

# FILME CULTURA

# 19

**EXCLUSIVO: Jean Rouch  
e o Cinema Africano  
O Policial Brasileiro  
Entrevistas com Zelito  
Viana e Roberto Santos  
Coruja de Ouro Ano-II**



INC/MEC



Por seu desempenho em *Os Deuses e os Mortos*, sob a direção de Ruy Guerra, Ítala Nandi foi escolhida pela Comissão Julgadora dos Prêmios INC a melhor atriz protagonista de 1970. Fazendo o papel de Sereno, uma camponesa da zona cacaueteira, baiana nos anos 30, ela revelou-se possuidora de extraordinária sensibilidade e domínio de expressão corporal. Oriunda do teatro, onde distinguiu-se por marcantes *performances* em "O Rei da Vela", "Na Selva das Cidades", "Os Pequenos Burgueses" e "Os Inimigos", Ítala parece ter sido, definitivamente, conquistada pelo cinema, pois, depois de suas atuações em *Juliana do Amor Perdido*, *América do Sexo* (filme em quatro episódios no qual é estrêla absoluta) e *Os Deuses...*, fêz *Pindorama* e, recentemente, *Prata Palomares*.

# MOVIMENTO

## MAPA DA PRODUÇÃO

### PETRÓPOLIS VIRA FILME

Tendo em foco as figuras de Paulo Barbosa da Silva (Ciro Kurtz), Júlio Koeller (Reynaldo Jardim), principal responsável pela fundação da cidade e pela imigração alemã, e Dom Pedro II (Cláudio Corrêa e Castro) em conversas com a condessa de Barral (María Teresa Medina), Haroldo Marinho Barbosa, vencedor do I Festival Brasileiro de Curta-Metragem, vem de realizar **Petrópolis**, tentativa de revisão histórica da cidade fluminense. Na equipe técnica, Tite de Lemos (narração), Toninho Horta (fotografia a cores), Gilberto Santeiro (montagem), Eduardo Gomes (eletricidade) e Alia de Lemos (maquagem).

### JERÔNIMO, O HERÓI DO SERTÃO

Programa de sucesso da Rádio Nacional na década de 50, **Jerônimo, o Herói do Sertão**, após virar história em quadrinhos, chega às telas pelas mãos de Adolpho Chader que, além de **metteur-en-scène** e roteirista (juntamente com Moisés Weltman), vive também o papel do mocinho justiceiro. Seus companheiros de aventuras são Milton Vilar, Marina Montini e Elizabeth Chader.

### MOJICA MARINS ATACA DE D'JAGÃO

Brasil-Sul, 1970. Ciganos se instalam nos Campos Gerais e uma onda de violências, assassinatos e lutas sangrentas assola o local. Este é o leit-motiv do mais



Haroldo Marinho orienta Cláudio Corrêa e Castro e Tetê Medina em Petrópolis.

novo filme de José Mojica Marins, que dessa vez não ataca de atos. O **D'Jagão** é Walter Portella. Ao seu lado, aparecem Ana Nilson Duarte de Rezende, Edio Smânio e Nivaldo Lima.

### REICHEMBACH PREPARA CORRIDA

Um dos mentores do "Cinema da Bôca do Lixo", Carlos Reichembach resolveu mudar de linha e se integrou no chamado cinema comercial com **Corrida em Busca do Amor**, que tem no elenco Davi Cardoso (o Augusto de **A Moreninha**), Gracinda Fernandes, Vic Barone, Luís Carlos Clay e Dick D'Anello.

### MOZAEI ESTÁ COM JESUS CRISTO

Mozael Silveira (**Meu Nome é Lampião**) acaba de rea-

lizar **Jesus Cristo, Eu Estou Aqui**, com Zé Trindade, Costinha, Colé, Sônia Mamede, Rodolpho Arena, Toni Júnior e outros. O argumento se baseia na peça de Henrique Pongetti **Zefa Entre os Homens** e conta a história de um político que, às vésperas de uma eleição, rouba o santo do adversário, a fim de inculpar o padre. A produção é do próprio MS e a fotografia (a cores) de Afonso Viana.

### "O ENTÉRRO DA CAFETINA" EM FILME

Alberto Pierallise (ver entrevista a Van Jaffa na página 60 deste número) concluiu há pouco **O Entérro da Cafetina**, produção da Magnus Filmes/Ipanema, baseada na novela de Marcos Rey. A história de Betina, que povoou as noites carlocas de prazeres, foi fotografada (Eastman-color) por José Rosa e montada por Raimundo Higino.

Fazem parte do "enterro" festivo de Betina — vibrante como as noites do Palácio de Cristal, outrora o prostíbulo mais alegre do Rio — os atores Jece Valadão, Paulo Fortes, Fernando José, Artur Costa Filho e Eva Christian.

### VETERANO FILMA CAÇA A NAZISTAS

Carlos Alberto de Souza Barros, veterano homem de cinema no Brasil, apesar de sua idade não muito avançada (44 anos), terminou recentemente as filmagens de **O Inferno de Jorjão** (título provisório), acumulando as funções de produtor, argumentista, cenógrafo, montador e diretor. Trata-se da história de um professor universitário, caçador de criminosos nazistas. No elenco: Jardel Filho, Darlene Glória, Milton Moraes, Francisco di Franco, Jorge Dória, Wilson Grey e Fábio Sabag. Foto-

grafia (a cores) de José Rosa e música do maestro erudito-tropicalista Rogério Duprat.

## ANÍBAL CRIA O HERÓI MACHÃO

Acumulando as funções de produtor, argumentista, roteirista e diretor, Aníbal Angelo dos Santos filmou **Um Machão à Prova de Bala**, história de um praça que, após dar baixa do serviço militar, rouba a filha de um coronel. A fotografia dessa aventura desenrolada no campo é de Roberto Mirilli; a montagem, de Melliger; e o elenco, composto por Darcí Baricchello, Luiz Carlos Urtado, Verônica Fridman, Paulo Pinheiro, Carlos Alberto Seidl e Sid Rafael Salgado.

## FLÁVIO DESPE A JOVEM ATREVIDA

A fim de explorar um filão já bastante gasto — o sexo e a pornografia —, Flávio Nogueira dirigiu e escreveu o argumento de **Nua e Atrevida**, história de um casal interiorano que foge para São Paulo, mas na cidade grande a jovem esposa não consegue permanecer fiel ao marido. O roteiro e a montagem dessa aventura de alcova e nudismo são de Jorge Santos, a fotografia (a cores) de Konstatin Tkatchenko e a música de Salatiel Coelho. Intérpretes: Marisa Mayer, Edgar Franco, David Neto, Darcy Silva, Roberto Maia e Verônica Krimen.

## HORROR NACIONAL

Seguindo a trilha aberta por José Mojica Marins (A

**Meia-Noite Encarnarei Em Teu Cadáver**), Rafaelo Rossi acaba de rodar **O Homem Lobo**, fita de horror com argumento, roteiro e montagem de sua autoria. Contando a história do filho enjetado de um professor que se transforma em monstro, a película tem produção da Pinheiro Filmes, fotografia de Antônio B. Thomé, música de Gabriel Migliori e no elenco Cláudia Cerine, Raffaelo Rossi, Lino Braga, Toni Cardi e Osmano Cardoso.

## FILME DO FUTURO

No futuro, a concentração total nas grandes cidades despovoará o interior a tal ponto que sobreviverão no campo apenas alguns marginais da sociedade. Esse é o tema de **Passagem das Horas**, filme futurista de José Rubens Siqueira (diretor, argumentista e roteirista). Trata-se de uma produção da Baturfilm, com fotografia (Eastmancolor) de Edson Batista, montagem de Alzira Cohen e interpretação de Irene Stefânia, José Wilker, Carlos Moura e Hugo Prata Filho.

## POLICIAL NARRA EXTORSÃO

O filme policial brasileiro, hoje contando cerca de 80 exemplares, foi agora ampliado numericamente com a rolagem de **Um Crime no Verão**, fotografia (Eastmancolor), montagem e direção de Américo Pini. A tentativa de extorsão contra uma família rica é vivida pelos atores Márcia de Windsor, Aníbal Pardeiro, Rosana Martins, Mirna Mattos, Jaime R. Souza e Álvaro Pereira. Argumento e roteiro de Luiz Celso G. Hyarup, **décor** de Da-

riano, produção de Marconi Barbosa Isolan, João Érico Goss, Irânio Ribeiro, Flávio Cardoso Goidanich e Luiz Celso Gomes Hyarup. (AS e MRF)

## INGRESSO PADRONIZADO DA PRÊMIOS

Embora não tenham comparecido para receber seu Volkswagen zero km no Instituto Nacional do Cinema, ainda poderão fazê-lo os portadores dos ingressos padronizados das séries NVE/66 nº 4.962 e NVE/46 nº 53.262, respectivamente vendidos para São Paulo e Paraná.

Além desses, o INC conferiu ainda — através de sorteio realizado pela Loteria Federal — 75 prêmios menores (geladeiras, aparelhos de ar condicionado, toca-fitas, etc.) para os espectadores do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo e Guanabara.

## NA GUANABARA

Os ingressos padronizados vendidos na Guanabara foram os seguintes: Série NAZ/157 — números 98.358, 98.435 e 81.217; Série NLA/131 — números 26.069, 52.417 e 98.323 e Série NMA/086 — números 48.555, 2.197 e 45.559.

Os ingressos premiados fizeram jus a um projetor em 16 mm (ou aparelho de ar condicionado), uma geladeira e um toca-fitas.

## SEIS MESES

Aos portadores dos ingressos padronizados contemplados no sorteio, o INC informa: a carência para recebimento dos prêmios é de seis meses a contar do dia da realização dos sorteios.

As cidades para as quais foram sorteados os prêmios

do INC estão distribuídas pelos Estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo e Guanabara.

## "PALÁCIO DA CULTURA" EM FILME

Alunos do I Curso Prático de Cinema promovido pelo Departamento de Filme Educativo do INC rodaram em maio o documentário **Palácio da Cultura**, para explicar o sentido pioneiro da arquitetura do prédio do Ministério da Educação, planejado por Le Corbusier e Oscar Niemeyer.

A equipe do Curso, composta de 23 alunos dirigidos por Heleno Castelo Branco e Próspero Olivetti, filmou quase integralmente em interiores do prédio. O curta-metragem (colorido) terá 15 minutos de duração.

Além de equipamento moderno, foram utilizados nas filmagens 30 metros de trilhos, fixados no chão como via férrea, para possibilitar que a câmara deslizando em um carrinho executasse um **travelling** bastante amplo. Os membros da equipe usaram ainda som local, ambiente.

**Palácio da Cultura** aproveitou também filmes do arquivo que documentaram o lançamento da pedra fundamental do edifício do MEC e focalizam o então Ministro Gustavo Capanema, da Educação. Foram usadas ainda fotos raras da construção do imóvel, sendo toda a pesquisa executada pelos próprios alunos do Curso.

## "PROFETA DA FOME" GANHA O AIR-FRANCE 70

O **Profeta da Fome**, de Maurice Capovilla, foi o ca-



Alunos do curso de cinema do INC quando se exercitavam na moviola montando o curto *Palácio da Cultura*.

legórico vencedor do Prêmio Air-France 1970, anualmente promovido em São Paulo, conseguindo ainda levantar três laúreas: melhor filme, melhor diretor e melhor ator (Maurício do Valle).

A melhor atriz foi Joana Fomm (por *Gamal*, *o Delírio do Sexo* e *As Gatinhas*) e o prêmio especial do júri coube a João Batista de Andrade (*Gamal*). Houve um empate entre este último e Miguel Faria Jr. (*Pecado Mortal*), mas os críticos desempata-

ram em favor de João Batista.

Os quatro vencedores receberam uma passagem de ida e volta a Paris, intransferível e com o prazo máximo de um ano. A entrega dos prêmios ocorrerá em setembro, possivelmente com a presença de Jeanne Moreau e Jean-Paul Belmondo.

