem sabe não faz, quem faz não sabe... e assim o mundo vai mal."

6 — Acho bons.

7 — Não sei como.

8 — A má vontade é do público, não dos exibidores. Eles estão apenas defendendo os seus interesses. E quem defende os seus interesses muitas vezes parte para a ignorância. É urgente e necessário encontrar uma fórmula para essa espécie de guerra declarada, ainda que absurda. Filmes precisam de cinemas e cinemas precisam de filmes. Uma das chaves do mistério: bons filmes comerciais. É preciso encontrar a porta, na qual a chave sirva. E estamos no escuro.

## RUBENS EWALD FILHO

Crítico (SP)

1 — A importação indiscriminada é um problema maior do que parece. Parece inevitável que os filmes sejam selecionados pelo seu valor comercial, não pela qualidade. E vai acabar acontecendo o mesmo que já se passa com as boas reprises. Os filmes bons e não comerciais não serão exibidos simplesmente porque não dão lucro suficiente que compense o investimento das cópias. A dinamização da produção nacional também precisa vir acompanhada de outras medidas paralelas.

2 — Vai acontecer — e já está acontecendo o seguinte: Serão lançados somente filmes comerciais, a côres, com apêlo certo ao público. Os filmes polêmicos nem sequer conseguem lançamento. Portanto, não resolverá. Uma idéia seria fazer com que o filme nacional dobrasse a semana obrigatoriamente, se rendeu acima de uma certa quantia, mas sem cumprir os 98 dias. Valeriam apenas as semanas de lançamento.

3 — O aumento não garante nada ao produtor. Só a certeza de maior concorrência.

4 — Ver resposta dois.

5 — O que é qualidade? Mazzaropil



FILMAGEM DE AMERICA DO SEXO, DE LUIZ ROSEMBERG: UM FILME MARGINAL

6 — Uma ajuda. Uma pequena ajuda que pode ser desastrosa, às vezes. Quem garante que uma fita vai vender muito? Há também o risco de não se ganhar prêmio nenhum.

7 — Claro. Espere para ver quantas semanas Mazzaropi vai ficar em cartaz este ano.

8 — O cinema no mundo todo está em crise. Deixou de ser hábito e as rendas caíram muito. Parece lógico que os exibidores não queiram aceitar uma obrigação que pode levá-los a um prejuízo maior. Cabe, também, aos produtores a realização de filmes mais de acordo com o mercado. Não descer ao nível do público, mas cumprir o que prometem. Isto é, se produzem uma comédia, fazer pelo menos uma boa comédia, evitando filmes como *Se Meu Dólar Falasse*. O que, em outras palavras, significa apenas uma questão de responsabilidade empresarial.

## RUY SANTOS

Diretor (GB)

1 — A Resolução n.º 49 foi criada realmente para a defesa da produção brasileira, e creio que os benefícios já se farão sentir. A rigor, porém, o INC tem recursos mais diretos e eficazes para, no exato momento, coibir a importação indiscriminada de filmes estrangeiros. Além do incremento à produção de filmes nacionais promovido pelo INC para garantir o mercado interno, há outros recursos mais eficazes, cujos efeitos poderiam ser sentidos a curto prazo, como, por exemplo, a taxa adequada para os filmes estrangeiros. Quanto ao termo *artindústria*, ele não pode ter um conceito genérico dentro do contexto industrial e comercial, pois implica fatores que não podem ser analisados

senão com muita profundidade e tomando diversas considerações. O cinema como arte e o cinema como indústria têm pólos muito diferentes, não só no Brasil como no resto do mundo.

2 — Conflitantes são os aspectos artindustriais e não os aspectos industrial e comercial. Estes, pelo contrário, têm que se completar, pois a indústria não existe sem o comércio e vice-versa. E, dentro dessa produção em escala industrial, a iniciativa é bastante livre para que o problema do mercado interno seja resolvido, uma vez que a diversificação do produto será muito grande e, dentro desse princípio, a base fundamental do processo industrial tem que ser logicamente o comercial. Com isso o exibidor terá o filme que ele quer exibir. Assim, volto a frisar que o filme como arte resulta da evolução do espectador, independentemente do fato de ele ter ou não dinheiro para ir ao cinema.

3 — Evidentemente, já que o filme está sendo considerado pelo aspecto industrial. O produtor tem a sua indústria montada, e sem um mercado garantido do seu produto o trabalho será nulo. No momento em que essa indústria se fortalece, o retorno do capital tem que ser mais rápido para garantir novas produções. O aumento do número de dias de exibição é fator preponderante na defesa do cinema nacional.

4 — Primeiro: o custo de um filme é sempre muito alto e, por isso, é preciso que todos aqueles que ganham com o filme participem também de todos os problemas. Devem ser criadas leis que proibam as especulações no mercado. Segundo: o INC, órgão centralizador e responsável pela indústria do cinema, deve ser bastante rigoroso no julgamento da qualidade do filme. A qualidade do produto é uma garantia de mercado. Terceiro: os financiamentos oriundos do INC, com os quais se fazem muitos fil-

mes, devem ser bem destinados. Como todos estão trabalhando para uma conquista de mercado, melhores filmes têm que ser feitos, tanto técnica quanto artisticamente; do contrário, não teremos elementos para competir com o filme estrangeiro, aqui no mercado interno. É certo que um bom filme será visto por maior número de pessoas. Para financiar um filme, o INC teria que considerar, inclusive, o valor do argumento. É fundamental o estímulo à produção de filme com qualidade para ser exibido.

5 — A princípio, acho que não. Voltando outra vez ao problema do inflacionamento do mercado: isso acontecerá somente se o número de dias para exibição não for suficiente, ou se o filme exibido não corresponder comercialmente. Por outro lado, deve caber ao INC julgar se um filme tem condições de ser exibido ou não. Não creio que o INC queira colocar no mercado um filme sem qualidade. Desde que o filme julgado de boa qualidade foi liberado, obrigatoriamente deve ser exibido. Cabe ao público ser mais bem preparado para receber melhores filmes, e fazer com que eles deem renda e continuem a ser exibidos. Temos que incentivar o público com bons filmes.

6 — Acho justa a premiação na medida em que o premiado participe também com a sua quota de sacrifício para a conquista do mercado brasileiro. Na realização de um filme, o produtor corre todos os riscos. Se houver prejuízo, quem corre é só ele. Se houver lucro, todos participam do dividendo. Acho que o exibidor já está de antemão amparado pela livre iniciativa: se um filme não dá renda, há muitos outros que dão. Nem todo filme tem que dar a renda que o exibidor quer. Ele também deve correr algum risco. Acho igualmente que o critério adotado para se deixar de pagar a premiação de compensação ao exibidor deve ser reestruturado. No mercado interno do cinema brasileiro é o filme estrangeiro que deve concorrer com o filme nacional, e não o contrário. Primeiro, vamos defender o que estamos realizando; do contrário, estaremos desamparados, inclusive para a conquista de outros mercados, fora do país. O incentivo tem que ser nosso. Por exemplo: há exibidores que não trabalham com ingressos padronizados. Ao invés de o INC deixar de dar-lhe a premiação, deveria criar condições para forçá-lo a adquirir esses ingressos. O INC tem que fazer valer o seu poder coercitivo, porque, sem isso, os interesses individuais irão prevalecer sobre o interesse de todos.

7 — Temporariamente, sim. Mas, fazendo valer a Resolução, com o tempo o exibidor terá de aceitar o nosso filme, porque o benefício será de todos.

8 — É porque deve ser regulamen-



GEORGE JONAS DIRIGE A COMPADECIDA, UMA DAS PRODUÇÕES MAIS CARAS DO BRASIL

tada a lei da oferta e da procura. As grandes indústrias estrangeiras têm interesse em aviltar o nosso produto interno, e o fazem. Com isso, o exibidor defende o lucro fácil em detrimento do nosso cinema. A concorrência para exibições de filmes no mercado interno não é a mesma para todos. Eu não quero dar nomes aos bois, mas é notório o compadrismo nesse setor, estando com isso prejudicada a indústria brasileira de filmes.

## CASIMIRO XAVIER DE MENDONÇA NETO

Crítico (SP)

1 — Garantir, para a produção nacional, um prazo maior de permanência nas telas é uma defesa na medida em que melhora a relação filme-público. Por sua vez, esta é uma das premissas básicas para uma dinamização do nosso cinema em termos de artindústria. Mas é importante a aplicação cuidada da Resolução, para que seja mostrado, por mais tempo, o que é necessário mostrar, para que a medida funcione efetivamente como defesa e incentivo governamental ao nosso cinema.

2 — Se a garantia para a produção, industrialmente falando, pode ser maior, um produto não se impõe apenas porque é oferecido ao público com maior frequência. O conflito que pode haver é uma demanda, por parte dos exibidores, de filmes que apenas tenham condições para o sucesso de público. Mas um estímulo à produção, sempre causa uma triagem de mercado. Depois que a resolução estiver sendo posta em prática é que será preciso aferir os seus efeitos e, talvez, estabelecer medidas que a completem, dentro do seu espírito de criar condições para um melhor nível do cinema brasileiro.

3 — O que realmente garante o retorno do capital empregado é a adequação da mercadoria ao mercado. Se é para fazer cinema indústria, isso tem que ser feito não só com organização e planejamento, mas também com lucidez e dentro das nossas bases reais de agora. A obrigatoriedade dá uma margem maior a um cinema que não tenha apelos diretos de consumo apenas se ele tiver realmente oportunidade de uma projeção por um prazo mais longo.

4 — O importante é ver a resolução em prática, mas a sua eficácia seria maior se ela tivesse um critério elástico, para prováveis alterações, à medida em que forem surgindo seus efeitos. Inflacionamento de mercado só se pode aquilatar com o material nas mãos.

5 — Uma resolução governamental deve, pelo seu caráter, manter uma linha de discriminação em termos qualitativos, já que se propõe a incrementar o

cinema como arte e como indústria simultaneamente. De qualquer forma, mesmo diante da possibilidade de o exibidor escolher somente o que lhe convém com maior margem de tempo, há maiores possibilidades de escoamento da produção.

6 — Muito bons e estão efetivamente funcionando como prêmios de compensação.

7 — Se as reprises de filmes brasileiros tiverem valor na contagem de dias, aí sim, o exibidor teria chance de diminuir os filmes programados e o resultado seria contraproducente. Mesmo assim, acredito que há uma série de filmes importantes que, "reprisesados", trariam ao cinema um público certo. Isto, só se a reprise brasileira fôsse obrigatória, em número equivalente ao da reprise estrangeira em cada cinema.

8 — Nas condições em que está cristalizada a nossa estrutura cinematográfica, não é tão conveniente ao exibidor, o produto nacional. É preciso alterar também, inclusive com medidas reguladoras do produto importado, essa situação, criando condições seguras para o estímulo do cinema.

## OZUALDO CANDEIAS

Diretor (SP)

1 — A defesa da fita brasileira contra a importação, de modo geral.

2 — Resolve o lado comercial, do ponto de vista da produção. Do ponto de vista exibição-importação, esta instituição tem que ser reformulada.

3 — Teoricamente garante. É o único meio que tem o produtor de defender o seu produto. Isto também, teoricamente.

## PRODUTORES DEBATEM COM O INC, EM SANTOS, O PROBLEMA DA OBRIGATORIEDADE



# DOSSIÊ FILME CULTURA

4 — Não deve haver medida nenhuma. Continuando a obrigatoriedade, a disciplina virá espontaneamente. Isto, uma vez que seja mantida e aumentada a obrigatoriedade em termos reais.

5 — O INC não estará cerceando nada, aumentando e mantendo a obrigatoriedade, de vez que o exibidor só se preocupa em cumprir ou não cumprir a lei, segundo as condições comerciais do filme.

6 — No atual regime de proteção, funciona.

7 — Deixando de cumprir a lei, pode. Por exemplo, diminuindo a capacidade técnica dos filmes, através do equipamento das salas de exibições.

8 — Uma das razões: a fita brasileira, sendo mais fiscalizada e, teoricamente, dando 50% ao produtor, dá menos lucro do que a importada. Em resumo, de modo geral, o exibidor e o distribuidor têm uma máquina montada mais para a venda de filmes importados.

## ROBERTO FARIAS REGINALDO FARIA RIVA FARIA

Diretores e produtores (GB)

1 — A resolução n.º 49 do INC visa a criar as condições mínimas necessárias à existência de uma indústria de cinema no Brasil. É óbvio que, num país onde se processa o desenvolvimento de um mercado interno com um índice de crescimento que tem o nosso, ao lado de uma importação indiscriminada, como no caso do cinema, a criação de condições para o florescimento de uma indústria cinematográfica só seria possível aplicando-se uma das duas medidas abaixo sugeridas:

- Lei do similar.
- Criação de uma reserva de mercado através da obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais.

Fala-se de uma cláusula de determinado acordo internacional firmado pelo Brasil que a impossibilitaria a aplicação de restrições à importação de filmes (Atenção para a sutileza desta restrição. Se é verdadeira a existência desta cláusula, vê-se logo que foi resultado de pressão de países ou grupos econômicos interessados em minar a base da nossa nacionalidade, obrigando-nos a consumir e imitar padrões estranhos à nossa cultura, modificando nosso mais íntimo e sagrado sentimento: o amor à nossa pátria e nossos valores, canalizando-o para países que se nos afiguram melhores, mais adiantados, exatamente através desse cinema que somos obrigados a consumir.

Na luta que travamos para conseguir

a homologação dos 112, temos depurado a cada instante com reações provenientes do estado de espírito já arraigado na mente do povo inteiramente dominado por concepções e padrões que não são os nossos. Numa reunião no INC para debater o problema de reserva de mercado, um dos representantes do Conselho Deliberativo perguntou aos produtores: "Quer dizer que os senhores admitem que o público prefere o filme estrangeiro ao nacional, não? Reconhecem que os cinemas vivem às moscas quando exibem filme brasileiro, não é?"

O objetivo da pergunta era encerrar sem maiores delongas a "chatíssima conversa" em torno da pretensão dos produtores de conseguirem uma reserva de mercado para o filme brasileiro. É comum este tipo de reação. As pessoas, honestamente, acreditam que nós não somos capazes de atingir o alto desenvolvimento técnico-cinematográfico dos outros países. Alguns, por esnobismo ou simplesmente para parecerem espirituosos, dizem que cinema é uma das coisas que o brasileiro não sabe fazer. Outros criticam a língua portuguesa, afirmando que não se presta para o diálogo...

Ninguém, ou pouca gente, se lembra que tudo isto faz parte de um condicionamento dirigido para que continuemos a consumir, além do cinema, — que durante muitos anos se constituía na terceira fonte de divisas para os Estados Unidos — todos os outros produtos oriundos do estrangeiro. A outra coisa não podemos atribuir o complexo de inferioridade de que só agora o brasileiro começa a se livrar em relação aos outros povos. Todo mundo sabe, ou sente ou sentiu aquele desprezo inconsciente pelo que é nosso e a vontade de consumir o estrangeiro, mesmo que isto

nos custasse mais dinheiro ou mais sacrifício. Isto se aplica desde os automóveis aos brinquedos, da moda feminina ao petróleo. Quem não se lembra de ouvir dizer "Essa gasolina brasileira é uma porcaria...?"

Admitindo a existência do "acôrdio" acima referido, não seria o caso de denunciá-lo?

Não tem o Brasil empreendido grandes esforços para conseguir aumentar sua faixa no mercado americano e em outras partes do mundo, como no caso dos têxteis, do café solúvel?

Se nos esforçamos para aumentar faixas nos mercados de lá, porque seria absurdo lutarmos pelo mercado de cá?

Será muita pretensão de nossa parte querermos uma fatia de 30% do **nosso próprio mercado**, inteiramente dominado pelo cinema estrangeiro, através da enxurrada de filmes que entram sem a menor restrição?

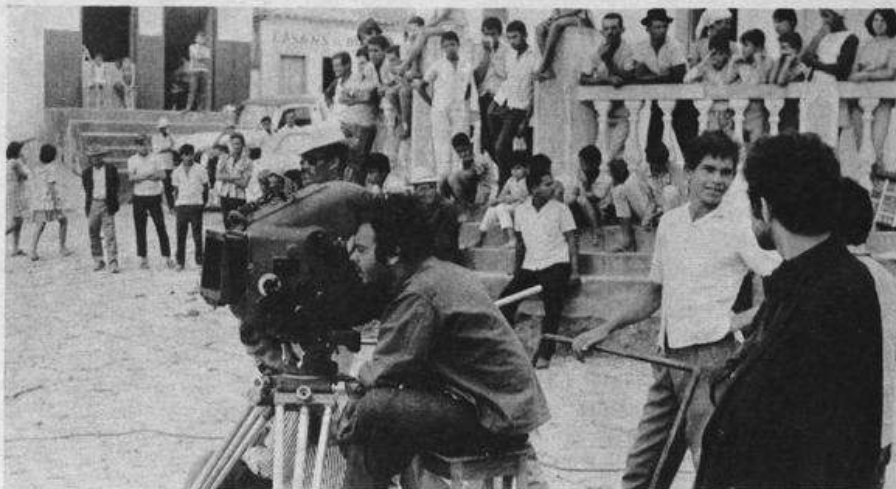
Diz-se, então, que o Brasil não pode ficar isolado do resto do mundo; precisamos absorver a influência de outras culturas; o cinema, a música, são veículos que nos mantêm em contato com as diversas tendências culturais de outros povos.

Será necessário, para isto, que sejamos o segundo país importador de filmes do mundo? Disputando um nada honroso primeiro lugar com Cingapura?

Seria necessário importarmos cerca de 600 filmes por ano, censurarmos todos, exibirmos metade, e não conseguirmos identificar entre tão elevado número de filmes mais de dez obras de real importância cultural nesse período?

Por que, diabo, necessitam os importadores de tanto filme? Não seria por acaso, pelo fato de que cada filme importado é uma válvula para enviar "legalmente" certa quantidade de dólares para o exterior?

COM SEUS FILMES, GLAUBER ROCHA CONQUISTOU NA EUROPA PRESTÍGIO PARA O BRASIL



Bom. Tudo o que acabei de dizer faz parte de uma enorme quantidade de argumentos sobre a necessidade de criar-se a reserva de mercado mínima necessária para a existência de uma indústria de cinema no Brasil, sem a qual será impossível prosseguir, melhorar, ou mesmo manter o nível já atingido. As razões poderão ser analisadas pela resposta à pergunta nº 2.

2 — Na verdade, a própria pergunta é indecisa, diz "parece conflitar". Vou mais longe: não conflita, ou melhor, não são dois aspectos distintos. A pergunta parece insinuar que nosso cinema não conta com o público brasileiro:

- a) O que tem mantido acesa a chama do cinema brasileiro é a fidelidade do público.
- b) As condições de concorrência com produto estrangeiro, suportadas pelo cinema brasileiro, nenhuma outra indústria no Brasil seria capaz de resistir.

Tomemos por base o custo médio de um filme brasileiro, que é de Cr\$ 400 mil. O similar estrangeiro, ou vem comprado pelos importadores a preço às vezes vinte vezes inferior, ou vem negociado pelo sistema de "royalty", recebendo os produtores um percentual sobre a renda. Ora, o filme entra no Brasil depois de amortizado em seu país de origem, onde nós não temos a mesma facilidade de penetração, além de não termos tradição alguma. Aqui, o filme estrangeiro é oferecido ao exibidor por um preço que obriga, muitas vezes, o produtor brasileiro a aviltar o seu produto para atingir níveis de concorrência.

Até que ponto seria necessário aviltar o preço do produto nacional para atingir níveis de concorrência?

Seria possível nivelar os custos de produção do filme brasileiro até atingir o preço habitual pago pelos importadores ao filme estrangeiro? Ou seria mais saudável subir o custo do filme importado até atingir o de um filme feito no Brasil?

Como é possível implantar uma indústria sem a respectiva reserva de mercado, se o exibidor paga ao produto importado um aluguel vil, e vil é o preço pago pelo importador-distribuidor?

Ao importador estrangeiro de automóvel que pudesse comprar sua mercadoria por preços menores que os do similar nacional e colocá-lo à venda por preço exatamente igual, quem conseguiria convencer a não lutar contra a implantação de uma indústria brasileira no seu ramo?

Observe-se que um filme brasileiro custa dez vezes mais que o automóvel mais caro feito no Brasil. O que coloca o cinema como uma indústria muito cara.



PRODUÇÕES RÁPIDAS EXIGEM EQUIPE PEQUENA. CENA DE COMO VAI, VAI BEM?

Ninguém poderá se dar ao luxo de produzir, primeiro, digamos cinquenta filmes, para pedir reserva de mercado depois...

Nem baixar o custo da produção de filmes brasileiros, nem subir o custo do filme importado.

O INC apresentou uma terceira solução: 30% de reserva de mercado para o filme nacional.

É evidente, (e agora respondo mais objetivamente à pergunta nº 2) que, havendo mais garantias de mercado, haverá, também, melhores filmes. Aumentando-se a faixa do mercado, aumentaremos o hábito de consumo. Se, até agora, temos conseguido sobreviver através da fidelidade do público que prestigia os nossos filmes, mesmo que eles constituam ínfima parte do mercado, imagine-se no momento em que, com os 98 dias, tivermos uma faixa maior, em que se diminuam as opções e, conseqüentemente, se intensifique o hábito de consumir o cinema brasileiro, admitindo-o como um produto de igual categoria ao cinema estrangeiro.

3 — Evidentemente. Até hoje, os exibidores não tiveram interesse do cinema brasileiro, nem para ganhar dinheiro. Aquêles que deliveram o controle das principais distribuidoras estrangeiras sempre preferiram o filme importado por várias razões:

Primeira, porque aquêles que pensa exclusivamente em termos de dinheiro não faz o menor esforço para mudar coisa alguma. Somente quando sentem na carne o risco ou a queda do seu negócio. Ora, o exibidor não é normalmente um que luta. Tem um negócio pouco diferente de uma loja de tecidos, uma padaria ou uma farmácia. O produto estrangeiro, de fornecimento fácil, não lhe dá maiores dores de cabeça.

Quando um filme brasileiro estoura as bilheterias — e as maiores rendas no Brasil são de filmes nacionais através dos tempos — o exibidor, normalmente tem interesse pelo filme, mas apenas para cumprir o decreto de obrigatoriedade. Costuma dizer o exibidor que

o filme brasileiro bom não precisa de lei para ser exibido. É mentira. Não há filme brasileiro, por mais sucesso que tenha feito, exibido um dia a mais que o exigido por lei — mesmo que esse filme tenha batido todos os recordes de renda. Há, isso sim, muitos exibidores que ainda relutam em cumprir o decreto e passam o ano todo sem exibir filme brasileiro algum, mesmo os de grande sucesso. Isso se deve a dois ou três fatores:

- a) Reserva de mercado insuficiente.

56 dias do ano, que equivalem a 15% de 365 dias, correspondem a uma estreita faixa no mercado brasileiro. Com uma oferta grande como a que dispõe o exibidor através do produto importado a preço baixo, é possível escolher o pior filme brasileiro na hora de cumprir o decreto. Isto serve para desmoralizar o bom filme brasileiro, não ter um produtor à porta exigindo que seu filme dobre semanas em cartaz, é coerente com a política de não permitir que o produtor de cinema brasileiro sobreviva na base do filme médio. É por isso que, no cinema brasileiro ou um filme é grande sucesso, ou um tremendo fracasso — o filme médio não tem vez.

A mentalidade mercantil, que é o forte do exibidor, de um modo geral é a responsável por esse disparate. Quando se trata de um grande sucesso, ele abre um hiato na sua programação e exhibe o filme brasileiro. Quando tem nas mãos um filme médio ele o transforma num grande fracasso porque não o exhibe da forma adequada. Faz apenas a política do "escoamento de produção" para, como diz o Sr. Luiz Severiano Ribeiro, não ficarem filmes brasileiros na prateleira servindo de motivo para o produtor exigir aumento dos dias obrigatórios.

- b) Falta de fiscalização eficiente.

O INC, que muito tem feito pelo cinema brasileiro, lamentavelmente não tem sido feliz na fiscalização do

cumprimento do decreto que obriga o exibidor a exibir filmes nacionais. Há uma certeza de impunidade no meio do exibidor. Há os que criam situações artificiais, na esperança que a lei seja modificada para isentar seus cinemas. Há os exibidores de grandes centros, como São Paulo, que não crêem na força do INC e procuram tomar-lhe o pulso para sentir até aonde vai a autoridade d'êss eórgão governamental. Poderíamos citar, inclusive, nomes de cinemas e empresas que assim procedem, mas não é necessário porque o INC nos conhece de sobra.

#### Exceções:

Muitas vèzes o leitor inexperiente ou o ouvinte crédulo poderá apontar o que pareceriam falhas ou contradições em nossa exposição. Há exibidor, principalmente no Rio de Janeiro, que tradicionalmente ganha dinheiro com o filme brasileiro. Lívio Bruni tem-se destacado como o mais importante. Se isto, no entanto, parece uma contradição do que afirmamos, é por outro lado maior ainda quando se compara com o que dizem os exibidores de um modo geral.

O negócio é o seguinte: Lívio Bruni é um rebelde por natureza. Fêz-se quando os trustes já estavam formados e quando parecia impossível o surgimento de um fenômeno igual. Essa personalidade capaz de fincar uma cunha num terreno de pedra, muitas vèzes teve problemas com seus fornecedores estrangeiros. Quando muitos pensavam que êle estaria irremediavelmente liquidado, o cinema brasileiro foi sua tábua de salvação. Foi nosso cineminha brasileiro que evitou uma grande catástrofe para o Sr. Lívio Bruni e esperamos que não se esqueça disso. Hoje, depois de alguns anos de resistência, e de perceberem que êle progredia baseada na produção nacional, as companhias estrangeiras voltaram a uma composição e a existência de Lívio Bruni passou a ser considerada como inevitável. Quando alguma coisa que nos incomoda é inevitável, o melhor que fazemos é conviver com ela...

Há ainda, uma outra razão para que as companhias estrangeiras voltem a trabalhar com Lívio Bruni: a compressão do mercado com a vigência dos 98 dias.

Se o exibidor pôde até agora, menosprezar na sua escrita os 15% correspondentes aos 56 dias de obrigatoriedade que permaneceram sete anos em vigor, já não poderá fazer o mesmo quando se tratar de 98 dias, isto é, 30%. A política de exibição de filmes brasileiros mudará inteiramente. Cada bom filme será explorado devidamente e, o



AO CONTRÁRIO DO QUE PARECE, CINEMA NÃO É SOMENTE LUZ, CÂMARA E AÇÃO

que é mais importante, o filme médio passará a existir. Os aventureiros, até hoje encorajados exatamente pelos exibidores, através da política de "escoamento da produção", já não terão garantia de ver retornar um único centavo de seus filmes. Aqui, quero fazer uma ressalva aos chamados "aventureiros":

Com a política de exibição exercida sobre o cinema brasileiro durante todos êsses anos, dois caminhos restavam ao produtor de cinema: 1) Prosseguir fazendo seus filmes com orçamentos caros, enfrentando a insensibilidade do exibidor e correndo riscos terríveis... ou 2) Diminuindo os custos dos seus filmes a níveis tão baixos que permitissem um ressarcimento mínimo para lhe permitir iniciar outros filmes. Assim, duplamente, cabe ao exibidor a responsabilidade da proliferação do mau filme brasileiro. Do lado do produtor existe a coragem ou a pertinácia contra um estado de coisas que um dia teria de terminar.

Assim, fica provado que o aumento de dias é fator importantíssimo no retorno do capital aplicado na produção dos filmes brasileiros daqui para frente.

4 — Haverá uma concorrência natural, uma solicitação da produção boa e média e aquêles que resolveram encarar o cinema sem a devida seriedade, fora de dúvida, em pouco tempo estarão aniquilados. Como já disse, custa em média Cr\$ 400 mil a Cr\$ 500 mil. Uma produção de trinta filmes por ano significa um investimento de quase quatro milhões de dólares para falar num padrão monetário que costuma impressionar. Óbvio, para que os verdadeiros profissionais se disponham a investir maciçamente e produzir numa escala como a aventada acima, só mesmo com a devida garantia do mercado. Quanto ao inflacionamento, no dia em que os grupos dessa envergadura estiverem operando, a aplicação será proporcional à capacidade do mercado e no dia em que êsse mercado se mostrar insuficiente para absorver um aumento de produção planejado haverá novamente um diálogo com o governo, mas então num

outro nível, pois tudo o que lutamos agora para provar já estará provado.

5 — Considero que a resposta a esta pergunta já se encontra na anterior. In-sisto: No momento em que passarem a vigorar os 98 dias, não haverá lugar para aventureiro, a produção poderá ser planejada, os grupos que fazem cinema rentável certamente encontrarão um modo de se unirem e o novo aumento de reservas de mercado será determinado não por um crescimento indiscriminado e indisciplinado da produção, mas pela necessidade de expansão daqueles grupos.

6 — Cinema tem uma importância fundamental na vida de um povo. A exibição tem sofrido, no mundo inteiro, uma queda de frequência em relação aos anos anteriores. É possível mesmo que desapareça no futuro todo o complexo cinematográfico para dar lugar a novas formas de comunicação que seriam talvez uma fusão do cinema com a TV, cinema cassete, etc. Em outros países, como na Alemanha Ocidental, a exibição já não paga qualquer imposto ao governo. Aqui, como lá, o cinema tem a mesma importância. Acho justo, portanto, qualquer medida que vise a contribuir para que o exibidor sofra o menor trauma possível nesse período de transição em que o cinema brasileiro conquista 30% do seu mercado. É possível, no entanto, que o exibidor já não faça jus a êsse prêmio, pois em vários Estados do País, segundo estatísticas do INC, o cinema brasileiro anda tacho a tacho com o filme estrangeiro... e isso não tem a menor tendência a diminuir, muito pelo contrário.

7 — Não acredito. O exibidor, depois da resolução nº 49, aprenderá a conviver com ela. Encontrará a maneira mais inteligente de ganhar dinheiro e não terá o menor interesse em se interpor à marcha do progresso.

8 — Essa pergunta me cansa. Todo mundo está farto de saber: é aquela velha história do produto estrangeiro importado mais barato. E se não, uma teimosia bêsta.

## RENATO GRECCHI

Produtor e distribuidor(SP)

1 — Dinamiza a produção brasileira porque se fôsse para cercear a importação seria só aumentar as taxas de importação.

2 e 3 — Sou totalmente contra os 98 dias, apesar de ser produtor. Nunca serão dias a mais que farão retornar o dinheiro investido nos filmes.

4 — O problema é do produtor. Aquê- le que tiver maior qualidade, terá sempre mercado.

5 — Automaticamente haverá uma seleção, um equilíbrio de qualidade. Acho isso ótimo.

6 — Um incentivo a mais sempre é bom.

7 — Nunca, pois o aumento de dias naturalmente aumenta a exibição e, conseqüentemente, a produção.

8 — Porque será menor o número de filmes fixos (estrangeiros) e maior o número de filmes percentuais (nacionais). Os homens do assunto vão entender.

## LUIS CARLOS BARRETO

Distribuidor e produtor (GB)

A medida tomada pelo INC, ampliando a reserva do mercado interno do cinema brasileiro de 84 para 98 dias por ano, representa uma etapa importante na luta pelo desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira. Mas é preciso ficar bem claro que a reivindicação dos produtores era a adoção de 112 dias, já a partir do ano passado, como medida realmente indispensável para escoamento da produção nacional.

Quero lembrar também que 98 dias representam apenas 26,8% do nosso mercado e, dessa forma, ficam ainda à disposição de filme estrangeiro importado 267 dias de exibição em todo o território nacional.

Acho que a Resolução do INC se reveste de grande espírito patriótico, pois ajuda o cinema brasileiro a avançar no seu próprio mercado e cria condições para que se evite a exportação de divisas (de maneira legal e ilegal), através da exibição do filme estrangeiro.

Entendo que o aspecto mais importante na medida está no fato de que o aumento de reserva no mercado para o filme nacional é um fator providencial na luta pela descolonização cultural do povo brasileiro, pois essa colonização, como todos sabem, é executada através dos anos pelos meios de comunicação mais eficazes como o cinema, a música, a televisão e a história-em-quadrinhos.

Como presidente da Associação Brasileira de Produtores Cinematográficos e vice-presidente do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica, só tenho motivos para aprovar e aplaudir a Resolução do INC, inspirada e avaliada pelo Ministro Jarbas Passarinho.

## JÚLIO LLORENTE

Exibidor (SP)

O maior defeito na lei de proteção ao cinema nacional é a classificação da obrigatoriedade em dias não em filmes. O primeiro decreto em 1942 falava em filmes, confirmado depois em 1951 na proporção de 1 filme nacional para cada oito estrangeiros. A partir de 1959, passou-se a falar somente em dias: 42, 56, 112 dias.

A lei que protege os filmes nacionais precisaria sofrer algumas alterações. a) Os filmes seriam divididos em três classes: A — B — C. Isso a partir da lógica que em toda parte se produzem filmes ótimos, bons, regulares e maus, inclusive no Brasil. Essa classificação seria dada por uma comissão especial formada pelo INC. b) O exibidor pagaria pela exibição dos filmes sobre o produto líquido da bilheteria: 50% para os filmes classe "A" e 40% para o "B". O classe "C" não teria exibição obrigatória. Assim o filme classe "A", que produz mais renda, custaria mais ao exibidor.

Os cinemas lançadores de cada capital ou cidade grande (em São Paulo há pouco mais do que vinte) exibiriam obrigatoriamente até um número "X" de fil-

mes por ano. Todos os filmes seriam inéditos na cidade e no cinema, com o prazo mínimo de 7 dias de exibição. Assim se evitaria o que acontece hoje com certos cinemas que são obrigados a cumprir a lei com reprises apesar de serem lançadores.

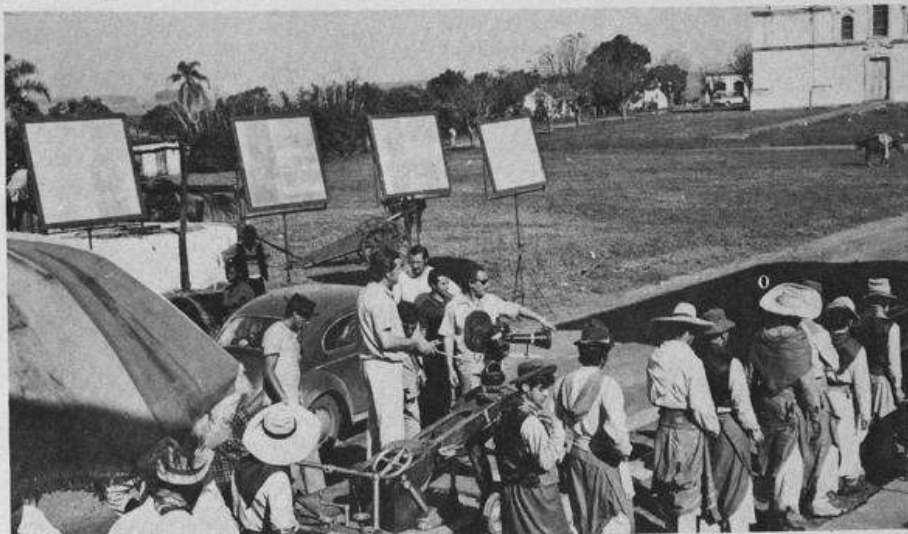
Os filmes classe "A" seriam negociados diretamente entre os exibidores e os produtores (ou distribuidores). Os filmes classe "B" os produtores entregariam ao INC que os distribuiria com equidade — entre os cinemas lançadores de cada "cidade grande". Os de classe "C" só seriam exibidos — sem obrigatoriedade — por preço a se ajustar. Essa seria uma maneira de evitar que fôssem feitos menos filmes maus.

Os cinemas de programa duplo e os cinemas das cidades pequenas deveriam ser considerados à parte — e com maior liberalidade, sempre tomando como base os filmes, não os dias. Nenhuma dessas alterações prejudicaria a premiação em dinheiro instituída a produtores e exibidores pelo INC na sua resolução 39.

Essa idéia — sujeita a reparações e adaptações — auxiliaria o complexo do cinema nacional "enquanto" este precisa de proteção, porque em cinco anos a indústria nacional já dispensaria este amparo. Mas, por enquanto, se fará apenas uma campanha para levar o público a assistir a filmes nacionais. Há muitos planos, novos horários, ingressos mais baratos. A campanha já vai começar. Em seu anúncio diário nos principais jornais, se coocará a frase: "Paulistano, veja e prestigie o filme brasileiro. Precisamos desta indústria".

(Depoimento a "O Jornal da Tarde" de São Paulo).