Sob a presidência do Sr. Joseph Halfin, diretor-geral da Air France do Brasil, reuniram-se no Restaurante Franciscano, em São Paulo,

os seguintes jornalistas e críticos para outorgar os prêmios:

Alberto Shatowsky (*Fatos e Fotos*), Antônio Veronese (*Shopping News*), Rubem Biáfora (*O Estado de S. Paulo*), Casemiro Mendonça (*Fôlha da Tarde*), Ely Azeredo (*Jornal do Brasil*), Ferdinand Baeder (*Gazeta*), Paulo Emílio Salles Gomes (Presidente da Comissão Estadual de Cinema), Geraldo Mayrink (*Veja*), Ignacio de Loyola (*Ciãudia e Realidade*), João Apo-

linário (*Última Hora*, SP), Justino Martins (*Manchete*), Luiz Alípio de Barros (*Última Hora*, Rio), Luiz Carlos Mattos (*Diário Popular*), Leon Cakoff (*Diário de São Paulo*), Miguel Pereira (*O Globo*), Moracy do Val (*Notícias Populares*), Orlando Fassoni (*Fôlha de São Paulo*), Paulo Francis (*O Pasquim*), Renato Macêdo (*Rádio Jovem Pan e Record*), Renato Petri (*Diário da Noite*), Rubens Ewald Filho (*Jornal da Tarde*) e Van Jaffa (INC).

## FLAVIO MIGLIACCIO E AS "AVENTURAS COM TIO MANECO"

Flávio Migliaccio conseguiu, finalmente, dirigir um filme com um mínimo de condições de produção e isso lhe possibilitou um trabalho digno em termos de acabamento. O filme, *As Aventuras Com Tio Maneco*, produção de Roberto Farias, custou Cr\$ 500 mil e, além de contar com Flávio como diretor, tem-no ainda como principal intérprete, argumentista e roteirista.

MA — Você, Flávio, começou no cinema e no teatro como ator e só muito depois passou à direção. Por quê?

FM — Creio que as duas atividades surgiram paralelas. É evidente que minha participação como ator foi mais efetiva e, digamos, notória, mas não devemos esquecer que *Os Mendigos*, primeiro filme que dirigi, foi um dos primeiros, historicamente, do Cinema Novo. Agora, antes de passar à direção, procurei, de uma forma ou de outra, me aproximar menos intuitivamente do instrumento; tanto que fui assistente de direção de Leon Hirszman em *Pedreira de São Diogo* e de Arne Sucksdorff em *Fábula*, duas experiências extremamente positivas para mim. Com efeito, a verdadeira causa dessa impressão de divisão entre meus dois trabalhos, ator e diretor, resulta de que, entre *Os Mendigos* e meus outros filmes, *Os Caras de Pau* e *Assalto à Brasileira*, houve um espaço de tempo muito grande. Em suma, enquanto minha atividade de como ator foi sistemática, a de diretor foi assistemática.

MA — Como se trata da primeira vez que você tem oportunidade de dirigir uma produção cara, muito cuidada, pergunto-lhe: a diferença



Com este filme, Flávio Migliaccio se tornou um dos poucos comediôgrafos do país.

de condições de trabalho foi importante?

FM — Certamente. Meus três primeiros filmes eram produções baratas cujos resultados finais foram consequência de uma enorme força de vontade, um milagre. Com *As Aventuras Com Tio Maneco*, o processo é totalmente inverso. Posso afirmar, de saída, que é uma das melhores oportunidades de minha carreira. Afinal, não é todo dia que alguém tem a possibilidade de dirigir uma

produção orçada em cerca de Cr\$ 500 mil, fato que realmente me permitiu desempenhar bem as funções de ator-diretor sem me preocupar com fatores estranhos — a exemplo do que ocorreu anteriormente.

MA — O filme parece destinar-se a um público certo.

FM — De fato, *As Aventuras Com Tio Maneco* se dirige ao público infanto-juvenil. E isso me interessa muitíssimo. Creio, realmente, que os produtores deveriam se inte-

ressar mais por essa faixa de público, que deve ser conquistada. Esse aspecto é mais significativo quando falamos do público infantil, pois esse leva meses e meses sem poder encontrar um filme para assistir e, muitas vezes, quando encontra, não se satisfaz, por razões que não vêm ao caso. Todavia, isso não quer dizer que o filme renega o público adulto. Muito pelo contrário, este também encontrará situações cômicas — de perigo ou de suspense,



Migliaccio e seus "sobrinhos" numa cena de Aventuras com Tio Maneco, superprodução infantil.

não importa — que desperdiçarão seu interesse. Disso não tenho a menor dúvida.

MA — Em seu esquema de trabalho é fácil conciliar as funções de ator e diretor?

FM — Sempre mantenho o humor necessário — o que é da maior importância na medida em que sou diretor de comédias. Quando dirijo, sou uma pessoa do maior rigor e disciplina, inclusive em relação a mim mesmo na hora em que saio detrás das

câmaras para interpretar meu papel de ator. Confesso que não foi e não é fácil conciliar as duas coisas, mas com boa vontade tudo acaba saindo a contento.

MA — Houve problemas em relação ao elenco? Deve ter sido muito difícil encontrar bons atores infantis, já que inexistente uma tradição brasileira nesse setor.

FM — Parece incrível, mas não houve essa dificuldade. Os produtores organizaram

um concurso de onde saíram vencedores os três filhos de Roberto Farias, três garotos muito bons ante as câmaras. Tanto Mauro, de 13 anos, como Luís Mário, de 12, e Maurício, de 10, procuraram dar tudo de sua fantasia infantil em benefício da película. A tal ponto eles se saíram bem que é pensamento dos produtores realizarem outro filme com os três, parece que baseado no **Fantasma de Canterville**, de Wil-

de. Quanto ao resto do elenco, Odete Lara, Walter Forster e Rodolfo Arena, é desnecessário ressaltar o seu mais perfeito entrosamento com a direção.

MA — Outros detalhes da equipe técnica.

FM — O filme foi todo rodado aqui e no Mato Grosso. A direção, argumento e roteiro são de minha autoria. A fotografia a cores é de José Medeiros, e a cenografia, de Régis Monteiro. (MA)

## "AS 13 NAUS" SERÁ VISTO NAS ESCOLAS

O filme histórico **As 13 Naus** está sendo exibido gratuitamente para alunos das escolas de nível médio e primário, mediante pedido dos diretores de estabelecimentos de ensino ao Departamento do Filme Educativo do INC.

O curta-metragem, fornecido às escolas a título de empréstimo, é uma realização de Galeno Cezimbra, narrando a História do Brasil através de tomadas de cenas feitas no vasto material dos arquivos brasileiros e portugueses.

## PRINCESA ISABEL EM DOCUMENTÁRIO

O Instituto Nacional do Cinema documentou em filme a cerimônia de transladação dos restos mortais da Princesa Isabel e do Conde D'Eu da Catedral do Rio de Janeiro à Catedral de Petrópolis.

O Departamento do Filme Educativo do INC montou um curta-metragem baseado nas filmagens realizadas quando da cerimônia de transladação, devendo a película ser projetada gratuitamente para alunos da rede escolar do País mediante solicitação dos estabelecimentos de ensino.

Os esquifes dos ex-dirigentes monarquistas brasileiros foram transferidos a Petrópolis por ser a ex-Cidade Imperial o município onde os nobres construíram sua residência de verão, representando uma espécie de capital do antigo regime.



Glenda Jackson quando recebia seu Oscar das mãos de Mel Wallis (Foto BNS).

## "OSCAR": QUASE SEMPRE UMA CAIXA DE SURPESAS

A política de premiação da Academia de Ciência e Artes Cinematográficas de Hollywood, agora sob a presidência do roteirista Daniel Taradash, consegue, ainda, surpreender a muita gente. Mas, sejamos justos, em verdade é exatamente isso que seus patrocinadores sempre pretenderam, entre outras coisas. A noite da entrega dos "Oscars" é quase sempre uma caixa de surpresas. E por quê? Porque, na maioria das vezes, os reais interesses em jogo não são aqueles a princípio deduzidos e analisados pelo público interessado. Senão vejamos as premiações deste ano.

Até a abertura oficial do espetáculo, especialmente montado para a ocasião, fomos levados a crer — pelos noticiários dos jornais e das revistas estrangeiras e pelos prognósticos dos experts americanos na matéria — que este ano seria a consagração de *Love Story*, de Arthur Hiller, baseado no livro homônimo de Erich Segall. Esta dedução inicial era perfeitamente justificável e compreensível por duas razões: um filme de enorme sucesso de bilheteria não só nos Estados Unidos como também em países estrangeiros em que já havia estreado. *Love Story*, segundo especialistas americanos, reabriria um novo tipo de produção mais de acordo com o gosto e as "preocupações" do americano médio. De quebra, havia o número recorde de **nominations** que o filme da Paramount havia conseguido. Mas essa impressão prévia só resistiu até às aberturas dos primeiros envelopes. A partir de então, qual-quer um mais atento perce-

beria que a consagração esperada não iria concretizar-se.

Entre uma história de amor entre dois típicos adolescentes americanos e a biografia intelectualizada de um nome famoso da II Guerra, *Patton*, de Franklin Schaffner, os membros da Academia preferiram ficar com o segundo. Entre o amor e a guerra, a guerra — principalmente se essa guerra era apresentada criticamente. Dessa forma, os muitos "Oscars" que todos acreditavam já serem de antemão de *Love Story* foram parar nas mãos dos hábeis produtores de *Patton*. E, na verdade, em última análise, o "Oscar" de 1970 foi antes de tudo uma luta entre duas correntes simbolizadas pelos dois filmes citados. E a vitória de *Patton* não poderia ter sido mais esmagadora: 7 a 1, esse um por conta do prêmio dado a Francis Lai de melhor partitura musical, item esse que, por mais incrível que possa parecer, poderia ter ido perfeitamente para *Patton* em nome do músico Jerry Goldsmith, que nesse filme estava em dia de extraordinária criação.

Assim, mesmo a derrota de Ali MacGraw para Glenda Jackson (*Women in Love*) terminou por não ser mais uma surpresa como foram aquelas de Jean Simmons (*The Happy Ending*) e Jane Fonda (*They Shoot Horses, Don't They?*) para Maggie Smith (*The Prime of Miss Jean Brodie*), o ano passado. Quanto à vitória de George C. Scott (*Patton*), ela foi tão óbvia quanto a de John Wayne (*True Grit*) em 1969. O fato de Glenda Jackson e George C. Scott merecerem o galardão máximo da indústria cinematográfica americana ou não o merecerem, não vem ao caso (é só olharmos para trás e veremos que está na lista dos premiados o careca Will Bryn-

ner, enquanto não conseguiremos achar, por exemplo, os nomes de Cary Grant e James Mason).

Será que alguém duvidava da premiação de John Mills (*Ryan's Daughter*) e de Helen Hayes (*Airport*)? O primeiro fez sua composição quasimoderna pensando na estatueta e a segunda é, para os americanos, o símbolo de tradição mais qualidade de todas as suas atrizes.

Afora os outros prêmios, quase todos também para *Patton* (direção, roteiro original, cenografia, som e montagem), uma outra enorme surpresa: a de melhor filme estrangeiro. O favoritíssimo *Satyricon*, de Fellini, foi preferido em favor do *Indagine sul un Cittadino al di sopra di Ogno Sospetto*, de Elio Petri.

Só, então, a caixa de surpresas se fecha e termina o "Oscar". (MRF)

## MORREU O BOM RAPAZ DO HUMOR: HAROLD LLOYD

Alto, magro, cândido, tímido, ar contraído, chapéu de palha, óculos de aros de tartaruga, sua figura de rapaz direito despertava a atenção da moça de família americana dos anos 20 — mas, incrivelmente desajeitado, nada que fazia dava certo. Harold Lloyd (8-4-1893/8-3-1971) morreu aos 77 anos de idade, afastado há 21 anos do cinema e deixando seu nome inscrito na galeria dos maiores comediantes da história do cinema.

A exemplo de Charles Chaplin, Mary Pickford, Norma Talmadge, Corinne Griffith, Samuel Goldwyn, Ruth Roland e Donald Crisp, Lloyd saiu do cinema multimilionário e viveu seus últimos dias,

a partir de 1950, viajando pelo mundo, quando não se dedicava à arte fotográfica em sua imensa mansão, na parte alta de Benedict Canyon, onde residiu por quase meio século em meio a um lago, cascatas, campo de golfe, quadras de tênis, piscina, bosques e um jardim à italiana.

Começando sua carreira no teatro, aos quatro anos de idade, como o filho de Macduff em *Macbeth*, passou ao cinema em 1913, fazendo o papel de um índio num filme rodado pela Edison em São Francisco. A partir de então fez centenas de filmes — especialmente na era do cinema silencioso —, interpretando os mais diferentes personagens: empregado, estudante, vagabundo, médico, soldado. Não resistiu inclusive à grande influência de Chaplin: numa série co-dirigida por Hal Roach interpretou um personagem chamado *Lonesome Luke*, onde usava o bigodinho e a maneira de andar idêntica à de Carlitos.

Cento e vinte filmes de Lloyd permanecem desconhecidos. Segundo os críticos franceses Raymond Borde e Charles Perrin, essa grande quantidade de películas era possível de ser feita naquela época, porque então as fitas se compunham apenas de *sketches*, invariavelmente de duas partes, tempo pouco maior que um curta-metragem de hoje.

Em 1928 Lloyd começou a decair, devido aos longametragens que começaram a ser feitos no cinema a partir de então: nas pausas mais longas da ação "normal" existia aquele improvisado e espontâneo do filme "ligeiro", o sentido do ritmo e do movimento perpétuo, característico da comédia "pastelão". Essa queda do grande comico foi ainda mais acentuada com o surgimento do cinema sonoro: a substituição do *gag* vi-



Harold Lloyd e Bebe Daniels, em seus primeiros tempos em Hollywood.

sual pelo diálogo desnaturou as características essenciais de seu personagem.

Lloyd, mesmo assim, fez vários filmes sonoros, porém não era mais o herói repleto de otimismo e sim o homem que vê fracassar suas empresas por falta de confiança em si mesmo. Eis alguns dos filmes realizados pelo grande cômico durante sua carreira:

**The Patchwork Girl of Oz/ The Wizzard of Oz**, 1914; **The New Adventures of Terence O'Rourke (As Aventuras de Terence O'Rourke)**, seriado, 1915; **All Aboard (Todos a Bordo)**, 1916; **The Big Idea (Uma Grande Idéia)**, 1918; **At the Old Stage Door (A Porta do Palco)**, 1919; **Among Those Present (Na Alta Roda)**, 1921; **Grandma's Boy (O**

**Predileto da Avózinha)**, 1922; **Safety Last (O Homem Mósca)**, 1923; **Girl Shy (O Malcas)**; **Hot Water (Sogra Fantasma)**, 1924; **The Freshman (O Calouro)**, 1925; **The Kid Brother (O Caçula)**, 1927; **Speedy (Haroldo, o Veloz)**, 1928; **Welcome Danger (Haroldo Encrencado)**, 1929; **Feet First (Haroldo Trepa-Trepa)**, 1930; **Movie Crazy (Cinema-níaco)**, 1932; **The Cat's Paw**

**(O Testa de Ferro)**, 1934; **The Milky Way (Haroldo Tapa-Ólho)**, 1936; **Professor, Beware! (Professor Faraó)**, 1938; **The Sin of Harold Diddlebock/Mad Wednesday (Traalhadas do Haroldo)**, 1947. Sem atuar, produziu: **A Girl, a Guy a Gob (Ele, Ela e Eu)**, 1941, de Richard Wallace, e **My Favorite Spy (Minha Espiã Favorita)**, 1942, de Tay Garnett. (AS)

# FILME CULTURA



Fotos das Capas: Flávio Portho e Adriana Prieto em *Um Anjo Mau*, de Roberto Santos (primeira capa); Grande Otelo e Ivã Cândido em *O Barão Otelo no Barato dos Milhões*, recém-acabado por Miguel Borges.

1	MOVIMENTO
9	EXPEDIENTE
10	A DESCOBERTA DA CULTURA NEGRA
16	IMPRESSÕES DO CINEMA AFRICANO
18	A VELHA SINTAXE DOS ANOS 60
22	A FACE DESIGUAL
28	ZELITO VIANA CONTA COMO VIROU DIRETOR
32	POR UM CINEMA BAIANO
36	CINEMA EDUCATIVO E COMUNICAÇÃO
40	CORUJA DE OURO-70: ROTEIRO DOS PREMÍOS
46	ROBERTO SANTOS, O HOMEM SEM SAÍDA
50	OS FILMES MITOLÓGICOS BRASILEIROS
54	PARAIBA, FINANCIAMENTO: EIS A QUESTÃO
60	UMA CÂMARA VOLTADA PARA O FUTURO
65	LIVROS — RESENHA
66	ENCICLOPÉDIA — LETRA C
74	MOVIMENTO

Convidado pelo INC para presidir o júri do I Festival de Curta-Metragem, realizado em março, esteve no Rio o documentarista francês Jean Rouch que, na ocasião, apresentou alguns de seus últimos filmes (*Petit a Petit*, *La Chasse au Lion l'Arc*) e dialogou com cineastas e críticos brasileiros (foto). Entrevistado por *Filme Cultura*, ele falou sobre a situação do cinema africano, tema que é objeto, também, de artigo especialmente escrito para esta revista pelo ex-embaixador brasileiro em Gana, Raymundo Souza Dantas, e que constitui o dossiê do número 19.



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. Redação e Distribuição: Rua Mayrink Veiga, 28 — 5.º andar — sala 505. INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA: Rua Mayrink Veiga, 28 — ZC-05 — Rio de Janeiro — Guanabara — Brasil — Endereço Telegráfico: INCBRAS. Preço do exemplar: Cr\$ 5,00. Preço da assinatura: Cr\$ 30,00.

**inc**

**R**ené Capriles — Quase todos seus filmes foram realizados na África e se caracterizam, antes de tudo, por uma forte tendência etnográfica. Poderia dizer como surgiu essa inclinação pelos temas africanos?

Jean Rouch — Eu era etnólogo, mas quando fui para a África o fiz na condição de antropólogo. Nas aulas da Sorbonne, nosso professor aconselhava sempre: "Vocês devem filmar o que vêem e procurar expressá-lo com a câmara." Pensava em viajar com uma equipe de técnicos em 35mm, filmar tudo aquilo que imaginava e outras coisas. Mas acabei viajando com apenas dois amigos, Pierre Ponty e Jean Sauvy, depois de vendermos tudo que tínhamos e comprado uma velha Bell & Howell 16mm. Na África, fizemos uma expedição pelo rio Níger, de canoa, descendo até o oceano Atlântico. Daí resultou meu primeiro filme, *Au Pays des Mages Noirs*, que trata da técnica e do ritual da caça ao hipopótamo entre os *sorkho*, pescadores *songhai* do rio Níger. Esse documentário, filmado em preto e branco, foi premiado (em 1947) pela Atualidades Francesas e ampliado de 16mm para 35mm. Acho que foi a primeira ampliação que se fez na França. É um filme terrível. As Atualidades Francesas puseram como narrador um locutor esportivo que lê o texto como se estivesse descrevendo uma corrida de ciclistas: "...aparece o hipopótamo... aproxima-se... agora!" É horrível, mas como era meu primeiro filme...

RC — Quer dizer que sua aproximação do cinema resultou de sua atividade profissional, como etnólogo?

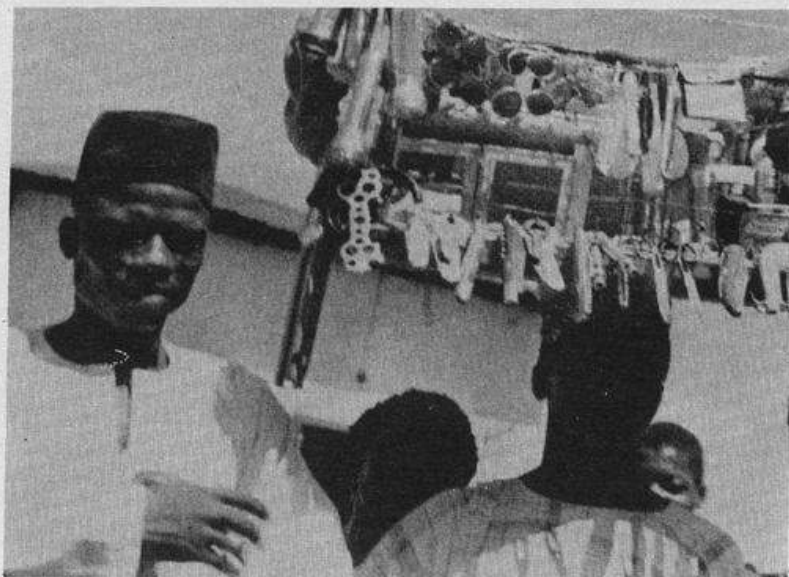
JR — Não sou etnólogo de formação. Sou engenheiro de pontes. Durante a Segunda Guerra Mundial fui prêso com dois amigos. Depois que fomos postos em liberdade, tivemos que ir para a África Ocidental, como engenheiros. Foi assim que conheci o Níger. Expulso da região pela Administração Colonial, fui enviado pela polícia francesa a Dacar, como "turista". Quando voltei à África, anos mais tarde, por minha própria conta, passei a representar para os africanos que eu possa, mais que qualquer pessoa que tivesse sido vítima de um regime colonial. Esta é a razão que faz com que eu possa, mais que qualquer outro cineasta europeu, trabalhar livremente na África, ter um diálogo direto com os africanos. Isto é, eu os insulto e eles a mim, tudo como entre velhos amigos...

RC — Nos créditos de seus documentários, além dos nomes de Ponty e Sauvy, aparece sempre o de Damouré Zika. Quem é ele?

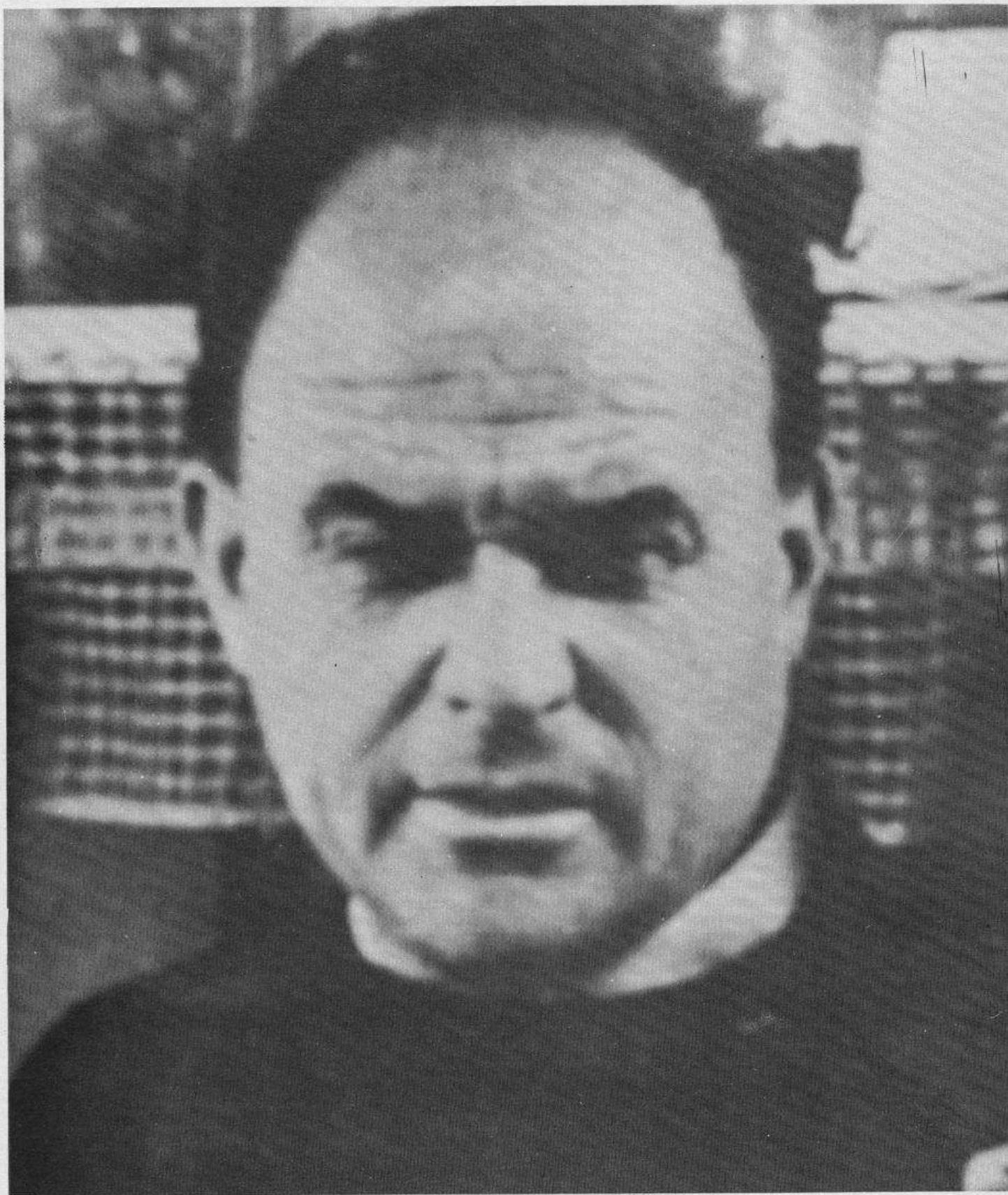
JR — Damouré Zika é um velho ami-

# A DESCOBERTA DA CULTURA NEGRA

Entrevista de Jean Rouch  
a René Capriles Fárfan



Jaguar (1953) reúne elementos ficcionais e etnológicos.