A NOÇÃO DE ESPETÁCULO BEM ADMINISTRADO COMEÇA A SER COMPREENDIDA ENTRE NÓS



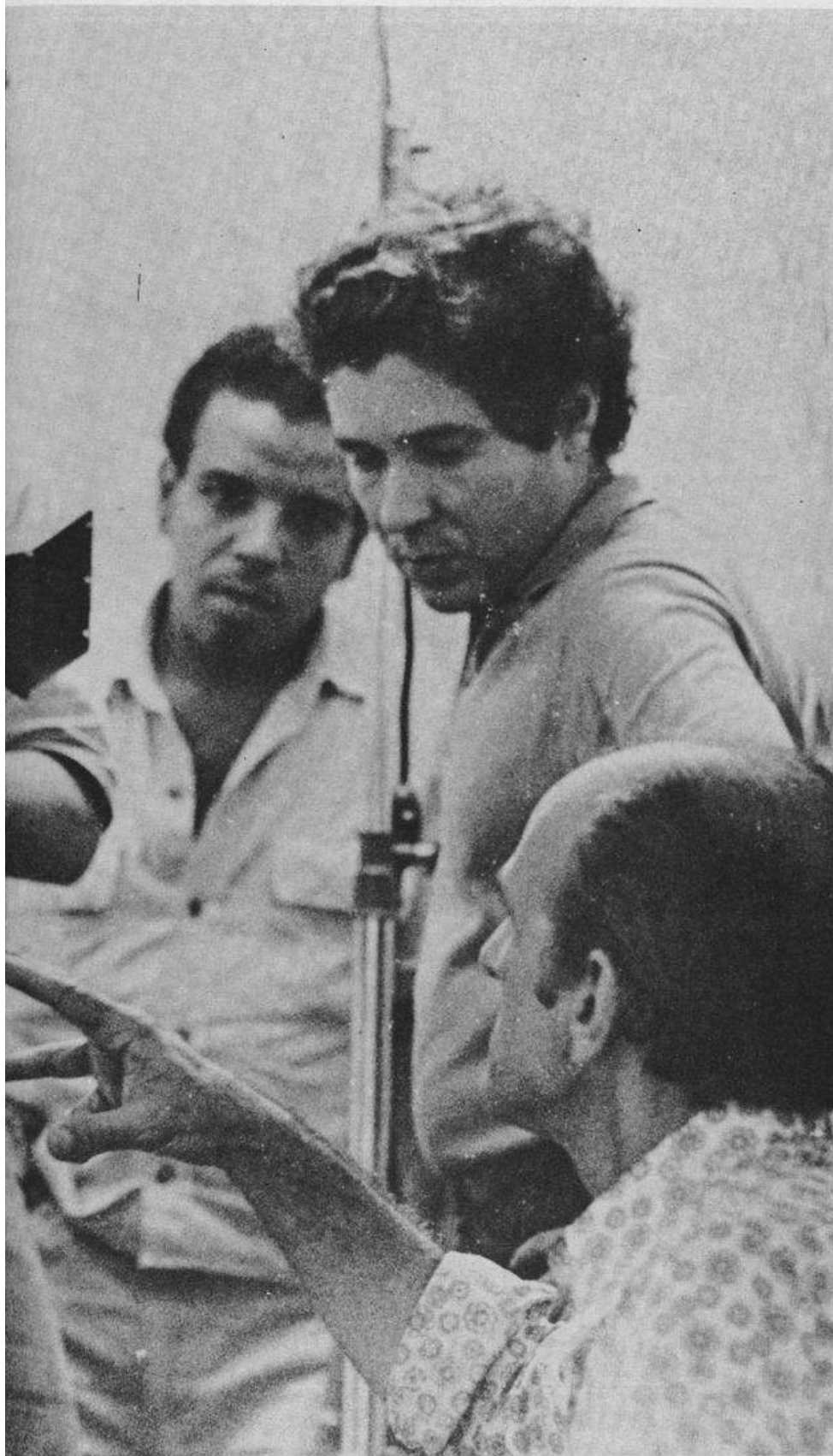
# DAVID NEVES E RUBEM FONSÊCA FALAM DE **Lúcia McCartney**

Entrevista dirigida por João Carlos Horta

O problema da transposição de uma obra literária para o cinema e as dificuldades de adaptação de dois contos do livro "Lúcia McCartney" foram tema de um insólito diálogo entre o cineasta David Neves (*Memória de Helena*) e o escritor Rubem Fonseca ("Coleira do Cão"), registrado para FILME CULTURA pelo fotógrafo João Carlos Horta (*Pecado Mortal*). O cineasta deve ou não ser fiel ao original literário ao transportá-lo para a tela? Em que ponto coincidem linguagem cinematográfica e linguagem literária? O cinema pode subsistir no futuro sem recorrer à novelística? Discutindo essas (ainda polêmicas) questões, o contista e o cineasta propõem novas maneiras de ver a tradicional e discutida relação cinema & literatura. Ao mesmo tempo, discorrem sobre seus métodos de trabalho e sua posição dentro de seus respectivos domínios artísticos.

DURANTE AS FILMAGENS DE LUCIA MCCARTNEY, RUBEM FONSECA DISCUTE UMA CENA COM ADRIANA PRIETO (À ESQUERDA) E O DIRETOR DAVID NEVES.





*JCH — Até que ponto a vivacidade do diálogo de Rubem Fonseca, e em particular a de "Lúcia McCartney" (livro), teria relações afins com a linguagem cinematográfica?*

DN — Pessoalmente, acho que o estilo de narração de Rubem Fonseca é um estilo cinematográfico, embora não tenha sido isso a primeira coisa que me atraiu para fazer o filme *Lúcia McCartney*. Foi mais a temática, o que realmente me atraiu.

RF — A linguagem escrita, que é a linguagem da cultura industrial, é uma coisa, e a futura linguagem da cultura tecnológica será outra. A linguagem cinematográfica me parece ser, não sei se você também concorda com isso, David, uma linguagem de transição entre a cultura industrial e a cultura tecnológica. A linguagem escrita é linear. Se você verificar bem, ela exige um tipo de pensamento necessariamente diferente da nova linguagem

DN — Nesse caso, você se consideraria entre uma coisa e outra?

RF — Sou um escritor que também gostaria de fazer cinema se tivesse tempo. Mas acho que o cinema não deve ser a reprodução de uma coisa que foi escrita. Alguém disse que "Moby Dick" ficou melhor no cinema. Pode ter ficado melhor ou não, mas certamente foi outra coisa. *Lúcia McCartney* de David Neves será uma coisa diferente da "Lúcia McCartney" de Rubem Fonseca.

DN — A linguagem cinematográfica não será assim o fim de uma transição.

RF — Acho que estamos debatendo o seguinte: qual será a linguagem que prevalecerá na cultura tecnológica? Não será a linguagem escrita.

DN — Será uma linguagem mais direta.

RF — Que também não será o cinema.

DN — Isso eu também acho. O que você estava dizendo me lembra um negócio em que tenho pensado muito ultimamente, devido aos filmes do Júlio Bressane. Vi recentemente *O Anjo Nasceu*, que é um filme de linguagem, quer dizer, não tem nada por trás dele, e verifiquei que o Júlio não elaborou coisa alguma: se escreveu alguma coisa, foi como um índice, que não influiu diretamente no resultado. Isso revela uma concepção maciçamente cinematográfica, uma linguagem totalmente autônoma, sem nenhuma vinculação com um texto preexistente.

*JCH — Voltando ao problema da linguagem escrita: acho que ela é analítica, tem que ser analítica, enquanto que a cinematográfica é diferente. Que pensam vocês disso?*

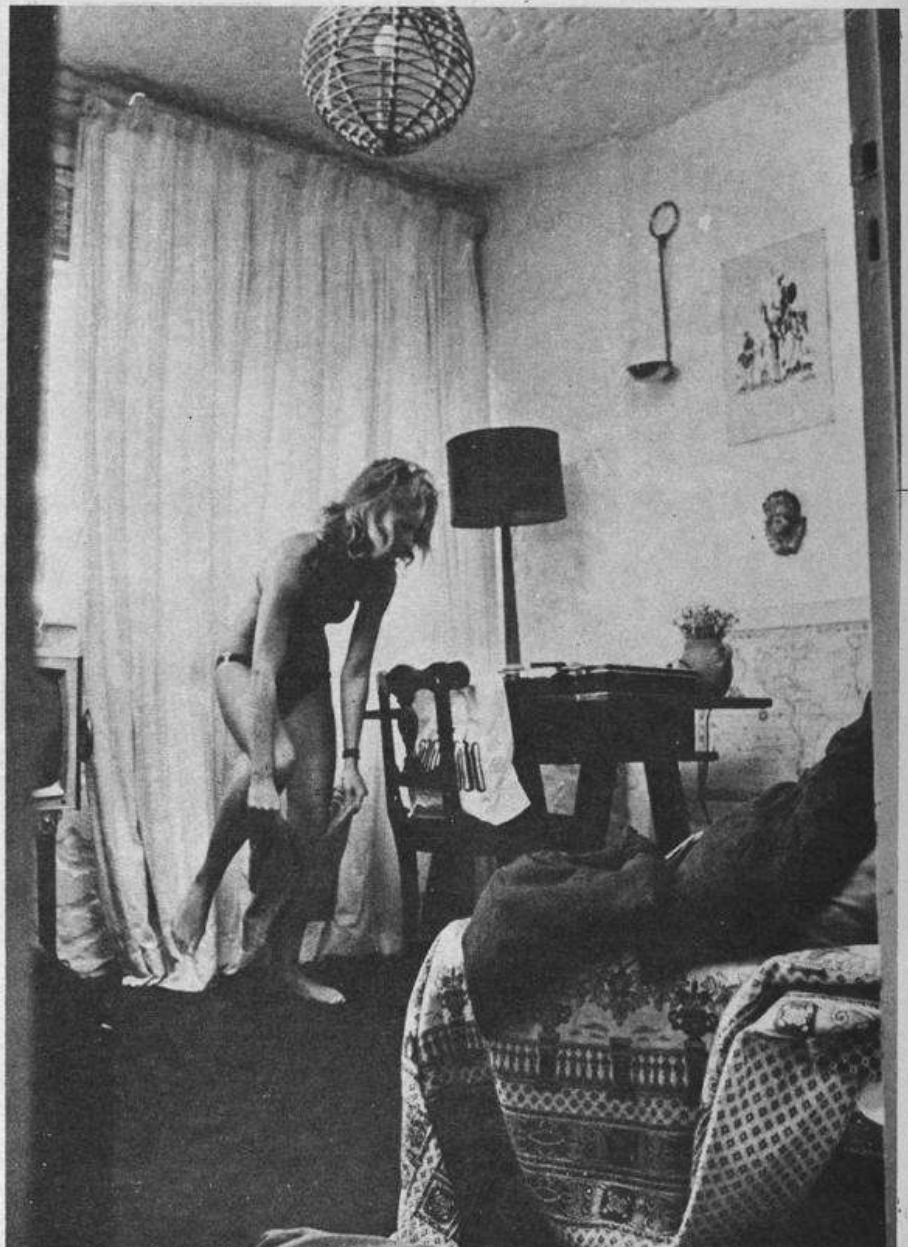
DN — Acho que ela é diferente porque não tem antecedente literário. O que se sente vendo o filme do Júlio é que ele partiu de uma concepção visual, não especificamente visual porque o

filme é muito falado, mas mista de imagem e som em bloco. Não era, em suma, vinculada a um roteiro. Em *Lúcia McCartney*, por exemplo, fui muito fiel ao livro dentro dos limites permitidos pela própria autonomia do cinema. A primeira cena filmada foi a do bolche cnde Zé Roberto encontra Aliete. Essa cena condicionou todo o resto e eu gastei mais negativo nela, procurando um ritmo certo, do que em qualquer outra seqüência do filme. O bolche faz parte de uma carta que, no filme, vai ser ilustrada com imagens.

RF — Você fez essa observação sobre o bolche por causa da dificuldade de transcrição?

DN — Não. Foi porque era a primeira coisa que filmei, e eu não tinha o compasso ainda. Então descompassei, passei a filmar menos, de acôrdo com o ritmo da narrativa da história, que, inclusive, é sincopado. Resumindo, acho que na transcrição talvez tenha feilo uma "redução". Há um artigo de Paulo Emílio Salles Gomes sobre o personagem cinematográfico, onde ele diz que os olhos de Capitu, no romance de Machado de Assis, assumem uma posição de primeiríssimo plano, enquanto que todo *background* é desprezado. Diz ele que no cinema — o artigo foi escrito antes de Paulo César Saraceni filmar o romance — a Capitu seria, além dos olhos, cabelos, corpo, mão, decote, tudo. Quer dizer, o cinema, de uma certa forma, "reduz" o sentido afetivo, a valorização psicológica dos olhos de Capitu. O cinema, por ser muito generalizante, tende a "vulgarizar" muitas coisas. Em *Lúcia McCartney* essa "vulgarização" foi proporcionalmente fiel aos elementos da obra original. O problema que encontrei foi ao tentar fazer do conto "O Caso de F.A." uma continuação do "Lúcia McCartney". Este é uma história sobre prostituição ou melhor sobre uma forma embrionária de prostituição, e "O Caso de F.A." fala de uma forma expressa de prostituição. Esse elo me levou a justapor os dois contos, a transformar um em prolongamento do outro, através das personagens de Lúcia, Miriam, Elisabeth e Laura. Apesar de transcrever os dois contos "quase ao pé da letra", tive de fazer uma "redução". Essa "redução" foi motivada pela realidade *tout court*. As implicações pessoais das duas histórias foram ligeiramente modificadas, pois meu objetivo fundamental era o da fidelidade. Muitas vezes sacrifiquei um conceito tradicional de *mise-en-scène* pelo da transcrição literária (Fui quase documental, sobretudo nas cenas de telefonemas do conto "O Caso de F.A.").

RF — Confesso que, no princípio, resisti muito a essa idéia de fundir os dois contos. Ambos são diferentes, do ponto de vista formal. Enquanto em "O





QUATRO CENAS DE LÚCIA MCCARTNEY: ISABELLA E ADRIANA PRIETO (ACIMA); ODETE LARA E PAULO VILLÇA (NO CENTRO); ADRIANA E ALBINO AVELLAR (EMBAIXO); AO LADO, ADRIANA, QUE VIVE A PERSONAGEM-TÍTULO, UMA CALL-GIRL CARIOCA.

Caso de F.A." procurei dar um ritmo sincopado, à base de diálogos e com um mínimo de descrições, em "Lúcia McCartney" ocorre o contrário: a história está cheia de cenas subjetivas, coisas que poderiam ter acontecido mas não aconteceram, coisas que aconteceram mas que não são contadas.

DN — Essa diferença foi justamente o que me desafiou e que, em certo sentido, equilibrou um pouco o nível do filme. Realmente "Lúcia McCartney" é uma história intimista, narrada do ponto de vista subjetivo, com diálogos mais descritivos do que qualquer outra coisa. "O Caso de F.A." é sincopado, com personagens se movimentando bastante em um curto período de tempo. Foi esse contraste, e a possibilidade de representá-lo numa progressão dramática, que aumentou meu interesse em relação ao problema da justaposição dos dois contos.

JCH — Seu processo de narrar se definiria como uma pesquisa de linguagem ou como uma pesquisa sobre o tema?

RF — Você está querendo estabelecer diferença entre forma e conteúdo, e isso não existe. Eu estava interessado em forma porque a linguagem escrita é linear, e não queria ver o leitor fazendo um movimento de cabeça da esquerda para a direita a fim de ler "Lúcia McCartney". Há histórias que escrevi num bloco só. "Matéria de Sonho", por exemplo, só tem um parágrafo. Quis que ele fosse denso, sem parada, sem ar. Sobretudo que o leitor não pudesse respirar, que fosse obrigado a ler com dificuldade. Em "Lúcia McCartney", para evitar a linearidade, forcei a leitura de cima para baixo, em alguns momentos. Você vai dizer: "Mas isso é formal". Não é formal. Ao mesmo tempo em que fazia essa disposição gráfica do texto, eu também procurava contar uma história que estava acontecendo dentro da

cabeça dela. Embora, na realidade, também não fosse verdade que estava dentro da cabeça dela. Entendeu?

DN — Esse estilo de narração que você adotou, procurando fazer com que o leitor não se condicione a um tipo padronizado de leitura, não é também um meio de quebrar um pouco seu sentimentalismo em relação aos personagens?

RF — Não. Eu não fiquei preocupado em tirar isso do conto. O tema é sobre uma *call-girl*, e eu não podia fazer uma história muito seca, como um texto sociológico: seria chatíssimo. Você vê *Vivre sa Vie*, de Jean-Luc Godard: o tempo inteiro ele fica botando estatística ali, estatística acolá, para no fim dizer que o filme não é sobre a prostituição. Eu não quis fazer isso. Não me interessou colocar em "Lúcia McCartney" informações sobre as *call-girls* cariocas. A sociologia dos personagens, no caso, não é mais importante que o *insight* psicológico. Falando disso: como você se situaria no cinema brasileiro, com a sua maneira diferente de narrar?

DN — Acho que meus filmes não têm, de fato, ligações com nenhum outro. O cineasta de quem mais me aproximo é o Joaquim Pedro de Andrade. Mas *Memória de Helena* não tem muita coisa a ver com os filmes do Joaquim. Meu estilo se caracteriza mais pela sugestão, pela procura do sintético. Em *Lúcia McCartney*, acho que me afastei um pouco dessa linha de sugerir mais do que mostrar. Na verdade, sou meio marginal. Eu gostaria de fazer um tipo de cinema até mais convencional. Graças a você, Rubem, acho que consegui ser mais universal, quer dizer, acho que consegui generalizar um pouco mais. Felizmente, as pessoas se interessam pelo tipo de experiência que faço. Embora haja algumas que considerem *Memória de Helena* um filme anormal. No entanto, meu cinema tem vínculos com o passado, é uma mistura de presente com passado, e *Memória de Helena* é apenas isso: uma retomada cinematográfica do convencional.

RF — Eu não sou tão marginal quanto você, mas acho que não sou ligado a nenhum tipo de literatura anterior. Os críticos quando falam de meus livros chegam inclusive a inventar coisas tremendas. A maior parte da literatura brasileira é regional, mas escrevo sobre o que sei e conheço: a cidade. Meus valores são urbanos.

DN — Bem, me chamam de marginal, mas é preciso distinguir "marginal" de "ma'dito". Eu me esforço por me aproximar das coisas que existem não com um sentido de destruição, mas de compreensão. Por isso é que *Memória de Helena* parece um filme anormal: ele faz um esforço sobre-humano para compreender as coisas. E para ser normal.

# CURTA- METRAGEM: RODAR CATIVO

José Carlos Monteiro

Último refúgio da invenção, do aprendizado e da independência cinematográficas, o curta-metragem tem resistido dramaticamente ao descrédito e desamparo das entidades privadas e órgãos públicos e à marginalização sistemática dos exibidores, que o confundem com o cinejornal e o documentário de propaganda, relegando-o à existência semiclandestina. Fora dos circuitos de cinema de arte ou das sessões-relâmpago da Cinemateca do MAM, quase ninguém o vê. Nas salas de exibição, sua trajetória é meteórica, pois os 28 dias que lhe são reservados compulsoriamente pelo certificado de "Classificação Especial", do Instituto Nacional do Cinema, raramente são cumpridos — e, quando o são, é com reprises em péssimo estado ou com programação nas piores épocas do ano. Quem recorda, por exemplo, *O Circo*, reportagem sensível de Arnaldo Jabôr sobre a decadência da arte clownesca nas grandes metrópoles? Aonde foi parar o documental *Heitor dos Prazeres*, retrato perspicaz

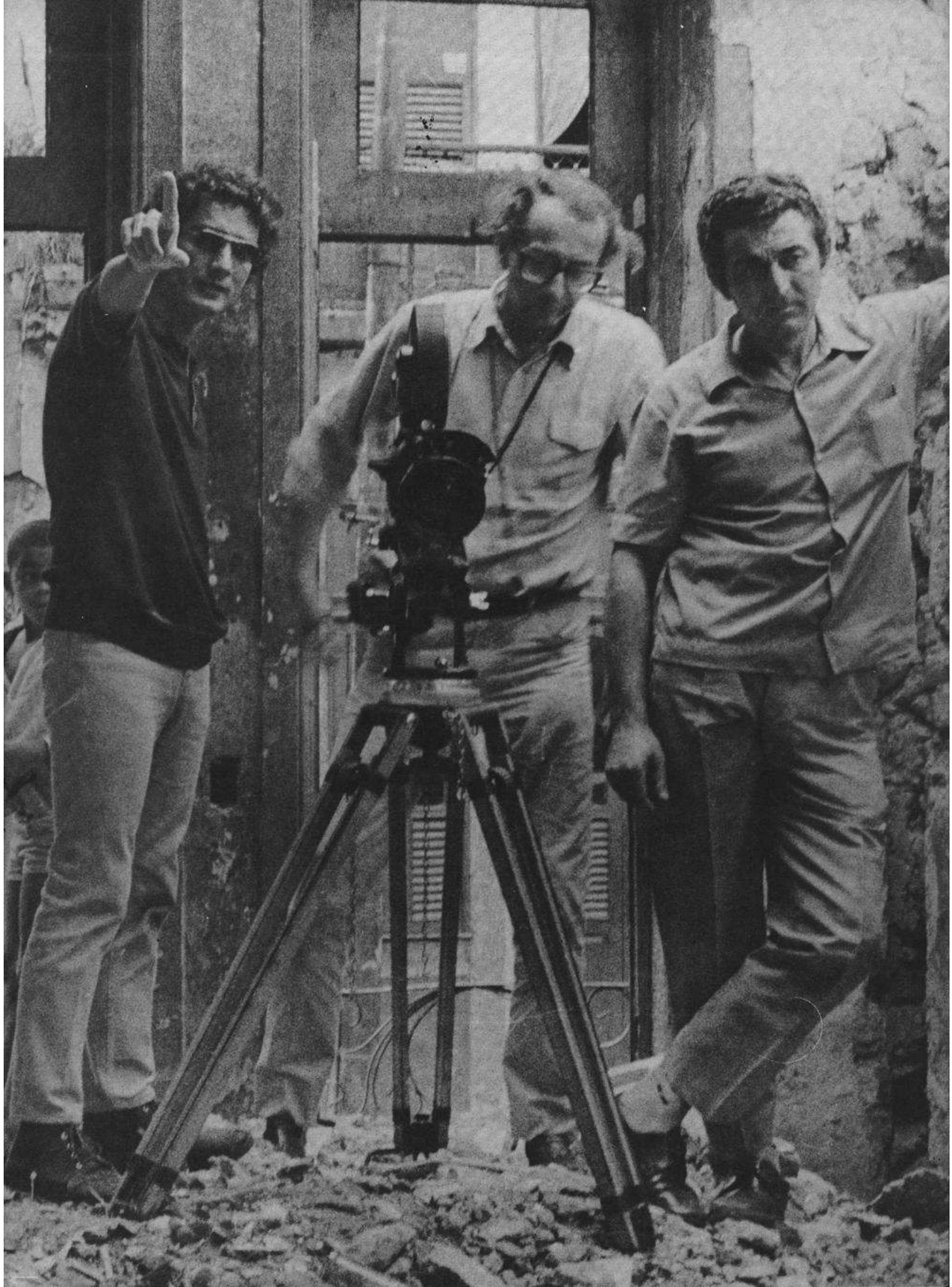
do pintor-compositor da Praça Onze? E o documentário das condições infra-humanas no Maranhão, realizado por Gláuber Rocha em 1966, ou o exercício *arty* de Gustavo Dahl sobre Ouro Preto? Embora tenham sido exibidos nos cinemas comerciais, esses filmes são, para a quase totalidade do público, peças fantasmagóricas, irrealis, devido à estranha maneira como os exibidores os programaram em suas salas.

A despeito dos obstáculos, o curta-metragem continua a ganhar fácil do filme longo, em matéria de pesquisa de linguagem e poder de impacto dos seus temas, atraindo com renovada intensidade os que — como Sérgio Muniz, Vladimir Carvalho, Sérgio Santeiro, Joaquim

---

OLÍVIO DE ARAÚJO E MÁRIO CARNEIRO (COM A CÂMARA) PREPARAM UMA CENA DE FARNESE, UM DOS FILMES MAIS EXPRESSIVOS DO FESTIVAL DE CURTA-METRAGEM.





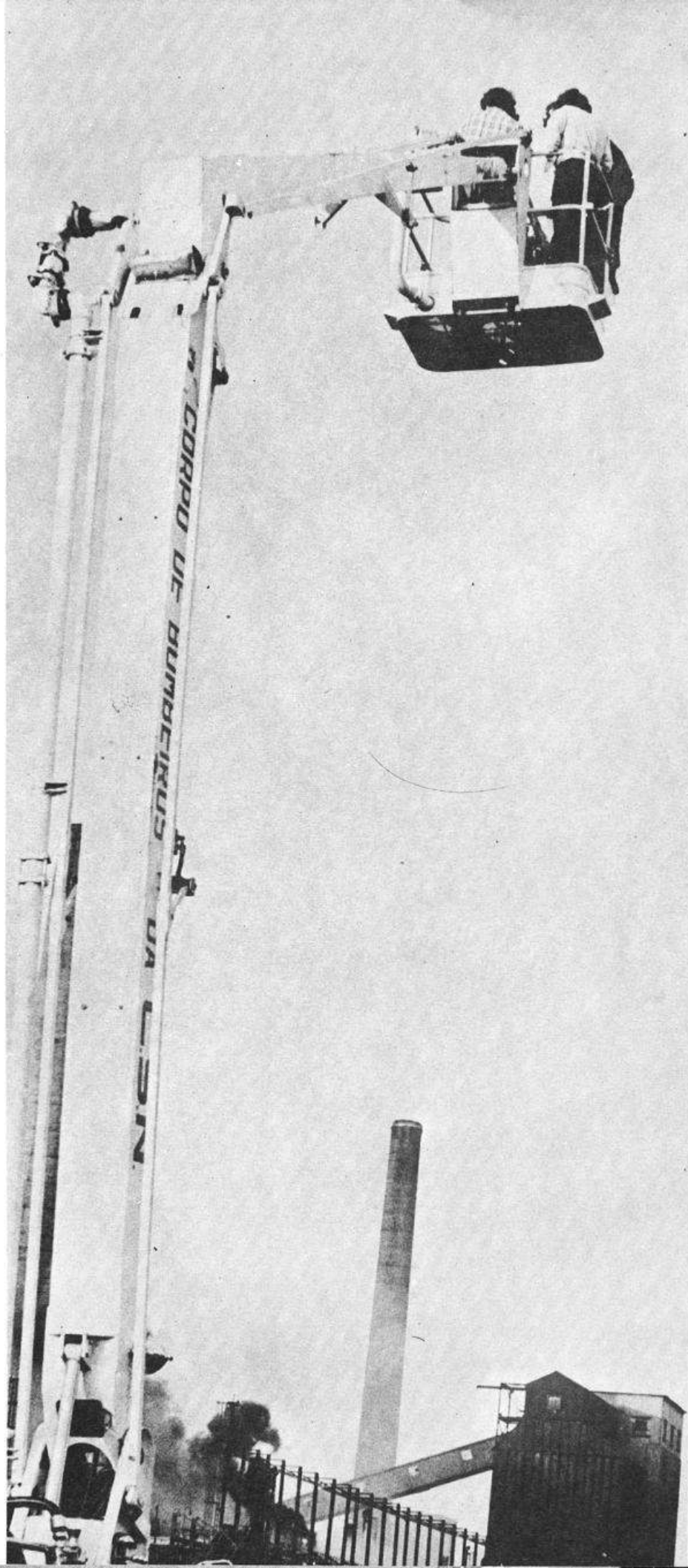
NA GRUA, SERGIO SANTEIRO E  
ROBERTO MAIA  
FILMAM A COMPANHIA SIDERURGICA.

Assis, Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares, Ana Carolina Teixeira Soares, Antônio Carlos Textor, Haroldo Marinho Barbosa e outros — buscam traduzir as tensões e problemas contemporâneos, do Brasil ou do mundo, através dessa exuberante modalidade de criação cinematográfica. Não foi sem razão que Lucien Goldman, ante as experiências de gente como Walerian Borowczyk, Agnès Varda, Kenneth Anger, Alain Resnais, George Dunning, Alexander Kluge, Judit Vas, Santiago Alvarez, na área do curta-metragem, definiu o gênero como sendo o meio mais eficaz de descoberta e valorização das coisas e fenômenos que pareciam não existir aos olhos do cinema comercial, acomodado e conformista.

Sem mercado e sem apoio, o gênero propicia poucas possibilidades de êxito aos cineastas estreantes que se aventuram em seus domínios, à procura do primeiro treino prático. Nos países onde existe subvenção do Governo, os curtametrageiros subsistem na mira dessa ajuda. Quando a tentativa inicial malogra, dificilmente o estreante passa pela segunda e chega à terceira experiência: as dívidas de laboratórios, o filme virgem, as despesas de produção, fatalmente conduzem à desistência. Muitos conheceram essa desilusão — não somente em nosso país, mas também na Europa e nos Estados Unidos (onde, apesar de tudo, é fecunda a produção independente).

Como tentativa de divulgação e incentivo do gênero, o I Festival Brasileiro de Curta-Metragem constituiu um êxito categórico. Quase 100 filmes, mais de cinco Estados participantes, uma premiação estimulante (recompensas em dinheiro e mais a promoção conseqüente) e um nível realmente expressivo de experimentação e acertos: tudo isso contribuiu para transformar a mostra, patrocinada pelo INC e o "Jornal do Brasil", num acontecimento importante, este ano. Mesmo sem abrir nenhum caminho novo ou sem propor formas originais para abordagem do gênero, o conjunto proporcionou argumentos aos que defendem a existência do curta-metragem no Brasil.

Dos 100 filmes apresentados à Comissão de Seleção (formada por Miriam Alencar, Alex Viany, Fernando Ferreira, Miguel Pereira, Jurandy Noronha, Marcos Ribas de Faria e José Carlos Monteiro), foram escolhidos 27 para disputar os prêmios Humberto Mauro (troféu instituído pelo INC para ser distribuído anualmente). Pela seleção final, parecia que os escolhidos formavam um todo — de temas e tendências formais — já conhecido: documentários etnográficos e sociológicos, desenhos amadorísticos e despropositados, ensaios biográficos retóricos e *demodés*. Mas foi diferente. O quadro do que foi realmente o I Festival Brasileiro de Curta-Me-





tragem aparece, rapidamente esboçado, na resenha que segue.

#### ARTES & ARTISTAS

\* *Eliseu Visconti* — Através de telas e velhos daguerreótipos, Eliseu Visconti Cavalleiro homenageia seu avô e homônimo, artista *fin de siècle* que introduziu o impressionismo no Brasil. O simplismo, a prolixidade e a ausência de rigor, somados ao tom "álbum de família", comprometem as intenções reminiscentes do diretor.

\* *O Profeta de Feira de Santana* — A vida e a obra do pintor baiano Raimundo de Oliveira, autodidata que se suicidou em 1965, são o tema desse primeiro e despretensioso curto de Olney São Paulo (*O Grito da Terra, Manhã Cinzenta*). Com técnica razoável e sobriedade narrativa (apesar da ênfase bombástica na ilustração musical), OSP transmite em rápidos lances a angústia e o misticismo que induziram esse primitivo à morte.

\* *Mestre Valentim* — Doze minutos de elegante reconstituição do Brasil do século XVIII, a partir dos trabalhos do notório Mestre Valentim, conselheiro artístico do Vice-Reinado de D. Luís de Vasconcelos. Colorido, com um texto menos repetitivo e dotado de outros recursos técnico-artísticos, seria mais interessante. De qualquer forma, revela em Gilda Bojunga uma autora a observar.

\* *Ouro Preto e Scliar* — Praticamente, uma das obras brasileiras mais *réussis* na análise cinematográfica das artes plásticas. A câmara fluente e precisa de Antônio Carlos Fontoura pene-

tra, durante dez minutos, na metódica intimidade de Scliar, mostrando seu *modus vivendi*, seus temas e seus amigos eu Ouro Preto. Primoroso, como um quadro de Pancetti refeito por Guignard. Magnífica a iluminação em cores de Tiago Veloso.

\* *Farnese: Caixas, Montagens, Objetos* — Olívio Tavares de Araújo, lançado pelo Festival de Cinema Amador do JB, em 1968, tenta descobrir os mistérios que animam as montagens plásticas de Farnese de Andrade. Através de um depoimento e de instantâneos do artista em sua atividade, capta a solidão e o ceticismo que estigmatizam apocalípticamente suas caixas, objetos e dejetos. O *tour de force* do documentário reside, porém, na conciliação sensual, lúdica, das criaturas calcinadas de Farnese, com as resnaisianas imagens do jovem diretor, denotadoras de uma sensibilidade nada *faisandé*. *Farnese*, entrosamento instigante do mórbido com o salutar, credencia Olívio Tavares junto à crítica mais exigente e constitui uma magistral experiência. Deveria, no mínimo, figurar entre os três premiados do festival.

#### NA SELVA DAS CIDADES

\* *Os Emaús* — Na desconhecida comunidade dos Emaús, centro de recuperação social e profissional de homens marginalizados ou desesperados, Eduardo Agostini elaborou uma reportagem sem nenhum virtuosismo, mas com intensiva sinceridade. O olhar do repórter vale mais do que os efeitos. Documentário discreto mas convincente.

\* *Ou Manaus* — Agradável surpresa,

êste ensaio cromático e rítmico sobre a capital amazônica. O festival de *travelings* e *zooms* e as notações humanísticas a respeito do comércio, história e hábitos da *smiling city* do Norte encobrem o lado escolar (do texto) e o aspecto ingênuo (da estrutura) da fita.

\* *Festa da Penha* — A popular festa religiosa dos subúrbios cariocas desfila ante nós em *flashes* desconexos e inócuos. Decepcionante e inferior aos outros títulos da carreira da dupla Rachel Esther Sisson & Renato Neumann.

\* *A Cidade e o Tempo* — Em progresso constante, o gaúcho Antônio Carlos Textor faz um inventário pictórico de Pôrto Alegre com inegável emêro e espírito de observação. Ajudado pela foto (boa) de Norberto Lubisco, êle recorda o passado e mostra a cidade atual, afirmando a supremacia da marcha do tempo. Imperdoável: a pernóstica, afetada e redundante narração do texto.

\* *A Bolsa e a Vida* — Tem ares de superprodução, devido à participação, em sua feitura, de cineastas tarimbados como Miguel Borges (co-autor do roteiro) e Walter Lima Júnior (montador). Revela técnica apurada, senso de economia e certo clima.

\* *Som e Forma* — Mais conhecido como colaborador habitual de Domingos de Oliveira em comédias urbanas e in-conseqüentes, Joaquim Assis incursiona agora, sozinho, pelo mundo dramático e cruel dos cegos. Como êles vivem, o que pensam e o que desejam nos é contado em 21 minutos de cinema forte e objetivo. Outro filme expressivo da mos'ra.

\* *O Filho de Urbis e Urbis* — Enquanto no segundo emprega técnicas



(bem mais) modernas de animação, para fixar aspectos da vida nas grandes cidades, no primeiro *Stil* incorre num despropositado primitivismo gráfico. Valem, contudo, como expressão de uma pesquisa de linguagem própria no difícil campo do *cartoon*.

#### LITERATURA & MÚSICA

\* *A Semana de Arte Moderna* — Passando da ficção (*Ocorrência*, premiado no Festival JB, em 1968) ao documentário, José Rubens Siqueira regrediu. Seu enfoque do movimento modernista impressiona mal pelo desaproveitamento do assunto.

\* *Monteiro Lobato* — Matéria-prima excelente, também desperdiçada. Nem momentos da vida do escritor, nem exegese de sua obra, nem apreciação de sua influência ou importância em nossa literatura. Apenas um amontoado de planos insípidos. Único trunfo: os fragmentos da inauguração do primeiro poço de petróleo paulista, em Araquá. Ana Carolina Teixeira Soares e Geraldo Sarno se responsabilizam pelo mau resultado.

\* *Cacilda* — Merecia tratamento mais criterioso o itinerário da grande atriz de teatro paulista, desde seus tempos no TBC e de *Floradas na Serra* até *Esperando Godot*. João Cândido, como (quase) todos cineastas amadores, hesitou demais na hora de selecionar o material. Nada a destacar.

#### JORNAL DO SERTÃO

\* *O Homem de Couro* — "O vaqueiro nordestino, sua roupa de couro, seus métodos de trabalho, o aboio com

que comanda os animais" são retratados em 22 minutos de cinema forte, límpido, envolvente. A quintessência do cinema-verdade à brasileira. No grupo de Thomas Farkas, Paulo Gil Soares continua a ser, mais que todos os outros companheiros de aventuras, o repórter atento e integrado às coisas do Nordeste.

\* *Casa de Farinha* — O mais social dos documentários etnológicos produzidos dentro da série Farkas-70. Geraldo Sarno acompanha com preocupação crítica e seriedade investigativa a mecânica do aproveitamento da mandioca, através de métodos rudimentares, na esfera das populações pobres do Nordeste. A exemplo de *Viramundo* e *Viva Cariril*, *Casa de Farinha* torna-se, em consequência dessa metodologia simultaneamente distanciada e participante, uma análise ampla das condições de vida do país.