go, que conheci há trinta anos. Fizemos todos os filmes africanos juntos. É um amigo com o qual não tenho nenhum problema. Quando ele vai à França, hospeda-se em minha casa; quando vou à África, fico na casa dele. Nossa amizade é muito sólida. Ele tem cinco mulheres, que me emprestaria se eu as quisesse...

RC — Como se deu sua opção pelo documentário?

JR — Quando comecei a fazer documentários, por volta de 1947, pretendia partir, mais tarde, para a ficção. Mas encontrei muitas dificuldades econômicas. Depois, não me interessava dirigir filmes do tipo de *Paysans Noirs* (conhecido na África como *Famoro, le Tyran*), produzido naquela época por Georges Régnier com a ajuda de uma equipe de dez técnicos e a supervisão da missão etnográfica Ogooué-Congo. Foi a primeira fita de ficção feita na África e mostra coisas como um Administrador Colonial libertando nativos do Alto Volta do domínio de um déspota negro e trazendo-lhe de volta "a felicidade e a prosperidade". Somente em 1953, é que utilizei elementos ficcionais em *Jaguar* e *Les Maitres Fous*.

RC — Que acha você das experiências de ficção sobre temas africanos?

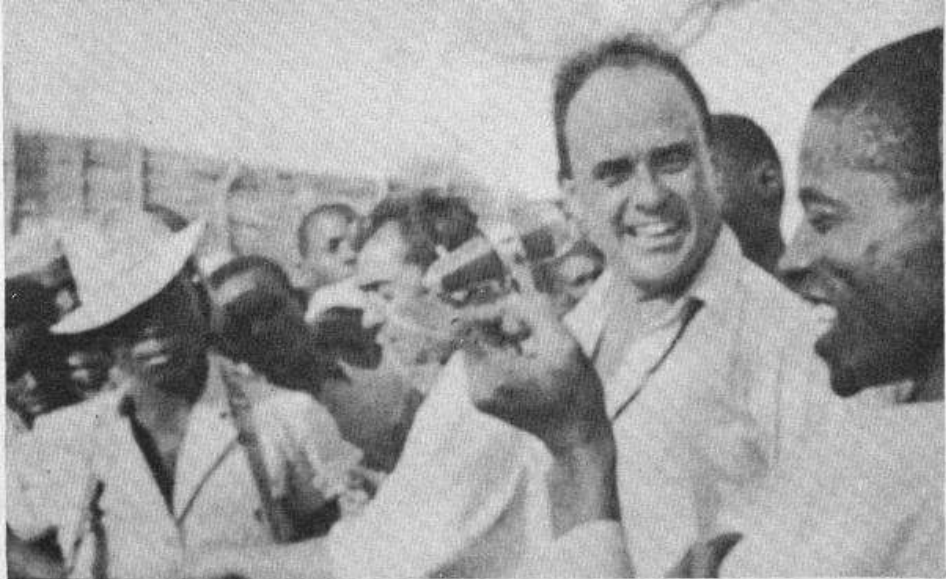
JR — A maioria dos diretores — e especialmente os norte-americanos — encara a África como pretexto para aventuras comerciais explorando o canibalismo (mito dos Mau-Mau), o exotismo (mito de Tarzan) ou o misticismo (mito das bruxarias e ritos bárbaros). Mas existe gente honesta, como Lionel Rogosin, que fez em 1959 *Come Back Africa*, sobre o problema do *apartheid* na África do Sul, e Alain Resnais e Chris Marker que focalizaram em *Les Statues Meurent Aussi* a perda de sentido de uma arte negra conservada em museus. Também Joris Ivens mostrou-se interessado pelos verdadeiros problemas africanos ao realizar em 1962, em Mali, *Demain à Nanguila*, mostrando a possível evolução de uma comunidade camponesa no contexto da nova África.

RC — Que importância tem, para você, o curta e o longa metragens?

JR — Para mim é indiferente que um filme seja curto ou longo. Se dura uma hora, é porque sua história só dava para uma hora; se dura um minuto, é porque só permitia um minuto. A estética de um filme está diretamente relacionada com sua duração. *Petit à Petit*, por exemplo, é muito longo: tem quatro horas e meia (a versão exibida no Brasil é a comercial, condensada para hora e meia).

RC — Normalmente, você filma seguindo um roteiro ou improvisa o tempo todo? No caso de *La Chasse au Lion l'Arc*, houve um roteiro prévio?

JR — Antes de filmar, nunca escrevo roteiro. Mas em *Petit à Petit* tive de es-



Por sua vivência no continente negro, Jean Rouch é um dos poucos cineastas europeus que os africanos respeitam e admiram.



Preparação de uma cena de *La Pyramide Humaine*, realizado em 1959 e, como todos os filmes de seu autor, inédito comercialmente no Brasil.

crevê-lo para obter financiamento do Centro Nacional de Cinema. Estava com metade do filme rodado quando fui forçado a isso, mas o crédito acabou sendo recusado. Quando fiz *La Chasse au Lion l'Arc* não sabia nada do que estava filmando. Rodava tudo sem planejamento. Depois de quatro anos de filmagens, pensando que tinha concluído tudo, exibi a fita para os caçadores (como sempre faço com os filmes que rodo n'África) a fim de saber sua opinião. Eles não gostaram do resultado porque não viram uma leoa que vomitou durante a caçada. Voltei a filmar a cena, mas eles também não gostaram da nova versão. Diziam que eu, como todos os caçadores do mundo, era mentiroso. Decidi montar o material de qualquer maneira e, cinco anos depois, projetei para eles a cópia montada que, finalmente, foi

aprovada. O comentário foi improvisado durante a primeira exibição em Paris para o produtor e alguns amigos diretores, entre os quais Claude Lelouch. Com *Les Maitres Fous* agi diferente: o comentário foi gravado diretamente. O título *Les Maitres Fous* é uma espécie de jogo de palavras, de sentido duplo: tanto pode significar a loucura dos africanos como a dos colonizadores. O filme focaliza apenas os africanos, por ocasião da cerimônia anual dos Hauka, na cidade de Accra, quando eles representam simbolicamente a nossa civilização. Se parecem grotescos, nesse espetáculo ritual, é porque lhes parecemos grotescos. Ao documentá-lo não o fiz com intenção crítica. Como antropólogo, filmo os fatos... Na África, certos grupos tribais usam o delírio



como forma de expressão. Os Hauka, por exemplo, têm uma religião admirável, viva, continuamente nova. Na Nigéria, pratica-se mesmo uma religião do sexo: as pessoas entram em transe e fazem o amor diante das outras. É uma religião de sexo e de morte, uma religião cheia de santos, como o candomblé e a macumba. Se isso tem significação para eles, não sei. A única coisa que sei — que filmei — é que os africanos acreditam que o delírio dessa gente significa a expressão profunda de uma sociedade. A polícia proíbe essas manifestações, prende gente e fabrica mártires (o que é a melhor maneira de firmar uma seita ou religião). Houve quem pensasse que em *Les Maîtres Fous*, o governador, o comandante o médico representavam o ideal da in-

dependência, mas isso é um equívoco. O culto dos Hauka tem significação apenas como manifestação religiosa, uma manifestação religiosa oriunda da época colonial e que parou no tempo. Parou no tempo porque atualmente os mitos são outros, como o político, que recorda o surgimento do mito do sexo.

RC — Alguns críticos o acusam de fazer cinema europeu na África em lugar de um cinema propriamente africano. Que acha disso e como vê sua posição em relação aos novos cineastas dessa região?

JR — Quando me acusam disso, respondo apenas que faço filmes rouchianos. Não sou branco nem negro, não tenho fronteiras, nem país. Eu não faria, por exemplo, *Le Mandat*, de Ousmane Sembène, porque não sou africano. Somente um senegalês poderia criticar

a administração de seu país. Se fizesse um filme como *Le Mandat*, os africanos o chamariam — e com razão — de colonialista. Embora chamado de pai do novo cinema africano, preferia ser considerado tio — um tio “interino” com o direito de sentir-se mais à vontade do que como pai. Se devesse representar um papel, acho que seria melhor o de crítico, porque prefiro dizer a uma pessoa que seu filme é ruim ou bom, independentemente de vinculações políticas. Mas isso é difícil para mim, devido a que sou, na verdade, um dos responsáveis pelo nascimento do cinema africano. Se é que se pode dizer nascimento, pois na minha opinião ele, efetivamente, ainda não nasceu.

RC — Mas, segundo as revistas cinematográficas européias, existem vários cineastas, filmes, escolas?



JR — Existem três escolas de cinema na África negra: no Senegal, na Guiné, e na Nigéria. A escola senegalesa mostra influência francesa e a maioria dos seus filmes tem uma confecção classicista, com idéias muito literárias. Ousmane Sembène, seu nome mais conhecido, é um bom roteirista, mas não um bom realizador. Apesar de ter estudado na Universidade Patrice Lumumba, é fortemente influenciado pelo cinema clássico francês. A escola guineense é interessante, politizada, revelando influência dos iugoslavos. Vi dois filmes curiosos dessa escola, que infelizmente não recordo os nomes agora. O primeiro focaliza dois músicos que se encontram e dialogam sobre problemas sociais. O outro, a respeito da independência da Guiné, possui um clima fantástico, mas

cai na apologia do industrialismo. Quanto aos nigerianos, cujos representantes são Moustapha Alassane (*Les Contrabandiers*, *Le Telephoniste*) e Oumarou Ganda (*Erreur de Frappe*), há a lamentar a pobreza de material. No entanto, é a única escola que se lança à procura de invenções cinematográficas. Do cinema argelino vi uma série de curtas-metragens maravilhosos, entre os quais o interessante *L'Enter à Dix Ans*, sobre a guerra da Argélia. Mas a Argélia ainda segue o sistema norte-americano de filmar super-produções. Prefiro falar do cinema da África negra que é o que mais me interessa.

RC — Qual a atitude da censura africana em relação a seus filmes?

JR — Muitos deles estão proibidos. *Moi, un Noir*, por exemplo, foi interditi-

tado porque há uma cena em que um negro luta com um branco. *La Pyramide Humaine*, por mostrar o racismo organizado, através das relações entre estudantes africanos e europeus no Lycée d'Abidjan, foi também proibido. Outro que não poderá ser exibido é *La Goumbé des Jeunes Nouveurs*, cujo intérprete, inclusive, foi preso.