\* *Visão de Juazeiro* — Eduardo Escorel funciona melhor montando os filmes alheios (*Terra em Transe*, *Os Herdeiros*) do que dirigindo os seus próprios. Embora evite os cacoes do gênero (a entrevista, o insistente apêlo ao pitoresco, a montagem desleixada), não esconde seu equívoco *parti pris* na visão da cidade do "padim Ciço". Nem tudo, em Juazeiro, é fanatismo religioso ou indústria do misticismo. Por detrás, existe uma engrenagem que o filme não mostra — nem poderia, em apenas 22 minutos.

\* *Rastejador* — A princípio irritante (pela precariedade da ampliação, em cores, de 16 mm para 35 mm), em seguida curioso (devido à dramatização crescente das recordações de Batista, o rastejador) e, finalmente, apaixonante.

Sérgio Muniz, com a mesma inspiração com que realizou o admirável *Roda & Outras Histórias*, focaliza com agilidade e minúcia os recursos de que lança mão o homem nordestino em sua luta pela sobrevivência em condições extremamente duras.

#### OS FORA DE SÉRIE

\* *Nelson Cavaquinho* — Excessivamente despojado e amargo este esboço de retrato do autor de "A Dama das Camélias" e outras obras-primas da música brasileira. O que não impede a fita de possuir momentos singulares.

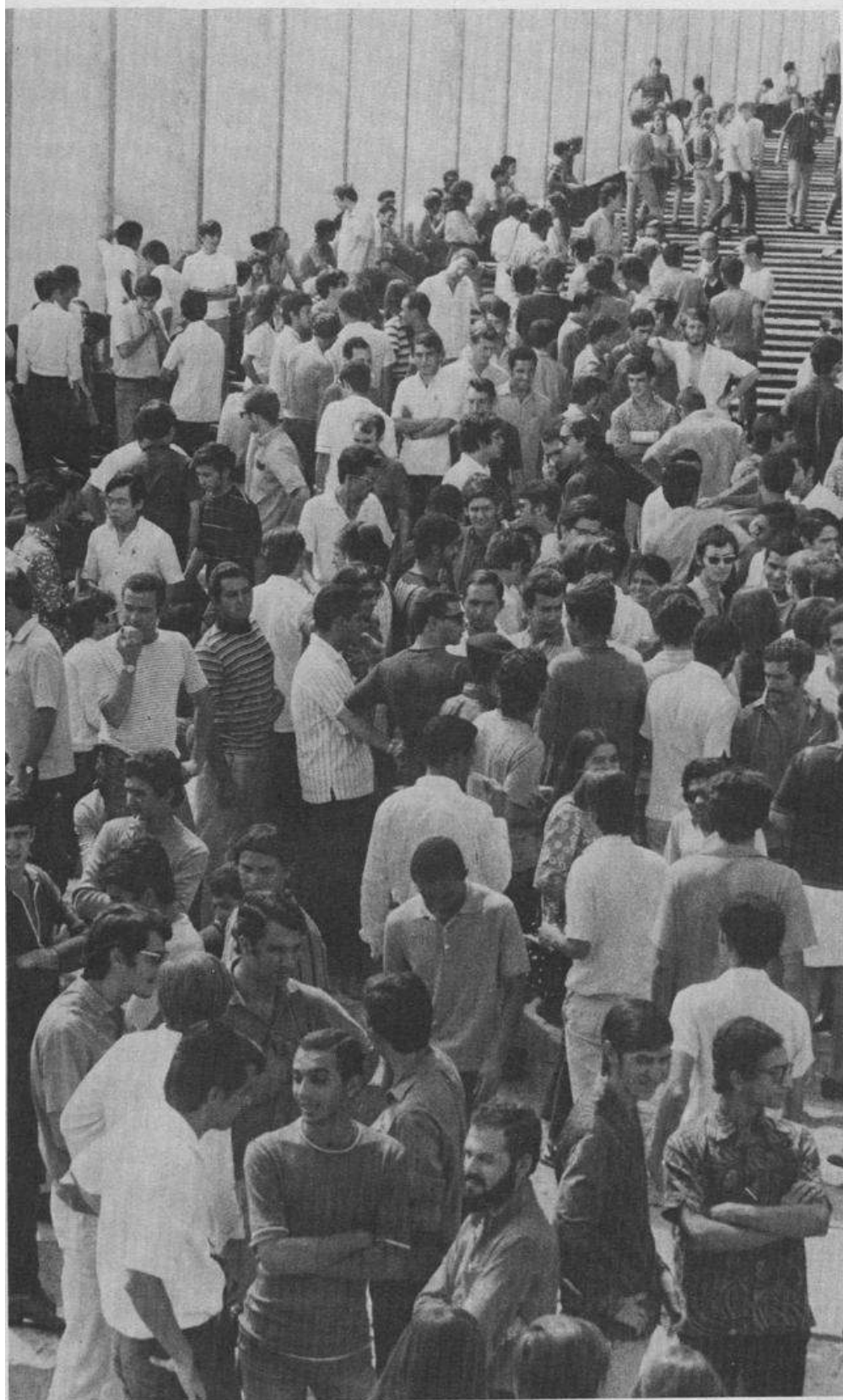
\* *A Fiandeira* — O universo das tecedeiras de Minas Gerais, visto através do prisma respeitoso e apurado de Ana Carolina Teixeira Soares. Delicadeza de colorido, preciosismo de montagem, efervescência de inspiração. Uma jóia de *scrittura* cinematográfica.

\* *Festas na Bahia de Oxalá* — Os festejos populares, religiosos, do Nosso Senhor do Bonfim, Nossa Senhora dos Navegantes, da Ribeira, registrados com requinte plástico, contemplativismo e ligeireza. O texto de Jorge Amado, lido pelo próprio com empostação monocórdia, quase devasta o trabalho de Rogério Duarte.

\* *Rodar Cativo* — O ciclo da roda d'água num velho moinho no interior de Minas Gerais, filmado por Miguel Borges à maneira do Humberto Mauro, de *Engenhos e Usinas*: lirismo, musicalidade, nostalgia. Outro grande injustiçado.

\* *Vestibular 70* — Vladimir Carvalho (*A Bolandreira*, *O Sertão do Rio do Peixe*), um dos melhores curta-metragistas do país, e Fernando Duarte (*A Grand*

VESTIBULAR 70 MOSTRA O MOMENTO MÁXIMO PARA OS CANDIDATOS A UNIVERSIDADE.



*Cidade, A Vida Provisória*), um dos melhores fotógrafos do novo cinema, uniram-se para mostrar "o momento máximo de tensão" para os candidatos à universidade: o vestibular. Realizado com a colaboração de alunos do Curso de Cinema da Universidade de Brasília, o filme dá uma idéia bastante convincente da guerra por uma vaga.

\* *A Companhia Siderúrgica Nacional* — No complexo econômico brasileiro, a Cia. Siderúrgica de Volta Redonda ocupa posição destacada. Nela projeta uma de nossas maiores riquezas: o aço. Didaticamente, com impressionante segurança e objetividade, Sérgio Santeiro descreve o processo por que passa o aço até sua fase final. Houve quem o confundisse, erroneamente, com um comercial bem feito. *A Cia. Siderúrgica*, embora aquém do excelente *O Guesa* (sobre Sousândrade), não desmerece em nada o talento de seu autor. Lembra, por momentos, os primeiros filmes de encomenda feitos por Resnais.

\* *Eu Sou Vida, Eu Não Sou Morte* — Haroldo Marinho Barbosa denota um distanciamento cada vez maior da linha sólida e objetiva de *Copacabana* e *Don Quixote*, surpresas dos festivais amadores de anos atrás. Influenciado por Jean-Marie Straub (*Nicht Versohnt, Chronik das Anna Madalena Bach*), ele tenta, neste ensaio entre a ficção e o documentário, uma abertura original em função da dicotomia imagem/texto. O ponto de partida é uma peça em dois atos de Qorpo Santo: traição pela mulher, um homem a retoma do rival pela força, fazendo prevalecer "a ordem, o vínculo matrimonial e a religião". Metafórico, incandescente e desconcertante, *Eu Sou Vida, Eu Não Sou Morte* assume uma dimensão inesperada no contexto do curta-metragem nacional pela recusa de concessões e empenhada procura de soluções formais novas. Embora discutível, o resultado fascina.

#### OS PRÊMIOS DO FESTIVAL

Constituído por Jean Rouch (presidente de honra), Francisco Luis de Almeida Salles, Jacques do Prado Brandão, Gustavo Dahl, José Carlos Avellar, Ronald Monteiro, Octávio de Faria e Zelito Viana, o Júri de Premiação do I Festival de Curta-Metragem atribuiu as seguintes laureas:

1.º prêmio: *Eu Sou Vida, Eu Não Sou Morte*, de Haroldo Marinho Barbosa. Troféu Humberto Mauro e Cr\$ 15 mil.

2.º prêmio: *Vestibular 70*, de Vladimir Carvalho e Fernando Duarte. Troféu Humberto Mauro e Cr\$ 10 mil.

3.º prêmio: *Som e Forma*, de Joaquim Assis. Troféu Humberto Mauro e Cr\$ 5 mil.

Além dos prêmios oficiais, o júri concedeu menções especiais aos filmes *Visão de Juazeiro*, de Eduardo Escorel, *Casa de Farinha*, de Geraldo Sarno, e *Nélson Cavaquinho*, de Leon Hirszman.

# UMA REINVENÇÃO DO CINEMA?

Gustavo Dahl



COMO FICARÁ ACOSSADO NO CINECASSETE?

A existência de um bloco compacto de uns quarenta filmes, que prazerosamente se intitulam *marginais* e corriqueiramente são conhecidos como *udigrudi* (corruptela brasileira de *underground*), introduz violentamente a crise do cinema como linguagem/meio de comunicação na arrancada industrial cinematográfica brasileira. Encontrando dificilmente saída pelos canais competentes (exibição comercial), com frequentes problemas de censura, já que fazem da não repressão sua pedra-de-toque, estes filmes manifestam um voluntarioso descaso pela situação real, pelas limitações econômicas e/ou de segurança pública. Sintoma de um solene desinteresse pelo espectador, que, aliás, devolve em dôbro, seria o caso de deixá-los no isolamento a que se confinaram, se os filmes não refletissem, em versão local, o impasse em que se encontra o cinema no mundo.

Herdeiros do Cinema Nôvo, substituíram suas preocupações sociais por um pan-anarquismo ora radical ora difuso, mas conservaram entretanto a atitude autoral. Exasperando-a, levaram-na até um ponto limite em que a liberdade total de expressão é igual à ausência total de contato com o espectador. A última safra *udigrudi*, exibida graças ao empenho da Cinemateca do Museu de Arte Moderna, encontrou uma reduzida platéia de cinéfilos renitentes, da qual desertaram os *hippies* do verão passado. Sem nenhuma repercussão crítica, a não ser um zeloso artigo de José Carlos Avelar, um dos organizadores da

mostra, ela dava durante e após as projeções uma impressão de fim de festa, de doença grave, de morte. E se atentarmos que mesmo assim o *cinema marginal* representa o fermento mais ativo do cinema brasileiro hoje, podemos nos perguntar se, aos setenta e cinco anos de idade, o cinema não está senil?

## O cinema é uma invenção sem futuro?

As artes, porém, não são mortais, ainda que às vezes desapareçam temporariamente, hibernem ou se estioiem. Paulo Emílio Salles Gomes, tratando recentemente do assunto, respondeu magnificamente à pergunta presente em tôdas as bocas: que virá a ser o cinema? "O cinema será o que ele inventar", falou e disse sartreanamente o mestre. Exemplo de invenção em arte paralela: o grupo teatral Oficina, depois de dez anos de atividade tradicional (sede fixa, encenações baseadas em textos) decidiu montar um espetáculo coletivo e sair Brasil a fora mostrando-o nas praças e nas ruas, levando à frente uma experiência que já está sendo posta em prática noutros países. Segundo exemplo: artistas plásticos organizam manifestações de estímulo à atividade criadora do público, através de atos em

que o espectador é convidado a participar, e participa ("Um Domingo de Papel", promovido pelo MAM do Rio).

Não é necessária muita imaginação, num momento que tôdas as artes se preocupam com o espectador, para descobrir que a revolução/renovação do cinema não virá através da desarticulação da narrativa, da saturação temporal do plano, de uma lírica irracional, de uma ética estéril. Bastaria que qualquer *marginal* tivesse pegado seu filme, numa cômoda versão 16 mm, com projetor e tela portátil, e o exibisse gratuitamente num logradouro público, para que tivesse completado um ato realmente novo, incorporado a uma preocupação moderna, a uma perspectiva de transformação das próprias características do cinema. Tirar o cinema das salas de projeção é um ato muito mais libertário, porque concreto, que a representação estetizante de assassinatos, violações, castrações, desvios sexuais e demais fantasias de agressividade. A assimilação entre arte e vida que parece ser a utopia de toda arte de vanguarda hoje (por que não um equivalente cinematográfico da *arte conceitual*?) oferece um leque infinitamente mais rico de iniciativas que o caminho já tradicional e *careta*: projeção para amigos/interessados, festival desenvolvido, prateleira. Por desinteresse de ambas as partes, não se realiza o duelo proposto entre o autor e o espectador. Ou como dizem cinicamente os franceses: "Por falta de combatentes, não teve lugar o combate..."

COM SEU CINEMA ÉTICO, ROSSELINI FOI UM DOS DIRETORES QUE COMEÇARAM A CRISE CINEMATOGRAFICA. CENAS DE STROMBOLI.



O cinema é uma arte reacionária?

Se a tomada de consciência da linguagem como um processo evolutivo trouxe a perda da função e subseqüentemente a crise da arte moderna, é provável que a crise do cinema tenha nascido no momento em que o realizador, se achando melhor do que o público se dispôs a ajudá-lo (cinema ético/Rosellini), a encontrar dissociado dele, este rio que corre entre o Ser e o Cinema e se chama *estilo* (cinema de autor/*Nouvelle Vague*), a agredi-lo com seus devaneios (*cinema marginal*/jovens diretores ipanemenhos). Do paternalismo passou-se à indiferença e depois à hostilidade. Mais uma vez, com atraso, o cinema refaz uma trajetória comum a outras artes, o itinerário Brecht-Grotowsky-Living ou para ficarmos em referências culturais brasileiras, Portinari (anos 40), Mabe (50), Antônio Dias (60). Enquanto outras artes tentam desvendar o enigma através de uma modificação estrutural (vide "Último Round", de Cortazar) a atitude do cinema é defensiva. Circunscreve temas e custos ao seu público fixo (à juventude de 13 a 24 anos), repete o abuso dos *gêneros* como fizera nos anos 30 ou dos filmes-mamute, como faz desde sempre. À beira do século XXI, o cinema continua ancorado a técnicas e formas de relacionamento que basicamente datam de sua invenção (1895). Diante do desafio que representa a reconquista da participação do espectador, sem a qual toda arte se torna doentia, o cinema se inibe, se torna desvalido, tímido, impotente.



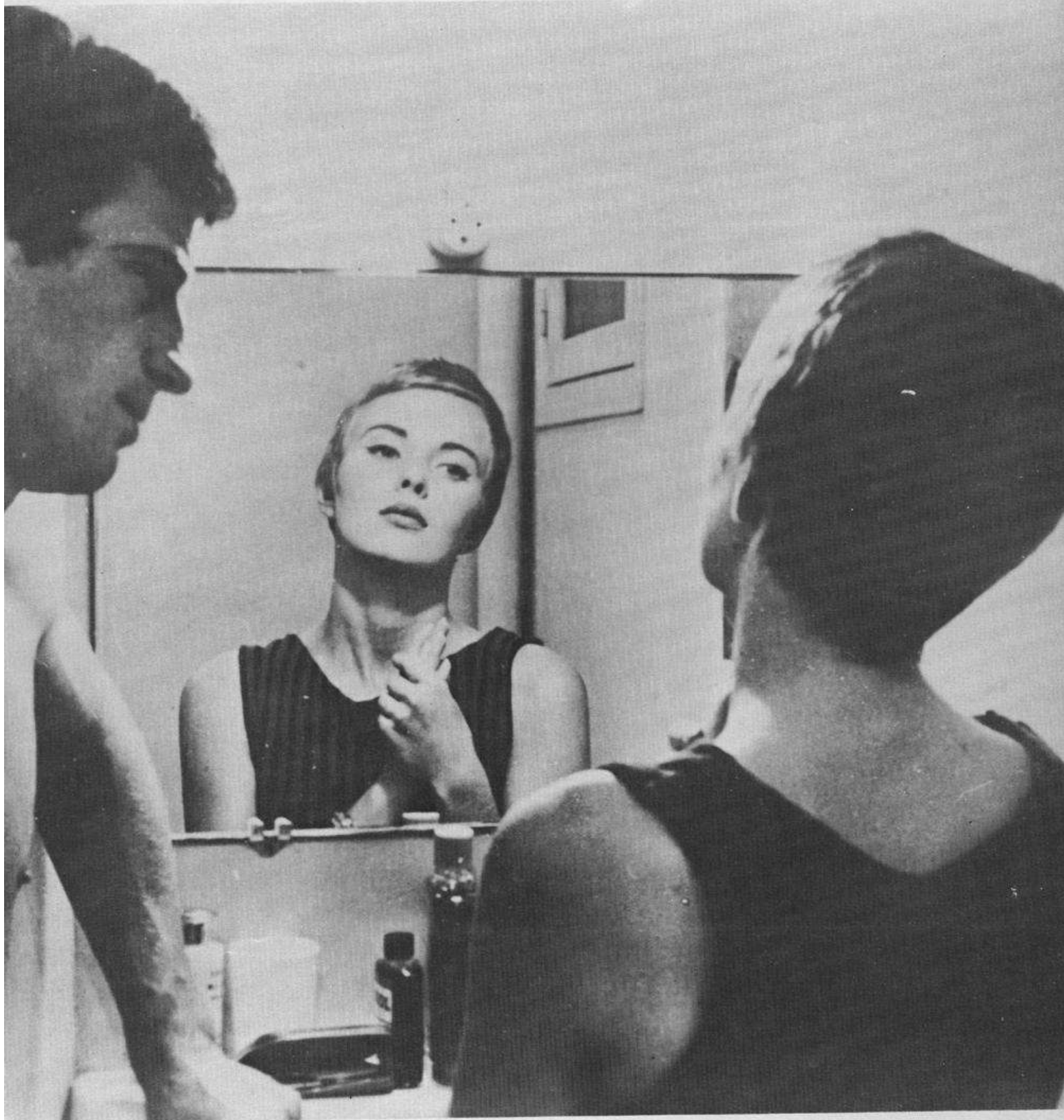
O cinema é uma dádiva da técnica?

Pode não andar o cinema, mas o mundo anda. Em países altamente industrializados como os Estados Unidos ou o Japão, o desenvolvimento da tecnologia o obrigará a evoluir, violentando-o, lhe devolverá a modernidade perdida. A invenção do filme em *cassete* (pequena caixa contendo película impressionada em 8 mm, adaptável ao receptor de televisão) modifica completamente o relacionamento filme-espectador, aproximando-o daquele livro-leitor. Velho sonho de todo cinéfilo, a filмотeca particular será uma realidade. A diferença fundamental entre o cinema e a televisão (o tamanho da tela, que condiciona afetivamente a percepção do filme) será atenuada através do mecanismo de projeção na parede, transformando o aparelho de TV num projetor doméstico. Filmes clássicos ou de vanguarda serão vendidos como se vendem discos. A possibilidade de escolha ampla e a eliminação do deslocamento até a sala de espetáculos aumentarão o público cinematográfico indefinidamente até assimilá-lo ao da televisão. Feita esta fusão, não terá maior sentido separar os sistemas de registro da imagem em fotográfico e eletrônico. A televisão já tem câmaras portáteis de circuito fechado, película magnética que registra som e imagem (*video-tape*) e aparelhos de edição caseiros. Embora caro, a tendência é deste equipamento atingir preços acessíveis. Já existem na América grupos que o estão usando e produzindo uma espécie de televisão semiclandestina, veiculada particularmente. A vulgarização da editora de *video-tape* permitirá que qualquer imagem transmitida seja gravada e depois manipulada.

Quem dicordar da montagem da seqüência da escadaria do *Potemkine* poderá dar-se ao luxo de remontá-la, em casa, e a preço módico. Estará eliminada a tradicional passividade do espectador, pois este será permanentemente tentado a apropriar-se de uma fase fundamental da criação cinematográfica, a montagem. Isto sem considerar a difusão do 8 mm, sonoro, com câmaras automatizadas que tornarão o ato de filmar acessível a todos, com uma liberdade de expressão e facilidade de manejo que aproximarão a linguagem cinematográfica, da escrita. Não será mais a elaboração, mas a difusão a grande mediação industrial. E o cinema co-



NA TRILHA ROSSELINIANA, GODARD EMPREENDEU, A PARTIR DE **ACOSSADO**, UMA VERDADEIRA REVOLUÇÃO DA LINGUAGEM FILMICA.



nhecerá os mesmos descaminhos por onde passam a literatura e a poesia atualmente...

Na evolução das artes há sempre duas tendências que se correspondem, uma centrípeta, intimista, à procura de uma essência, de uma pureza formal e/ou poética; outra, centrífuga, espetacular, a que não repugna incorporar técnicas e materiais de artes próximas, que só se realiza plenamente no momento/ato em que é consumida. Vai entre elas a diferença que vai entre João Gilberto e Gilberto Gil, uma pode levar ao *free jazz*, outra à música *pop*. Sem ser a clássica diferença entre o apolíneo e o dionisiaco, é antes aquela entre o mergulho para dentro e a saída para fora. As novas técnicas ligadas à televisão, através da difusão dos clássicos ou do barateamento dos custos de filmagem parecem estar ligadas ao mergulho para dentro, a um consumo doméstico, a uma expressão pessoal. Outras técnicas, porém, e outros usos de técnicas já conhecidas, podem sugerir alternativas para o que seria um cinema voltado para fora.

### O cinema é uma arte do passado?

Os grandes festivais de música *pop*, e da qual Woodstock foi o exemplo máximo, são demonstrações de uma necessidade de comunhão coletiva bem maior que a oferecida pelo cotidiano, refletem a nostalgia dos grandes rituais, das celebrações públicas. Quem frequentou os cinemas na década trinta ou na década quarenta, não poderá esquecer o clima de ritual que representava o ingresso na sala de exibições em penumbra, as badaladas que precediam o lento abrir das cortinas, a aparição gradual da tela sobre a qual se moveriam depois imagens de semideusas e de heróis trágicos, entrelaçados em narrativas de amor e morte. Hoje, a massificação do erotismo acabou com a *star* e o cinema de autor com a ficção, transformando o diretor em atração principal e a aventura numa autobiografia real (*Les 400 Coups*) ou possível (*A Bout de Souffle*). Mas em recente entrevista, o velho Orson Welles, com a autoridade que lhe dá ter sido um dos primeiros autores a assumir-se como tal, reprova aos modernos realizadores amarem mais a si mesmo que aos filmes que fazem.

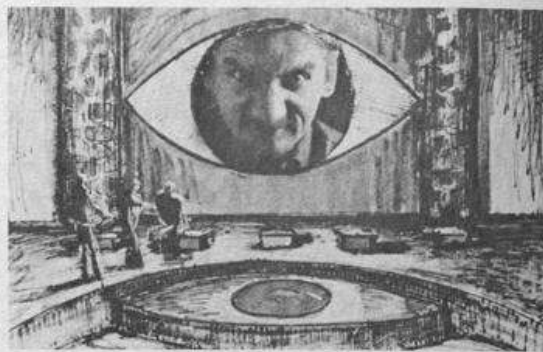
Para que isto não mais aconteça, seria necessário que o cineasta cedesse ao impulso primitivo da arte, que é o do contato com o Outro e se pusesse

a serviço dele. Não é mais possível continuar uma procura dos meios (linguagem) sem levar em conta o fim (contato), muito pelo contrário, talvez seja a perseguição do fim que nos levará aos meios justos. Por exemplo, durante a última década, o som não deixou de aumentar de importância como instrumento de comunicação. Não o som natural, mas o som amplificado e deformado plásticamente, cujas repercussões na personalidade dos jovens foram tantas que lhe atribuíram um grande papel na revolução de costumes dos anos sessenta. O cinema, tecnicamente muito próximo das possibilidades desta revolução sonora, pelo fato de ter incorporado um sistema de gravação, reprodução e amplificação de sons, simplesmente a ignorou. Outro exemplo. Há vários anos que Hélio Oiticica vem se dedicando entre nós a pesquisas de arte ambiental, um dos caminhos para o qual marcharam as artes plásticas. Através de espaços, ritmos visuais, volumes, texturas, interferências, procura-se criar no espectador-usuário do ambiente um certo estado de espírito. Mas como aconteceu com o som, nenhum filme brasileiro, nem mesmo aqueles que advogam para si o *status* de vanguarda, ousou dar o salto qualitativo que seria acrescentar aos recursos plásticos incorporados à película (luz, composição, cor, cenografia) as possibilidades de uso do espaço em que acontece a projeção. Nem mesmo depois que Victor Garcia trouxe, com sua montagem de "O Balcão", a demonstração já feita no teatro mundial, da importância poética do espaço cênico, que elimina a tradicional separação entre platéia e palco. Nas sessões de filmes de *curtição* feitas na Cinemateca do MAM, o único elemento ambiental, o cartaz *não fume*, é involuntário. Assim não seria se a preocupação dos realizadores fosse usar todos os meios expressivos do cinema e todas as possibilidades do real para atingir o alvo: o espectador.

### Ou o cinema é um rito?

A arte ocidental carrega a nostalgia do teatro grego, os grandes anfiteatros ao ar livre, dos mistérios medievais, escadarias das grandes catedrais, das testas aborígenes, as clareiras abertas no meio da floresta. Nestes casos, o espetáculo total (música, dança, representação, espaço cênico) estava a serviço da ruptura mágica das barreiras que separam arte, vida e religião. O cinema, que em suas mais remotas origens foi

COM O MINICASSETE, QUEM DISCORDAR DA SEQUÊNCIA DA ESCADARIA DE POTEMKINE PODERÁ REMONTÁ-LA EM CASA. ABAIXO, UMA CONCEPÇÃO DO CINEMA DO FUTURO.





fruto do interesse de cientistas-magos, como Kirchner, ou de artistas-cientistas como da Vinci, se apresenta como um ponto de junção da arte, da ciência e da magia, do qual pode renascer o equivalente moderno daqueles rituais. Seu poder de aglutinação de elementos característicos de outras artes e/ou técnicas de registro (luz, cr/composição da pintura, ritmo da música, narrativa do romance, interpretação do teatro, fotografia, gravação/reprodução de som, etc., etc., etc.) dota-o particularmente para reviver os espetáculos totais que inconscientemente o público aguarda. Mesmo porque, num mundo que cada vez mais libera as potencialidades da imaginação, o cinema "injetando na irrealidade da imagem a realidade do movimento, realiza assim o imaginário a um ponto até então nunca atingido" (Christian Metz).

Se o poder do cinema de realizar o imaginário adveio da introdução do movimento numa imagem biplana, com todas as repercussões que isto teve, é simplesmente vertiginoso imaginar o que acontecerá quando a esta imagem se acrescentar um terceiro plano. Já foi exposta em Nova York a imagem tridimensional de um automóvel, projetada através de raios *laser*, que pode ser contemplada de todos os ângulos, frente, costas, lado, outro lado, embaixo, em cima, criando uma sensação de realismo absoluto. Atualmente está em estudos a integração do movimento a este sistema de projeção, que por enquanto só é possível fixa. E não há dúvidas que mais cedo ou mais tarde este resultado será obtido, inventando então o cinema total. O registro simultâneo de movimento, som, cor e relevo e o uso espetacular destes recursos darão ao cinema um impacto afetivo ainda maior que o citado por Metz; estaremos a um passo do transe coletivo. Serão necessários estádios para acolher as massas que o cinema e a arte terão finalmente reconquistado. Dispostas em grandes platéias circulares, como no futebol, nas touradas, nos combates de gladiadores, os espectadores assistirão literalmente à materialização das fantasias mais audazes, dos sentimentos mais pungentes, da mais poderosa beleza. Todos verão então o que Breton, iluminado, já tinha visto: o fantástico não existe, tudo é *real*. Transformado em celebração, o cinema terá cumprido a mais secreta de suas promessas: a magia.

Esperemos que, então, os homens que praticarem esta arte, moderna, estejam à altura dela.

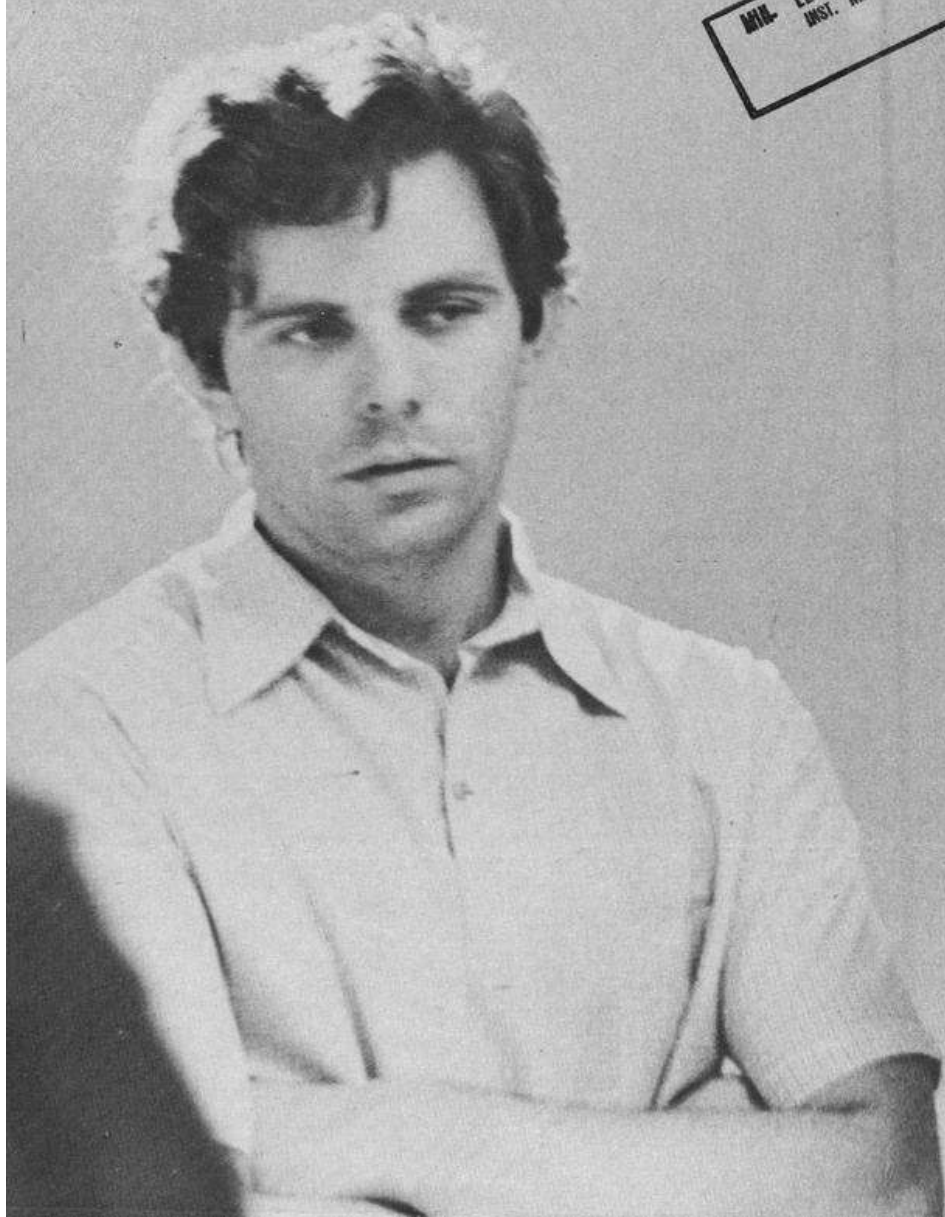
A AVENTURA AUTOBIOGRÁFICA FEZ COM QUE OS CINEASTAS SE AMASSEM MAIS A SI MESMO DO QUE AOS FILMES QUE REALIZARAM. NA CENA: LES 400 COUPS.

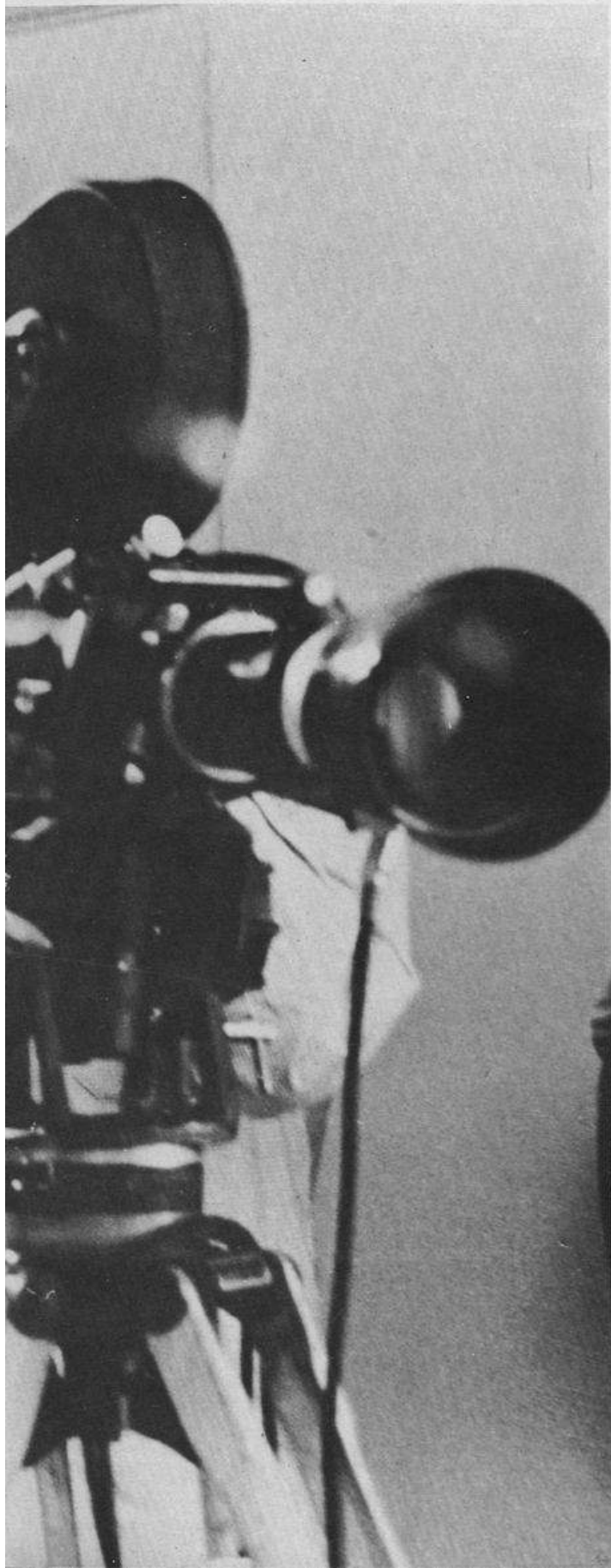
# REGINALDO FARIA

## "A comédia também é solução"

Entrevista a Míriam Alencar

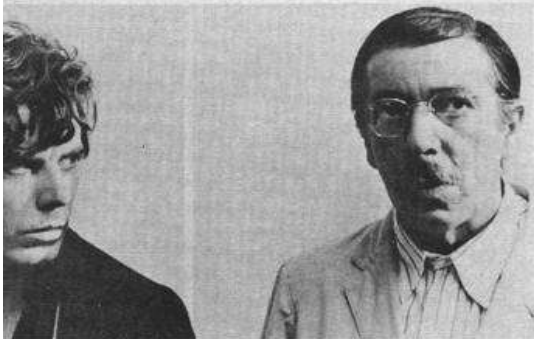
MIL. EDUCAÇÃO E CULTURA  
INST. MAC. CINEMA





ROSSANA TAPAJÓS E STEPAN NERCESSIAN SÃO OS INTERPRETES DE PRA QUEM FICA, TCHAU!, SEGUNDO FILME DE REGINALDO FARIA

**G**ÊNERO popular por excelência, a comédia tem sido considerada no Brasil como sinônimo de subdesenvolvimento cinematográfico. Por culpa da chanchada, nunca se pôde explorar convenientemente os filões mais ricos e expressivos do burlesco nacional. Para fazer rir, todo mundo recorria às piadas radiofônicas ou às brincadeiras circenses. Fora disso, era a comicidade sertaneja de Mazzaroppi e *tutti quanti*. Os *a priori* desfavoráveis não desencorajaram, porém, a Reginaldo Faria, ator jovem com longa fôlha de *performances* elogiadas (*Selva Trágica*, *O Assalto ao Trem Pagador*, *Lance Maior*) e bom suporte técnico-administrativo (a empresa fundada por seus irmãos, Riva e Roberto Faria). O resultado da aproximação Reginaldo Faria-comédia foi *Os Paqueras*, que bateu recordes de bilheteria e ditou, de imediato, fórmulas cômicas. Encorajado pelo êxito, ele partiu para outra experiência, mais ambiciosa em termos de tratamento e história. O resultado parece ter sido, também, auspicioso. Reginaldo Faria vai insistir no gênero, que na sua opinião é tão sério quanto o drama.



REGINALDO FARIA-ATOR, AO LADO DE JOSÉ LEWGOY



MA — Todo mundo ficou surpreso quando você começou a dirigir. Por que você, ator famoso, decidiu de repente passar para detrás das câmaras?

RF — O trabalho de ator é muito limitado. Estamos sujeitos a fazer uma série de personagens que nem sempre nos agradam. Economicamente também não é satisfatório, a não ser que se faça novela de televisão, mas mesmo assim corremos o risco de ver o nosso personagem morrer no meio da história. Como diretor, a situação é outra, o campo de trabalho é mais amplo. Não somos apenas um ator limitado a um determinado personagem. Dirigindo, somos obrigados a sentir todos os personagens, a dar a eles unidade, a formar um todo.

MA — Nesse caso, por que você não escolheu o drama em vez de comédia? Um filme dramático lhe proporcionaria maiores oportunidades de realizar esse tipo de ambição, não?

RF — Cheguei à conclusão de que se fizesse um drama não daria certo.

UM ADOLESCENTE TIMIDO (STEPAN NERCESSIAN) CHEGA AO RIO E SE APAIXONA POR UMA MULHER CASADA (ROSSANA TAPAJÓS), MUITO MAIS VELHA E EXPERIENTE



Comercialmente, a comédia tem muito mais possibilidades do que o drama. Por outro lado, é também um caso de terapêutica: dirigir *Os Paqueras* foi o melhor meio que encontrei para extravasar tôdas as minhas frustrações — não como personagem, mas sim como realizador — porque rir, divertir, também é um remédio, também é uma solução. Sempre fui provinciano, muito vinculado a certos preconceitos, e através de *Os Paqueras* consegui finalmente superar isto. O espectador de certa forma de se projetar no personagem que vê na tela. Não é esse tipo de personagem que atrai o espectador. Muitos gostariam de ser como ele, de ter sua posição. Quem não gostaria de se libertar de seus recalques? Pensei em tudo isso e parti para a comédia. Ela surgiu para mim como resultado de muita reflexão.

MA — Com *Os Paqueras* e *Pra Quem Fica Tchau!* você acredita ter acrescentado algo de novo à comédia brasileira?

RF — Francamente, não tenho certeza disso. O que eu acho e o que sinto é que se trata de uma questão de estilo. Outras



peças dirigiram comédias e utilizaram os mesmos ingredientes que eu, atingindo determinado grau de sucesso. Quando fiz *Os Paqueras* e *Pra Quem Fica Tchau!* acreditava na comédia como meio de sublimação. Talvez esteja aí a minha contribuição: o riso é que me motivava. Pode ser que dentro de algum tempo essa motivação desapareça, mas enquanto a sentir continuarei fazendo comédias.

MA — Talvez você seja um dos poucos cineastas brasileiros a ser motivado pela comédia. Habitualmente, o diretor estreado prefere se lançar com um drama, um policial ou um filme político.

RF — Se pararmos para pensar, vamos chegar à conclusão — que não é nova — de que fazer comédia é muito mais difícil do que fazer uma fita dramática. É possível que os novos diretores escolham o drama por temer não alcançar a comicidade desejada, se abordassem este gênero. Talvez seja por isso que a comédia ainda não foi devidamente explorada pelo cinema brasileiro. No entanto, acredito que a comédia pode resolver muitos problemas



para nós. O nosso público está bem mais preparado para aceitar a comédia do que o drama, daí o sucesso de meus filmes.

MA — A comédia brasileira evoluiu?

RF — Acho que sim. As chanchadas eram o próprio pastelão. A comédia moderna busca, de certa forma e com um tratamento adequado, o tema social, os problemas humanos. Não existe fórmula especial para a comédia. Depende de cada diretor jogar os elementos da melhor maneira, a fim de obter um resultado positivo. Domingos de Oliveira, com *Tôdas as Mulheres do Mundo*, procurou e encontrou um caminho novo para a comédia. Quanto à comédia sofisticada, ela ainda é bastante difícil. Nossos atores não têm escola, nem tampouco os figurantes. Não há recursos suficientes para cenários e figurinos, elementos que comédia sofisticada exige com frequência. Prefiro a comédia de costumes, pois tem muito mais a comunicar. O diretor parte do real e, em função dele, constrói uma história que funciona mais que a de qualquer comédia sofisticada. A comédia de costumes é o

nosso próprio dia-a-dia. O cinema brasileiro ainda não atingiu o grau de cultura ideal para chegar ao nível da comédia sofisticada. Temos de lançar mão do humor descontraido do carioca, que oferece maiores possibilidades de riso.

MA — Em *Pra Quem Fica, Tchau!* existe algumas pinceladas de drama, que o distingue de *Os Paqueras*. Por quê?

RF — Porque queria dar alguma moralidade à história desse adolescente, sem parentes, que vem ao Rio e passa por toda sorte de aventuras até ir amadurecendo. O filme termina com a impossibilidade do amor entre ele e uma mulher casada, muito mais velha e experiente, o que de certa forma é uma conclusão dramática.

MA — Quais as relações que você vê entre os dois filmes?

RF — Talvez o humor e a paquera. Mas os dois filmes são distintos, não procurei extrair nada de um para outro. Técnicamente, *Pra Quem Fica, Tchau!* é melhor, tem mais equilíbrio, tem melhores interpretações. Ao mesmo tempo, sinto que foi mais difícil de realizar que

*Os Paqueras*, porque o fato de ser minha primeira fita fez com que a dirigisse com mais entusiasmo e sem preocupações de manter o nível de uma fita anterior. Hoje, sinto que me empenhei mais no segundo. Afinal, tinha feito um filme que foi sucesso e preciso repetir ou superar a experiência passada. Talvez *Pra Quem Fica, Tchau!* não tenha tanta espontaneidade, devido a esse empenho meu em reeditar um êxito.

MA — Fale sobre a origem de *Pra Quem Fica, Tchau!*

RF — A história surgiu em quatro dias. Tinha um argumento que mostrava o problema de um rapaz tímido em visita à metrópole. Depois que vi o trabalho de Stepan Nercesian em *Marcelo Zona Sul* fiquei entusiasmado: ele era talhado para o papel. Tive, então, de fazer algumas modificações para adaptar a história à sua personalidade. O título foi extraído da música de Jorge Omar e se enquadrou perfeitamente no espírito do filme. Na trilha musical apresento duas músicas de minha autoria: a canção-tema de Maria e a balada "Estrada Azul". □

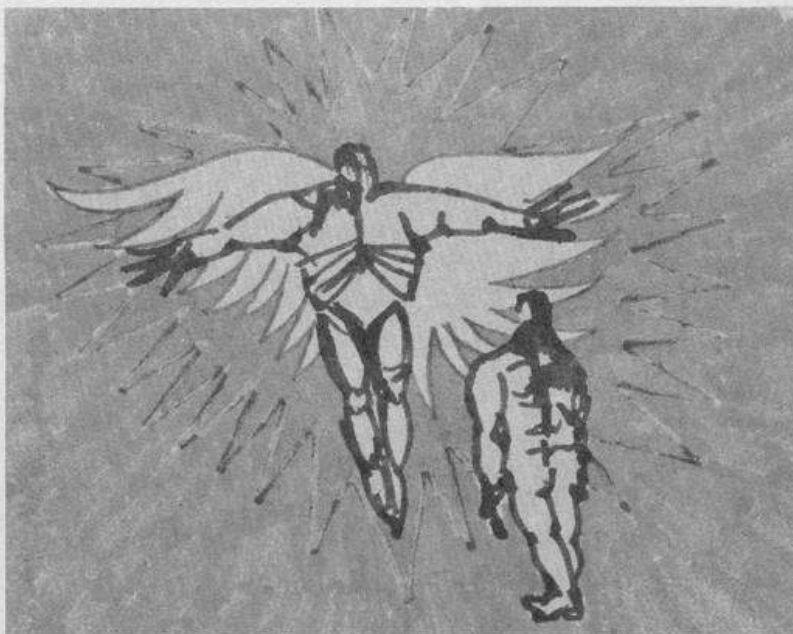
**E**M agosto de 1953, os jornais cariocas anunciavam *Sinfonia Amazônica* como "o primeiro desenho animado de longa-metragem feito no Brasil por um só homem: Anélio Latini Filho". O filme estava em exibição num circuito de oito cinemas, encabeçado pelo Pathé. Dezoito anos se passaram, até que a façanha fôsse reeditada por um outro desenhista solitário. Em fevereiro de 1971, os jornais de Manaus davam ampla cobertura a *Presente de Natal*, de Álvaro Henriques Gonçalves, "o primeiro desenho animado de longa-metragem feito no Brasil, a côres". Entre o pioneirismo de um rapaz de 28 anos (o fluminense Latini) e a persistência de um advogado de 41 anos (o amazonense Gonçalves), situam-se diversas tentativas de realizar no Brasil desenhos animados de longa-metragem.

O paulista Hamilton de Souza (42 anos) esteve à frente de uma equipe que há três anos tentava concluir o longa colorido *História da América*. O desenho seria dividido em três partes (cada uma com cerca de meia hora): *A Descoberta*, *A Colonização* e *O Desenvolvimento*. Mas a empresa produtora foi à falência e só a primeira parte, *A Descoberta*, chegou a ser concluída e exibida para convidados especiais em São Paulo, no Teatro Anchieta. Uma lástima, porque a fita ampliaria a veia satírica exposta por Hamilton, em 1962, no seu curto *Uma História do Brasil — Tipo Exportação*, fruto das horas desocupadas de uma turma de amigos cineastas, o Grupo Tan Tan.

Enquanto isso, com a paciência peculiar a todo oriental, Ypê Nakashima (44 anos), desde 1956 radicado no Brasil, vinha realizando em silêncio o seu desenho longo, *As Aventuras de Picon Zé*. Reunindo em São Paulo, às expensas da Telstar, uma equipe nissei, Nakashima percorreu o longo caminho: seu filme está quase pronto.

O mesmo não pode dizer Anélio Latini Filho. Enclausurado num ateliê de Copacabana, Latini pinta quadros da Amazônia para turistas, enquanto seu novo desenho longo, *Kitan do Amazonas*, desta vez a côres, não passa da prancheta — onde já se acumulam centenas de originais — à câmera de filmar.

Por aí se vê que o desenho animado do Brasil não tem incentivo oficial nem comercial, sendo a perigosa (porém idealista) aventura de alguns teimosos artistas. O próprio Latini, com toda a justa promoção que teve o seu feito pioneiro, jamais reencontrou condições de repeti-lo e ampliá-lo: carregado de glórias, mas vazio de dinheiro, teve após *Sinfonia Amazônica* de dedicar-se ao



COM O CURIOSO BATUQUE, STIL OBTEVE UM PREMIO EM BRASILIA

# Situação do desenho animado no Brasil

A. Carvalhaes



ANÉLIO LATINI FILHO CRIOU ESCOLA COM SINFONIA AMAZÔNICA (ABAIXO), FANTASIA INSPIRADA EM MITOS DA SELVA BRASILEIRA





DOIS EXEMPLOS DE PERSISTENCIA: ALVARO HENRIQUES GONÇALVES E YPE NAKASHIMA



cartoon de propaganda, que em seguida abandonou para realizar-se mais livremente na pintura, da qual agora vive.

Melhor sorte não tiveram os que experimentaram filmes curtos. O paulista Roberto Miller (46 anos), que se especializou em animação abstrata (na seara de Norman McLaren, do qual é discípulo por correspondência), formou uma talentosa filmografia em 16 mm, antes de passar para o 35 mm com *Desenho Abstrato* e de se decepcionar com a ninharia que recentemente os exibidores lhe deram pelos direitos de *O Átomo Brincalhão*.

Este fantasma não afugenta o carioca Pedro Ernesto Stilpen (aliás, Stil, 27 anos), que, ao se revelar na bitola estreita, como o talentoso criador de tipos Carlos Alberto Pacheco em *Status Quo*, logo partiu para o 35 mm com *Urbis* e o excelente *Batuque* (melhor curta-metragem do Festival de Brasília de 1970 e um dos representantes do Brasil no Festival de Oberhausen de 1971).

E o que é feito dos muitos que no Brasil tentaram fazer cinema de animação? Quem se lembra de Luiz Seel, autor de *Macaco Feio*, *Macaco Bonito*, um dos primeiros do gênero no país, logo no início do cinema sonoro? E do paulista Rubens Francisco Lucchetti ou do italiano Bassano Vacarini que, associados em Ribeirão Preto, chegaram a animar dois filmes abstratos na década passada? (Em tempo: *Vôo Cósmico* e *Turbilhão*)

Quando o carioca Jorge Bastos poderá se ver livre da propaganda e realizar algo de mais pessoal, como *A Linha*, seu desenho de 1968? Bastos tem na gaveta o projeto ambicioso de levar para a tela desenhado, num longa-metragem, o livro de Monteiro Lobato, "Viagem ao Céu".

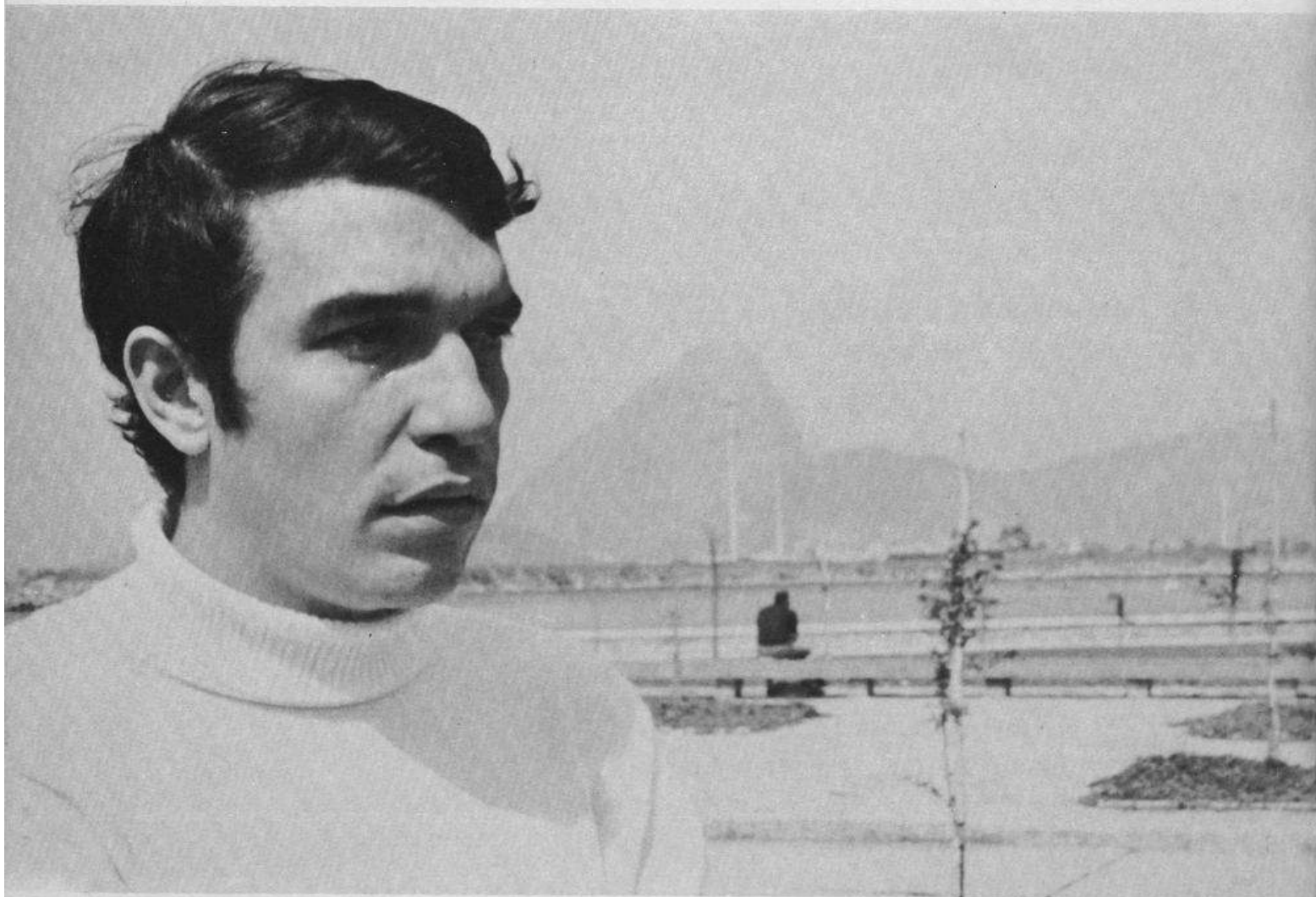
### Sinfonia Amazônica

O desenho animado de Anélio Latini Filho, *Sinfonia Amazônica*, seria, em 1953, não apenas o primeiro longo que se fazia no Brasil, como também faria escola posteriormente: o curto premiado de Stil, *Batuque*, é uma fantasia criada a partir da música de Lorenzo Fernandez, com monstros da mitologia amazônica; *Presente de Natal*, de Alvaro Henriques Gonçalves, tem uma boa parte ambientada na selva amazônica e amplia a experiência do autor com o curta *Estória do Índio Alado*, tirado de uma lenda das nossas selvas.

Mas, a Amazônia — esse celeiro de bons motivos para cinema — não deverá ficar só naqueles desenhos animados, se Anélio concluir seu *Kitan da Amazônia* e Alvaro concretizar *As Aventuras do Curumim*, ambos longas e coloridos.

NOS SEUS DESENHOS, ANÉLIO LATINI FILHO MOSTRA A INFLUÊNCIA DO GRAFISMO DE WALT DISNEY





Aos doze anos de idade, — segundo conta o próprio Anélio — éle (um garoto nascido em Friburgo), chegou a filmar um desenho animado com seis minutos de duração. Daí por diante, estudou a técnica do *cartoon*, leu muito *gibi* e rabiscou as suas próprias tiras, sempre observando atentamente o que os cutros (principalmente os norte-americanos) estavam fazendo de bom.

Também um apaixonado pelo nosso folclore, Latini pediu a Joaquim Ribeiro que lhe escrevesse o argumento de um desenho animado que pretendia realizar. Era o sonho dourado de um rapaz de 24 anos, fã de Walt Disney. Joaquim reuniu sete lendas e, como fossem da região amazônica, Latini batizou seu filme de *Sinfonia Amazônica*.

Sôzinho, colocou-se em ação. E como um desenho animado parte sempre de uma trilha sonora pré-gravada, Latini começou pela música de fundo, que deveria ser de Villa-Lôbos. Mas ninguém

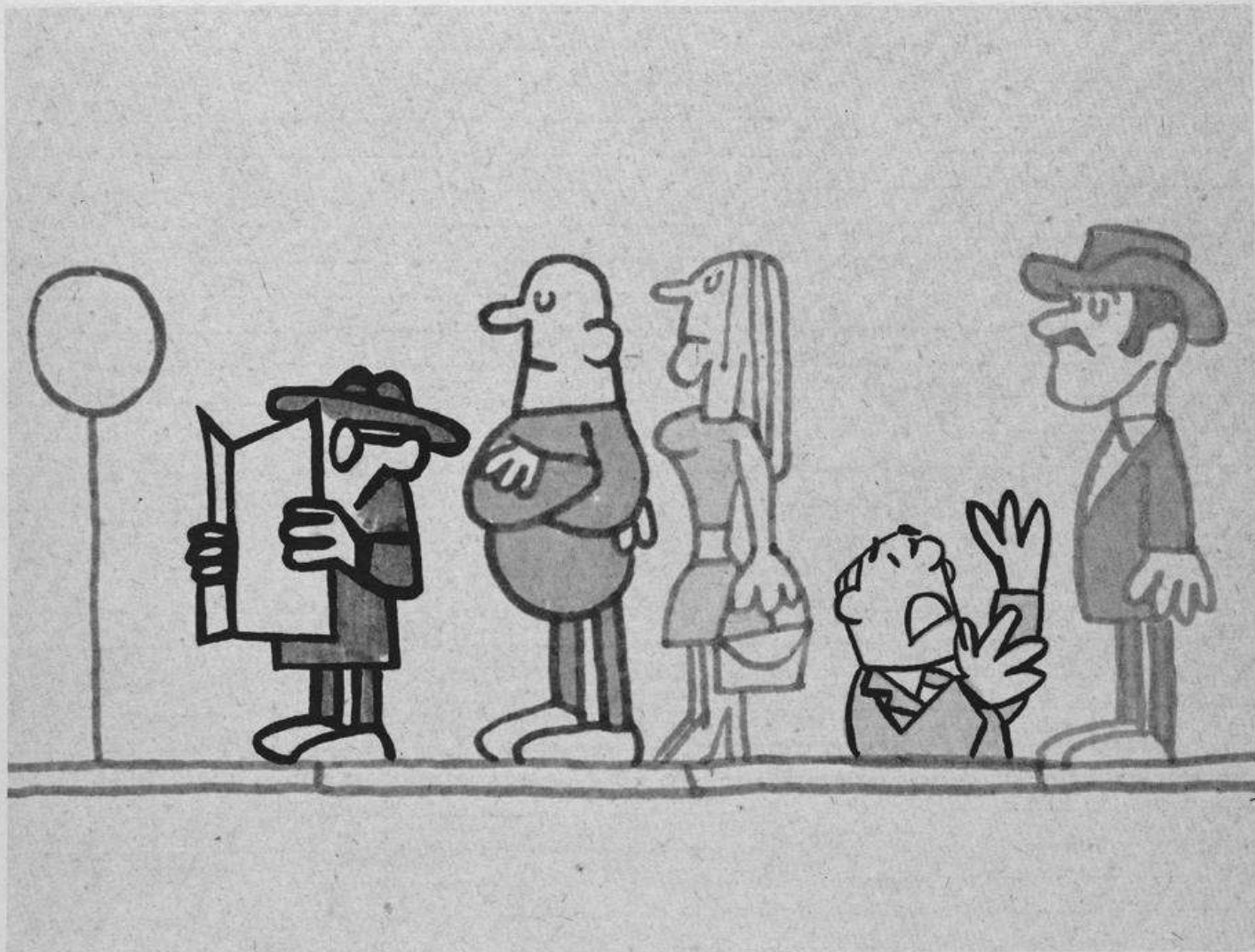
tinha tempo a perder com um rapaz de 24 anos, tentando fazer pela primeira vez no Brasil um desenho animado de longa-metragem: os direitos autorais não lhe foram cedidos. Quando éle se voltou para o repertório clássico internacional, caído em domínio público, não encontrou uma orquestra sinfônica que tocasse de graça. Uma vitrola de corda (como se pode ver num documentário filmado na época e que acompanhou a exibição de *Sinfonia Amazônica*) ajudou-o a vencer este primeiro obstáculo.

Muitos outros obstáculos se antepuseram ao jovem audaz: o mais duro, sua inexperiência numa tarefa jamais empreendida em nosso país. Depois, o fato d'ele querer fazer sôzinho o que os estrangeiros conseguiam com uma equipe que várias vezes atingiu a centena de artistas e técnicos.

*Sinfonia Amazônica* tem por abertura uma "Alvorada". Seguem-se sete lendas: 1) — da Noite (o nascimento da

Noite, quando três índios curiosos rompem um caroço de tucumã, que lhes fôra confiado pela terrível Cobra Grande); 2) — da formação do rio Amazonas (pe'las lágrimas de Jacy, a Lua, e de um pássaro noctívago, o Uru Tau, seu apaixonado); 3) — do Fogo (quando Japu, um valente guerreiro, traz o fogo para a sua tribo, mas queima o rosto e Tupã o transforma em pássaro de bico vermelho); 4) — do Jabuti ( que faz uma f'auta de canela de onça); 5) — da Yara (a linda sereia da floresta); 6) — do Jurupari (o pesadelo que atormenta o sono do pequeno índio Curumim) e 7) — do Arco-Íris (a Cobra Grande que sai do rio, sobe ao céu e se transforma na serpente das sete cores).

São sete episódios diferentes, mas interligados pelo personagem central do filme, o Curumim, que faz uma viagem com seu amigo peixe, o Bôto (em *Presente de Natal*, de Álvaro Henriques



Gonçalves, duas crianças, em companhia do Saci, viajam pelo Amazonas e de lá partem para outras terras).

Adepto do alto padrão técnico alcançado por Walt Disney, Latini se esforçou com seus poucos recursos por realizar uma obra que em vários momentos se assemelha (ou faz lembrar vagamente) o grande mago do desenho animado. Para dar aquele sentido de terceira dimensão dos filmes de Disney, Latini — embora na época impossibilitado de filmar em cores, já que nem laboratórios para isto existiam no Brasil — desenhou os cenários em cores. Em certos momentos, para acentuar a fantasia, Latini chegou a empregar tintas fosforescentes. Ele pretendia exibir o filme numa tonalidade azul, mas acabou lançando-o mesmo em branco e preto.

### Presente de Natal

As mesmas dificuldades provaria Álvaro

Henriques Gonçalves anos mais tarde, antes de concluir e estrear *Presente de Natal*, primeiro cartoon, a cores, nacional.

Manaus foi o amplo cenário das diversas tentativas artísticas de um garoto arteiro, que, entre outras coisas, era capaz de construir no porão um rudimentar projetor de filmes, depois de muito indagar de Silvino Santos, o pioneiro do cinema no Amazonas.

No entanto, sua terra era pequena demais para quem desejava realizar desenhos animados. Largou o emprego de desenhista no IBGE e rumou para São Paulo. Primeiro tentou a televisão, depois concluiu (em 1969), um desenho curto, *Estória do Índio Alado*, que fez em 40 dias, em tempo integral.

Pouco exibido (a primeira vez no Festival de Marília), o filme serviu apenas para testar as possibilidades de um longa-metragem. Assim surgiu *Presente de Natal*, feito à noite, em casa, com uma

Mitchel movida a macaco de caminhão.

Numa homenagem à sua terra e à sua gente, Álvaro estreou-o em Manaus, nos dias 1 e 2 de fevereiro de 1971, no cine Avenida. Conseguiu, assim, ser o primeiro brasileiro a concretizar um cartoon colorido longo.

Possivelmente, *Presente de Natal* possa reivindicar um outro título, este mundial: o primeiro desenho longo na linha primitivista, ou ingênua. Álvaro conta a estória de João e Miriam, duas crianças cujo pai não pôde presentear no Natal, mas que ganham do próprio Papai Noel um passeio a'ádo pelo Brasil, num trem de renas conduzido pelo Saci.

Os traços de Álvaro não são elaborados, a perspectiva dos seus desenhos é achatada, sem relêvos, como na pintura primitivista. Sua técnica é precária, mas não mediocre, e sua estória é ingênua, porém sincera. O filme atinge em cheio as crianças ainda em idade escolar. ● □

# MOACYR FENELON E MIGUEL TORRES: DOIS PIONEIROS

Salvyano Cavalcanti de Paiva

QUANDO fôr escrita (como dever ser) a História do Cinema Brasileiro, isto é, a história sincera, verdadeira, a consciência crítica fundamentada na independência estética não deixará de apontar dois vultos de pioneiros hoje parcialmente esquecidos e/ou diminuídos pela "sapiência vulgar", situando-os adequadamente em seu papel de inovadores, de combatentes por um cinema nacional-popular, legítimo como manifestação da cultura brasileira.

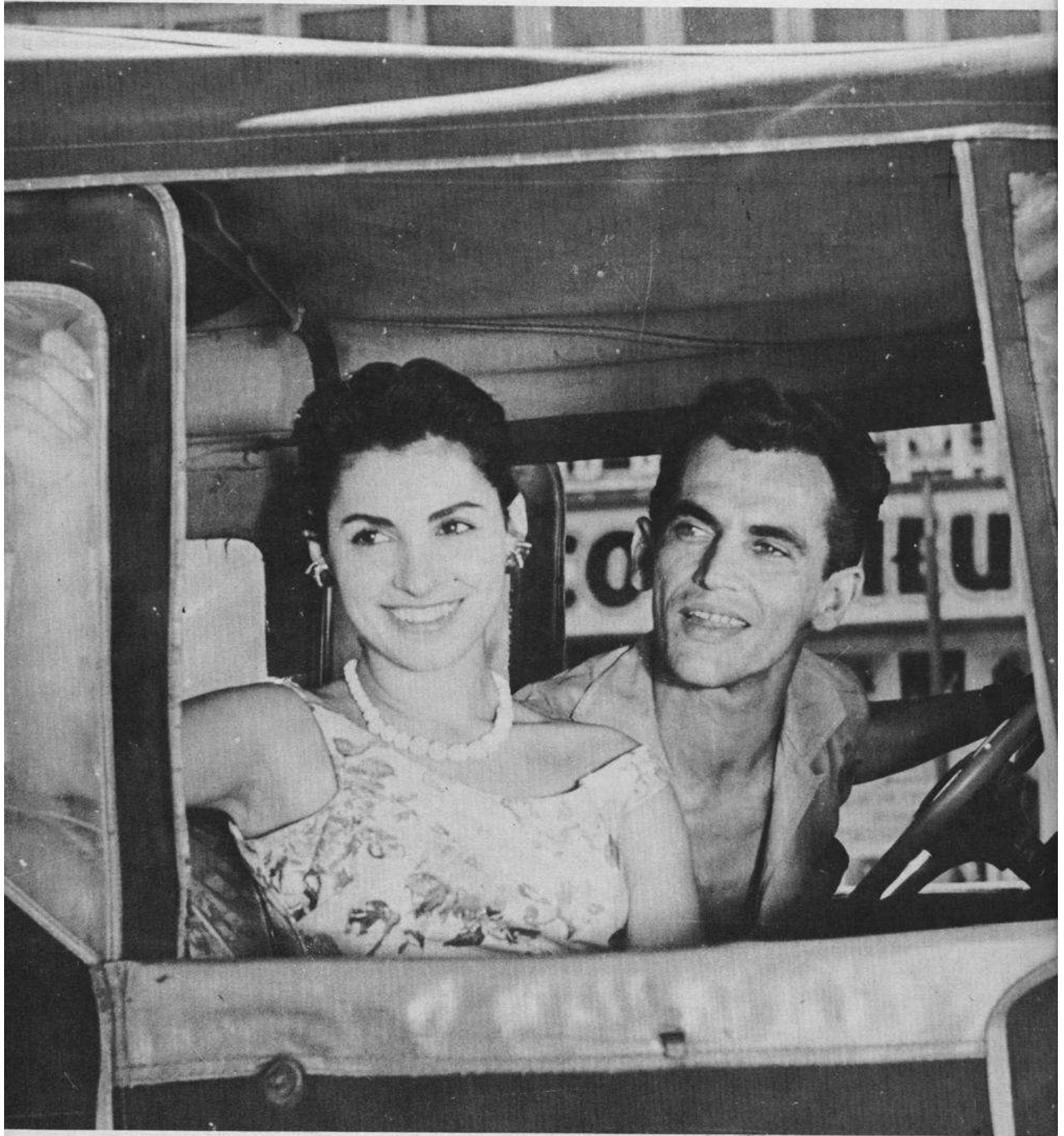
Distanciados no tempo, Moacyr Fenelon e Miguel Tórres começaram a cumprir, com uma fidelidade impressionante, as tarefas que a si mesmos propuseram de realizar filmes de conteúdo nacional autêntico, embora sob condições técnicas e artísticas precárias e num contexto social alienado. A morte interrompeu-lhes as carreiras promissoras, mas as sementes plantadas vicejaram; e não seria difícil identificar nas obras de alguns integrantes do cinema independente de hoje alguma influência ou, no mínimo, similitude orgânica *das e com* as fitas de Fenelon e Tórres. Esta, a vitória dos dois contra a morte: o halo espiritual presente (ou remanescente?) no que vêm fazendo Rogério Sganzerla, Miguel Faria Jr. e poucos mais.

Fenelon e Miguel Tórres, duas criaturas de gabarito excepcional, dois cineastas dedicados, inventivos, rebelados contra o sistema, estão hoje inexplicavelmente subestimados. Todavia, ambos revelam através das suas carreiras — uma, atravessando a longa fase de amadurecimento do cinema sonoro, outra, curta mas decisiva no impulso inicial da renovação estético-ideológica do filme nacional que desabrochou no então vigoroso Cinema Novo — o espírito otimista, desprendido, confiante em um futuro que somente agora, com o cinema independente, se delinea para o Brasil.



PORTE CURVADO, SERENIDADE NO OLHAR, RICTUS FACIAL: MIGUEL TÓRRES COMPÓS, EM MANDACARU VERMELHO, UM SERTANEJO BEM TÍPICO







Moacyr Fenelon, entre 1929 e 1953, foi o batalhador convicto por um cinema de categoria industrial que não envergonhasse. A mesma gana de Ademir Gonzaga, o mesmo sentimento de brasilidade acendrado de Humberto Mauro, o interesse e a curiosidade de ambos nos aspectos mais fascinantes da técnica e na contribuição que a tecnologia poderia oferecer à narrativa cinematográfica; e, a tudo isto, somava uma sábia identificação com os problemas do cidadão comum típico — o cidadão urbano, é evidente, sendo Fenelon um homem do asfalto. O que impelia Fenelon, o que o dimensionava, o que o traduzia era uma busca incessante para exprimir os anseios e as frustrações desse homem da classe média sacrificada, da classe média atemorizada, recém-egressa da Grande Crise Econômica de 29/33 e mergulhada na problemática política que engolfou o País nos diferentes movimentos das décadas 30 e 40. Fenelon tentava ir mais além; sua visão se ampliava e, sem pretender contar o que, honestamente, desconhecia, ou seja, o drama do favelado *lumpen* ou do operariado subdesenvolvido, estudava, com uma ponta de ironia, o microcosmo do funcionário público, do médico pobre, do morador de arrabalde — suas tentativas de superação dos ambientes mesquinhos, sua impotência diante da sociedade semipatriarcal emergindo para o limiar industrial, subjugando o País, num regime político incompatível com a tendência manifesta do seu povo.

Allás, o que aproximava Fenelon de Miguel Tórres — parece claro, agora, que o tempo deitou raízes e nos permite a análise mais lúcida, livre do fogo das paixões momentâneas que nos impediria de ver ou nos faria ver com deformações — era a patente humildade com os elementos de cinema. Isso, numa época de feroz cupidez, em que grupos tribais se encerravam no poder, alijando sumariamente quem tivesse a ousadia de pretender com eles competir. Fenelon e Tórres alinhavam-se entre os contestadores dos esquemas espúrios. Eram peças da engrenagem social e, por isso, da engrenagem cinematográfica anômala, mas a esta não se submetiam sem protesto, o protesto sincero porque firmado em indagações sobre o melhor caminho. E não era fácil, era bem mais difícil do que hoje, pois viviam numa época em que a comunicação era ainda mais mais bitolada, o acesso aos meios de fabricação, circulação e consumo praticamente restrito. Silenciosamente, Fe-

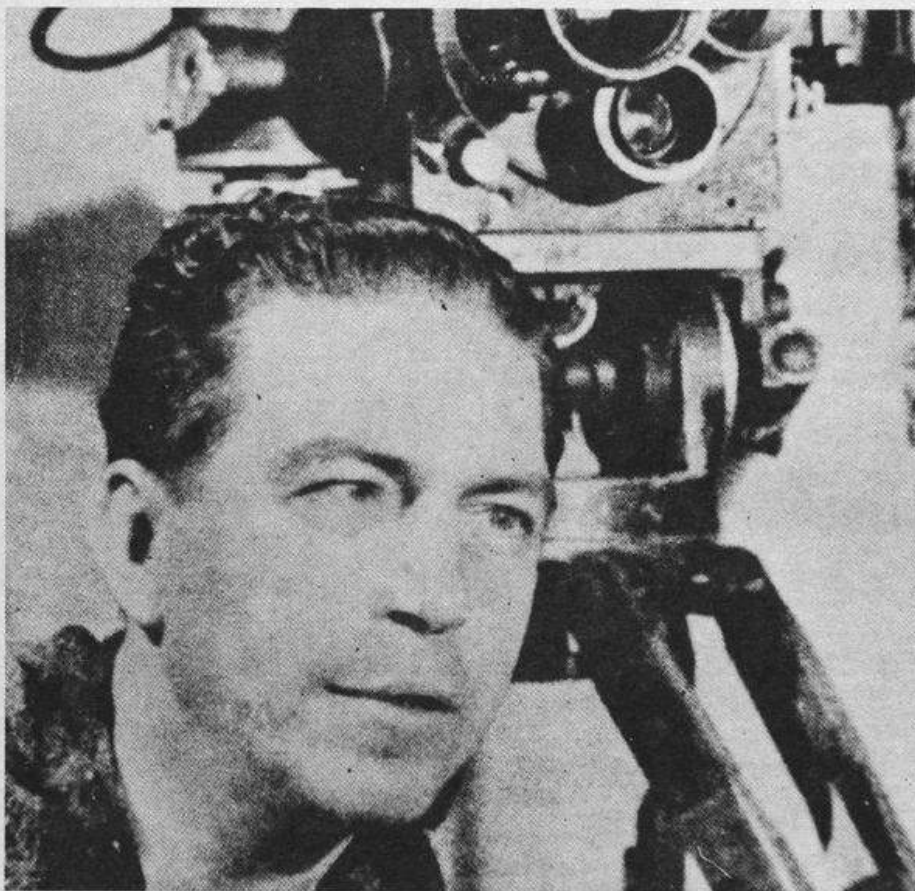
nelon produzia; silenciosamente, Miguel Tórres estudava, escrevia, filmava. Assim, construíam para o seu presente e construíam para o futuro.