RC — Você está filmando atualmente?

JR — Estou fazendo três filmes, todos na África. O primeiro, ambientado no Mali, documenta uma cerimônia que se realiza a cada sessenta anos e que dura mais de sete. Já estou filmando pelo quinto ano. Trata-se de uma festa ritual muito bonita em que se comemora a Invenção da Morte. Esse ritual começou há 600 anos atrás. Descobri isso ao contar os cortes que eles fazem



durante cada cerimônia numa grande máscara oculta numa caverna. Essa máscara, que nunca é usada, tem a forma de um ancestral morto. Nessa cerimônia, os homens mais velhos, representado por um ancião de 60 anos de idade, transmitem às novas gerações toda a cultura que acumularam até aquela data.

RC — No seu entender, qual o papel que o cinema antropológico poderia desempenhar na solução dos problemas africanos?

JR — É difícil dizer, porque a posição de um africanista ou de um cineasta estrangeiro que filma na África é muito criticada. No Festival Pan-Africano realizado em Argel os africanos denunciaram os dois monstros que, segundo acreditam, ameaçam o continente: a negritu-

de e a etnologia. Eles acham que o etnólogo é um demônio que passa alguns anos entre povos subdesenvolvidos e vive confortavelmente o resto do tempo vendendo às universidades as impressões sobre o que viram. Isto é, ele é acusado de traficante de costumes negros para os brancos verem. Pessoalmente, acho necessário que a antropologia não se feche em si mesma, num monólogo de especialistas de países independentes e ricos que estudam os costumes de países que não são nem independentes nem ricos. Em *Petit a Petit* procurei mostrar isso ao questionar as dúvidas dos antropólogos africanos sobre o objeto de estudo dos antropólogos europeus, particularmente os franceses. Acho que o antropólogo tem o dever de estudar uma cultura

diferente da sua, pois pode vê-la com o distanciamento de quem não está dentro dela. Nossa missão é a de estudar os outros e permitir que eles também nos estudem. Essa é minha posição em relação à África, e por isso me atrevo a fazer esses filmes. Muitos africanos, sobretudo Ousmane Sambéne, dizem que o cinema tem fronteiras. Certa vez lhe perguntei por que não rodava filmes fora do Senegal. Ele respondeu que não tinha esse direito, devia filmar temas de seu próprio país antes de se aproximar de assuntos ligados a outros. Quando lhe apontei o exemplo de Michelangelo Antonioni, que filmou na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, e indaguei qual a diferença que poderia haver, ele me respondeu: "Antonioni vem de um país desenvolvido, e eu de um país subdesenvolvido".

RC — Você tem algum plano em relação ao Brasil?

JR — Queria realizar aqui um seminário com os novos diretores e também realizar um filme antropológico na Bahia um sociológico em São Paulo e outro de ficção no Rio de Janeiro. Todos possivelmente com a ajuda de Thomas Farkas.

## FILMOGRAFIA

- 1947 — *Au Pays des Mages Noirs* (Nigéria)
- 1948 — *Les Magiciens de Wanzerbe* (Nigéria)  
— *Initiation à la Danse des Possédés* (Nigéria)
- 1949 — *Circoncision* (Mali)
- 1950 — *Yenendi: les Hommes qui Font la Pluie* (Nigéria) — *Bataille sur le Grand Fleuve* (Nigéria)
- 1952 — *La Chasse à l'Hippopotame* (Nigéria)  
— *Cimetière dans la Falaise* (Mali)
- 1953 — *Jaguar* (Gana) — *Les Maitres Fous* (Gana) — *Mammy Water/Ma Mère l'Eau* (Gana)
- 1955 — *Les Fils de l'Eau* (Nigéria)
- 1957 — *Moi, Un Noir* (Costa do Marfim)
- 1958 — *Moro-Naba* (Alto Volta)
- 1959 — *La Pyramide Humaine* (Costa do Marfim)
- 1960 — *Le Niger, Jeune Republique* (Nigéria)
- 1961 — *Hampi, il Pose le Ciel sur la Terre* (Nigéria) — *Chronique d'un Été* (França)
- 1962 — *Abidjan, Port de Pêche* (Costa do Marfim) — *Le Cocotier* (Costa do Marfim) — *Les Fêtes de l'Indépendance* (Nigéria) — *Le Palmier à Huile* (Costa do Marfim) — *Rose et Landry* (Costa do Marfim)
- 1963 — *La Punition* (França) — *Monsieur Albert, Prophète* (Costa do Marfim).
- 1964 — *Le Mil* (Nigéria)
- 1965 — *La Goumbé des Jeunes Nouceurs* (Costa do Marfim) — *La Chasse au Lion a l'Arc* (Nigéria) — *Gare du Nord* (França)
- 1971 — *Petit a Petit* (França/Nigéria)



# IMPRESSÕES DO CINEMA AFRICANO

Raymundo Souza Dantas

**N**ÃO SE PODE afirmar que exista, propriamente, um cinema de expressão africana, cuja especialidade o distingua de qualquer outro, como acontece, por exemplo, com o cinema japonês. Há, isso sim, filmes inspirados em coisas africanas, produzidos em massa, notadamente pelos europeus, que em sua maioria enfatizam o exótico e o etnográfico, muitos deles responsáveis pela visão distorcida de um mundo e de um povo. Não se pode negar, no entanto, a existência de importantes realizações da parte dos africanos, quer em curta, quer em longa-metragem, com características próprias, prefigurando o que no futuro será o seu verdadeiro cinema.

Entre os cineastas mais em voga, responsáveis por estas realizações consideradas importantes, estão Paulin Vieyra, Ousmane Sembène, Blaise Senghor, Yves Diagne, Thomas Coulabaly, todos senegaleses. Contando com poucos recursos, eles procuram projetar o seu novo cinema, oferecendo filmes realizados em condições artesanais as mais precárias. Sobre as excelências desses filmes, dizem os prêmios que conquistaram no exterior e na própria África, nos mais diversos festivais. Enquanto não contarem

com meios e organização adequada, não se poderá falar, todavia, em cinema nacional em qualquer país do continente negro, desde que ele não conta com as condições necessárias para sua afirmação como arte nem para seu desenvolvimento como indústria.

Na verdade, entre todos os continentes, talvez seja a África o único a não possuir, ainda, uma infra-estrutura cinematográfica própria. É quase que absoluta a falta de meios, como também de organização voltada para o cinema. Em quase todos os seus aspectos, aliás, o cinema é uma realidade estrangeira, alheia aos interesses africanos. Apenas alguns países (Nigéria, Senegal, Mali, Gana) contam com laboratórios, estúdios, técnicos, dos quais, aliás, pouco se valem os tenazes pioneiros do cinema de expressão africana. Apesar, no entanto, dessa penúria de meios e de recursos, os jovens cineastas, impondo seus valores próprios e sua ambição criadora, vêm produzindo obras marcantes, dentro do complexo cultural do continente, nesta altura de sua evolução social e política. Preocupam-se eles, principalmente, com a vida contemporânea, fazendo um cinema de vanguar-

da, inspirado no real imediato, sem, no entanto, ignorar tradições. Seus filmes, pela sua temática, são uma síntese de suas preocupações atuais e de seus problemas seculares. Quer nos documentários, quer nas obras de criação, está presente esta preocupação maior, sejam produzidos no Senegal ou em Gana, na Nigéria ou na Costa do Marfim, no Quênia ou na República Centro-Africana.

Não seria necessário, por exemplo, registrar que não existe apenas uma África, mas várias, projetando cada qual suas particularidades étnicas. Em sua extrema variedade, porém, prevalece um só contexto de civilização. Todas essas Áfricas, pois, em sua diversidade étnica, falam uma só língua artística. Esse importante fato é identificado, principalmente, quando se estuda sua escultura. Variadíssimos são os seus estilos, buscando os africanos, através deles, objetivar uma concepção do mundo e das coisas que, em essência, é geral.

O mesmo se pode aplicar ao cinema, salientando-se que, em sua multiplicidade de estilos, procura o cineasta africano, da mesma forma que o escultor, uma estética própria, através da qual melhor possa realizar-se. Citaria, dentro



Três títulos expressivos do novo cinema africano (da esquerda para a direita): Cabascabo, de Ousmaru Ganda (Nigéria), Le Mandat e La Noir de..., ambos de Ousmane Sembène (Senegal).

dêsse espírito, o notável documentário do senegalês Yves Diagne, *Les Chemins de l'Afrique*, sobre a escultura negro-africana, buscando registrar a sua multiplicidade, ao mesmo tempo que a sua filosofia, que é uma só. Outro que procura registrar os valores de sua civilização e de sua gente é Paulin Vieyra, autor de mais de vinte curtas, infelizmente inteiramente ignorados em nosso país, como, aliás, acontece às obras dos demais cineastas africanos. Há, ainda, Blaise Senghor, de quem já ouvimos falar no Brasil, realizador de *Grand Magal à Touba*, e também Ababaka Samb, autor de *Et la Neige n'Était Plus*, além dêsse outro valor senegalês, Mamar Thiam, pioneiros que fazem a fortuna de vanguarda do continente africano. Entre todos, o grande temperamento, para quem as dificuldades e os empecilhos não contam, é Ousmane Sembène, que tem em sua lista de realizações filmes como *Niayes*, *Borrom Sarret* e *La Noir de...*, sobre quem fala Paulin Vieyra, dizendo que suas produções se caracterizam por uma técnica de narração que nada tem a ver com o espírito do método ocidental, prevalecendo uma óptica essencial africana, cuja originalidade o distingue de cine-


astas de outros países e de outras civilizações.

Limitei-me, até aqui, a referir-me ao cinema senegalês, citando nomes que considero representativos. Seria uma falha, por exemplo, não falar sobre os nigerianos, os quais, aliás, contam há mais de trinta anos com estúdios, laboratórios e, até, escola de formação de profissionais. Não se tem notícia, contudo, que algum filme de expressão nacional, mesmo depois da Independência, tenha sido rodado valendo-se dessa organização, usada apenas para a feitura de documentários de caráter educativo. O Mali também conta com alguma coisa, da mesma forma que a República Centro-Africana e ainda o Estado de Gana. Nenhum deles, diga-se de passagem, com a mesma efervescência que o Senegal, produtor dos mais arrojados, a quem a África deve, sem contestação, os melhores filmes.

Haveria, por outro lado, muito o que dizer sobre o cinema de inspiração africana, rodado por produtores estrangeiros. Não se poderia afirmar que seja totalmente prejudicial aos interesses e à cultura africana. AI estão os documentários de Jean Rouch, que testemunham,

a um só tempo, sobre o que vai desaparecendo como também o que vai se transformando na África, enfim, sobre o continente em evolução. Citaria dêle *Moi*, *Un Noir*, como um dos mais característicos, e mais *La Pyramide Humaine*, através do qual procura exprimir o que pensam os africanos de hoje. São apontados como clássicos os filmes feitos por Sean Graham, em Gana. Um deles, *High Life*, produzido nas ruas de Acra, ao ritmo da música popular local, que dá título ao filme, deixa entrever, até certo ponto, o que poderá ser o cinema ganense de expressão africana, inspirado em hábitos e costumes do povo, mas acessível a todos os públicos do mundo, como mensagem e revelação.

Seria o caso de dizer, finalmente, que a câmara usada pelos africanos ganhou um caráter de participação, a partir da Segunda Grande Guerra. Pelos seus filmes, temos informação ao vivo dos problemas, reações e ambições africanos, nesta fase de sua evolução, marcada pelas afirmações de autonomia e independência dos novos Estados. É um cinema atuante, agressivo, sempre preocupado em afirmar o humanismo negro-africano.