Mais novo, cronologicamente, Miguel Tórres surgiu entre os últimos componente dos *Alvadia boys*, fins da década de 50, princípios da de 60. Apareceu como ator num filme de circunstância de Wilson Silva, *Depois do Carnaval*, e em suas poucas intervenções, o baiano bom que ele era demonstrou, no gesto simples de falar, movimentar-se, segurar uma cena, um talento espontâneo que o cinema não poderia derrubar, mas absorver, com lucro. O ex-marujo dominou, com seu porte curvado, o ritus facial, a serenidade no olhar, a lembrar um Gary Cooper ou um James Stewart caboclo, tôdas as seqüências em que apareceu — e deu uma feição inesquecível, marcante, no episódio de passeio na praia daquele filme, episódio de um lirismo que não ficou despercebido por críticos mais argutos. A seqüência, lindíssima, por vários anos foi tida como a maior cena de amor do cinema brasileiro, até que o bucolismo de outro filme, *A Vingança dos Doze*, na seqüência inicial, com Taíse Costa, o superasse.

No dia-a-dia, Miguel se mostrava interessado por todos os problemas: artísticos, profissionais, econômicos, financeiros, técnicos, administrativos. Entusiasta incansável pela autonomia do cinema brasileiro, era um verdadeiro campeão de patriotismo — sem confundir o seu amor legítimo com patriotadas inoportunas. Tinha a febre da pesquisa no sangue — e foi pesquisando, em trabalho de campo, de sapador, de preparador que, às vésperas de iniciar um filme no Nordeste, foi colhido pela morte num acidente rodoviário brutal. Miguel era um sonhador de pés firmes na terra, e o seu sonho maior visava à emancipação industrial e cultural do nosso cinema. Sobre tudo a emancipação cultural o preocupava. Basta verificar a sua contribuição como argumentista e roteirista de *Três Cabras de Lampião*, filme dirigido por Aurélio Teixeira que teria ingressado na seleção dos melhores do gênero se possuísse um ritmo mais dinâmico. Mas a estrutura ou esqueleto do drama é perfeito, da nervura central emergindo gente de carne e osso, com reações certas, na dialética de uma vivência sentida e amada por Miguel. Ele era, no filme, um vaqueiro heróico, abnegado, valente — personagem que ele próprio, autor, criou, e a quem emprestou, como ator, corpo e animação. O primeiro tratamento, contudo, não foi o que acabou na tela — e isto é lamentável, pois traduzia uma realidade ecológica de há muito solicitada pelos que exigiam, co-

O PRIMEIRO FILME EM QUE MIGUEL TÓRRES APARECEU COMO ATOR FOI *DEPOIS DO CARNAVAL*, MELODRAMA DE WILSON SILVA, NA CENA, COM ARACI CARDOSO

MOACYR FENELON ERA, ANTES DE TUDO, UM HOMEM DE ESTÚDIO



mo o autor destas linhas, um filme de cangaceiro menos sofisticado, menos folclórico do que os que vinham sendo — e continuam sendo — feitos.

Afeiçoado à vida, Miguel criava personagens de uma tremenda vitalidade. Moral posta de parte, assim respiravam os personagens de *Os Cafajestes*: o autor marcava sua vivência do cotidiano, sua percepção psicológica de certa classe de indivíduos, os jovens inquietos e desgovernados (ou autodesgovernados) que a crítica caolha apontava como pura influência das fitas francesas da ocasião. Tanto que *Os Cafajestes*, para muitos, mesmo alguns aparentemente lúcidos, nada mais representa do que uma caricatura da Nouvelle-Vague em língua portuguesa quando, ao contrário, antecipa os *hippies* ipanemenhos. *Os Cafajestes* representava, isto sim, uma tomada de posição crítica: obra adulta que transformou 1962 no ano da virada histórica do cinema brasileiro, seu argumento é profundamente brasileiro, ainda que se preocupe em examinar um simples segmento da sociedade. A inquietude juvenil, a degenerescência moral (se a moral é tomada no conceito tradicional do situacionismo sócio-econômico) dos habitantes da grande cidade na

era do consumo em massa, o tropismo do sexo — nessa tríade fundamentou Miguel Tórres a crítica subjacente no seu filme mais badalado. Primeiro grande argumentista do Cinema Novo, entretanto, não se deixaria enredar ou confundir na teia de aranha dos formalistas, e partiria a caminho das raízes mais populares, mais legítimas do povo. Daí, *Três Cabras de Lampião*, um *nordestern* psicológico — talvez, o primeiro de nossas plagas — com um diálogo econômico, puro, conciso, que, como antes já disse, a montagem fria, aleatória e pausada prejudicou. Mas, num filme como outro, no desespero urbano de Rui Guerra como no ruralismo incipiente de Aurélio Teixeira, os personagens entram em conflito sempre armados de riqueza interior que explode na violência física. No alargamento de horizontes — de forma e de fundo, de abordagem antropológica e sociológica — o traço distintivo de Miguel Tórres. Seu incomum espírito de colaboração, seu empenho de aprender e contribuir para que a produção e a direção de filmes, no Brasil, atingisse um nível cada vez mais alto, levava-o a ceder a contingências momentâneas — mas jamais o seu protesto, ainda que mudo, deixou de se fazer presente. Sin-

tonizado com a questão cultural global, e com a crise crônica do cinema nacional, procurava discutí-las com a pureza e a vinculação de um desbravador, abominando os empiristas, os que retiravam — e continuam retirando — coelhos de cartolas furadas como soluções. Pois Miguel vivia e respirava cinema. Estava por demais "ligado" para não perceber — percebia sempre — ou não dar importância aos inimigos internos e externos do negócio, da profissão, da arte a que passara a se dedicar com afínco e com afeto.

\*\*\*

E Fenelon? Duas décadas antes, após um aprendizado proveitoso na condição de técnico de som e curioso, aberto aos segredos da produção, colaborara em fitas profundamente brasileiras que (admira que os arqueólogos da brasilidade ainda não tenham ressuscitado promocionalmente...) o iniciaram nesse amor já latente de *pátria amada* puro. *Acabaram-se os Otários...* *Coisas Nossas...* *O Babão...* *Alô, Alô, Brasil...* *Alô, Alô, Carnaval...* *João Ninguém...* nesses musicais jecatuenses, pequeno-burgueses, delirantes de alegria cabocla, tão *mocotós* quanto o movimento modernista de 1922 e nêle integrados, o cinema sempre na cauda e no caldo de cultura da elite intelectual, Fenelon aprendeu o que mais tarde viria expor, agora com o talento próprio, com o sentimento próprio, nas comédias urbanistas elegantes, chamadas *Simpático Jeremias* e *Gente Honesta*. Ou nos filmes de solidariedade humana que se intitularam *Vidas Solidárias* (a solidariedade e a solidão dos internos em hospitais) e *Sob a Luz do Meu Bairro* (a solidariedade do suburbano típico). Ou ainda na exaltação do trabalho abnegado de homens da Fôrça Aérea (*Asas do Brasil*).

O tema da medicina — que lhe falhou, nos últimos e preciosos momentos de vida, irônica e ironicamente —, da abnegação dos médicos, do sacrifício da classe médica, o levou a dirigir, em 1949, *Obrigado, Doutor*; superando a origem radiomelômana, conseguiu transmitir a mensagem que o perseguia; ou a que perseguia com uma *raçuda* insistência. E foi produzindo *Tudo Azul* que encerrou uma carreira de dedicação invejável a um cinema brasileiro no fundo e na forma, pois raras vezes, naqueles priscos tempos, alguém, através da comédia, conseguiu transmitir — e com música! — o clima da vida carioca com tanta segurança, com tamanha graça.

O patrimônio de Miguel Tórres e Moacyr Fenelon está à espera de uma avaliação, do estudo sério, sistemático dos que ignoram a poderosa contribuição de ambos à autonomia cultural do filme brasileiro. □

# Livros

Sérgio Augusto

- **D.W. GRIFFITH: THE YEARS AT BIOGRAPH**, de Robert M. Henderson (Farrar, Straus and Giroux., N.Y., 250 páginas, US\$ 7.50) — Importante adendum aos trabalhos de Iris Barry, Lillian Gish e Seymour Stein (*Film Culture* nº 36) sobre o primeiro grande cineasta do cinema. O título engana: o livro de Henderson, que aliás chefia os setores artísticos da Biblioteca Pública de Nova York no Lincoln Center, fala menos do homem Griffith (Cf. memórias de Miss Gish) e mais dos filmes que o cineasta rodou na Biograph. Para isto, o autor contou com a colaboração inestimável do arquivo de R. H. Hammer (o maior pesquisador da Biograph Co.), das notas e memorabilia de Billy Bitzer, da tão decantada "autobiografia interrompida" de Griffith, além dos dados preservados na Caudebec Inn, em Cuddebackville (N.Y.), onde o diretor de *Intolerância* fazia seus filmes durante o verão. A parte filmográfica, cobrindo o período junho de 1908-outubro de 1913, é riquíssima em informações e ilustrações.
- **ESSAIS SUR LA SIGNIFICATION AU CINÉMA**, de Christian Metz (Editions Klincksieck, Paris, 246 páginas, 20 francos) — Coleção de dez artigos, a maioria publicada nas revistas *Cahiers du Cinéma* e *Communications*. Com lucidez, método e profundidade, Metz tenta, com êxito, uma façanha inédita: uma análise semiológica do cinema, amparada nos estudos desenvolvidos por Roland Barthes, Lévi-Strauss, Saussure e Julien Greimas, ao nível da lingüística e da antropologia. Seus trabalhos sobre a impressão de realidade do cinema, a fonomenologia da narrativa, o problema da denotação nos filmes de ficção, a grande sintagmática do filme narrativo e o conceito de verossimilhança da imagem fílmica são um modelo de erudição e percepção. Aconselhável exclusivamente aos iniciados.
- **ESTHÉTIQUE ET PSYCHOLOGIE DU CINÉMA** (I. Les Structures, II. Les Formes), de Jean Mitry (Editions Universitaires, Paris, 892 páginas no total, 29 francos cada volume) — Até o momento, o mais importante e completo compêndio de análise estética, psicológica e estrutural do cinema. No primeiro

volume, Mitry expõe com clareza a origem da arte, explica o que é um autor de filme e analisa a produção estandarizada de Hollywood, mas é da pág. 48 em diante, quando lança o seu *coup d'oeil* sobre a linguagem e a estrutura das imagens, que seu livro justifica o entusiasmo com que foi recebido pela crítica européia mais responsável. Nada escapa ao velho professor da École de Hautes Études Cinématographiques de Paris, nem o papel da palavra, da música, do ritmo, da cor, nem a *mise en forme* dessas estruturas fílmicas fundamentais.

- **INGMAR BERGMAN**, de Robin Wood (Movie Paperbacks, Londres, 191 páginas, 15 shillings; edição americana: Praeger, US\$ 2.95) — Wood é um dos raros bons críticos ingleses e este seu estudo sobre Bergman supera os que fez, antes, sobre Hitchcock (Studio Vista) e Hawks (Cinema One). Wood, sempre com uma invejável tranquilidade, não faz média com os cineastas que adora: neles sempre encontra defeitos mas o seu tom de severidade diante dos pecadilhos de seus ídolos não chega à selvageria injustificável com que Jorn Donner, para ficar só na área da hagiografia bergmaniana, pontilhou seu estudo da obra do cineasta sueco. Wood passa de leve sobre os primeiros filmes de Bergman, detendo-se mais sobre o que ele (e eu pessoalmente) considera a fase mais importante de sua carreira, isto é: a partir de *Morangos Silvestres*. Seu *approach* dá ênfase especial à psicologia.
- **ANTONIONI**, de Ian Cameron e Robin Wood (Movie Paperbacks, Londres, 144 páginas, 10s.6d.; edição americana: Praeger, US\$ 2.50) — Na primeira parte, onze artigos de Cameron antes publicados nas revistas *Film Quarterly* e *Movie*. Wood complementa com ensaios sobre os dois primeiros filmes coloridos de Antonioni: *O Deserto Vermelho* e *Blow Up*. As análises são de excelente qualidade. Os autores anunciam para este ano uma reedição contendo um artigo de Wood sobre *Zabriskie Point* e uma entrevista exclusiva com o cineasta.
- **PASOLINI**, de Oswald Stack (Cine-

ma One, Londres, 176 páginas, 15 shillings) — O título deveria ser *Pasolini On Pasolini*, pois o trabalho de Stack em nada difere do *Losey on Losey*, feito à base de entrevistas por Tom Milne para a mesma coleção, dois anos antes. De qualquer forma, um livro precioso, no qual Pasolini presta informações, algumas até então inéditas, sobre seus filmes, seus roteiros, suas idéias políticas e estéticas. O prefácio de Stack é um modelo de concisão e um guia breve para quem estiver interessado em conhecer esta figura *sui generis* da cultura italiana. Este tipo de livro, dando livre curso à palavra dos cineastas que têm realmente alguma coisa a dizer, deveria tornar-se moda, principalmente na França.

- **FILMMAKERS ON FILMMAKING**, de Harry M. Gegend (Indiana University Press, 302 páginas, US\$ 1.95) — Valiosa coleção de entrevistas de cineastas, assim distribuídas: Robert J. Flaherty sobre as filmagens de *Nanook of the North* (transcrita de *The World's Work*, setembro de 1922) um trecho da autobiografia de Chaplin, Stroheim apresentando *Merry Widow* no Canadian Film Institute, Fritz Lang falando do *happy-end* (*Penguin Film Review*, 1948), Eisenstein explicando o cinema estereoscópico (idem, 1949), Carl Th. Dreyer sobre os problemas da cor (*Films in Review*, abril 1955), entrevista de Hitchcock a Pete Martin (*Saturday Evening Post*, julho de 1957), Federico Fellini sobre dinheiro e vitellonismo (*Films and Filming*, janeiro 61), artigo de Tony Richardson sobre "os dois mundos do cinema" (*Films and Filming*, junho 61), Andrzej Wajda advogando a "destruição do lugar comum" (*Films and Filming*, novembro 61), Alain Resnais procurando "entender seus próprios filmes" (*F&F*, fevereiro 62), depoimentos de Buñuel e Antonioni a *Film Culture* manuscrito de Dziga Vertov transcritos na mesma publicação, a célebre entrevista de Bergman aos *Cahiers du Cinéma* (julho de 1956), trechos da autobiografia de Sternberg (*Fun in a Chinese Laundry*), a entrevista que Orson Welles deu ao *Sight and Sound* (Inverno de 1950) e a conversa que Satyajit Ray manteve durante dias com Penelope Houston (*S&S*, Primavera 1957).



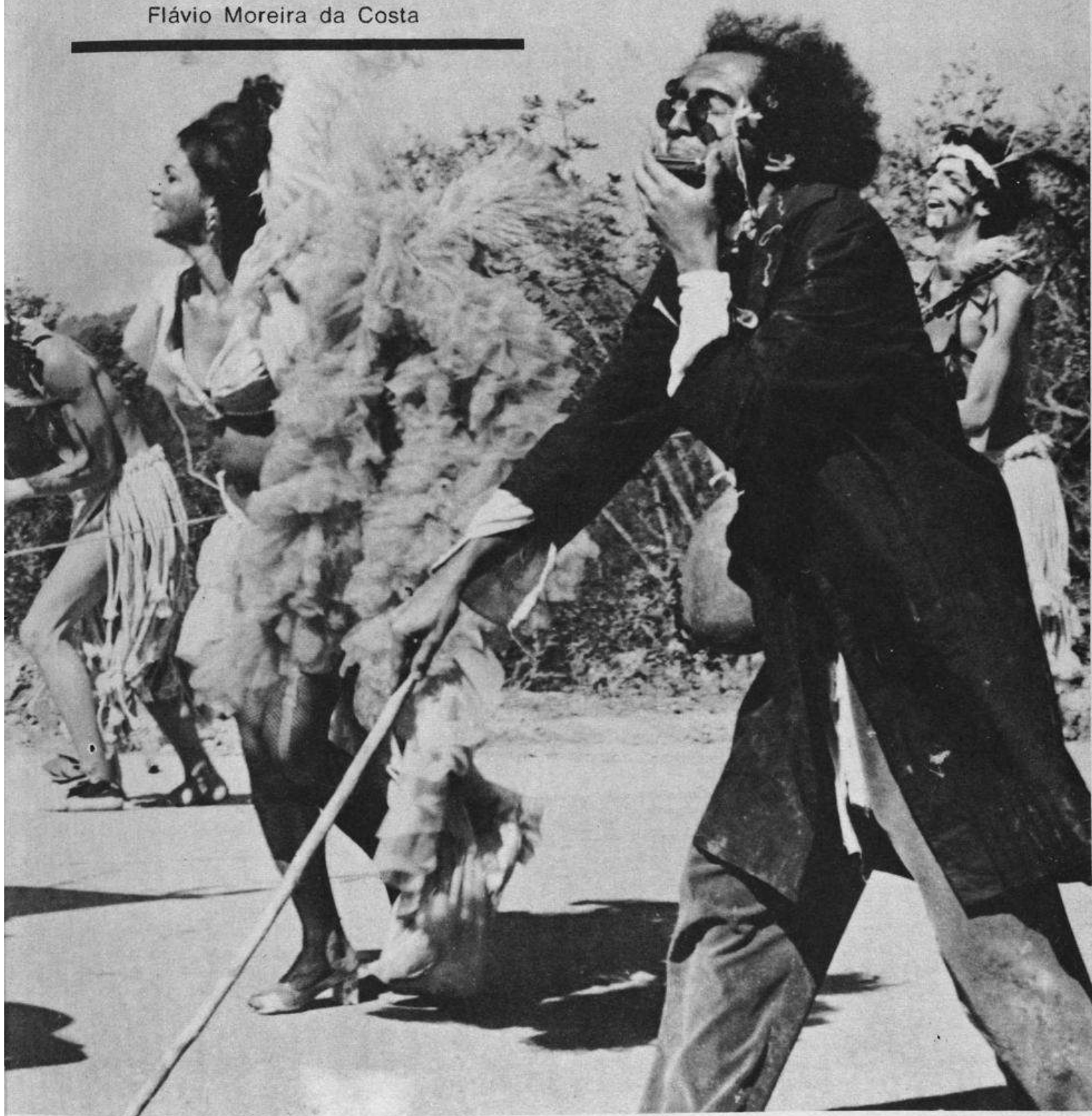
---

# A MARGEM EM QUESTÃO

---

Flávio Moreira da Costa

---





O chamado *cinema marginal* não apresenta, a rigor, uma ruptura em relação ao passado recente do cinema brasileiro, pois é, na realidade, quase um proiungamento (ou um desvio) daquele. O *cinema marginal* não existia se não houvesse ocorrido a tentativa de industrialização — ainda que em uma perspectiva independente — do novo cinema brasileiro. A política nacional e internacional teve seu peso na mudança (ou na falta aparente) de rumos dos cineastas que começaram a filmar em 1969-70. Para ficar apenas no campo da política internacional: não fazia mais sentido se ficar falando em um cinema do Terceiro Mundo — como insistiram, em certa época, alguns cineastas —, quando, já na década de 60, mudara radicalmente o panorama internacional (sobretudo na África e Ásia).

Quando o livro de Jean-Claude Bernardet "Brasil em Tempo de Cinema" (Editôra Civilização Brasileira, 1967) foi publicado, provocou uma série de polémicas entre os cineastas brasileiros. No entanto, um estudo mais aprofundado do enfoque desse ensaísta revela o primeiro passo de uma crítica séria e atuante para uma reflexão sistemática sobre o futuro do cinema brasileiro, à luz das mudanças no quadro nacional e mundial.

### Classe Média

O Cinema Novo é feito pela classe média, com moral e ideologia de classe média: esta é, em síntese, a conclusão de Bernardet, que causou tanta irritação no nosso meio cinematográfico. Hoje ela pode parecer um ovo de Colombo. Lúcida no cômputo geral, ela deveria, entretanto, ter servido de ponto de partida para uma meditação mais séria em torno do que se estava ou não fazendo. Mas não havia tempo: era preciso fazer filmes, pagar dívidas, assegurar a própria existência do cinema brasileiro. Ademais, os apelos dos festivais e da crítica eram muito fortes. Ainda que com intenções sinceras, ainda que com filmes de certo fôlego criador, essa pressa contribuiu para que esses filmes se transformassem em meras peças de exotismo cultural. Mudava-se a embalagem, aperfeiçoava-se a forma, mas o conteúdo continuava essencialmente o mesmo.

Se o *cinema marginal* continua na faixa ideológica do cinema de classe média, ele porta, contudo, características novas: não visa festivais internacionais e tem mesmo certo desprezo pelo mercado interno — um desprezo suicida, mas que traduz a certeza, consciente ou não, de que este mercado, com suas conotações políticas e morais, é totalmente viciado. Em outras palavras: para penetrá-lo é necessário fazer seu jogo.

Qual é então a solução? A criação de um mercado paralelo? É isso possível? Poderia fazer dez, cem perguntas correlatas. Não creio, entretanto, que pudesse respondê-las.

Não havendo ruptura, não há mudança: há reformas. É o exemplo do Cinema Novo: trazia todo um programa original a ser cumprido, mas no momento de executá-lo, utilizava os meios tradicionais (empréstimos bancários, distribuição comercial através dos canais existentes, etc.). O que houve então foi apenas elevação do nível, certo sucesso internacional, para finalmente ser tragado pela velha estrutura cinematográfica. (Basta ver os nomes que iniciaram com o Cinema Novo e que hoje estão em pleno cinema comercial, ou os que preferiram — porque, segundo eles, não havia outra escolha — o silêncio). Fêz-se cultura, é verdade. Mas "uma cultura que tem como critério apenas a qualidade é uma cultura morta, ainda mais quando *boa qualidade* torna-se sinônimo de consumível. Eis a cultura que a maior parte da classe média brasileira se mostra atualmente apta a produzir e a consumir". (J.C. Bernardet, "Brasil em Tempo de Cinema", pág. 10).

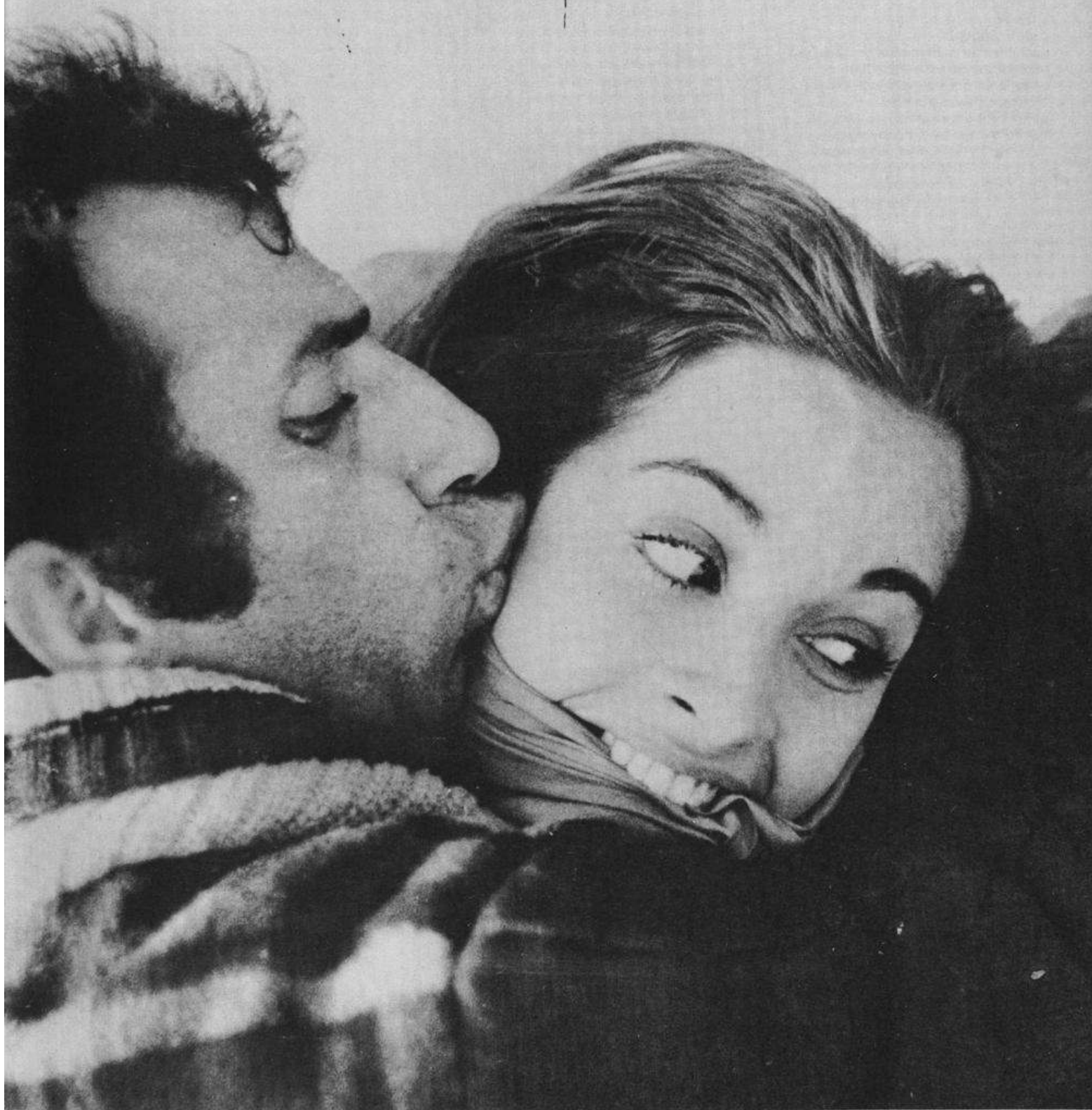
### Personagens

Por volta de 1964, os personagens dos filmes brasileiros eram quase sempre elementos deslocados na sociedade — em parte marginais, em parte porque aspiravam a uma posição ou o poder. Nesses personagens, Bernardet vê a síntese/símbolo da classe média — sem pertencerem aos oprimidos, sem serem elites, andando sempre entre Deus e o Diabo, lutando sempre contra seu destino desclassificado (isto é, sem classe definida). Depois dessa fase, os filmes passaram a ser *urbanos*, mas o panorama não mudou muito: o que distingue Fabiano (*Vidas Secas*) de Marcelo (*O Desafio*), além de uma miséria real, é certo intelectualismo do personagem de Saraceni — o cantador nordestino virou o poeta de *Terra em Transe*.

Os personagens do chamado *cinema marginal*, ao mesmo tempo em que tendem para um certo arquétipo (um recurso contemporâneo pós-Godard), apresentam uma espécie de evolução: eles são em sua maioria marginais por contingência e vivência, não mais o meio termo da classe média. (Quando digo que houve continuação e não ruptura do *cinema marginal* em relação ao anterior, isso se deve ao fato de os diretores continuarem ainda com um processo ideológico de classe média, embora isso não apague a idéia de evolução que possa haver). Não só os personagens são *marginais*: os diretores assumem mais ou menos a posição de seus personagens. Não são julgados mora-



PIRANHAS DO ASFALTO, DE NEVILLE DUARTE D'ALMEIDA, FOI MARGINALIZADO PELA INDÚSTRIA E PELA CENSURA: ESTÁ PROIBIDO.





listicamente (como em *Opinião Pública*), mas levados a seus extremos (como em *Matou a Família e Foi ao Cinema* e *Possuída de Mil Demônios*). Esta me parece uma distinção básica. É lógico que ainda há problemas nisso: o mais grave deles me parece ser a idéia de que o marginalismo pelo marginalismo seria a solução. Isso se apresenta mais ritidamente no texto de uma peça escrita por um jovem da geração *underground*: "Depois do Corpo", de Almir Amorim, encenada pelo grupo Comunidade. Nela a colocação do antagonismo

quadrado e marginal é tão frágil — e a simpatia do autor tende para o último — que a falsa solução torna-se evidente. Independentemente dos talentos individuais, esta solução caricata poderia ser encontrada também em alguns desses filmes. Mesmo que o lado *quadrado/careta* não apareça claramente.

Trata-se, então, de uma solução individualista? É verdade. Como colocar nisso tudo o problema da criação ligada à História? A *marginem* existe, é claro, como também — em todos os níveis da vida humana — existe o problema da

História. O problema é saber escolher, saber como fazer a opção (o que implica num problema de formação, logística ou política).

Um problema de ordem prática (como mostrar seus filmes) e outro de ordem ideológica (como colocar o marginalismo em tela, evitando o desespero e o sentimento de castração) são as mais graves ameaças ao chamado *cinema marginal*. Caso não se evite esse perigo, ele passará a ser um ciclo do cinema brasileiro, como tantos outros.

O AMOR À AVENTURA E O CULTO AO CINEMA: BANGUE! BANQUE! DE ANDREA TONACCI



### Crítica Imanente

No entanto, o desespero é também sintoma. Precisamos aprender a ver além do cotidiano, ver além das palavras (as coisas não precisam ser ditas literalmente — o que seria discurso e não arte, como mostra o diálogo no bar em *Bangue! Banque!*, de Andrea Tonacci, ou certas conversas absurdas em *Perdidos e Malditos*, de Geraldo Velloso), pois existe a "possibilidade de uma verdadeira crítica das ilusões da consciência, uma vez que tudo pode ser revelado pela realidade desconcertante que está em seu fundo e que espera ser reconhecida". (As citações são de um magistral estudo sobre marginalidade e realidade, "O Piccolo, Bertolazzi e Brecht", de Louis Althusser, publicado pela Zahar). Em suma, a crítica existe, não exposta, evidentemente, mas *imanente*, intrínseca. "É que não há verdadeira crítica que não seja *imanente* e, de início, real e material, antes de ser consciente."

Vejo aqui outro ponto de uma possível evolução: a de um cinema que cria seus personagens marginais (e os julga quase sempre com elementos morais, embora políticos na aparência) para um cinema em que o autor e personagem se interpenetram. Isto porque o pano de fundo é complexo demais, a verdade aparece de qualquer maneira (é uma questão de saber olhar, como disse Rogério Sganzeria), mesmo quando o diretor assume uma posição pré-consciente (no sentido que lhe dá Althusser). Por outro lado, o julgamento, ainda que consciente, se coloca ao nível da ideologia e não da participação política a que se propõe (isso pode ser aplicado a quase todas as nossas tentativas de fazer cinema político). Parece um pouco complicado o raciocínio, mas há razões para isso, entre elas o fato de realmente não ser um problema — teórico, evidentemente — dos mais simples.

A prática constante no cinema brasileiro, principalmente dentro da realidade que o cerca, é que vai traçar seus próprios rumos. Por enquanto só pode-



mos levantar suposições a respeito dos caminhos que constrói atualmente. A propósito, diz Geraldo Velloso em seu filme: "*Perdidos e Malditos* é apenas um momento de reflexão. Vamos parar para pensar um pouco". O que é uma maneira de se dizer que a teoria existe em sua ligação com a prática.

O cinema marginal é uma suposição, e sua própria existência é mais importante, em termos de vitalidade para o cinema brasileiro, do que uma suposta e ideal confirmação na prática (prêmios em festivais, conquista do mercado, etc.).

### Conclusão

Dentro dessa tentativa de colocação teórica do problema do cinema brasileiro neste momento, não caberiam críticas específicas aos filmes *marginais* apresentados pela Cinemateca do MAM, em janeiro. Seria um julgamento parcial. À guisa de informação, poderia, entretanto, falar rapidamente sobre:

— a falta de unidade orgânica e o andamento quase musical (como em *Made in USA*, de Godard) de *Bangue! Bangue!*, elementos que não bastam para dar uma visão definitiva sobre suas proposições cinematográficas;

— a maneira como *Perdidos e Malditos* resolve o problema de unidade, com certos personagens e diálogos influenciados pelo teatro de Samuel Becket;

— a marca do teatro de Gotowski no inquietante *Jardim das Espumas*, de Luiz Rosenberg Filho;

— a alegria do cinema em *Possuída de Mil Demônios*, com excelente fotografia de Edson Batista;

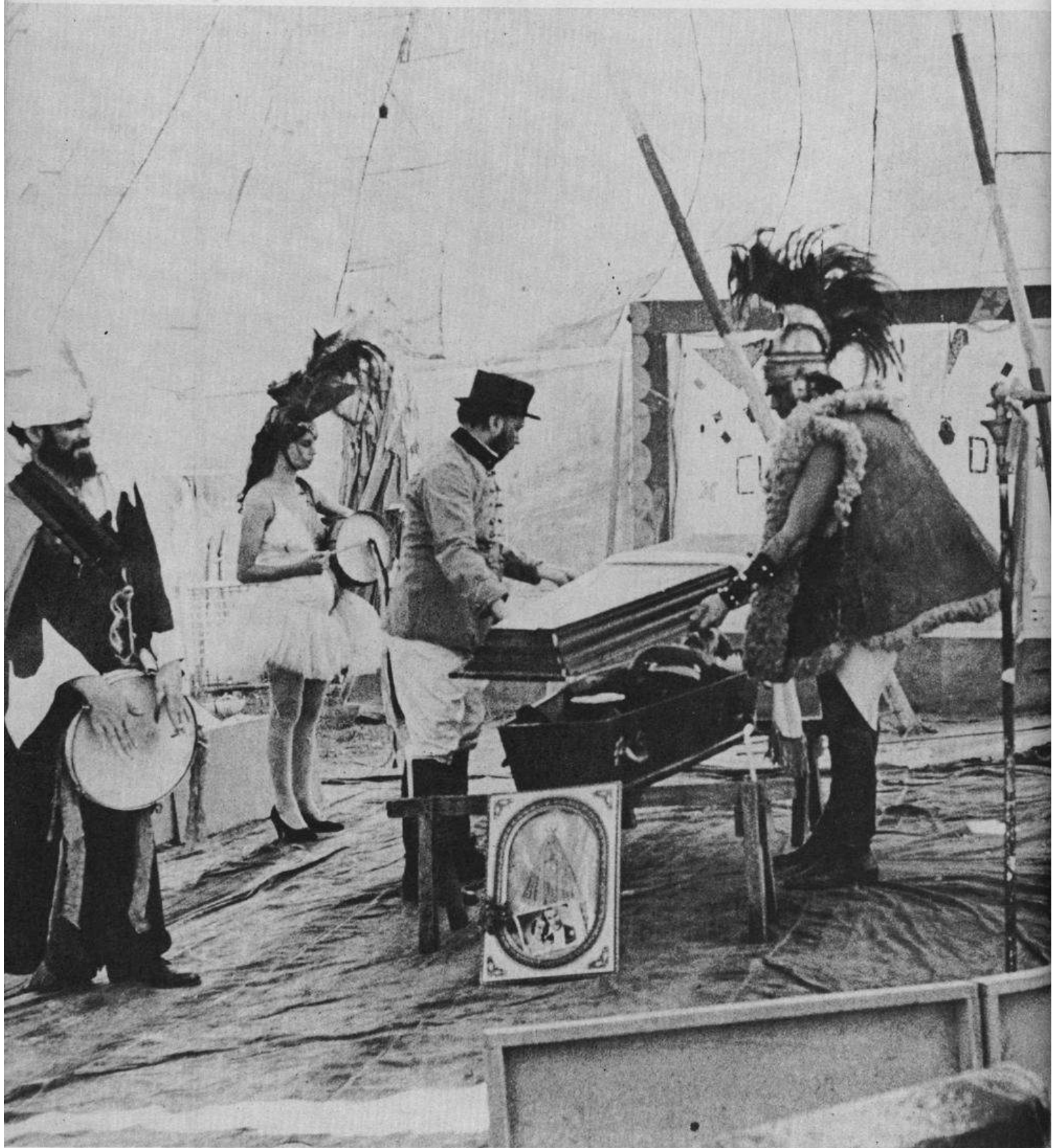
— a poesia da decomposição de Júlio Bressane em *Barão Otelo*, *o Horrível*, e *A Família do Barulho*;

— os equívocos do paulista *Nenê Bandalho*, de Emílio Fontana;

— a agressividade de João Silvério Trevisan ("Acho que os modismos não convencem. Recuso minha geração, que compra o inconformismo fabricado pelas agências de publicidade e vendido nos supermercados. Saúdo os traidores que vão para os festivais jogar cartas à beira da piscina, tomar sauna no hotel e receber aplausos enquanto vendem o folclore colorido").

Enfim, nesses filmes se retomam alguns desvios do cinema brasileiro (*Canalha em Crise*, o espírito de *Cinco Vêzes Favela*) e se rema contra a maré. O resto é discussão — que pode ou não ser importante.

ISABELLA E ARTUR MAIA NUMA CENA DE *POSSUÍDA DE MIL DEMÔNIOS*, QUE ASSINALA A ESTRÉIA NO LONGA-METRAGEM DO CRÍTICO CARLOS FREDERICO



# Brasília 70

## O ANO DO IMPASSE

Marcos Ribas de Faria



O FESTIVAL DE BRASÍLIA deste ano conseguiu, até certo ponto, não se limitar a mero encontro de atôres, atrizes, diretores, produtores e críticos. Na verdade, muito mais que um simples festival, como tantos outros que atualmente proliferam no calendário cinematográfico e turístico do País, o de Brasília alcançou aquele equilíbrio absolutamente necessário à sua confirmação como acontecimento cultural de inegável importância. Isto é, pelo menos este ano, apesar dos problemas surgidos na época de seleção dos filmes e das possíveis falhas ocorridas nessa mesma seleção, Brasília conseguiu transformar-se e, aparentemente, cristalizar-se como uma verdadeira mostra das tendências e dos problemas culturais inerentes ao nosso cinema, nesse seu presente estágio de evolução.

Em 1970, Brasília se tornou realmente uma mostra de indiscutível e indifereçável apelo popular, na medida em que os diretores e/ou produtores se notearam não apenas pelo caráter competitivo do encontro, mas também e sobretudo pela busca de um louvável registro do momento cultural brasileiro. Dessa forma, a noção de bom ou mau, a partir de certos padrões impressionistas de gosto, deixaram de possuir um significado crítico quanto à visão particular

de cada um dos filmes — longos ou curtos — exibidos no festival, corretamente organizado pela Fundação Cultural do Distrito Federal. Talvez o fato mais importante advindo do encontro seja o de ter proporcionado uma discussão geral sobre os rumos culturais propostos pelos filmes exibidos.

Da tentativa de Glauco Mirko Laurelli de estabelecer no Brasil o espírito do cinema de administração de Hollywood, com o musical *A Moreninha*, à suicida e infantil empostação (pretensamente) antiestética e anticultural de Álvaro Guimarães, no débil *Caveira*, *My Friend*, se apreende um fato inobjektável ao nível de uma primeira mas não aparente visão: o cinema brasileiro atravessa, atualmente, uma crise de colocação. Isso não é sentido simplesmente pela obviedade das duas fitas acima citadas. Ao contrário, mesmo nas duas principais obras exibidas na mostra — *Os Deuses e os Mortos*, de Ruy Guerra, e *Eu Sou Vida*, *Eu Não Sou Morte*, de Haroldo Marinho Barbosa — essa grande crise é perfeitamente visível.

A diferença que certamente existe é que, se em *A Moreninha* e em *Caveira*, *My Friend* a crise aparece *per se*, ou seja, se ela é percebida, sentida, analisada e criticada pela pura e simples abordagem dessas realizações, nos filmes de

EM O PROFETA DA FOME, MAURICE CAPOVILLA CONSTRÓI UMA PARÁBOLA CRÍTICA SOBRE A MARGINALIZAÇÃO E A FOME



Ruy Guerra e Haroldo Marinho Barbosa essa mesma crise se apresenta através de outros signos, que não os puramente cinematográficos. Ela existe e está presente como objeto e resultado das reflexões lingüístico-estruturais que ambos os cineastas perfazem e, ao mesmo tempo, como consequência lógica e natural de uma crise maior e de ressonâncias mais gerais, aquela do próprio instrumento, da própria estrutura, da própria linguagem — do cinema, enfim.

Lendo no "Jornal do Brasil" um admirável ensaio de Paulo Emílio Salles Gomes sobre o impasse do cinema no mundo moderno, pude realmente conscientizar criticamente tudo aquilo que havia, impressivamente, sentido durante e após a realização do Festival de Brasília. Na verdade, aquela semana cinematográfica se havia cristalizado como um verdadeiro microcosmo de uma gran-

de crise global. Em consequência, constatei que a crise então percebida não era simplesmente de colocação brasileira: no cinema nacional ela tinha apenas sua tradução tropical. Daí sua indistigável importância para um analista. Crise de conceituação, crise estética: é a partir dessa premissa que os filmes de Brasília-70 serão analisados e colocados culturalmente.

Assim, estando determinado o pressuposto básico (uma crise estética), duas perguntas se tornam perfeitamente cabíveis: de onde vem e para onde vai o nosso cinema? Se a primeira questão traduz uma enorme complexidade, a segunda, por sua vez, duplica essa complexidade. Será que alguém, dotado de lucidez ante um fenômeno tão desconcertante como a existência do cinema brasileiro, pode respondê-la? Qualquer um que tentar, será pressionado e movido por um imediatismo fatalmente de-

turpador e funesto. A saída ou as saídas, por enquanto, ainda estão na fase da busca e o que poderá ter resposta em termos prementes serão os meios pelos quais nossos cineastas estão tentando encontrá-la (as).

Tôda uma gama de situações e procuras pode ser conceituada a partir da ação enquanto reflexão de *Os Deuses e os Mortos*, e da reflexão enquanto ação de *Eu Sou Vida, Eu Não Sou Morte*, até a posição cômoda e supostamente marginal de *Caveira, My Friend*, passando pela hipotética tentativa de inauguração da comédia musical de raízes brasileiras em *A Moreninha*, e pela posição perplexa de *Pecado Mortal*.

Tanto Glauco Mirko Laurelli como Álvaro Guimarães pensam ter encontrado as saídas. No caso do primeiro, inexistente consciência palpável da crise porque se atravessa. Quanto ao segundo, a sua tangência criadora significa quase que

PECADO MORTAL: A PERPLEXIDADE ANTE A CRIÇÃO DO CINEMA MODERNO. NA CENA: SUSANA DE MORAIS E RENATO MACHADO



a antissaída. Já Miguel Faria representa e consubstancia uma posição de perplexidade e impotência ante a crise, não procurando buscar a saída. Em termos gerais, *Pecado Mortal* simboliza o impasse da criação ou da não-criação.

Já *Os Deuses e os Mortos* e *Eu Sou Vida, Eu Não Sou Morte*, partindo de uma corajosa conscientização do problema, vão ao seu cerne. Tanto Ruy Guerra como Haroldo Marinho Barbosa terminam por refletir, por meditar sobre os dados principais da crise. O segundo perfaz uma verdadeira busca de uma nova linguagem (ou saída) em função de uma rigorosíssima reflexão sobre o cinema. Ele, portanto, enfrenta o problema e parte para sua superação. A posição de Ruy se equaciona de outra maneira. Ruy parte de uma linguagem já conquistada, já adquirida, e passa a refletir sobre ela. A crise, aqui, já está em algo preexistente, e por essa razão faz-

se mister transformá-la. Por isso considero esses dois filmes as duas grandes pedras-de-toque do Festival de Brasília: o primeiro porque, a partir da crise, faz invenção, e o segundo, a revolução. As estruturas, portanto, que se cuidem.

Melhor Filme (Direção): *Os Deuses e os Mortos*, de Ruy Guerra — "Prêmio Fundação Cultural do Distrito Federal", Cr\$ 5 mil.

Melhor Curta-Metragem (Direção): *Batuque*, de Stíl — "Prêmio Fundação Cultural do Distrito Federal", Cr\$ 10 mil.

Melhor Produção: *Um Asilo Muito Louco*, de Néelson Pereira dos Santos — "Prêmio Carmem Santos", do Instituto Nacional do Cinema, Cr\$ 20 mil.

Melhor Produção em Curta-Metragem: *Viva Cariri*, de Geraldo Sarno, "Prêmio Carmem Santos", do Instituto Nacional do Cinema, Cr\$ 5 mil.

Melhor Ator: Othon Bastos, *Os Deuses e os Mortos*, "Prêmio Fundação Cultural do Distrito Federal", Cr\$ 5 mil.

Melhor Atriz: Dina Sfat, *Os Deuses e os Mortos* — "Prêmio Fundação Cultural do Distrito Federal", Cr\$ 5 mil.

Melhor Ator Coadjuvante: Maurício do Randa, *O Profeta da Fome*.

Melhor Atriz Coadjuvante: Júlia Miranda, *O Profeta da Fome*.

Melhor Fotografia: Dib Lutfi, *Os Deuses e os Mortos* e *Um Asilo Muito Louco*.

Melhor Cenografia: Marcos Weinstock, *Os Deuses e os Mortos*.

Melhor Figurino: Luiz Carlos Ripper, *Um Asilo Muito Louco*.

Melhor Argumento, Roteiro e Diálogos: Maurice Capovilla e Fernando Peixoto, *O Profeta da Fome*.

Melhor Trilha Sonora: Milton Nascimento, *Os Deuses e os Mortos*.

Melhor Montagem: Sylvio Renoldi, *O Profeta da Fome*.

# Enciclopédia

## FILME CULTURA

# C

**COMENCINI, Luigi** (Saló, Itália, 8 de junho de 1916) — Diretor italiano. Viveu muito tempo na França, onde estudou e se formou em Arquitetura. Começou a se interessar por cinema ainda quando estudante. Foi jornalista e correspondente da revista "Tempo". Em 1946, deu seus primeiros passos no campo da realização, dirigindo documentários. Co-escreveu muitos argumentos, entre os quais os de **Daniele Cortis**, de Mario Soldati, 1946; **Il Mulino del Po** (O Moinho do Pó), de Alberto Latuada, 1949 e **La Città si Difende** (A Cidade se Defende), de Pietro Germi, 1951. Recebeu, em 1946, o prêmio "Nastro d'Argento" pelo documentário **Bambini in Città**. Foi também conservador da Cinemateca Italiana.

**APRECIÇÃO:** "Pão, Amor e Fantasia foi um filme-revelação. Até então, Comencini não tinha confirmado sua bagagem de conhecimentos no setor da realização comercial. Foi quando surgiu a comédia da **bersagliera** com o **maresciallo**. Escorado em tipos fortemente desenhados e calcados num misto de realidade e folclore de seu país, Comencini construiu uma comédia ligeira que obteve extraordinário impacto junto ao público. E isto graças à laboriosa adequação dos intérpretes aos papéis que, muito mais pelos gestos e reações do que pelas situações em que se envolviam, propiciavam uma sugestiva originalidade ao humor italiano. A partir daí — e apesar da imposição de duas seqüências ao inusitado sucesso de **Pane, Amore...** — Comencini passou a controlar com mais segurança os assuntos corriqueiros que se lhe ofereciam. **Esses Maridos, Mulheres Perigosas, As Surpresas do Amor e Regresso ao Lar** são comédias bem acionadas, de rápido consumo e digestão fácil. Dez anos depois de seu primeiro êxito, quando já se supunha Comencini relegado ao artesanato anônimo, ele que ressurgiu com um surpreendente melodrama: **A Garôta de Bube**, com um **tour de force** interpretativo de Claudia Cardinale. Dois anos mais tarde, Catherine Spaak, em **Mulher de Muitos Amôres**, reforçava o reaparecimento de Comencini, que, ao menos pela virtude de usar bem os intérpretes, pode ser considerado como um antecessor dos mais capacitados diretores modernos de atores" (RM).

**FILMOGRAFIA:** 1946 — **Bambini in Città** (doc.), 1948 — **Proibito Rubare** (É Proibido Roubar). 1949 — **L'Imperatore di Capri** (O Imperador de Capri). 1950 — **L'Ospedale del Delitto** (doc.). 1951 — **Persiane Chiuse** (Janelas Fechadas). 1952 — **La Trattoria delle Bianche** (Mercado de Escravas); **Heidi** (Heidi), na Suíça. 1953 — **La Valigia del Sogni**; **Pane, Amore e Fantasia** (Pão, Amor e Fantasia). 1954 — **Pane, Amore e Gelosia** (Pão, Amor

## DIRETORES



REGRESSO AO LAR, COM ALBERTO SORDI E SERGE REGGIANI (CENA), FIGURA ENTRE AS MELHORES COMÉDIAS DE LUIGI COMENCINI.

e Ciúme). 1954 — **La Bella di Roma** (A Bela de Roma). 1956 — **La Finestra sul Luna Park**. 1957 — **Mariti in Città** (Êsses Maridos). 1958 — **Moglie Pericolosa** (Mulheres Perigosas). 1959 — **Le Sorprese dell'Amore** (As Surpresas do Amor). ...**Und das Am Montagmorgenn** (Aconteceu na Segunda-Feira). 1960 — **Tutti a Casa** (Regresso ao Lar). 1961 — **A cavallo della Tigre**. 1962 — **Il Commissario**. 1963 — **La Ragazza di Bube** (A Garôta de Bube). 1964 — **Tre Notti d'Amore** (Três Noites de Amor). **La Mia Signora** (A Minha Senhora), **Le Bambole** (As Bonecas). 1965 — **La Bugiarda** (Mulher de Muitos Amôres), **Il Compagno Don Camillo**. 1966 — **Incompreso**. 1967 — **Italian Secret Service** (Serviço Secreto à Italiana).

**COMFORT, Lance** (Londres, Inglaterra, 1908-25 de agosto de 1966) — Diretor do cinema britânico. Foi animador e operador dos filmes científicos produzidos pela "Community Service". Com o advento do filme sonoro, se dedicou ao estudo dos problemas técnicos do som. Em 1938, passou à direção de documentários. Três anos mais tarde realiza seu primeiro longa-metragem. Na área do cinema classe B da Inglaterra, foi um dos diretores mais ativos.  
**FILMOGRAFIA:** **Sandy Steps Out** (curta), 1938; **Judy Buys a Horse** (curta), 1939; **Hatter's Castle** (O Castelo do Homem sem Alma); **Penn of Pennsylvania**, 1941;

**Those Kids from Town**; **Squadron Leader X**, 1942; **Escape to Danger**; **Old Mother Riley Detective**; **When We Are Married**, 1943; **Hotel Reserve**, 1944; **Great Day**; **Bedelia**, 1945; **Temptation Harbor** (Pôrto da Tentação), 1947; **Daughter of Darkness**, 1948; **Silent Dust** (Os Mortos Falam), 1949; **Portrait of Clare**, 1950; **Home to Danger**, 1951; **Girl on the Pier**, 1953; **Bang You're Dead**; **Eight O'Clock Walk**, 1954; **Man in the Road**, 1956; **Face in the Night**; **At the Stroke of Nine**; **The Man from Tangier**, 1957; **The Ugly Duckling**; **Make Nine a Million**, 1959; **The Breaking Point**, 1960; **Rag Doll**; **Pit of Darkness** (Trama Maldita), 1961; **The Break** (Abrindo Caminho à Bala); **The Painted Smile**; **Tomorrow at Ten**; **Touch of Death**, 1962; **Live it Up**; **Blind Corner/Man in the Dark** (Homem nas Trevas), 1963; **Devils of Darkness**, 1964; **Be My Guest**, 1965 (MES).

**COMMONS, David** — Diretor norte-americano classe C. Em 1958, dirigiu e escreveu **The Angry Breed** (Juventude Insaciável), thriller sobre delinquência motorizada, realizado em produção independente fora de Hollywood.

**CONRAD, William** (Louisville, Kentucky, EUA, 27 de setembro de 1920) — Diretor, produtor e ator norte-americano. Foi jornalista e escreveu para rádio. Como ator, nos anos 40 e 60, apareceu

em, entre outros títulos: *The Killers* (Assassinos), 1946; *Body and Soul* (Corpo e Alma), 1947; *Arch of Triumph* (Arco do Triunfo); *Joan of Arc* (Joana D'Arc), 1948; *Tension* (Tensão); *East Side, West Side* (Mundos Opostos), 1950; *Cry Danger* (Golpe do Destino); *The Racket* (A Estrada dos Homens sem Lei), 1951; *Lone Star* (Estréla do Destino), 1952; *Cry of the Hunted* (Jornada Cruel), 1953; *The Naked Jungle* (A Selva Nua), 1954; *The Conqueror* (Sangue de Bárbaros), 1955; *Johnny Concho* (Redenção de Um Covarde), 1956; *The Ride Back* (Jornada Inesquecível), também como produtor, 1957; *Thirty*, 1959. Em 1964, estréia na direção com *The Man from Galveston* e, em 1965, dirige e produz mais três filmes: *Two on a Guillotine* (Sete Noites de Agonia); *Brainstorm* (Amor Violento) e *My Blood Runs Cold* (Meu Sangue Ficou Gelado). No ano seguinte, a Warner Bros-First National o contrata para produtor-executivo. Nessa função, supervisiona a realização de: *An American Dream* (Eu Te Verei no Inferno, Querida); *A Covenant with Dead* (Tirado dos Braços da Morte), 1966; *First to Fight* (Suplicio do Médico); *The Cool Ones*, 1967; *Countdown* (No Assombroso Mundo da Lua); *Chubasco* (Pelos Mares do Mundo), 1968. Na televisão, dirigiu os filmes das séries: *77 Sunset Strip*, *True* e *This Man Dawson*.

**APRECIACÃO:** "Vilão inveterado, William Conrad acertou melhor dando tiros diante das câmaras (em *Jornada Inesquecível* ou *Johnny Concho*, por exemplo) do que na escolha de seus diretores ou argumentos, quando passou — como tantos atores igualmente ambiciosos — à função de produtor-realizador. Um dos bons intérpretes característicos da série negra hollywoodiana (*Assassinos*), terminou patrocinando aventuras incrivelmente mediocres (*Pelos Mares do Mundo*) e dirigindo subfilme da pior espécie (*Meu Sangue Ficou Gelado*) (PP).

**CONTRERAS TORRES, Miguel** — Um dos mais antigos diretores do cinema mexicano. Sua obra, iniciada na fase muda e terminada em começo dos anos



COMENCINI NO TEMPO DO NEO-REALISMO.

50, está imbuída de espírito patriótico, pois Contreras Torres tomou parte na revolução mexicana, chegando a alcançar importante posto militar. Fêz sua estréia em cinema como ator, em 1921, no filme *El Caporal*. Nas décadas de 20 e 30, era considerado uma figura excepcional na história fílmica do seu país. Em 1960, publicou o "Libro Negro del Cine Mexicano". Contreras Torres, além de diretor, é freqüentemente ator, produtor, argumentista e roteirista de quase todos os seus filmes.

**FILMOGRAFIA:** *El Zarco* (ator), 1919; *El Caporal* (ator), 1921; *De Raza Azteca* (ator); *El Sueño del Caporal*; *El Hombre sin Patria*, 1922; *Almas Tropicales*, 1923;

*Oro, Sangre y Sol*, 1925; *Revolución/La Sombra de Pancho Villa* (também como ator), 1932; *Juárez y Maximiliano* (Juarez e Maximiliano); *La Noche del Pecado*, 1933; *Viva Mexico!*; *Tribu* (também como ator), 1934; *No Te Engañes Corazón*, 1936; *La Paloma*, 1937; *La Golondrina* (também como ator), 1938; *Hombre o Demonio*; *Hasta que Llovió en Sayula*, 1940; *Simón Bolívar*, 1941; *Caballería del Imperio*; *El Padre Morellos*, 1942; *El Rayo del Sur*; *La Vida Inútil de Pito Pérez*, 1943; *Bartolo Toca la Flauta*; *Rancho de Mis Recuerdos* (também como ator), 1944; *El Hijo de Nadie*; *María Magdalena* (María Magdalena); *Reina de Reinas* (Rainha das Rainhas), 1945; *Bamba*, 1948; *Vuelve Pancho Villa*, 1949; *Amor a la Vida*, 1950; *Sov Mexicano de Acá de Este Lado*, 1951; *Tehuantepec*, 1953; *El Último Rebelde*, 1956; *Pueblo en Armas*; *Viva la Soldadera*, 1958. Na Espanha, entre outros realizou: *El Relicario*, 1928; *El León de Sierra Morena*; *La Noche del Pecado*, 1929; *Bajo el Cielo*, 1952 (MES).

**CONWAY, Jack** (Minnesota, EUA, 17 de julho de 1887/Los Angeles, 11 de outubro de 1952) — Diretor norte-americano. Filho de um comerciante irlandês, fêz o curso primário em Durham. Trabalhava numa ferrovia na cidade de Tacoma quando, em 1907, foi convidado a representar numa companhia de teatro amador, em Santa Barbara. Prontamente largou seu trabalho para se dedicar exclusivamente ao teatro. Em 1909, estréia como ator de cinema em *Her Indian Hero* — primeiro filme rodado em Hollywood. Volta ao teatro e mais tarde ao cinema a chamado de Griffith, trabalhando por algum tempo como roteirista. Estreou na direção com *The Old Armchair*, em 1913. Dois anos mais tarde, supervisionado por Griffith, realiza *The Penitentes*. Irving Thalberg o contrata em seguida para trabalhar na Metro Goldwyn Mayer, onde dirige seu primeiro filme falado e onde permanece até o fim de sua carreira.

**APRECIACÃO:** "Seus 45 anos de atividades como diretor atraíram, principal-

JACK CONWAY ATOR, AO LADO DE MYRTLE STEADMAN: THE VALLEY OF THE MOON (1914).





A QUEDA DA BASTILHA, DE JACK CONWAY, COM RONALD COLMAN: DICKENS VERSÃO MGM-35.

mente, pelo festival de estrelas, sobretudo depois do apadrinhamento de Irving Thalberg, o então manda-chuva da Metro. Já no mudo, uma plêiade: Gloria Swanson, Tom Mix, Norma Shearer, Joan Crawford, John Gilbert, Lon Chaney, Gary Cooper e outros mais, agora perdidos no esquecimento. E graças a eles, merecem ser lembrados: *Lucrécia Lombard, A Desforra, Coração Compatível, O Pirata Amoroso*, etc. No sonoro, prosseguiram sucessos mais comerciais do que artísticos: *Trindade Maldita, A Mulher dos Cabelos de Fogo, Viva Villal, A Queda da Bastilha, Casado com Minha Noiva, Sob o Céu dos Trópicos, Fruto Proibido, Quero-te Como És, A Estirpe do Dragão, Sagrado e Profano*. Se o bom resultado de *Viva Villal* foi muito mais obra de Howard Hawks (que planejou e dirigiu parte do filme) e seus roteiristas, para o de *Sagrado e Profano* concorreu George Cukor, e o sucesso de *A Queda da Bastilha* deveu-se, principalmente, ao então novato na produção David Selznick. Os demais filmes foram êxitos de atores, numa fase em que o estrelismo era absoluto em Hollywood. Conway foi apenas um obediente empregado da Metro, disposto a eleger as vedetes que lhe eram confiadas e a manter o prestígio das estrelas já consagradas. Porque não atingiu sequer a eficiente colaboração artesanal de um Clarence Brown, um Sam Wood, um W. S. Van Dyke. A qualidade de seus filmes perde — sempre — para os esforços administrativos da produção e, principalmente, para a “presença” das estrelas. Seu destaque deve-se apenas à força da indústria, pois sempre militou na produção classe A” (RM).

**FILMOGRAFIA:** *The Old Armchair*, 1913; *The Penitentes*, 1915; *The Beckoning Trail*; *Judgement of the Guilty*; *The Measure of a Man*; *The Mainspring*, 1916; *A Jewel in Pawn*; *Polly Redhead*; *Her Soul's Inspiration*; *The Little Orphan*; *Come Through*; *The Charmer*, 1917; *Her Decision* (Vence a Bondade); *A Diplomatic Mission*; *You Can't Believe Everything* (Não se Pode Acreditar em Tudo), 1918; *Lombardi, Ltd.*; *Restless Souls* (A Vida de Hoje), 1919; *The Money Changers* (A Lama do Dinheiro); *U. P. Trail*; *The Servant in the House*; *The Dwelling Place of the Light*; *Riders of the Dawn*, 1920; *The Killer* (O Destruidor de Vi-

das); *The Spenders* (Napoleão das Finanças); *The Lure of the Orient*; *The Millionaire*; *Proxies* (De Apache a Homem de Bem); *The Kiss*; *The Rage of Paris*; *A Daughter of the Law*, 1921; *Step On It!* (O Momento Decisivo); *A Parisian Scandal* (Escândalo Parisiense); *Across the Dead Line*; *Another Man's Shoes*; *Don't Shoot*; *The Long Chance*, 1922; *The Prisoner*; *Sawdust* (A Confissão); *What Wives Want* (O Que as Mulheres Querem); *Trimmed in Scarlet*; *Lucretia Lombard* (Lucrécia Lombard), 1923; *The Trouble Shooter* (Uma Aventura Galante); *The Heart Buster* (Mensagem que Salva); *The Roughneck* (A Desforra), 1924; *The Hunted Woman* (A Mulher Cobijada); *The Only Thing* (Bodas Reais), 1925; *Brown of Harvard* (Mocidade Esportiva); *Soul Mates* (Almas Opostas), 1926; *The Understanding Heart* (Coração Compatível); *Twelve Miles Out* (O Pirata Amoroso); *Quicksands*, 1927; *The Smart Set* (O Petulante); *Bringing Up Father* (Paí de Família); *While the City Sleeps* (Enquanto a Cidade Dorme), 1928; *Alias Jimmy Valentine* (Um Larápio Encantador); *Our Modern Maidens* (Donzelas de Hoje); *The Untamed* (A Indomável), 1929; *They Learned About Women* (Elas Sabem Seduzir); *The Unholy Three* (A Trindade Maldita); *New Moon* (Lua Nova) 1930; *The Easiest Way* (Tentação do Luxo); *Just a Gigolo/Dancing Partners* (Gigolô), 1931; *Arsene Lupin* (Arsene Lupin); *But the Flesh is Weak* (Conquistador Irresistível); *Red Headed Woman* (A Mulher de Cabelos de Fogo), 1932; *Hell Below* (Além do Inferno); *The Nuisance* (O Inimigo da Light); *The Solitary Man* (O Homem Solitário), 1933; *Viva Villal* (Viva Villal!); *The Girl from Missouri* (Bôca para Beijar); *The Gay Bride* (A Noiva Alegre), 1934; *One New York Night* (O Mistério do Quarto 309); *A Tale of Two Cities* (A Queda da Bastilha), 1935; *Libeled Lady* (Casado com Minha Noiva), 1936; *Saratoga* (Saratoga), 1937; *A Yank at Oxford* (Um Ianque em Oxford); *Too Hot to Handle* (Sob os Céus dos Trópicos), 1938; *Let Freedom Ring* (O Trovador da Liberdade); *Lady of the Tropics* (Flor dos Trópicos); *Ice Follies of 1939* (Folia no Gêlo), 1939; *Boom Town* (Fruto Proibido), 1940; *Love Crazy* (Meu Querido Maluco); *Honk Tonk* (Quero-te Como És), 1941; *Crossroads* (Sua Exce-lência, o Réu), 1942; *Assignment in Brit-*

*tany* (Encontro com o Perigo), 1943; *Dragon Seed* (A Estirpe do Dragão), 1944; *High Barbaree* (A Ilha Encantada); *The Hucksters* (Mercador de Ilusões), 1947; *Julia Misbehaves* (Travessuras de Júlia), 1948; *The Great Gatsby* (Até o Céu Tem Limites), 1949 (MES).

**COOK, Fielder** — Diretor dos cinemas norte-americano e inglês. Autor de uma peça encenada na Broadway: “A Cook For Mr. General”. Fielder Cook se dedica mais freqüentemente à realização de séries para a televisão. Alguns dos seus espetáculos para o vídeo: “Playhouse 90”, “Ben Casey”, “Mr. Roberts”, “Going My Way”. No cinema, dirigiu: *Patterns* (História de Um Egoísta), 1958; *Home is the Hero*, 1961; *A Big Hand for the Little Lady/Big Deal at Dodge City* (Jogada Decisiva), 1966; *How to Save a Marriage and Ruin Your Life* (Como Salvar Um Casamento... e Arruinar Sua Vida); *Prudence and the Pill* (Prudência e a Pilula), 1968.

**APRECIACÃO:** “Foi um dos que vieram na onda dos TV directors transferidos do vídeo para a tela grande em fins da década de 50. A estréia, em 1958 (*História de Um Egoísta*, um drama interessante sobre o big business e os executivos), colocou Cook promissoramente ao nível de Martin Ritt, Robert Mulligan, John Frankenheimer, Arthur Penn e outros de sua TV generation. Mas a promessa não se cumpriu. Cook voltou à televisão, e durante dez anos só realizou um filme na Irlanda, *Home is the Hero*, que nunca chegou ao Brasil (e que, segundo o diretor, “custou menos do que um programa de TV de uma hora”). Em 66, já em outro ritmo, realiza *Jogada Decisiva*, menos um western do que uma brincadeira na base do pôquer, com um final à O’Henry. Admirador das comédias americanas dos anos 30, Cook voltou-se para esse gênero em *Como Salvar Um Casamento... e Prudência e a Pilula*, obtendo somente amenidades, em vez da pretendida sofisticação. Diz ele que, “para fazer um bom filme, um diretor depende da qualidade do roteiro”. Forma grisalha de pensar de quem foi, inicialmente uma promessa como cineasta, mas se acabou anulando no plano do artesanato mais impessoal” (PP).

**COOPER, George A.** (Inglaterra, 1894/1947) — Diretor e roteirista inglês. Foi ator, durante pouco tempo. Em 1920, partiu para a Itália e lá trabalhou até 1921 como montador da Unione Cinematographica Italiana. No ano seguinte, voltou para a Inglaterra e passou a dirigir filmes de curta-metragem: *The White Rat*; *A Question of Principle*; *Fallen Leaves*; *The Thief*; *Geraldine's First Year*; *The Big Strong Man*; *Poetic License*; *The Cunninghame's Economise*; *Keeping Man Interested*; *The Letters*; *Her Dancing Partner*; *Pearl for Pearl*; *His Wife's Husband*, 1922; *Finished*; *Darkness*; *The Reverse of the Medal*; *The Man who Liked Lemons*; *Constant Hot Water*; *Three One Against*, 1928; *The Mystery of the Silent Death*; *Silken Threads*, 1928. No longa-metragem, realizou: *Claude Duval*; *The Eleventh Commandment*, 1924; *The Happy Ending*; *Settled Out of Court*; *Somebody's Darling*, 1925; *If Youth But Knew*, 1926; *Master and Man*, 1929; *The World, the Flesh and the Devil*, 1932; *Puppets of Fate*; *The Shadow*; *The Man Outside*; *His Grace Gives Notice*; *Home Sweet Home*; *The Roof*; *Mannequin*, 1933; *The Black Abbot*; *Tangled Evidence*; *Anything Might Happen*; *The Case for Crown*, 1934; *Sexton Blake and the Bearded Doctor*, 1935; *Royal Eagle*, 1936 e *Down Our Alley*, 1939 — seu último filme como diretor. Escreveu os roteiros

de *The Fake*, 1927; *The Woman from China*, 1931; *Men Without Honour*, 1939; *What Do We Do Now*; *Old Mother Riley at Home*, 1945 e *Loyal Heart*, 1946 (MES)

**COOPER, Meriam C.** (Jacksonville, Flórida, EUA, 24 de outubro de 1893) — Produtor e diretor norte-americano. Foi jornalista. Participou de expedições na África e Ásia, surgindo desde então seu interesse pelo cinema. Em 1926, uniu-se a Ernest B. Schoedsack e juntos realizaram documentários e filmes de aventura. Trabalhou como fotógrafo, produtor e diretor. Seu primeiro longa-metragem, co-dirigido com Schoedsack, foi *Grass* (Náufragos da Vida), 1926. No ano seguinte, realizaram *Chang*. Em 1929, os dois e mais Lothar Mendes fizeram *The Four Feathers* (As Quatro Penas). E em 1933 realizam o clássico *King Kong*. De 1935 a 1938, produziu muitos filmes de sucesso comercial, entre os quais: *She* (Ela, a Feiticeira), dirigido por Irving Pichel; *The Toy Wife* (Mademoiselle Frou-Frou), de Richard Thorpe, e *The Last Days of Pompeii* (Os Últimos Dias de Pompéia), de Ernest B. Schoedsack. Com John Ford, funda em 1947 a Argosy Pictures Corporation, empresa para a qual produziu alguns dos mais expressivos espetáculos fordianos: *The Fugitive* (Domínio dos Bárbaros), 1947; *Fort Apache* (Sangue de Heróis/Forte Apache), 1948; *She Wore a Yellow Ribbon* (A Legião Invencível); *The Three Goodfathers* (O Céu Mandou Alguém), 1949; *Rio Grande* (Rio Bravo), 1950; *The Quiet Man* (Depois do Vendaval), 1952; *The Sun Shines Bright* (O Sol Brilha na Imensidade), 1953; *The Searchers* (Rastros de Ódio), 1956. Neste mesmo ano produz *This is Cinerama* (Isto é Cinerama). Ao lado de Ford, produziu ainda *Mighty Joe Young* (Monstro de Um Mundo Perdido), 1949. Em 1952, recebeu um "Oscar" especial da Academia de Hollywood. **APRECIÇÃO:** "A primeira vista, o nome de Meriam C. Cooper pode parecer deslocado numa enciclopédia de direto-



**KING KONG: EXÓTICO, POÉTICO OU ALUCINANTE? DE QUALQUER FORMA, UMA OBRA-PRIMA.**

res. Mas, se existem produtores cujo trabalho de criação artística possui uma evidente força autoral, o nome de Cooper é um exemplo maior. Só pelo fato de ter sido o inventor original de *King Kong*, uma das grandes obras poéticas que o cinema já produziu (ver artigo sobre este filme em *Filme Cultura* n.º 13), esse aventureiro de sete mares se coloca numa posição histórica. Para ele, o cinema era de fato uma aventura, lírica e legendária. Em Cooper, John Ford encontrou o companheiro ideal: juntos fizeram muitas obras-primas (*Domínio dos Bárbaros*, *O Céu Mandou Alguém*, *A Legião Invencível*, sobretudo *Rastros de Ódio* e *Depois do Vendaval*) sob a chancela da empresa fundada em 1947,

a Argosy. Mas a principal contribuição de Cooper foi no terreno do documentário: *Grass* (1926) e *Chang* (1927), rodados respectivamente na Pérsia e no Sião, foram tão significativos em seu tempo quanto os clássicos ensaios do mestre do gênero, Robert Flaherty. Têmpera de pioneiro, Cooper deixou no cinema norte-americano a imagem modelo do **executive producer**, tão diferente do produtor de gabinete: era um **globetrotter** fascinado pela magia do cinema, que ele desbravou como se estivesse conquistando um novo e admirável mundo" (PP).

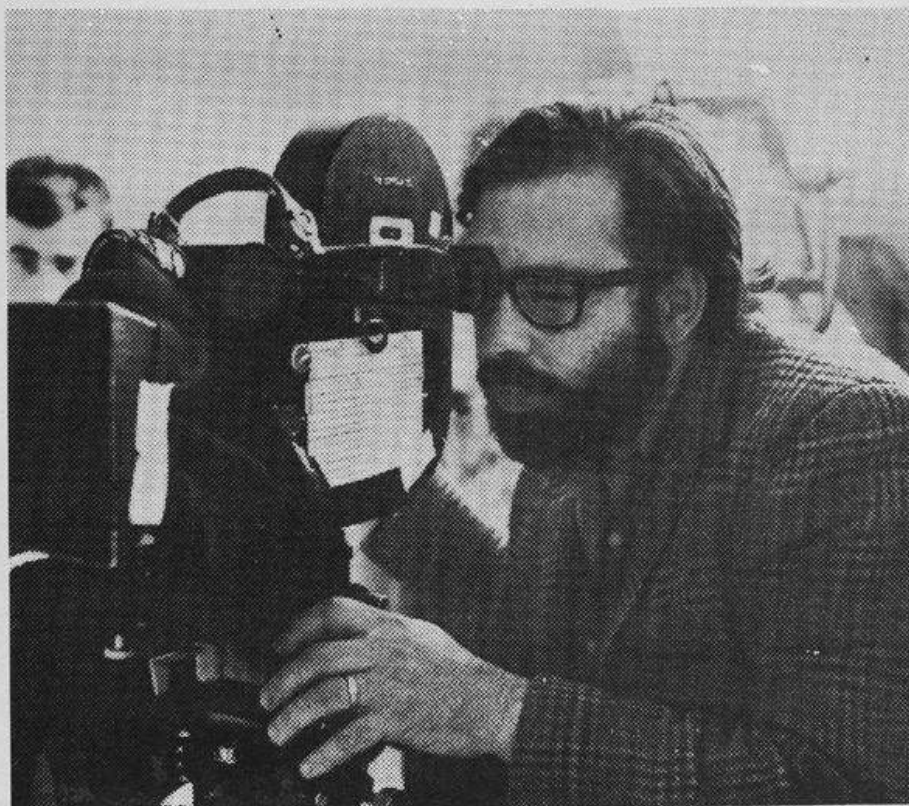
**COPPOLA, Francis Ford** (EUA, 1939)

— Diretor, roteirista e produtor. Destinado à carreira musical por seu pai, preferiu estudar cinema, para o qual demonstrou inclinação desde os oito anos de idade. Ainda menino, realizou um filme de 8 mm sobre sua família. Na escola secundária, dirigiu várias peças. Em 1956, ingressou na Universidade Hofstra, de Nova York, para estudar arte dramática. Ganhou prêmios por suas experiências amadoras antes de entrar na Universidade da Califórnia (UCLA), onde se formou em arte cinematográfica. Durante umas férias foi para Dublin, Irlanda, e lá fez *Dementia*. Em 1963, foi produtor associado do filme de Roger Corman *The Terror*, com Boris Karloff. Foi roteirista da *Seven Arts*. Nessa função, trabalhou nos filmes *Paris Brule-t-il?* (Paris Está em Chamas?), de René Clément, 1965; *This Property is Condemned* (Esta Mulher é Proibida), de Sydney Pollack (1966), e *Patton* (Patton: Rebelde ou Herói?), de Franklyn Schaffner (1969). Fundou sua própria companhia, *The Coppola Company*, onde está produzindo fitas de diretores novos e independentes.