A VELHA  
NOVA  
SINTAXE  
DOS  
ANOS 60

Ruy Castro



**A**quêles que acompanharam a explosão sintática operada no cinema durante a última década esforçam-se por compreender o que está ocorrendo com ela, hoje. As coisas mudaram decididamente: o cinema mudou, logo deve mudar também o ângulo de observação. No começo dos anos 60, alguns cineastas vieram imprimir uma espécie de "choque cultural" ao cinema que se fazia então, o cinema herdado dos anos 50. Esses filmes eram *L'Avventura*, *Hiroshima Mon Amour* e *À Bout de Souffle* — hoje referências obrigatórias até para os críticos e enciclopedistas mais quadrados. Mas, na época, não era bem assim: esses filmes vieram levantar questões que só existiam ou eram percebidas pela crítica mais aguda: por que um filme tem que contar uma história?, ou por que existe uma lógica da montagem, pela qual um plano deve suceder-se a outro plano do qual é seu complemento?, ou ainda, por que o único elo de relação entre o espectador e o filme deve ser a linguagem verbal?

A resposta a essas perguntas já estava sendo dada, de graça, por esses filmes, mas o "choque cultural" era bastante compreensível: as platéias formadas cinematograficamente durante a década de 50 estavam habituadas a identificar de saída o elo semântico do filme, e só em razão desse elo podiam compreender o cinema. A crítica daquele tempo empenhava-se em convencer o leitor da existência de um cinema do autor, e em estabelecer elencos de cineastas cujas especulações "filosóficas" e "visões do mundo" os tornavam diferentes dos outros, mais "comerciais". Era também compreensível: o cinema começava a sua grande batalha contra a televisão, e, diante desta, podia ser considerado "artístico". A primeira consequência do aparecimento de um novo veículo é a "artisticização" imediata do veículo anterior e o que torna esse veículo "artístico" é o seu conteúdo. Ótimo prato para uma crítica, no fundo literário, em seus argumentos e predileções.

Mas, a década de 60 iria se caracterizar, já de saída, por uma "fuga ao significado", por realidades de baixa definição. Mas era preciso coragem, dentro do *establishment* crítico de 1960, para afirmar que o *Encouraçado Potemkin*, com sua sarabanda de cortes e nenhum diálogo, estava muito mais perto da literatura do que *Hiroshima*, com sua cadência camerística e diálogos abundantes. Compreendia-se então que o cinema era tanto mais literário quan-

---

Emmanuèle Riva e Eiji Okada numa cena de *Hiroshima Mon Amour*, de Alain Resnais, filme chave para compreensão das mudanças do cinema moderno.

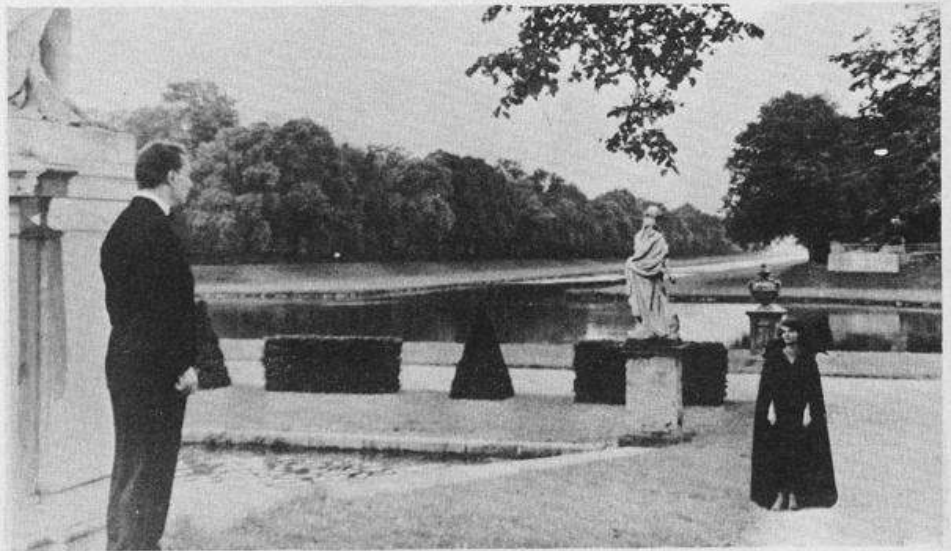
to mais fôsse "falado" — atrasada nostalgia do cinema mudo, para alguns ainda o único cinema "puro". O que tornava um filme literário, ao contrário, era o caráter discursivo de sua narrativa, ou a possibilidade de ser trocado em miúdos pela linguagem verbal. Era quase impossível deduzir uma "estória" em *Hiroshima*, até mesmo em função de seus diálogos: eles não conduziam a nenhum fio lógico-linear, nem permitiam um encadeamento de seqüências na base de começo-meio-fim. O mesmo quanto aos diálogos de *L'Avventura* ou quanto à sua antinarrativa. Se esses filmes, aparentemente, estavam operando uma espécie de descascamento semântico no cinema, na verdade o que eles fizeram foi fundar uma nova sintaxe auto-referente, fundindo significado & significante. Da mesma forma, a revolução da *À Bout de Souffle*, mal-entendida, a princípio, vinha reafirmar a autonomia do cinema quanto aos processos narrativos clássicos, ao mesmo tempo em que já prefigurava o que viria a ser sua revolução posterior: o cinema como um organismo capaz de transformar materiais em elementos (como já pensava Susanne Langer). Dentro dessa visada, a fala podia ser um elemento valioso, tão importante quanto a *collage* de cartazes, letreiros, capas de livros, sinais de trânsito. O cinema absorvia esses materiais e os devolvia como elementos do filme. Pode-se afirmar, hoje, que Godard foi o redescobridor da palavra no cinema — ou antes: talvez o primeiro a compreender que o cinema existe num mundo signico, onde impera o vale-tudo criativo, e em que a fala — por que não? — pode ser um elemento tão importante quanto a imagem.

Ainda tentando retrair as coordenadas da sintaxe dos anos 60, pode-se falar na dialética ficção documental, operada premeditadamente, com menos ou mais consciência, desde então. Alain Resnais, num ensaio, hoje clássico, caracterizou as duas asas da criação como as serpentes entrelaçadas sobre um caduceu: a asa Lumière/documentário e a asa Méliès/ficção. O próprio Godard acentuou, também, certa vez, que toda ficção tende ao documentário e vice-versa. Poderíamos constatar ainda que, com o avanço da tecnologia e do próprio processo, a posição das serpentes acabou se invertendo sobre o caduceu: as chegadas de trens registradas por Lumière já não interessam como documentário, ao passo que as viagens à Lua em cenários de papelão imaginadas por Méliès já nada têm de fictício. Mas foi André S. Labarthe, no seu *Essai sur le Jeune Cinéma Français*, o primeiro a ver que a dialética ficção/documentário seria um dos grandes eixos criativos do cinema moderno.

De fato, a idéia de ficção que, mediante um processo de descascamento



A Noite, de Michelangelo Antonioni: o domínio da antinarrativa.



O Ano Passado em Marienbad (abaixo e ao lado): o espetáculo puro.

narrativo, vai desaguar na água documental, foi uma das grandes constantes do cinema de Antonioni, Resnais e Godard. As imagens finais de *O Eclipse*, por exemplo, já eram documentário puro — a antinarrativa inaugurada em *A Aventura* e continuada em *A Noite* não indicavam outro desfecho. José Lino Grunewald, na época, constatava que Antonioni terminava por onde Alain Resnais começava. Ele se referia, sem dúvida, àquele processo de descascamento narrativo que, uma vez concluído, só poderia dar lugar ao espetáculo puro — ou seja, *Marienbad*. A revolução de Resnais, que bem poucos podiam compreender, em 1962, era a tentativa de fazer um filme que não pudesse ser processado anedôticamente pelos caminhos da linguagem verbal. O meio já era a mensagem em *Marienbad* — ou, para sermos mais precisos, o significado do significante (o filme) era o próprio filme. Ele não nos remetia a um além do além, ou a setas conceituais — mas à realidade concreta do filme.

Era também difícil prever então a influência sobre o resto do cinema de

um filme tão inaugural como *Marienbad*. Podia-se imaginar que suas especulações sobre o tempo poderiam interessar a outros cineastas da faixa experimental, como aconteceu com a forte influência exercida durante algum tempo pelos filmes de Bergman ou Antonioni. Mas, a própria impossibilidade de se traçar um mapa verbal para *Marienbad* já era um obstáculo para a sua plena fruição pelo espectador comum — não poucos críticos, aliás, se referiram ao filme como uma "charada indecifrável" ou como "a língua de Babel". Compreende-se: falava-se muito menos em linguagem ou em teoria da informação, há cerca de 10 anos. Dificilmente o filme seria um mistério, hoje, para a maioria das platéias. A sintaxe acronológica, o pisca-pisca da memória (então desconcertante), já foram amplamente digeridos. E, nesse ponto, deve-se ressaltar mais uma grande contribuição do cinema americano: a de absorver achados altamente experimentais e devolvê-los ao nível do consumo. Um filme como *The Boston Strangler*/O Homem que Odiava as Mulheres, por



exemplo, era surpreendentemente resnaisiano no tratamento da acronologia e na compreensão de que o tempo cinematográfico só existe na sala de montagem. É raro ver hoje um *western* italiano sem o famoso pisca-pisca — mudou o cinema ou mudaram as platéias? Ambos mudaram. A nova sintaxe dos 60s já foi transformada em moeda corrente — indo mais longe, poderíamos dizer: ao nível experimental, esgotou-se.

E talvez tenha se esgotado premeditadamente. A maior parte dos filmes que atacaram de frente o desafio da reinvenção da linguagem cinematográfica na última década tinha uma característica em comum: esgotar saídas. O caráter "inaugural" de *Marienbad*, por exemplo, podia significar também uma série de caminhos fechados. Cada filme de Godard era, por uma lógica do processo, a superação do filme anterior (e a evolução de sua obra, que já deixava entrever nitidamente que se tratava de uma espécie de suicídio cultural, só podia conduzi-lo — como aconteceu — ao quixotismo do cinema clan-

destino). Sem discutir aqui a validade das posições políticas de Godard (até pouco tempo, rigorosamente indefiníveis: ele era detestado, de modo geral, tanto pela esquerda como pela direita), é fácil compreender que ele foi o único que teve a coragem de ir até o fim — seu auto-exílio é a compreensão de que a nova sintaxe fundada por ele & outros nos 60s constitui hoje um *establishment* tão sólido como o que ele ajudou a destruir.