**FILMOGRAFIA:** *Dementia*, 1962; *You're a Big Boy Now* (Agora Você é um Homem), 1966; *Finian's Rainbow* (O Caminho do Arco-Iris), 1968; *The Rain People* (Caminhos Mal Traçados), 1969 — Grande Prêmio ("Concha de Ouro") no Festival de San Sebastian, Espanha.

**APRECIÇÃO:** "*You're a Big Boy Now* constituiu um impacto: Coppola surgia como um cineasta de gênio, que conseguia associar talento e aprendizado técnico a um gosto incomum pela narrativa sincopada. O talento, a vocação explicaria; o capítulo do aprendizado estaria desvendado quando se sabe do aproveitamento num curso de cinema na Uni-

**OLHO NA CÂMARA, FRANCIS FORD COPPOLA VISUALIZA UMA CENA DE THE RAIN PEOPLE.**





COPPOLA DEU GRAÇA, LEVEZA E ENCANTO À SUA VERSÃO DO MUSICAL FINIAN'S RAINBOW.

versidade da Califórnia. O jovem também preparava roteiros; nestes, a irreverência, o sarcasmo, um certo sabor ácido e concentrado bem se ligavam a uma tradição de escritores americanos, inclusive alguns que colaboraram com o cinema — embora a similitude não signifique influência ou empréstimo deliberado: S. J. Perelman, Ring Lardner, Damon Runyon, F. Scott Fitzgerald. Mas Coppola é, no fim de contas, um otimista. A prova: a leveza, a graça, o encanto de *Finian's Rainbow* atingindo, no plano cinematográfico, a originalidade que talvez à peça teatral faltasse. Apenas filmes dirigidos até 1970; nos três, a sintaxe moderna, avançada, sem o falso esoterismo, sem o formalismo gratuito. Pois, no seu cinema, continente e conteúdo se completam, se entrelaçam, a simbiose informa, comunica, entretém, leva à reflexão e à estesia. Um diretor jovem que, milagrosamente, integrado ao sistema, escapa com habilidade da escravatura que a indústria a tantos impõe. Merece um crédito de confiança. Sem se enturmar, individualista, Coppola exprime um cinema que sabe captar e transmitir, de modo caloroso, o cosmo social. E suas ilações surgem límpidas, sensibilizando porque nelas a arte é pura, sem apelos misticadores" (SCP).

**CORBUCCI, Bruno** — Diretor do cinema italiano. Pertence à vaga mais comercial e descompromissada do novo cinema peninsular. Especializou-se em comédias de espionagem, realizadas pelas "fábricas" do Mercado Comum Europeu cinematográfico. Principais filmes: *James Tont, Operazione U.N.O.* (James Tonto, Operação U.N.O.), 1965; *James Tont, Operazione D.U.E.* (James Tonto, Operação D.U.E.); *Spia, Spione/Una Ladrona para un Espia* (Os Super-Espiões); *Ringo e Gringo Contra Tutti/Heroes a la Fuerza* (Ringo e Gringo Contra Todos), 1966; *Peggio per Lei... Meglio per Te; Marinal in Coperta; Riderà*, 1967; *I Due Pompleri*, 1968; *Zum Zum Zum n.º 2; Isabella, Duchessa dei Diavoli*, 1969.

**CORBUCCI, Sergio** (Roma, Itália, 6 de dezembro de 1926) — Diretor italiano. Formado em Ciências Econômicas e Sociais. Dedicou-se, durante algum tempo, ao jornalismo cinematográfico. Profissionalmente, deu seus primeiros passos ajudado pelo documentarista Aldo Vergano. Realizador prolífico, passou sucessivamente do melodrama à comédia, do filme histórico ao *western spaghetti*. Em alguns desses filmes, usa o pseudônimo de Stanley Corbett. Escreve os roteiros de suas fitas.

**APRECIACAO:** "Caso excepcional na então nascente indústria italiana, Sergio Corbucci estreou no longa-metragem aos 23 anos de idade e já em seu segundo filme escorava-se numa supervedeta da época: Silvana Pampanini. Mas *A Pecadora da Ilha* não forneceu nenhuma re-

velação precoce e, logo em seguida, o jovem diretor foi relegado a comédias, musicais e melodramas sentimentais de segunda linha, os quais aceitou sem reservas. A aventura épica, que marcou o início da superindustrialização do cinema na Itália, serviu para exibir aos produtores um artesão já bastante tarimbado, com *know-how* para satisfazer às parcas exigências dos amantes da série. Na contrafação do *western* americano, surgida alguns anos mais tarde, Corbucci veio afirmar pleno conhecimento de causa. Fugindo ao primarismo imitativo dos primeiros "calabreses", e sem preterir idéias incompatíveis com a ligeireza da confecção das mercadorias, seus *westerns* refletem — pela eficácia — a compreensão exata de sua finalidade digestiva e a adequação aos valores espetaculares que constituem seu único e real conteúdo. E o realizador, que também é roteirista, satisfaz com isso. De pessoal em seus trabalhos apenas uma visão ambígua, equivocada, na confrontação heróica-massa, refinamento-primitivismo (notadamente em *Ringo e Sua Pistola de Ouro, Os Filhos do Leopardo, Os Violentos Vão Para o Inferno*), nunca preponderante no resultado" (RM).

**FILMOGRAFIA:** *Salvate Mia Figlia*, 1951; *La Pecatrice dell'Isola (A Pecadora da Ilha)*, 1952; *Terra Straniera*, 1953; *Baracca e Burrattini; Acque Amare; Caravanna di Canzoni*, 1954; *Suono d'Amore*, 1955; *Suprema Confessione/Die Grosse Sunde*, 1956; *A Vent'Anni è Sempre Festa; Gluventù Disperato/Angelos Sin Cielo*, 1957; *I Ragazzi dei Parioli*, 1959; *Chi si Ferma è Perduto; Romolo e Remo (Rômulo e Remo); Totò, Peppino e la Dolce Vita; I Due Marescialli*, 1961; *Lo Smemorato di Collegno; Il Figlio di Spartacus; Il Giorno più Corto (O Mais Curto dos Dias)*, 1962; *Il Monaco di Monza*, 1963; *Minnesota Clay (Minnesota Clay)*, 1964; *Massacro al Grand Canyon (Massacre no Grande Canyon); I Figli del Leopardo (Os Filhos do Leopardo); L'Uomo che Ride/L'Homme qui Rit (O Homem que Ri)*, 1965; *Johnny Oro (Ringo e sua Pistola de Ouro); I Crudeli/Los Despiadados (Os Cruéis); Un Dollaro a Testa; Django (Django)*, 1966; *Navajo Joe/Joe, el Implacable (Joe, o Pistoleiro Implacável); Bersaglio Mobile*, 1967; *Il Grande Silenzio (O Vingador Silencioso); Il Mercenario/Salario para Matar (Os Violentos Vão para o Inferno)*, 1968; *Gli Specialisti*, 1969.

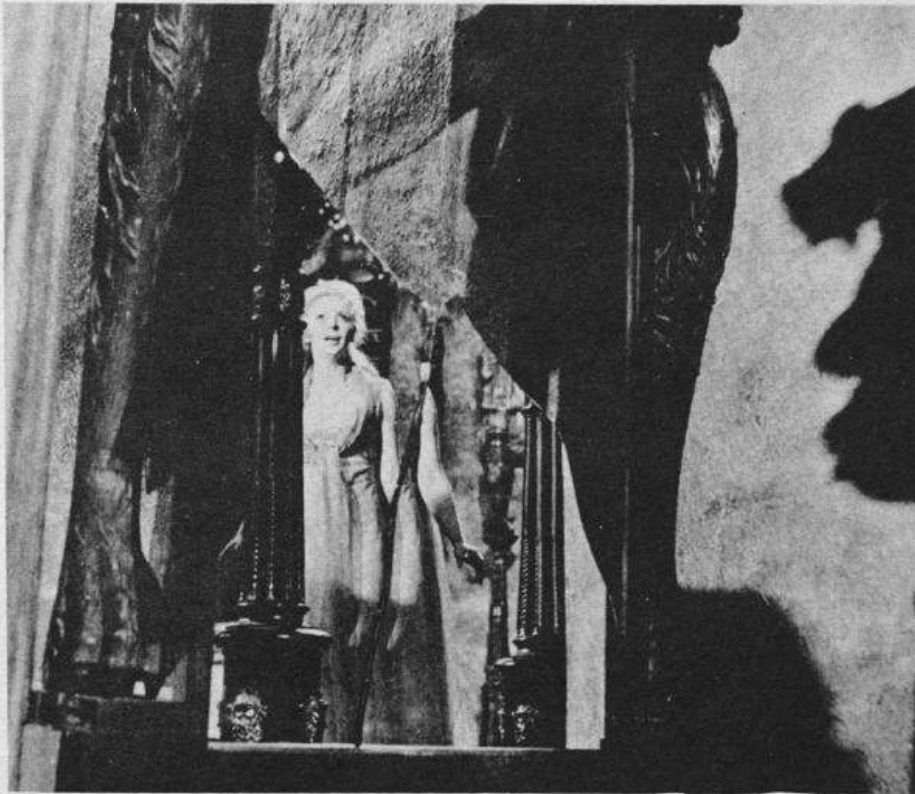
O TÓMULO SINISTRO: UM DELÍRIO GÓTICO. COM ELISABETH ASHLEY E VINCENT PRICE.



**CORMAN, Roger** (Chicago, Illinois, 5 de abril de 1926) — Diretor e produtor norte-americano. Durante a Segunda Guerra, serviu na Marinha. Começou sua carreira cinematográfica em 1948, trabalhando como mensageiro na 20th Century Fox. Destacado mais tarde para o Departamento de Roteiros, interrompeu suas atividades para estudar Literatura em Oxford, Inglaterra. De volta aos EUA, foi agente literário da Jules Goldstone Agency (1951) e Dick Hyland Agency (1952). Em 1954, escreveu a história do filme **Highway Dagnet** (Consciência Culpada), de Nathan Juran, e produziu **Monster from the Ocean Floor**. Realizador prolífico, produzindo ou dirigindo em média seis filmes por ano, Corman se especializou em fitas série-B, policiais, **science-fictions** e filmes de terror. Nesta área ficou conhecido como adaptador para a tela das obras de Edgar Allan Poe.

**APRECIACÃO:** "Já o chamaram de 'o Simenon do cinema'. E com razão. Em 15 anos, Corman produziu cerca de 100 filmes e dirigiu mais de 50, com uma incrível e compulsiva velocidade. Fez muitas concessões, numa diversidade caótica (e oportunista) de assuntos: fúteis comédias universitárias, musicais idiotas, subwesterns, invasões da Terra por seres sobrenaturais, policiais medíocres, etc. A série Poe o redimiu mas não o refreou. Desrespeitando a intriga original, desafiando o ridículo e as leis básicas da dramaturgia, sempre em favor de uma artificial, às vezes brilhante e fascinante, atmosfera de brumas e musgos, Corman descobriu em Poe um escritor engraçado, digestivo e antifeminista. Seus heróis são homens pervertidos e de inteligência superior como o Medina de **A Mansão do Terror**, aterrorizado por uma visão da infância, ou o Guy Carrel, de **Obsessão Macabra**, angustiado pelo medo de ser enterrado vivo. Todos, sem exceção, manipulados por seus ancestrais e amigos através de uma diabólica maquiagem. Elisa Medina simula uma morte aflitiva para melhor perturbar seu marido; a demente Madeleine Usher (**O Solar Maldito**) adquire uma força irresistível e estrangula os homens; a falsa ingénua Emily Gault (**Obsessão Macabra**) brinca com a catalepsia de Guy. **O Massacre de Chicago**, seu filme mais acabado, empalidece quando comparado aos delírios góticos e camp de Corman, prova de que, no caso desse cineasta, a presa não é tão inimiga da perfeição" (SA).

**FILMOGRAFIA:** **Five Guns West** (Cinco Revólveres Mercenários); **Apache Woman** (Pistoleiro Solitário), 1955; **The Day the World Ended; It Conquered the World; The Gunslinger** (A Lei dos Brutos); **Swamp Women** (Mulheres do Pântano); **Oklahoma Woman** (A Onça de Oklahoma); **Not of This Earth** (Emissário de Outro Mundo), 1956; **Naked Paradise** (Paraíso em Fúria); **Attack of the Crab Monster** (A Ilha do Pavor); **Rock all Night; Sonority Girl; Teenage Doll** (Mulher Sem Rumor); **Carnival Rock; Thunder Over Hawaii**, 1957; **She Gods of the Shark Reef; Machine Gun Kelly** (Dominados Pelo Ódio); **War of the Satellites** (Guerra dos Satélites); **Teenage Cave-man; The Undead; Viking Women and the Sea Serpent**, 1958; **I, Mobster** (A Vida de Um Gangster); **A Bucket of Blood**, 1959; **House of Usher** (O Solar Maldito); **The Little Shop of Horrors; The Wasp Woman; Ski Troop Attack**, 1960; **The Pit and the Pendulum** (A Mansão do Terror); **Creature from the Haunted Sea; Last Woman on Earth**, 1961; **The Premature Burial** (Obsessão Macabra); **Tales of Terror** (Muralhas do Pavor); **The Tower of London** (A Torre de Londres); **The Intruder**, 1962; **The Young Racers**



O DECOR TEM FUNÇÃO EXPRESSIVA NA SERIE QUE ROGER CORMAN DEDICOU A ALLAN POE.

(Desafiando a Morte); **The Raven** (O Corvo); **The Haunted Palace** (O Castelo Assombrado); **The Terror; X, The Man with X-Ray Eyes** (O Homem dos Olhos de Raios-X), 1963; **The Dubious Patriots/The Secret Invasion** (A Invasão Secreta); **Masque of the Red Death** (A Orgia da Morte), 1964; **The Tomb of Ligeia** (O Túmulo Sinistro), 1965; **The Wild Angels**, 1966; **The Saint Valentine's Day Massacre** (O Massacre de Chicago, 1929); **The Trip** (Viagem ao Mundo da Alucinação), 1967; **Bloody Mama; Gas-s-s-s; Von Richthofen and Brown**. Produziu (sem dirigir): **The Beast with a Million Eyes**, 1955; **Stake-Out On Dope Street** (Mercado Proibido), 1957; **Hot Car Girl** (Sangue na Estrada); **The Cry Baby Killer**, 1958; **The Giant Leeches; Earth vs. the Brainiacs; Night of the Blood Beast; Highschool Big Shot; Battle of Blood Island; T-Bird Gang; Beast from the Haunted Cave**, 1960; **Dementia**, 1962 (MES).

**CORNELIUS, Henry** (África do Sul, 18 de agosto de 1913/Londres, Inglaterra, 3 de maio de 1958) — Diretor, produtor e roteirista do cinema britânico. Após concluir seus estudos na Alemanha, foi morar em Paris, onde cursou a Escola de Jornalismo da Sorbonne. Voltou depois para Berlim, frequentando a escola de teatro dirigida por Max Reinhardt. Mais tarde, em 1933, trabalhou como produtor teatral. Um ano depois, retorna a Paris, exercitando-se como montador. Em 1935, foi para a Inglaterra: aí tem oportunidade de montar alguns filmes produzidos por Alexander Korda. Quatro anos depois, ingressa no "Film Department of South Africa Propaganda Service". Em 1943, entra para a Ealing. Seu primeiro filme foi feito neste estúdio: **Passport to Pimlico** (Um País de Anedota), 1949. Em seguida, realizou: **The Galloping Major**, 1951; **Geneviève** (Geneviève), 1953; **I Am a Camera** (A História do Meu Passado), 1955; **Next to No Time** e **Law and Disorder**, 1958. **APRECIACÃO:** "A já histórica — embora de relativa importância — safra de

comédias do produtor Michael Balcon teve em Cornelius um de seus realizadores mais destacados. E é exatamente essa referência que faz perigar o conceito que se possa ter desse cineasta curioso, embora sem obras exponenciais. Porque ao contrário de seus companheiros de estúdio (McKendrick, Hamer, Crichton, Kimmins, os mais destacados), Cornelius nunca se preocupou muito com a linha mestra das produções da Ealing. O cerne dessas comédias residia no insólito decorrente do desacerto entre personagens de comportamento conservador e suas atividades rebeldes. Cornelius, desde **Um País de Anedota**, demonstrou muito mais interesse pela tradicional sátira de costumes, no desenho do inglês típico e pela sofisticação do cômico, sem se preocupar com o disparate calcado no psicológico. Atestam-no os assuntos-chaves de seus filmes: o comportamento de uma população ante a descoberta de uma bomba não detonada (**Passport to Pimlico**), as corridas automobilísticas de fim de século (**Geneviève**), o alto mundo das finanças em viagem transatlântica (**Next to No Time**). Até mesmo em sua experiência dramática (**I Am a Camera**) destaca-se o caráter sofisticado do comportamento dos personagens e o insólito de suas atitudes. Tendo morrido prematuramente, Cornelius não chegou a definir o grau do seu talento que, sobretudo em **Geneviève**, fazia supor bem alto" (RM).

**CORNFIELD, Hubert** (Istambul, Turquia, 8 de fevereiro de 1929) — Diretor norte-americano. De 1930 a 1939 viveu em Paris, onde seu pai era o diretor da Metro Goldwyn Mayer para a França. Estudou na Universidade de Pennsylvania. Fez em 1953 os cursos do Actor's Studio. Seus primeiros contatos com o cinema ocorreram nesse mesmo ano, em Paris, como desenhista de cartazes cinematográficos. Voltou aos EUA e se dedicou à publicidade. Em 1954, foi cenarista na Allied Artists. Nessa empresa realizou seu primeiro filme: **Sudden Danger** (Perigo às Cegas). Para a televisão,



TORMENTOS D'ALMA: O MOMENTO MAIS AMBICIOSO DA CARREIRA DE HUBERT CORNFELD.

fêz em 1956. *Operation Cicero*, com Ricardo Montalban e Peter Lorre.

**FILMOGRAFIA:** *The Color is Red*, 1952 (filme amador em 16 mm); *Sudden Danger* (Perigo às Cegas), 1955; *Lure of the Swamp* (A Tentação do Pântano), 1957; *Plunder Road* (Salteadores de Estradas), 1958; *The Third Voice* (A Terceira Voz), 1959; *Pressure Point* (Tormentos d'Alma), 1963; *The Night of the Following Day* (A Noite do Dia Seguinte), 1968.

**APRECIÇÃO:** "Policiais materialmente modestos, mas dotados de estranha fotogenia e engenhoso senso rítmico, as primeiras experiências de Hubert Cornfield o assinalaram, de imediato, como cineasta de futuro. Sua vivência e formação européias lhe deram uma bizarra maneira de fazer cinema americano. Essa influência, às vezes equivocada, o prejudicou sensivelmente quando empreendeu seu vôo mais ambicioso, pelas mãos do produtor Stanley Kramer: *Tormentos d'Alma*, drama psiquiátrico sumário e enfático. Afastado do cinema desde 1963, voltou a trabalhar há três anos, na França, com um thriller tenso e grave, *A Noite do Dia Seguinte*, tão instigante quanto seus melhores filmes: *Salteadores de Estradas* e *A Terceira Voz*" (JCM).

**CORNU, Jacques-Gérard** — (Paris, 5 de maio de 1925). Diretor francês de cinema e TV. Após se formar em Belas-Artes, passou a exercer as funções de diretor artístico na televisão (1954-57). Foi assistente de Jean Delannoy, A. Esway, E. E. Reinert e Marc-Gilbert Sauvageon. Para a televisão realizou: *Les Murs de Palata*; *Le Maître de Santiago*; *Les Fausses Confidences*, etc. No cinema dirigiu: *Ma Petite Ville* — curta-metragem, 1958; *Souvenirs* — curta-metragem, 1959; *L'Homme à Femmes*, 1960; *Fenêtre sur Seine* — curta-metragem, 1961.

**CORTÉS, Fernando** (San Juan, Pôrto Rico) — Diretor do cinema mexicano. Dirigiu: *La Pícaro Susana*, 1944; *El Amor das Vuelve Locas*; *Las Casadas Engañan de 4 a 6* (As Casadas Enganam de 4 às 6), 1945; *La Viuda Celosa*, 1946; *Los Maridos Engañan de 7 a 9*, 1946; *No Te Cases Con Mi Mujer*; *La Liga de las Muchachas*, 1947; *El Charro y la Dama*, 1948; *El Pecado de Quererte*; *Te Besaré en la Boca*; *Si Me Viera Don Porfirio*, 1950; *Recién Casados, no Molestari*, 1951; *Hay Un Niño en su Futuro*; *El Béisbolista Fenômeno*, 1952; *El Luchador Fenômeno*, 1952; *Ni Pobres Ni Ricos*; *Las Tres Viudas Alegres*; *Las Cariñosas*; *Miradas Que Matan*, 1954; *Viva la Juventud!* (Viva a Juventude), 1955; *El Gato Sin Botas*; *Cômicos de la Legua*; *El Teatro del Crimen* (Teatro do Crime); *El Campeón Ciclista*; *Rififi Entre las Mujeres*, 1956; *Locos Peligrosos*; *Pobres Millonarios*; *Las Mil e Una Noches* (As Mil e Uma Noites); *Un Viaje a la Luna* (Viagem à Lua); *La Odalisca número 13* (A Odalisca), 1957; *Tres Lecciones de Amor*; *A Sablazo Limpio*; *Três Angelitos Negros*; *Echame a la Mi Culpal* — na Espanha, 1958; *El Fantasma de la Opera*; *Dormitorio Para Señoritas*; *Viva la Parranda*; *Variedades de Medianoche*, 1959; *Cômicos y Canciones*; *Vacaciones en Acapulco*; *El Aviator Fenômeno*; *Dios Sabrá Juzgarnos*; *La Marca del Muerto*; *Muchachos Que Trabajan*; *Jóvenes y Bellas*; *Un Día de Diciembre*; *Quiero Morir en Carnaval* (Quero Morrer no Carnaval) — México-Brasil, 1961; *Los Forajidos*; *Un Tipo a Todo Dar*; 1962; *Dile Que la Quiero*, 1963; *Rateros Último Modelo*; *Los Tres Calaveras*, 1964; *Rosa, la Tequilera*, 1966; *Agente 00 Sexy*, 1967.

**CORTESE, Leonardo** (24 de maio de 1916, Roma, Itália) — Ator e diretor do cinema italiano. Coursou a Academia Nacional de arte Dramática, dedicando-se depois ao teatro. Como ator de cinema participou apenas de filmes de produção média. Entre outros, atuou em *Jeanne Doré*; *La Vedova*, 1938; *Cavalleria Rusticana*, 1939; *Una Romantica Aventura*; *La Regina di Navarra*, 1940; *Un Garibaldino al Convento*, 1941; *Il Diavolo Va in Collegio* (O Diabo no Colégio), 1943; *Il Fiacre n.º 13* (O Fiacre n.º 13), 1947; *La Flamma che non si Spegne* (A Chama Que Não se Apaga), 1949; *Canzone di Primavera* (Canção da Primavera), 1950; *Il Conte Aquila*, 1954; *Adriana Lecouvreur* (Violetas Trágicas), 1955. Tentou a crítica cinematográfica e a direção, realizando o curta-metragem *Chi è di Scena?*, 1951; e dois longos *Articolo 519 — Codice Penale*, 1952 e *Violenza Sul Lago*, 1954.

**CORTEZ, Ricardo** — (Viena, 19 de setembro de 1895.) Ator e diretor do cinema norte-americano. Descendente de família judaica. Com a idade de três anos emigrou para os EUA. Anos mais tarde trabalhou numa companhia de navegação. Daí passou para o teatro, como ator coadjuvante e, depois, como bailarino de variedades. Dedicou-se em seguida ao cinema, adotando o nome de Ricardo Cortez, devido a seu tipo físico de espanhol. Estreou em 1920, como ator secundário, em *Feet of Clay* (Amor e Morte), de Cecil B. De Mille. Interpretou então muitos filmes entre os quais se destacaram: *Hollywood* (Hollywood), 1923; *The Torrent* (Laranjais em Flor) — ao lado de Greta Garbo, 1926; *Chicago* (Sacrifício Inútil), 1928; *Ten Cents a Dance* (A Vida é Uma Dança), 1931; *The Maltese Falcon* (O Falcão Maltês), 1933; *Frisco Kid* (Cidade Sinistra), 1935; *West of Shanghai* (As Portas de Xangai), 1937; *The Locket* (Angústia), 1946. Como diretor realizou alguns filmes de pouca importância: *Inside Story*, 1938; *Chasing Danger* (Cortejando a Morte); *The Escape* (A Fuga), 1939; *Heaven with a Barbed Wire Fence*; *City of Chance*; *Free. Blonde and 21*; *Girl in 313* (O Quarto 313), 1940 (MES).

#### ENCICLOPÉDIA: EQUIPE

Supervisão: José Carlos Monteiro  
Pesquisa e documentação: Michel do Espírito Santo

Redação dos verbetes deste número:  
Paulo Perdigão, Sérgio Augusto, Ronald Monteiro, Michel do Espírito Santo, José Carlos Monteiro e Salvyano Cavalcanti de Paiva.

Nota: a Enciclopédia FILME CULTURA publicou, na sua edição n.º 8, os seguintes verbetes relativos a diretores do cinema brasileiro. letra C:

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

## GERALDO VELLOSO: ARTE É PURGAÇÃO

Filmado na casa do diretor, em apenas quatro dias e com somente seis pessoas em sua reduzida equipe, *Perdidos e Malditos* assinala a primeira experiência do jovem montador e assistente de produção Geraldo Velloso no longa-metragem. Exibida em pré-estrela na semana "Novos Rumos do Cinema Brasileiro", promovida pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna, a fita impressionou por sua abordagem cerebral e distanciada da realidade. "É quase um exorcismo, uma purgação de obsessões", diz Velloso. A fotografia é de João Carlos Horta (*Pecado Mortal*) e os intérpretes são Paulo Villaça, Billy Davis, Maria Esmeralda, Dina Sfat, Caião, Marcelo Pietsc, Selma Caronezzi, Célia e Geraldo Velloso.

Mineiro de Belo Horizonte, há muito tempo radicado no Rio de Janeiro, Geraldo Velloso começou sua carreira como assistente de produção de *O Padre e a Mãe*, de Joaquim Pedro de Andrade, e do curto *Guilherme*, de Carlos Prates Correia, episódio do longa *Os Marginais*. Ultimamente, vinha desenvolvendo atividades de montador. Alguns dos filmes que montou: *A Virgem Prometida*, de Iberê Cavalcanti, *Jardim de Guerra*, de Neville Duarte D'Almeida, *Matou a Família e Foi ao Cinema*, de Júlio Bressane, e uma série de curtos de Paulo Gil Soares sobre o Nordeste.

FC — Para começar, o que é *Perdidos e Malditos*?

GV — Existem mil idéias pairando no ar e que a gente absorve. *Perdidos e Malditos* partiu de uma série de filmes que tentei fazer durante cinco anos e que se foram modificando à medida que eu me modificava.



GERALDO VELLOSO (DE COSTAS, NA CÂMARA) DIRIGE PAULO VILLAÇA EM SEU FILME DE ESTREIA

FC — Como você o encara em relação a seu passado cinematográfico?

GV — Sinceramente, não consigo localizá-lo com bastante precisão em relação ao que fiz antes. Seria o exorcismo de um intelectual que quer afundar no passado sua vivência literária? Seria o vômito existencial de um artista em transição? Ou seria apenas um amontoado de experiências dramáticas com referências nítidas em diversos outros artistas? Vêm-me então à lembrança incontáveis obsessões cinematográficas. Penso na tradição verbal do cinema americano, onde a ação geralmente é comentada e desenvolvida, inclusive através de diálogos. Lembro-me da descoberta de Joseph L. Mankiewicz em *A Condessa Descalça* ou do cinema de roteiro de Billy Wilder (minha primeira consciência de cinema ético). Penso em *Alemanha Ano Zero*, de Roberto Rossellini, em King Vidor e sua força sensual (*Big Parade*, *The Crowd*, *Stella Dallas*, *Duelo ao Sol*),

em Joseph Losey e seus anjos demolidores (*Concrete Jungle*/Armadilha a Sangue-Frio), ou no Edward Albee de "História do Zoológico". O Pasolini de *Teorema*, o Joshua Logan de *Pic-Nic* ("Férias de Amor") e o Richard Brooks de *Elmer Gantry* (Entre Deus e o Diabo) me fascinam por seus personagens desagregadores. Não posso deixar de admitir minha formação cultural, mas não aceito o culturalismo. Cultura para mim é apenas um subsídio para a ação, e nunca um fim em si.

FC — Defina *Perdidos e Malditos* em função de sua estrutura e do cinema que se faz hoje.

GV — *Perdidos e Malditos* é um filme cerebral, construído. Meu método de trabalho foi muito simples: fiz uma relação de seqüências e um texto básico, em cima do qual os atores trabalharam. Trata-se de uma sucessão de planos quase que autônomos, sem montagem. Essa estrutura de blocos fragmentados foi francamen-

te deliberada. O cenário precede as pessoas, enquanto a câmara precede a tudo. Quer dizer, os atores procuram aproximar-se da câmara e nunca o contrário. Isto já foi feito por Jean-Marie Straub (que fez *Nicht Versohnt* e *Chronik der Anna Magdalena Bach*) e, no cinema primitivo, David Wark Griffith, o próprio Vidor, etc. Quanto à relação do filme com a vanguarda moderna, não vejo nenhuma. Não acredito em vanguarda, pois seus valores são efêmeros. Mas acredito no cinema revelador, pessoal, "secreto". Espero que meus amigos mais íntimos percebam integralmente os "segrêdos", as obsessões, que filtrei através de minha câmara fria, impassível.

FC — Houve alguma proposta política de sua parte?

GV — Politicamente, poderia classificar *Perdidos e Malditos* de irresponsável, por não colocar declaradamente nenhum problema social. Mas foi preciso fazê-lo assim para que pudesse me

libertar para outras etapas. O filme é uma purgação dos meus problemas e tudo que tinha a ser discutido sobre isso está no filme, não me interessa mais. A arte para mim é purgação. Acho que já dei esse vômito saudável, já dei a volta por cima. E o que me interessa é isso: o filme é muito parecido comigo e defende minhas idéias (PSA).

## REGISTRO

(QUEM MORREU EM HOLLYWOOD NOS ÚLTIMOS MESES)



## KERMIT MAYNARD

Irmão de Ken Maynard e ator de *westerns* classe B nos anos 30 e 40, Kermit Maynard morreu no dia 16 de janeiro em Hollywood, Natural do Estado de Indiana, EUA, onde nasceu no dia 20 de setembro de 1898, chegou a Hollywood em 1927 e começou como *double*, substituindo seu irmão, George O'Brien, Tom Tyler, Victor McLaglen e outros artistas, em cenas perigosas. Era um ótimo atleta. Apesar de estar no cinema 33 anos, nunca chegou a ser astro de primeiro plano. Nos últimos

anos vinha fazendo apenas pontinhas. Entre uma centena de filmes em que figurou, citam-se: *Phantom of the West* (O Fantasma do Oeste) — seriado, 1931; *Northern Frontier* (Fronteiras do Norte); *Wilderness Mail* (Correio da Selva), 1935; *Timber War* (Justiça na Floresta); *Phantom Patrol* (Patrulha Fantasma), 1936; *Pony Post* (O Cavalinho Relâmpago), 1940; *Billy the Kid* (Gentil Tirano), 1940; *King of the Texas Rangers* (Contra a Quinta Coluna) — seriado, 1941; *The Desert Hawk* (O Falcão do Deserto) — seriado, 1944; *Jungle Raiders* (Bandidos das Selvas) — seriado; *Fighting Bill Carson*, 1945; *Under Arizona Skies* (Mina de Gado) 1946; *Silver Raiders* (Contrabando de Prata), 1950; *Gunlighters of the Northwest* (O Sinal do Cavalinho Branco) — seriado, 1954; *Once Upon a Horse* (Dois Vigaristas Roubados), 1958; *Noose for a Gunman* (Braço é Braço), 1960 (MES).

## LOUISE GLAUM

Louise Glaum deveria estar perto dos oitenta anos, ao falecer em Los Angeles no dia 26 de novembro de 1970, pois foi famosa "vampiro" da década de 10, especialmente em filmes de Charles Ray e William S. Hart, na Triangle. Somente os velhos fãs devem lembrar-se dela, e estes há muito nada sabiam sobre o seu paradeiro e sequer se ainda vivia. Em 1918, quando seus filmes da Triangle eram exibidos no Brasil, era apontada como rival de Theda Bara. Uma revista da época publicou esta legenda, para uma de suas fotos: "Louise Glaum simboliza a força irresistível e obsedante da matéria. Vendendo-a, sente-se a inani- dade de todo esforço humano em se enclausurar no domínio puramente espiritual. Aos pés de

Louise Glaum, vêm ruir virtuosos sistemas filosóficos". Hoje, diante destas palavras, não podemos deixar de achar graça, mas na época Louise era fogo! Em 1925, ela abandonou o cinema e radicou-se numa cidade da fronteira com o México, onde abriu um pequeno cinema. Fêz cerca de 40 filmes, entre eles: *Hell Bound of Alaska* (O Lobo Ferido); *Staking His Life* (A Vitória do Senhor), 1914; *Between Men* (Prélio de Gigantes), 1915; *The Iron Strain* (Como se Vence); *The Aryan* (Serás Minha Escrava); *Hell's Hingers* (Terra do Inferno); *Home* (A Pérola do Lar); *Honor Thy Name* (Obra de Víbora), 1916; *The Weaker Sex* (Sexo Frágil); *Idolatress* (Idolatria) 1917; *Sahara* (Saara); *The Lone Wolf's Daughter*, 1919; *Sex* (Hoje Eu, Amanhã Tu!); *The Leopard Woman* (A Mulher Leopardo); *Love* (Amor), 1920; *I Am Guilty!* (Minha Espôsa é Culpada), 1921; *The Innocent Cheat*, 1922, e *Fifty-Fifty* (Meio a Meio) (GS).

## GAVIN GORDON

Gavin Gordon tinha sessenta e nove anos ao morrer em fins do ano passado. Estreara no cinema ao lado de Greta Garbo em *Romance*. Fêz ainda *O Último Chá do General Yen*, na Columbia, sob a direção de Frank Capra e junto a Barbara Stanwyck e Nils Ahster, e *A Imperatriz Galante*, dirigido por Joseph von Stenberg e com Marlene Dietrich. Gavin apareceu muito em teatro e televisão e, nos últimos anos, figurou em muitas pontinhas, como a que teve em *Dama Por Um Dia*, versão com Bette Davis e Glenn Ford (GS).

## LENORE ULRIC

Com mais de setenta anos e uma carreira de glórias no

palco, morreu em Nova York Lenore Ulric, que não foi propriamente uma estrela de cinema, mas que nele obteve alguns êxitos. Sua atividade cinematográfica começou na Essanay, em 1912. Fêz nessa época: *Kilmeney*, *The Better Woman*, *Intrigue*. Em 1923, trabalhou na First National, estrelando *Tiger Rose*. Em 1929, a Fox a apresentou em *Frozen Justice*, que teve duas versões, uma silenciosa e outra falada. Em 1936 — e este papel é conhecido até das gerações mais jovens — foi a intrigante e hipócrita amiga de Greta Garbo em *A Dama das Camélias*. Foi casada com o ator Sidney Blackmer (GS).

## CATHERINE CALVERT

Antiga estrela do silêncio e figura bastante popular em sua época (1917-1922), Catherine Calvert morreu no ostracismo, no dia 18 de janeiro. Proveniente do teatro, dedicou parte de sua atividade ao cinema e ficou famosa em papéis de grande dama da sociedade. Retornou ao teatro após interpretar seu último filme nos Es-





tados Unidos, em 1921. Depois de uma longa *tournee* pela Europa, atuou na Inglaterra em *The Indian Love Lyrics*, em 1923. Catherine Calvert nasceu em Baltimore, EUA, em 1891. Seus filmes mais importantes foram: *Behind the Mask*, 1917; *A Romance of the Underworld*; *Out of the Night*; *Marriage*, 1918; *The Career of Catherine Bush* (A Caminho da Fortuna); *Marriage for Convenience* (Casamento por Conveniência), 1919; *Dead Men Tell no Tales* (Os Mortos Não Falam), 1920; *The Heart of Maryland* (O Coração de Maryland), 1921 (MES).

## CHARLIE RUGGLES

Veterano ator característico do cinema sonoro, Charlie Ruggles morreu o ano passado com 84 anos. Era irmão do diretor Wesley Ruggles e começou sua carreira artística no teatro, sob a tutela do conhecido empresário Oliver Morosco. Durante anos foi ator de sucesso na Broadway e, com a chegada dos *talkies*, a Paramount o contratou. Seu primeiro filme falado foi *Gentleman of the Press* (Algebra Cruel). A este se seguiram *Beloved Bachelor* (Celibatário Carinhoso), *The Lady Lies*, etc. Devido a seu espírito bem humorado e seu humor sofisticado, esteve no elenco de vários filmes de Ernest Lubitsch: *O Tenente Sedutor*, *Uma Hora Contigo*, *o Ladrão de Alcova*. Foi o astro de *A Tia de Carlitos* (versão da Columbia) e o marido cinematográfico de Mary Bo'and em diversas comédias da Paramount. Com o advento da televisão, deixou o cinema e estrelou vários programas de TV e filmes seriados. Na década de 60 voltou ao cinema, a p a r e c e n d o especialmente em filmes de Walt Disney (*Um Amor de Companheiro*).

## FERNANDEL

Com seu sorriso enorme, cheio de dentes, seu jeito irreverente e seu gosto pelas coisas extravagantes, Fernand Joseph Desire Contandin (Fernandel) era mais que um ator muito popular na França: era uma instituição nacional. Fazendo rir durante 40 anos, ele ficou rico e famoso. Mas nunca se considerou um artista realizado. "Comparados com Chaplin não passamos de imagens pálidas e imitadores presunçosos", confessou certa vez.

Seu pai era um cantor de café que queria que o filho fosse banqueiro. Mas aos sete anos, o menino já estréia num palco empurrado por um chute do pai. Já grande, tenta a sorte em trinta ou quarenta empregos diferentes. Mas, mesmo quando trabalhava num banco à tarde, à noite tentava ser cantor profissional.

Sua carreira praticamente começou num "music-hall" em Nice, em 1921. Trabalhou em Toulon, Marselha e Paris, até que conseguiu uma chance no cinema: *Le Blanc et le Noir*, de Sacha Guitry. Revelou-se extraordinário comediante em *Le Rosier de Madame Husson*, em 1932.

Embora tivesse participado de cerca de 150 filmes, foi vivendo a figura do padre Don Camillo que obteve sucesso popular ("Don Camillo mudou minha vida. É quase uma segunda natureza"). O público sempre foi fiel a Fernandel. E nunca acreditou em sua autocrítica:

— Sou feio, vingativo, pretensioso e gosto de gravatas escandalosas. Tenho o cérebro de um pequeno burocrata na cabeça de um cavalo. E acho muita graça em mim mesmo.

Entre os filmes que interpretou destacam-se: *Don Camillo e l'Onorevole Peppone* (Don Camillo e o Deputado

Peppone); *Le Mouton à Cinq Pattes* (O Carneiro de Cinco Patas); *Ali Baba* (Ali Babá); *Le Petit Monde de Don Camillo* (O Pequeno Mundo de Dom Camillo); *L'Ennemi Public n.º 1* (O Inimigo Público n.º 1); *La Vache et le Prisonnier* (A Vaca e o Prisioneiro); *Sénéchal le Magnifique* (Senechal, o Magnífico); *La Loi... c'est la Loi* (Contrabandistas a Muque). Além disso, dirigiu ele mesmo quatro filmes.

Fernandel tinha 67 anos ao morrer no dia 27 de fevereiro.

## JOHN DALL

Tinha cinquenta e seis anos ao morrer em Hollywood meses atrás. Era um excelente intérprete, mas nunca obteve o devido reconhecimento dos diretores e produtores. Estreou no cinema em *The Corn is Green* (O Coração Nunca Envelhece), ao lado de Bette Davis, papel que lhe valeu uma indicação ao Oscar, em 1945. Apareceu muito bem, ainda, nos filmes: *Another Part of Forest* (No Caminho da Vida), *Gun Crazy* (Mortalmente Perigosa) e *The Rope* (Festim Diabólico), sob a direção de Hitchcock. Mais recentemente, figurou em *Spartacus*, na Universal.

## JAY C. FLIPPEN

Excelente ator característico em mais de 40 filmes, Jay C. Flippen morreu aos 71 anos de idade em Hollywood, no dia 3 de fevereiro deste ano. Natural de Little Rock, Arkansas, Flippen iniciou sua vida artística como ator de "vaudeville" e teve discreta atividade teatral e radiofônica. Na Broadway, atuou em muitas peças. Entre seus desempenhos figuram: *A Woman's Secret* (A Vida Íntima de Uma Mulher); *They*

*Live by Night* (Amarga Esperança), 1949; *Winchester '73* (Winchester '73); *The People Against O'Hara* (A Um Passo do Fim), 1951; *Bend of the River* (E o Sangue Semeou a Terra), 1952; *Devil's Canyon* (Mais Forte Que a Lei), 1953; *The Wild One* (O Selvagem), 1954; *The Far Country* (Região do Ódio); *Oklahoma* (Oklahoma); *Kismet* (Um Estranho no Paraíso), 1955; *The Killing* (O Grande Golpe), 1956; *Wild River* (Rio Violento), 1960; *Looking for Love* (Em Busca do Amor), 1964; *Cat Ballou* (Dívida do Sangue), 1965; *Firecracker* (O Último Tiro), 1968; *Hellfighters* (Heróis do Inferno), 1969.

## GEORGE VAN PARYS

Foi o melhor compositor e diretor musical do cinema francês, durante os anos 40 e 50. Seus temas estavam intimamente vinculados ao espírito de Paris, onde nasceu a 7 de junho de 1902. Frequentou o Liceu Musical de Paris, passando a compor músicas para pequenos teatros. Foi para o cinema em 1930, a chamado do diretor René Clair, que o convidou para compor a música do seu primeiro filme sonoro: *Sous les Toits de Paris* (Sob os Tetos de Paris). Entre mais de cem filmes que musicou, citam-se: *Le Million* (O Milhão), 1931; *Abus de Confiance* (Abuso de Confiança), 1937; *Le Silence est d'Or* (Silêncio de Ouro), 1947; *Fanfan la Tulipe* (Fanfan la Tulipe), 1951; *Un Caprice de Caroline Chérie* (Caprichos de Mulher), 1952; *Madame Du Barry* (Madame Dubarry), *Le Fils de Caroline Chérie* (Os Amores de...); *Les Diaboliques* (As Diabólicas); *French Cancan* (French Cancan), 1954; *The Happy Road* (Todos à Paris), 1957; *Marie des Isles* (Maria das Ilhas), 1959; *Monsieur* (O Cavaleiro), 1964, etc. Van Parys morreu em 29 de janeiro de 71.

## GILBERT M. ANDERSON (BRONCHO BILLY)

Considerado o primeiro "cowboy" do cinema, Gilbert M. Anderson, cujo nome verdadeiro era Max Aronson, morreu aos 88 anos de idade, em 21 de janeiro de 1971, em Los Angeles. Sua carreira cinematográfica começou em 1903, no primeiro filme faroeste, *The Great Train Robbery* (A Filha do Telegrafista), de Edwin S. Porter. Anderson nasceu em Pine Bluff, Arkansas, em 21 de março de 1883, foi vendedor de jornais e ator de "vaudeville". Tornou-se famoso com o pseudônimo de "Broncho Billy". Fez 385 filmes de série de 1910 a 1918.

Em 1905, colaborou com Porter na realização de *Raffles The Amateur Craksman*, do qual foi produtor e intérprete. Interpretou cerca de 400 filmes, de um e dois rolos, tendo trabalhado na Edison, Vitagraph e Essanay. Fez sua última fita em 1918 e ficou na obscuridade até 1958, quando a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood lhe entregou um Oscar honorário, por seu trabalho pioneiro na indústria do cinema.

Entre outros, interpretou: *An Awful Skate*, 1907; *The Heart of a Cowboy*; *The Indian Trailer*; *A Tale of the West*, 1909; *The Cowboy and the Squaw*; *The Sheriff's Sacrifice*; *Under Western Skies*; *The Bearded Bandit*; *Broncho Billy's Adventure*, 1911; *Broncho Billy's Outwitted*; *Broncho Billy's Heart*; *The Reward for Broncho Billy*, 1912; *Broncho Billy's Brother*; *The Sheriff's Story*; *The Three Gamblers*, 1913; *Broncho Billy Gunman*; *Broncho Billy Guardian*; *Broncho Billy's Bible*, 1914; *Broncho Billy and the False Note*; *Broncho Billy Well Repaid*; *Broncho Billy and the Vigilante*, 1915 (MES).



## INC DISTRIBUIRA 55 FILMES PELO BRASIL INTEIRO

Cinquenta e cinco filmes didáticos e culturais serão distribuídos pelo Instituto Nacional do Cinema às Secretarias de Educação de todo o País, a fim de possibilitar aos professores das unidades mais afastadas do território brasileiro a atualização de seus conhecimentos gerais. Esses filmes foram adquiridos recentemente e são em número superior a todo acervo que o INC possuía desde sua criação, em 1966.

Justificando a iniciativa, o presidente do INC declarou: "No momento em que a nação tomou consciência de seu desenvolvimento e ingressa, de fato, na fase de utilização da ciência, da tecnologia e da cultura brasileira, o INC procurou dotar seu Departamento de Filme Educativo em uma verdadeira fonte de informações".

Sendo um órgão vinculado ao Ministério da Educação e Cultura, salientou o Sr. Ricardo Cravo Albin que o INC

"não poderia deixar de acompanhar o trabalho que o Ministro Jarbas Passarinho vem desenvolvendo em prol da difusão da cultura". A distribuição dos filmes didáticos estaria assim, segundo o presidente do INC, dentro da política do MOBRAF, que atinge todos os pontos da nação levando alfabetização e cultura.

Para concretizar a distribuição, o INC realizará convênios com Secretarias de Educação dos Estados, as quais colocariam os filmes à disposição dos professores. Também se projeta a realização de Semanas de Filmes Educativos e Culturais nas capitais, para tratar de assuntos ligados à educação audiovisual.

Em 1970, o INC emprestou 3.539 cópias de filmes didáticos e culturais e doou ... 55.942 diafilmes pedagógicos. Cerca de 1.400 entidades se inscreveram para receber filmes por empréstimo, e 6.673 estabelecimentos culturais e professores querem receber doações de diafilmes. De 1936 a 1970, o Departamento de Filme Educativo deste órgão (anteriormente INCE) produziu 266 filmes.

## INC PREMIA QUEM VÊ FILME NACIONAL

Dos sete automóveis Volkswagen zero quilômetro sorteados a 19 de fevereiro último pelo Instituto Nacional do Cinema, saíram para a Guanabara (dois), São Paulo (um), Minas Gerais (um), Paraná (um), Santa Catarina (um) e Rio de Janeiro (um).

Além dos carros, os portadores dos ingressos padronizados vendidos em todo o território nacional para os filmes brasileiros ganharam 70 projetores de 16mm (ou condicionadores de ar), 70 geladeiras e 70 toca-fitas.

## AUTOMÓVEIS

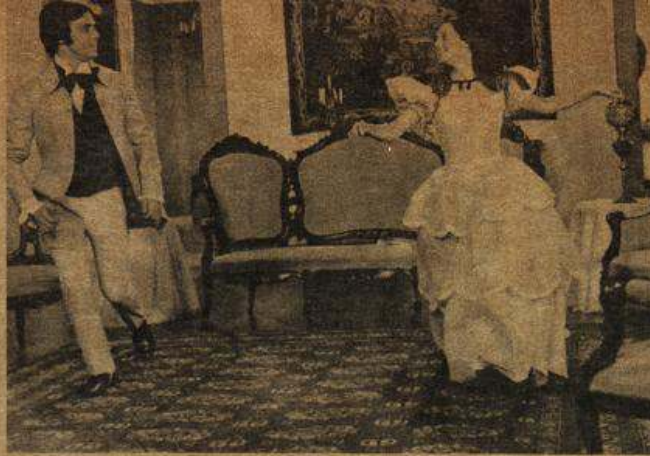
Os ingressos padronizados do INC que fizeram jus a um Volkswagen OKM foram os seguintes: Guanabara, série NMA/067, n.º 83 667; e série NAZ/146, n.º 62 202; São Paulo, série NLA/035, n.º 08 266; Minas Gerais, série NAZ/092, n.º 29 149; Paraná, série NAZ/037, n.º ... 48 077; Santa Catarina, série NVE/098, n.º 94 881; e Rio de Janeiro, série NRO/056, n.º 09 619.

Os outros 210 prêmios em projetores de 16mm (ou condicionadores de ar), geladeiras e toca-fitas foram sorteados para os Estados da Guanabara, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Paraná, Pernambuco, Bahia, Espírito Santo e Goiás.

## INSTRUÇÕES

O INC lembrou ao público espectador brasileiro que exija sempre o canhoto do ingresso ao entrar na sala de exibição. Essa parte do ingresso deve ser guardada, ainda mais que o sortelo para os prêmios regulares ocorre mensalmente.

Para o recebimento dos prêmios, o INC recomendou



NA TELA, O ROMANCE  
"A MORENINHA" FICOU AINDA MAIS  
LEVE E INGENUO. NA CENA:  
SÔNIA BRAGA

aos contemplados residentes nas capitais que procurem o representante do Instituto para instruí-los como proceder. Quanto aos moradores do interior, a fonte de orientação são os agentes vendedores do ingresso padronizado, que podem ser os bancos ou a Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos.

#### EXTINÇÃO

De acordo com a Resolução n.º 51, de 14/1/1971, os sorteios do INC foram extintos, porém serão efetuados até a total finalização das séries impressas com referência a sorteio. As séries são as seguintes: NRO/001 a 246, NVE/001 a 460, NAZ/001 a 289, NLA/001 a 229, NMA/001 a 198 e NAM/001 a 045. Total das séries, 1467.

Até 21-1-71 foram sorteadas 176 séries faltando 1291. Como são programadas, mensalmente, 50 séries para sorteio, o INC levará ainda 26 meses para encerrar definitivamente os sorteios, isto é, em fevereiro de 1973. Com as 176 séries sorteadas foram concedidos 528 prêmios comuns e mais 18 automóveis, totalizando 546 prêmios, dos quais só foram entregues 17.

#### A MORENINHA VENCE MOSTRA DE GUARUJÁ

A comédia musical *A Moreninha*, baseada no romance homônimo de Joaquim Manoel de Macedo, "pelo cuidado com que foi feita, tanto em termos de produção como de direção", foi a fita vencedora do I Festival de Cinema Brasileiro, realizado na cidade paulista de Guarujá, entre 24 e 25 de novembro do ano passado. Além do prêmio de Melhor Filme (troféu "Pérola do

Atlântico" e Cr\$ 4 mil), *A Moreninha* levantou os laureis destinados ao Melhor Diretor (Glauco Mirko Laurelli, Cr\$ 3 mil) e Melhor Fotografia (Rudolf Iosey, Cr\$ 1.500 mil).

Na opinião do júri da mostra, constituído de Van Jafa (crítico e presidente), Orris José Malta Cardoso, Eduardo Pires de Campos, Plínio Garcia Sanchez, Tom Payne, José Júlio Spiewak e Ricardo Roman, "o tratamento irônico conferido pelo diretor, gozando o próprio romantismo da ambientação", fez com que *A Moreninha* ganhasse uma dimensão original e superasse os seus concorrentes, seis ao todo.

Os outros premiados do festival: Ewerton de Castro, Melhor Ator (*Paixão na Praia*, de Alfredo Sternheim); Inês Knaut, Melhor Atriz (*Uma Mulher para Sábado*, de Maurício Riner); Zózimo Bulbul, Melhor Coadjuvante Masculino (*A Guerra dos Pelados*, de Sílvio Back); Lola Brah,

Melhor Coadjuvante Feminina (*Paixão na Praia*). Revelação de Guarujá-70: Marie Dorothee Bouvier (*A Guerra dos Pelados*). Melhor Curta-Metragem: *Rio Desconhecido*, de Sérgio Segall.

Depois de *A Moreninha*, o filme mais premiado foi o épico paranaense de Sílvio Back, *A Guerra dos Pelados*, que conseguiu dois troféus. A fita narra a história da Guerra do Contestado, ocorrida no início do século, em Santa Catarina. Baseando-se no romance "Geração do Deserto", de Guido Wilmar Sassi, o realizador de *Lance Maior*, conseguiu fazer um espetáculo entre a lenda e a realidade, "uma tragédia popular quase contemporânea" (Cf. entrevista do diretor em FC-16).

*Uma Mulher para Sábado* impôs ao júri a presença forte (dramaticamente) e sensível (artisticamente) de Inês Knaut, atriz jovem que estreou profissionalmente em *As Amoras*, de Walter Hugo

Khouri. Outra intérprete que passou pela orientação khouriana, Lola Brah, deu a *Paixão na Praia* um marcante desempenho coadjuvante, que o júri referendou. Lola também foi escolhida a "Personalidade do Festival".

Filmes que concorreram e não obtiveram nenhuma menção: *Bahia, Por Exemplo*, documentário em cores de Rex Schindler; *Se Meu Dólar Falasse*, de Carlos Coimbra, e *Um é Pouco, Dois é Bom*, do gaúcho Odilon Lopes, os dois últimos inscritos de última hora em substituição a *Um Asilo Muito Louco*, de Nélsor Pereira dos Santos, *Nonén Bandalho*, de Emílio Fontana.

Paralelamente à mostra competitiva, o diretor Tom Payne organizou uma Retrospectiva do Cinema Brasileiro, com os seguintes títulos: *Vidas Secas*, de N. P. dos Santos; *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte; *Sinhá Moça*, de Tom Payne e Oswaldo Sampaio; *Na Garganta do Diabo*, de

GLAUCO MIRKO LAURELLI RESPEITOU INTEGRALMENTE A MARCAÇÃO TEATRAL DE CLAUDIO PETRAGLIA



Walter Hugo Khouri e *O Cangaceiro*, de Lima Barreto.

## GLAUÇO MIRKO LAURELLI EXPLICA SEU MUSICAL

Mais de um século depois de ter conquistado o público leitor de sua época, o romance "A Moreninha" ganha sua versão cinematográfica, em forma de comédia musical e em tom de superprodução. Os responsáveis pelo original empreendimento foram os adaptadores Miroel Silveira e Cláudio Petraglia, a produtora Lauper Filmes e o diretor Glauco Mirko Laurelli, até então um técnico eficiente e caprichoso (Cf. *Casinha Pequena* e *Meu Japão Brasileiro*).

Glauco Mirko Laurelli nasceu em São Paulo em 3 de junho de 1930. Estreou no cinema em 1950, após participar de um seminário no Museu de Arte Moderna de São Paulo, que contou com a presença de Alberto Cavalcanti. Seus primeiros trabalhos foram na Maristela, Multifilmes e Vera Cruz, onde funcionou como assistente de produção, direção e montagem.

Entre 1957 e 1958, dirigiu dublagens de filmes para a televisão. Foi montador e diretor-assistente de *Seara Vermelha*, de Tom Payne. Curvou o Centro Sperimentale de Cinematografia, de Roma, com uma bolsa de estudos oferecida pelo Governo italiano. Ao retornar ao Brasil, participou de vários filmes como assistente de direção e montador. Finalmente, realizou para Mazaroppi: *Casinha Pequena*, *Lamparina e Meu Japão Brasileiro*.

Novamente como montador, em São Paulo S.A., de Luiz Sérgio Person, recebeu o "Prêmio Prefeitura de São Paulo". Outras laureas: "Saci" e "Prêmio Governador do Estado". Com Person, fundou a Lauper Filmes, que produziu *O Caso dos Irmãos*



FILMAGEM DE O CÍRIO. NA CÂMARA, O FOTOGRAFO PAULO JORGE

*Naves*, *Panca de Valente*, ambos dirigidos por seu sócio, e *A Moreninha*.

FC — Por que decidiu adaptar o livro de Joaquim Manoel de Macedo?

GML — Acho importante o aproveitamento de obras literárias de reconhecida expressão, como é o caso de "A Moreninha" que, cronologicamente, é o primeiro romance brasileiro. Ademais, a personagem do romance ainda sobrevive nos tempos atuais, embora tenham decorrido 126 anos. Macedo foi muito preciso na caracterização de seus personagens e do ambiente, que também permanecem, pelo menos em algumas partes do Estado do Rio.

FC — Parece não haver muita diferença entre a adaptação do romance como foi apresentada no palco e a sua versão cinematográfica?

GML — Procurei me manter fiel à adaptação teatral, porque ela traduzia uma reconstituição autêntica dos ambientes e dos costumes da época, o século 19. Mas essa submissão me limitou bastante na filmagem, no que diz respeito à criação.

FC — Em que tipo de pú-

blico você pensou ao fazer *A Moreninha*?

GML — Pensava no público infanto-juvenil, e logo acho que deve fazer parte obrigatória de qualquer currículo escolar. Queria também fazer uma fita musical, o que nem sempre é bem aceito pelo público, já formado em outro tipo de cinema.

FC — Como você vê os atuais caminhos do cinema brasileiro?

GML — Apesar de não me colocar dentro de qualquer corrente ou escola, acho que o cinema brasileiro está atravessando uma fase importante rumo ao seu desenvolvimento. Dentro do nosso cinema, me considero um veterano, embora me interesse pelos vários tipos de filmes que se fazem agora.

FC — Projetos imediatos?

GML — No momento, pretendo fazer apenas filmes para crianças, talvez mais um musical.

## PARAENSES FILMAM A FESTA DO CÍRIO

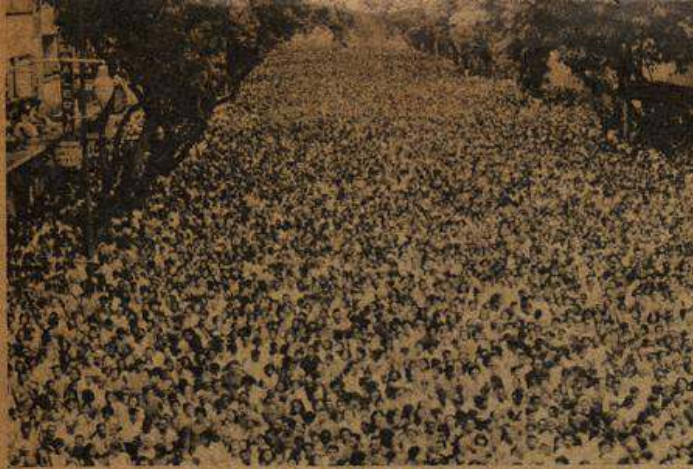
A festa do Círio de Nazaré, importante acontecimento re-

ligioso no Norte do país, até então inédito em cinema, foi documentado agora em filme por quatro jovens cineastas amadores paraenses, vencedores de um concurso de roteiros promovido pelo Departamento de Turismo da Prefeitura de Belém em colaboração com o Instituto Nacional do Cinema. Dezesseis concorrentes participaram do concurso, cujo prêmio foi denominado "Ministro Jarbas Passarinho".

O filme, um documentário a cores de dez minutos, foi realizado por: Ademir Silva, Euclides Bandeira, Hamilton Bandeira e Miracy Silva, diretores e roteiristas. A fotografia é de Paulo Jorge e Porfírio da Rocha. Mair Tavares, montador carioca, se encarregou de sua edição. Composições de Villa Lobos e Bernard Krauser foram utilizadas na faixa musical. Laboratórios: Líder (revelação) e Atlântida (som). Título da fita: *O Círio em Três Tempos*.

FC — Quanto tempo durou a filmagem?

R — A filmagem durou apenas quatro horas, tempo de duração da procissão do



OS PARAENSES  
ACOMPANHAM A  
PROCISSÃO DO  
CIRIO DE NAZARE

Cirio. A procissão, que se realiza anualmente em Belém e da qual participam cerca de 400 mil pessoas, começa às sete horas da manhã e termina perto das onze. Ela sai da Catedral e vai até a Basílica, situada alguns quilômetros adiante, percorrendo as ruas centrais da cidade. Como dispúnhamos de pouco tempo, os trabalhos assumiram uma feição de reportagem. Isso causou modificações substanciais no roteiro e na montagem.

FC — O que significa a procissão do Cirio como festa religiosa?

R — A procissão surgiu da devoção dos paraenses a Nossa Senhora de Nazaré, em princípios do século dezoito. O Cirio é considerada uma homenagem à santa, tida como milagrosa. O povo faz promessas o ano inteiro e, atendidas, pagam-nas no segundo domingo de outubro, dia da procissão. O entusiasmo pela festa chega, às vezes, ao fanatismo. O dia do Cirio, em Belém, se iguala ou supera até mesmo o Natal e o Ano Novo.

FC — Vocês procuraram filmar segundo as técnicas do cinema-direto ou pelo método tradicional?

R — Não nos preocupamos em seguir escola nenhuma. O que se tentou fazer foi documentar um fato da maneira mais objetiva e didática possível, segundo as condições que nos foram oferecidas. Isso, porém, não impede que o filme lembre em certas seqüências algum tipo de cinema e idéias cultivados por nós anteriormente.

FC — Quais os seus projetos?

R — Vamos ver se poderemos reunir os conhecimentos adquiridos nesta primeira experiência em outros curtos. As oportunidades são difíceis, no Pará, mas tentaremos. Quanto à possibilidade de realização de um longa, julgamos ser ainda muito cedo para qualquer plano. O

filme longo teria para nós implicações técnicas mais problemáticas do que as de um curto. Em *O Cirio*, por exemplo, utilizamos apenas duas câmaras para filmar uma multidão de 400 mil pessoas, quando deveríamos ter empregado no mínimo quatro. Veja o caso de *Woodstock*: filmando o mesmo número de pessoas usou dezesseis câmaras. Todas as limitações que o mercado brasileiro cria não nos permitem, por enquanto, pensar em um longa.

### GOLFINHO E ESTÁCIO PARA DAVID E COSME

David Neves, diretor de *Memória de Helena*, e Cosme Alves Neto, conservador da Cinemateca do Museu de Arte Moderna, foram as mais destacadas personalidades da cena cinematográfica em

1970, segundo a opinião dos críticos e historiadores que compõem o Conselho de Cultura Cinematográfica do Museu da Imagem e do Som. Por isso, ambos receberam, em janeiro último, respectivamente, os prêmios "Golfinho de Ouro" e "Estácio de Sá".

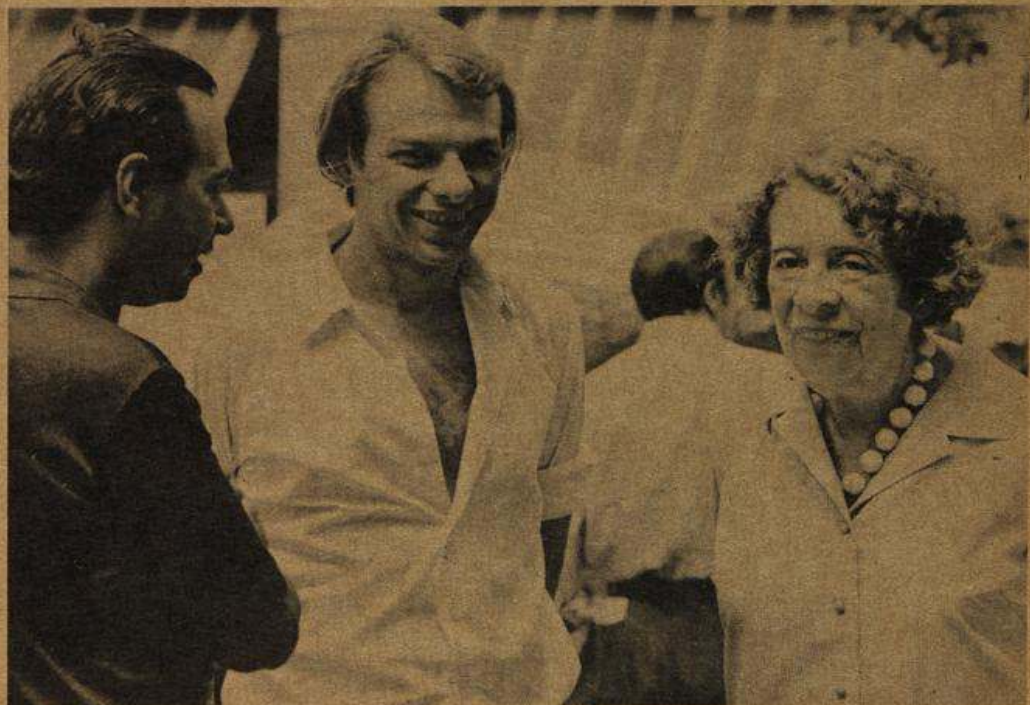
Considerado um dos pioneiros do Cinema Novo, David Neves demorou sete anos para concretizar seu lance na área do longa-metragem. Nesse intervalo teve importante atuação na CAIC (Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica), da Guanabara, e na Divisão de Cinema do Departamento Cultural do Itamaraty. Escreveu um livro sobre o "Cinema Novo no Brasil" (1966) e fez, quase ininterruptamente, vários curtas: *Mauro Humberto*, *Colagem*, *Jaguar*, *Vinicius* e *Tarzan* (co-dirigido por Michel do Espírito Santo). No ano passado, dirigiu dois longas: *Lúcia McCartney* (ver

entrevista neste número) e *Um Amor de Mulher*.

Além do troféu, David recebeu um prêmio em dinheiro de 15 mil. Seu concorrente mais forte ao "Golfinho" foi Carlos Diegues, com o filme *Os Herdeiros*.

Conservador da Cinemateca do MAM há dez anos, Cosme Alves Neto foi membro do Serviço de Informações Cinematográficas da Central Católica de Cinema (órgão da Conferência Nacional de Bispos do Brasil) e fundador do Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana de Estudantes. Sua contribuição à frente da Cinemateca foi e continua sendo inestimável, porque: 1) transformou aquele órgão num verdadeiro museu de cinema, com um dos maiores acervos de filmes e documentos da América Latina; 2) deu-lhe a dimensão de um instrumento vivo e dinâmico na promoção do cinema brasileiro.

COSME ALVES NETO, O DIRETOR PAULO CESAR SARACENI E A HISTORIADORA ALEMÃ LOTTE EISNER



MIN. EDUCAÇÃO E CULTURA  
INST. NAC. CINEMA

CARLOS ALBERTO PRATES NO TRABALHO



## CRIOULO DOIDO É COMÉDIA MORALISTA

"Um filme moralista, de um branco sobre um negro". Esta é a definição de Carlos Alberto Prates, ex-crítico de cinema em Minas Gerais e um promissor curtametragista, para seu primeiro longa, *Crioulo Doido*, recém-terminado. Jorge Coutinho, bom ator de TV e cinema, é o crioulo doido do título, liderando um elenco onde aparecem: Selma Caronezzi, B. de Paiva, Jorge Botelho, Ricardo Teixeira de Salles, Rodolfo Arena, José Aurélio Teixeira, Ezequias Marques, Ronaldo Medeiros e Rogério Soares.

Comédia próxima da fábula, *Crioulo Doido*, ainda segundo seu autor, é uma fita "alegre, às vezes inconseqüente, sobre o problema da ascensão de um negro no Brasil". Totalmente rodada

em Sabará (Minas Gerais), a película foi escrita pelo próprio CAP, fotografada por Tiago Velloso (*Matou a Família e Foi ao Cinema* *Um Anjo Nasceu*) e montada por Gilberto Santeiro, que faz sua estréia na montagem de longas.

Carlos Alberto Prates iniciou sua carreira como crítico em jornais de Belo Horizonte. Sua primeira experiência prática foi de continuísta em *O Padre e a Moça*. Em seguida, fez o curta-metragem de ficção *O Milagre de Lourdes* e o episódio *Guilherme*, do longa *Os Marginais*. Foi também assistente de direção em *Macunaima*.

FC — Qual é a história de *Crioulo Doido*?

CAP — *Crioulo Doido* é a história de um crioulo remendão de roupas, numa cidade do interior mineiro. Seu primeiro passo na vida é comprar uma alfaiataria. Casa-se com uma branca, vende

a alfaiataria e compra uma fazenda. Progride: vende a fazenda e projeta transformar-se em um grande comerciante, mas acaba preferindo emprestar dinheiro a juros. Vira bicheiro e logo desiste. Planeja a instalação de uma indústria quando, na cidade, começam a urdir uma trama para levá-lo a crer que o mundo vai acabar. Ele termina acreditando, distribui tudo o que tem e fica esperando a explosão do mundo.

FC — Como você se sentiu ao dirigir seu primeiro longa?

CAP — Procurei desenvolver algumas formas já esboçadas no curto *O Milagre de Lourdes*, desinteressando-me em conferir grande expressividade ao enquadramento, à montagem e a outros elementos da narração. Não fiz, apesar disso, um filme morno; tentei evitar a retórica, o brilhantismo aparente, o pedantismo inconsciente. Não

pude levar também em consideração a quereia em torno do chamado cinema industrial, do Cinema Novo e do novíssimo cinema independente. Afinal, minhas obsessões cinematográficas achavam-se recolhidas há muito tempo e só agora puderam ser mais plenamente concretizadas, para que eu me situasse religiosamente num dos pólos da questão.

FC — A que gênero pertence *Crioulo Doido*?

CAP — Se é necessário enquadrá-lo num gênero, acho que deve ser a comédia, dentro de uma estrutura próxima da fábula. O destino dos personagens não está condicionado a casualidades singulares, mas despoiticamente determinado por mim. Isto não quer dizer que eu não leve em consideração certas forças constrangedoras da realidade objetiva, mas que recuso a determinação puramente mecanicista dos eventos.

FC — Há alguma colocação da problemática racial?

CAP — Os problemas da ascensão de um negro no Brasil não são colocados de maneira a demonstrar que a estratificação social seja rígida a ponto de impedir que ele nasça pobre e morra rico — embora isso seja o mais provável. Também não me interessou, no caso, promover um exame de direito comparado e mostrar a evidência de que a legislação brasileira não é racista como a de outros países. Mas penso que a questão não se esgota aí. *Crioulo Doido* é um filme moralista, de um branco sobre um negro, mas dotado de uma contradição fundamental: ao filmar certo sentimento secreto, que é a parte da questão não totalmente desenvolvida acima, o fiz com algum deleite, configurando-me na primeira pessoa, e o resultado é um filme alegre, às vezes inconseqüente, e desviado do moralismo da intenção inicial (PSA).

JORGE COUTINHO É O CRIOULO QUE QUER MUDAR O MUNDO E ACABA DOIDO. AO LADO, SELMA CARONEZZI



# 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

**Cinematoteca 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, 830-A  
Copacabana

Av. N. S. de 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. Atulfo de Paiva, 338-B  
Leblon

**Trajano Coltzesco**  
Av. N. S. Copacabana, 291-D  
Copacabana

#### ● ALAGOAS

**Livraria Universitária**  
Av. Moreira Lima, 24  
Maceió

#### ● AMAZONAS

**Cinéfilo**  
Av. Joaquim Nabuco, 1.654  
Manaus

#### ● BAHIA

**Aeroporto 2 de Julho**  
Santo Amaro de Itipanga

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

**Oxumaré**  
Av. Sete, 22  
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  
Banca do Alemão  
Av. Anhanguera, 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

#### ● MATO GROSSO

**Noélia Ibiapina Cabral**  
Aquidauana

#### ● MINAS GERAIS

**Agência Van Damme**  
Rua Goitacazes, 103 — 13.º andar — 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

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

**Leolito Cabral Marinho**  
Praça Tiradentes  
Teófilo Ottoni

#### ● PARAIBA

**Livraria Acadêmica**  
Rua Duque de Caxias, 601  
João Pessoa

**Livraria Casa dos Estudantes**  
Nilo Pereira de Melo  
Rua Duque de Caxias, 570  
João Pessoa

#### ● PARANÁ

**J. A. I.**  
Rua Cândido Lopes, 205 — 6.º andar — 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 Editora Nacional**  
Rua Imperatriz  
Recife

**Enéas Alvarez**  
Rua Siqueira Campos, 160 — Sala 105  
Recife

**Livraria de Cordel**  
Pátio de São Francisco, 4  
Recife

**Livraria Imperatriz**  
Rua Imperatriz, 17  
Recife

**Médico Científica**  
Rua Martins Júnior  
Recife

**Pirapama**  
Av. Conde da Boa Vista  
Recife

**Sodiler**  
Aeroporto dos Guararapes  
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  
Rua Teodoro Sampaio, 2.251  
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: 298-6545  
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

**Livraria Ler**  
**Livraria Editoras Reunidas Ltda.**

Praça da República, 71  
São Paulo

**Parthenon**  
Rua Barão de Itapetinga, 140 — 1.º andar — Sala 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

#### ● TERRITÓRIO FEDERAL DO AMAPÁ

**Derossy A. da Silva**  
Macapá

#### EXTERIOR

#### ● PORTUGAL

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

#### ● FRANÇA

**Librarie Le Minotaure**  
2, Rue des Beaux-Arts  
Paris 6ème