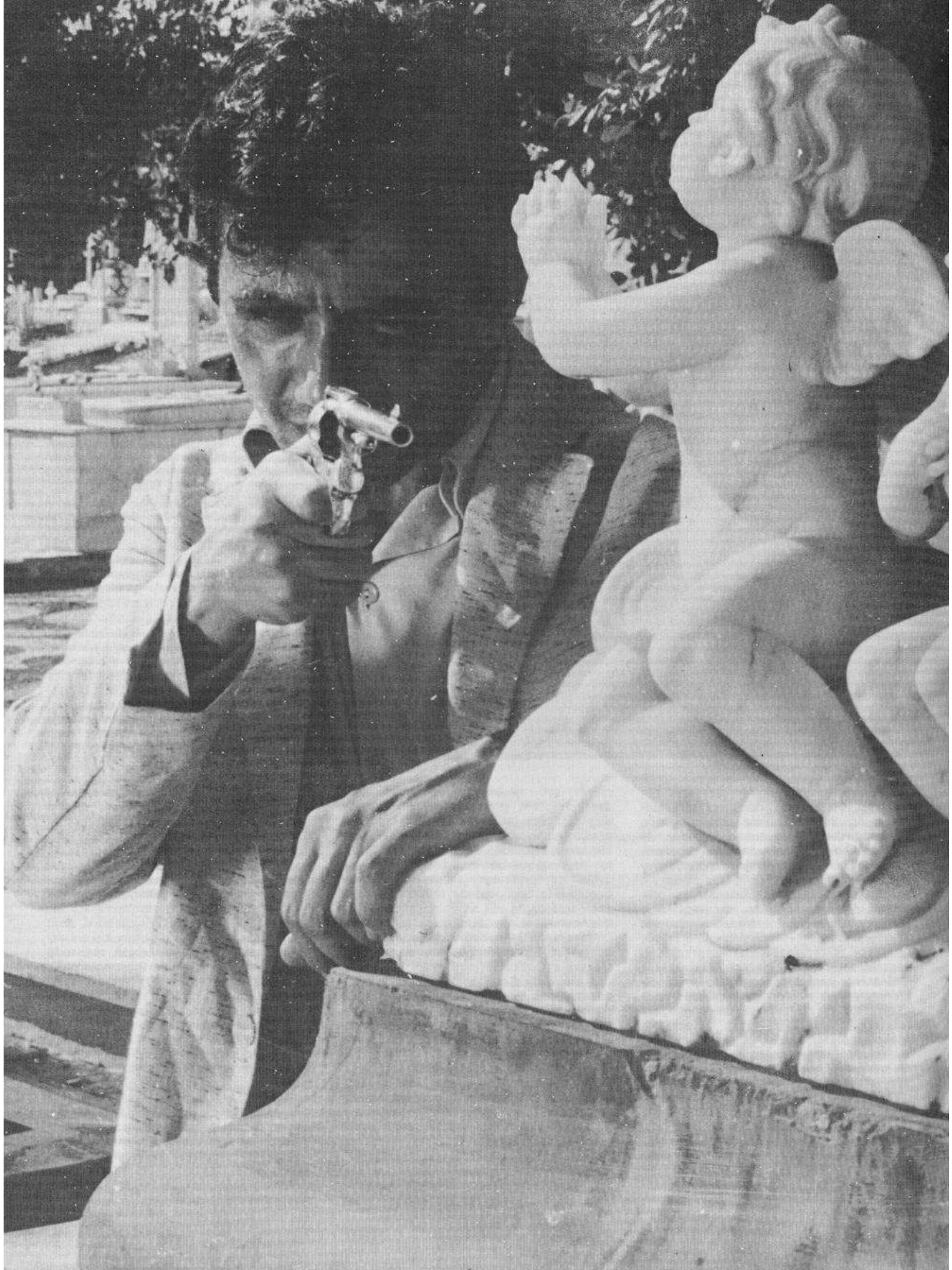
À *Bout de Souffle*, por exemplo, um dos marcos iniciais da explosão sintática dos anos 60, tornou-se definitivamente *clássico* — foi *classicizado* pelo tempo. Os imagens de Jean Seberg vendendo jornais nos Champs Élysés parecem tão remotas quanto as de Falconetti em *Joana D'Arc*, e o rebelde encarnado por Belmondo ficou anacrônico: hoje há os *drop-outs*. Quanto à sintaxe do filme — os cortes intrigantes, a montagem descontínua, a liquidação da tabelinha campo/contracampo, a disrelação entre som & imagem — parece difícil imaginar que ainda exista alguém, hoje, entre os espectadores comuns, que

se espante com ela, ou ainda se deixe enredar. A recente reprise do filme, no Rio, conservando-se em cartaz durante 10 semanas, é um testemunho irrefutável de que o repertório da platéia já é suficientemente elástico para consumi-lo. O cinema dos anos 60 absorveu sua sintaxe de tal forma, e tanto fez da exceção à regra, que o caráter inovador de *À Bout de Souffle* ficou diluído.

O problema não está só em *À Bout de Souffle*, talvez o filme mais exaustivamente analisado da última década, ou não se justificaria o levantamento daquilo que pensamos ser um problema: a auto-superação da sintaxe da década de 60. O cinema consiste em permanente autofagia: ele se come e se retroalimenta, progressivamente, a si mesmo. Alguns filmes, é verdade, não passam com tanta facilidade pelo esôfago do Sistema (*Kane*, *Marienbad*), mas é sempre uma questão de espaço, mais que de tempo: filmes aparentemente indigeríveis pelas vias normais vão reaparecer, assimiláveis, por outros meios. A televisão cumpriu um papel importante neste sentido: ela familiarizou o espectador com o processo de economia narrativa, com a agilidade da *pocket-camera*. E é ela, a televisão, que torna *À Bout de Souffle*, hoje, uma brincadeira de criança.

É claro que a apropriação coletiva dessa nova sintaxe (pelos cinemas novos de todas as partes, *ad nauseam*) apressou o processo: a técnica antinarrativa de Antonioni foi engolida num minuto, idem a *durée* de Resnais (mais dura de roer, sem dúvida, mas enfim assimilada), as *collages* de Godard idem idem. Mas não se pode negar que foi altamente benéfico todo esse influxo criativo. Ele acabou com o ranço literário de grande parte da crítica, e denunciou a sua alienação instrumental; recondicionou a sensibilidade das platéias e deu um novo sentido ao ato de ir ao cinema; enfim, assegurou para o filme um lugar de destaque entre as formas de expressão consideradas *arty*. Quanto aos exageros, já eram de se esperar. Pretender, por exemplo, que todo e qualquer filme de uma cinematografia jovem (como a do Brasil, por exemplo) tenha que ser, obrigatoriamente, marginal, para seguir o *dernier cri* godardiano, é ingenuidade. A coragem de chegar ao fim da linha será sempre maior naqueles que souberam dar a partida numa nova linguagem do que naqueles que já pegaram o bonde andando.

É cedo ainda, talvez, para se especular sobre o que vem por aí. Mas, é justo esperar que, se o cinema dos anos 50 foi predominantemente semântico, e se o dos anos 60 foi predominantemente sintático, o dos anos 70 será possivelmente pragmático.





# A face desigual

NOTAS SÔBRE O FILME  
POLICIAL BRASILEIRO

Alberto Silva

O cinema policial brasileiro registrou, sob vários ângulos e em diversos campos, a face desigual do homem, redimindo-se de uma possível inconsciência ante o fato, ditada pela repressão ou pela inconveniência. A câmara do cineasta nacional olhou demoradamente, em muitos filmes, o criminoso, o bandido, o fora-da-lei, e nessa atitude concentrada ante o pária marginalizado tentou compreendê-los em seus conflitos com a sociedade.

Até mesmo filmes policiais do chamado cinema comercial, como *Mulheres e Milhões*, de Jorge Ileli, detiveram-se, curiosos e fascinados, a observar o esquema mental e físico de seres atirados à fogueira: homens para quem viver é fugir. Estar à margem é pretender golpear a sociedade, seja matando homens

individualmente ou tentando destruir o status opressor.

A. J. Cauliez, em seu livro sobre o filme policial, questiona as acusações de "imoralidade" do gênero. Para êle, a existência de um código moral não constitui necessariamente um impedimento do crime. A miséria, as injustiças sociais, as favelas constituem razões suficientes para muitos homens não aceitarem, humildemente, uma vida de pobreza e sofrimento. Os transgressores representam, em outros casos, uma força da natureza, rebeldes a tôda tentativa de obrigar o homem a aceitar um destino inferior. Trata-se, porém, de uma força bruta e cega, sem qualquer intencionalidade no âmbito da razão.

(Acossado pela lei-sêca, capote escondendo a metralhadora, chapéu negando o rosto e charuto desafiante na bôca, o bandido Chicago-40 foi transladado nos anos 60 para o morro carioca: agora desempregado e maltrapilho, analfabeto e primitivo, êle deixa de ser o americano alto e forte de tantos policiais hollywoodianos e transforma-se em negro brasileiro de ascendência africana).

Agildo Ribeiro numa cena de *Tocaia no Asfalto*, considerado o melhor filme do baiano Roberto Pires.

## A REDUÇÃO HUMANA

Considerado um gênero particularmente apto ao cinema, em função das qualidades específicas do filme e, em especial porque o sujeito, contido em sua designação mesma, não cessa de evoluir o policial parte das noções elementares do *thriller* para exprimir angústia, inquietude e mistério. Orientando-se mais e mais, segundo a ordem psicológica, o filme policial busca o porquê das circunstâncias em que ocorrem suas (trágicas) histórias.

A fita criminal, geralmente, sofre da principal falha inerente ao gênero: ataca o efeito e esquece a causa — ou melhor, no recinto daquele quer encontrar esta. O bandido questiona valores estabelecidos e empreende uma viagem ao fundo do problema. Mas não representa a consciência humana nem a consciência de Deus: isso porque seus atos marginalizam a consciência. Ele é a interrogação e o libelo. Algo que se oferece aos homens, mas de que eles não se utilizam. Perante a sociedade, o indivíduo está reduzido à sua expressão mais simples: o *establishment* quer apagá-lo do seu convívio, e ele sente a repulsa geral — um homem contra a multidão.

A beira do crime, empurrado pelo gênero humano, o ser regressa ao começo de tudo. E o ódio, já não é um sentimento suficiente — porque é um "sentimento humano". Atônito, confuso, sem entender mais nada, ele já não existe, porque não está mais raciocinando, segundo os homens. Ele cruzou a fronteira da razão.

O policial conduz o raciocínio por estas veredas, enquanto gênero preocupado com o efeito. Esquece a causa: a sociedade do lucro, que diploma anualmente 100 mil marginais na universidade da guerra, da fome, da miséria, da psicose. E estes 100 mil homens saem a matar e a roubar para sobreviver — tomam à força o direito de existir que lhes foi negado. Um ato de legítima defesa. A fita criminal trabalha o lixo humano — sua matéria é tudo aquilo que sobrou na peneira do *status*.

## A FÓRMULA TRADICIONAL

O argumento, no filme policial brasileiro — à exceção de *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla —, é, via-de-regra, esquemático e estereotipado, uma história banal de estereótipos conhecidos. Vejamos um exemplo, embora melhorado, porque não se conseguiu atingir uma idéia mais simplória. Uma condenada foge da penitenciária e é recolhida por outro marginal eternamente perseguido pela Justiça. Surge o romance, mas a condição de foras-dalei é um estigma que jamais os abandonará, e eles, mesmo desejando, nunca



Cena de *O Assalto ao Trem Pagador* (1962).

podem tentar uma vida normal e ordeira, empregados e criando filhos.

Uma história bela, lírica e profundamente compreensiva em relação aos seres marginalizados. O diretor faz correr ao longo das imagens um sôpro otimista e humano: os pequenos ladrões sobrevivendo heróicamente, em luta cerrada contra os representantes da lei, o amor surgindo paralelo a uma oposição levantada pelo sistema.

No início do filme (*O Astrágalo*, de Guy Casaril, modelar sob vários aspectos), surge a primeira experiência amorosa da heroína: o contato lesbiano com outra presidiária, superado logo a seguir pela paixão desesperada nutrida em relação ao jovem marginal que a salvou.

A presidiária foge de uma prisão e cai em outra: vive a fugir de todo lugar onde possa se fazer presente a ação da polícia, e nota que não está livre: continua presa. Move-se no interior de sucessivos quartos e em lugares êrmos e tristes de uma cidade qualquer.

Uma vez preso o seu companheiro, ela apela para o roubo e para a prostituição, a fim de arranjar dinheiro para defendê-lo. Uma luta cruel e desigual para "existir". Um poema de amor àqueles que exercem o direito legítimo de empunhar instrumentos "ilegais" para igualmente ferir seus inimigos.

## O SÓPRO HUMANISTA

Se é certo que não existem filmes criminais politicamente inovadores, também é correto afirmar-se que uma grande porcentagem destas películas procura entender o marginal, analisá-lo e vê-lo sob um prisma de calor humano e mesmo de dúvida: "Só quero matar, mas não sei quem" (*Papo Amarelo*, personagem-título do episódio de Moisés Kandler em *Os Marginais*).

Poucos analistas cinematográficos procuraram, efetivamente, apontar as origens pequeno-burguesas desses bandidos nascidos artificialmente nos apartamentos da Zona Sul, saídos dos laboratórios mentais de cineastas, até aqui, unicamente voltados à análise existencial do homem, jamais preocupados em registrar sociologicamente a verdadeira origem dos marginais urbanos.

Os mais expressivos policiais do cinema brasileiro — *Perpétuo Contra o Esquadrão da Morte*, de Miguel Borges, *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, *O Assalto ao Trem Pagador*, de Roberto Farias, *Mineirinho Vivo ou Morto*, de Aurélio Teixeira (este citado devido à presença, como ator, de Jece Valadão, uma figura constante nos filmes do gênero) — documentam esta ausência de qualquer ideologia nos diálogos, elaborados geralmente por argumentistas nem sempre preparados para a função.

Este fato, se por um lado é desalentador numa filmografia de um país em desenvolvimento, por outro representa um fator positivo, porque não recai no radicalismo oposto, primário e raivoso.

O marginal do filme policial brasileiro — ao contrário do bandido versão Hollywood — procura sempre uma integração social num *status* que o recusou e contra o qual ele combate: em *O Assalto ao Trem Pagador*, Tião Medonho (Eliezer Gomes), um prêto favelado, juntamente com seus companheiros de quadrilha, recusa a liderança do marginal franco, Grilo (Reginaldo Farias), termina liquidando-o e, após a operação de assalto, vai comprar produtos de consumo (aparelhos eletrodomésticos) para alegrar os filhos e arrumar o barraco.

Em *Cidade Ameaçada*, a noiva de Passarinho (Reginaldo Farias) também procura alugar casa para mobiliá-la e morarem juntos. Esta ideologia da classe média talvez só não esteja expressa na alucinante corrida de "Papo Amarelo" (personagem-título de *Os Marginais*) para matar e morrer. Enquanto, acossados no esgôto e reagindo como animais acuados, os criminosos continuam a existir como resultado da incapacidade da sociedade em absorver todas as pessoas que nascem em seu bôjo, a polícia, escudo protetor do *establishment*, segue percorrendo as telas na caça impiedosa ao marginal vingativo e homicida.

O bandido do filme policial brasileiro, em nenhum caso, viajou de mãos dadas com as mais legítimas expressões humanas de uma sociedade classista: o poeta, o bêbedo, o mendigo, o ladrão, a prostituta, o criminoso, o enfermo. E este seria, inegavelmente, o roteiro para uma grande tragédia policial.

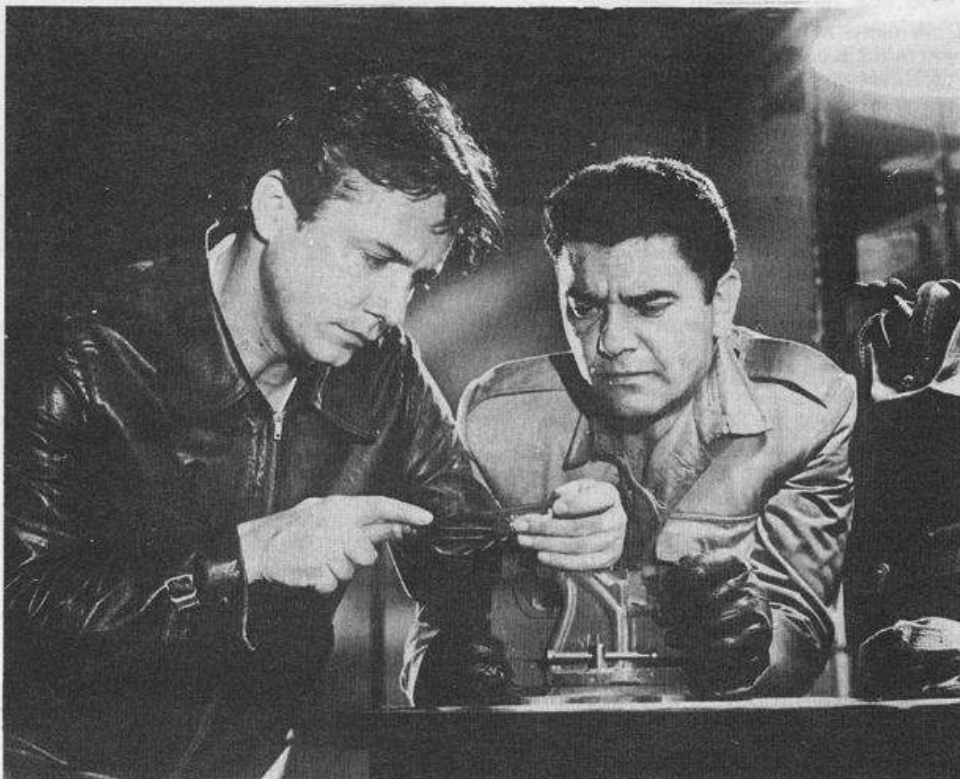
## O BANDIDO DA LUZ VERMELHA

*O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, constitui, indistigavelmente, o exemplar mais conhecido do policial *underground*. O cineasta, avançando nervosamente pela noite paulista, de câmara na mão, ilumina um dos momentos mais instigantes do ciclo no Brasil. "Um filme deliberadamente ca-



Luiza Maranhão e Eliezer Gomes: O Assalto ao Trem Pagador.

Mário Benvenuti e Aurélio Teixeira: Mulheres e Milhões (1961), de Jorge Ileri.



fajeste, mistura de dramalhão mexicano mais musical argentino, mais chanchada brasileira, mais tropicalismo latino" (Paulo Perdigão, "Guia de Filmes", n.º 21), *O Bandido*... atinge, em seus instantes iniciais, um rendimento estético raras vezes obtido por filmes nacionais.

O filme é a grossura elevada ao nível artístico; o mau gosto, o tropicalismo, a cafonália, o dramalhão engolidos e vomitados em termos críticos. Sordidez, marginalidade, anacronismo e violência convivem pacificamente numa fita determinada a revisar os padrões filmicos, a reescrever o cinema, a rejuvenescer a linguagem no que ela tem de gasto e inexpressivo.

Citações de Godard pontilham a fita do começo ao fim, e o cineasta não procura escondê-lo: "Eu realmente chupo o Godard de cinco anos atrás, quer dizer, eu faço citações, eu não estou fazendo imitações. Não, eu faço bem feitas as chupações e não tento disfarçá-las, porque eu sou uma pessoa inteligente, só por isso. Eu não só imito Godard de cinco anos atrás como o Orson Welles de 15 anos atrás, a chanchada de 25 anos e o Mojica de sempre, porque eu sou um cara apaixonado por José Mojica Marins".

Mas estas citações de *O Bandido*... como as de outra fita de Sganzeria, *A Mulher de Todos*, são exageradas porque, devido ao seu carbono, *ipsis literis*, perdem a legitimidade conferida à homenagem recriada.

Em depoimento a Maurício Gomes Leite ("As Explosões Necessárias", "Jornal do Brasil", 1/6/68), Sganzeria resumiu seu trabalho, como de hábito, numa linguagem bombástica e exibicionista:

"Meu filme é um *far-west* sobre o III Mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros. Fiz um filme-soma; um *far-west*, mas também musical, documentário, policial, comédia (ou chanchada?) e ficção científica. Do documentário, a sinceridade (Rossellini); do policial, a violência (Fuller); da comédia, o ritmo anárquico (Sennett, Keaton); do *western*, a amplificação brutal dos conflitos (Hawks), assim como o amor pelos grandes espaços (Mann). *O Bandido da Luz Vermelha* persegue, êle, a polícia enquanto os tiras fazem reflexões metafísicas, meditando sobre a solidão e a incomunicabilidade. Quando um personagem não pode fazer nada, êle avacalha. (...) Porque o que eu queria mesmo era fazer um filme mágico e ca-fajeste, cujos personagens fossem sublimes e boçais, onde a estupidez — acima de tudo — revelasse as leis secretas da alma e do corpo subdesenvolvido. Quis fazer um painel sobre uma sociedade delirante, ameaçada por um criminoso solitário. Quis dar êsse salto porque entendi que tinha que filmar o

possível e o impossível num país subdesenvolvido. Meus personagens são, todos eles, inútilmente boçais — aliás como 80% do cinema brasileiro. (...) É um bom pretexto para refletir sobre o Brasil da década de 60. Nesse painel, a política e o crime identificam personagens do alto e do baixo mundo. Tive que fazer cinema fora-da-lei, aqui em São Paulo, porque quis dar um esforço total em direção ao filme brasileiro liberador, revolucionário também nas panorâmicas, na câmara fixa e nos cortes secos. O ponto de partida de nossos filmes deve ser a instabilidade do cinema — como também da nossa estética, dos nossos amores e do nosso sono. Por isso, a câmara é indecisa: o som fugidio; os personagens medrosos. Nesse país tudo é possível, e por isso, o filme pode explodir a qualquer momento”.

## A FILMOGRAFIA ACADEMICA

Uma filmografia apoiada nas relações do cinema policial, embora de implicações acadêmicas, esta do realizador baiano Roberto Pires: *Redenção* foi crônica sobre violências de desajustados e loucos; *A Grande Feira*, um *travelling* nas malocas de Água de Meninos; *Tocaia no Asfalto*, um golpe no pistoleirismo; *Crime no Sacopã*, a defesa de um acusado de morte; e *Máscara da Traição*, o assalto à renda do Maracanã.

Um realizador metrificado, medido e contado: uma história de começo, meio e fim. Um denominador comum só: nos cineastas da renovação os denominadores seriam diferentes. Roberto Pires é um cronista policial que esquece de que deriva o crime, e vê apenas o fato-autor. Matou, é um assassino; roubou, um ladrão.

Infelizmente, poucos dos nossos cineastas (Nelson Pereira dos Santos, Gláuber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Paulo César Saraceni) têm condições de compreender a torturante realidade desse “outro mundo”: filmar não é apenas o ato de ver o mundo a partir de uma realidade, mas vê-lo, segundo uma realidade-problema, perseguindo os meios de modificá-la.

O louro suíço de *A Grande Feira* (Gerald del Rey) volta a seu país porque acha que tem a dar alguma contribuição para mudar alguma coisa. O deputado reformista de *Tocaia no Asfalto* prega uma moralidade vazia para combater o banditismo e conclui como se dele dependesse o destino do mundo: “Eu morro, mas a idéia fica”.

*Crime no Sacopã* utiliza o Tenente Bandeira para fazer-lhe a defesa contra a acusação de homicídio. Como o

filme apresenta argumento “ficcional”, sem qualquer aparência de documentário, pressupõe o “inventado” e não o “verdadeiro”. Assim, a defesa de um fato real, tratada sob fantasia, raramente obtém o crédito do espectador, em especial quando deixa no ar uma dúvida muito clara: se o Tenente Bandeira tinha o dia seguinte todo livre, por que foi se despedir de seus tios logo altas horas da noite? Ai estava todo o ponto crucial da questão, mas o filme não soube emprestar-lhe veracidade para derubar as suspeitas.

E, depois, a parcialidade é demasiada negativa: num caso assim polêmico, cabia ao cineasta apresentar as duas versões, corajosamente, e deixar ao público o direito de conclusão. E não impor a inocência pura e simples. Igualmente merecedores de reparo no filme são os diálogos, extensos e teatrais.

## A CÂMARA PARALITICA

Outra fita policial que estabelece proximidade com a linguagem acadêmica é *Cidade Ameaçada*, de Roberto Farias, um filme descosido, embora corajoso na sua época e que narra a vida criminosa de um famoso bandido paulista.

Passarinho é um joguete nas mãos de sua quadrilha: os marginais o anarquizam, passam-lhe a mão na cara, dizem coisinhas à sua namorada, e só uma vez ele reage: o resto do tempo todo fica de semblante amarrado.

A câmara fica paráltica frente ao espectador e perde a iniciativa. É como se estivéssemos vendo uma peça teatral, em que elemento algum serve de intermediário para oferecer particularidades menos perceptíveis da ação.

Cumprir à câmara não só plantar-se frente alguma coisa e esperar que as situações aconteçam, como uma inválida, mas correr a elas, exibi-las, entrar na pasta de algum bandido, no sapato que denuncia, fazer esta coisa que a senilidade quer atribuir à música: explicar a ação.

*Cidade Ameaçada*, contudo, oferece duas contribuições: a primeira, da humanização do marginal; e a segunda, a denúncia de uma imprensa venal e sensacionalista, empenhada no propósito de destruir impiedosamente o ser humano que ingressa no marginalismo em lugar de lutar pela sua recuperação para a sociedade.

A página policial de vários jornais reflete esse lado pernicioso. Alguns jornais não a estampam porque sabem que ela representa uma denúncia incômoda. A maioria, porém, atende ao gosto mórbido de muitas pessoas ávidas de violência, cultivando as tendências mais tristes do ser humano.



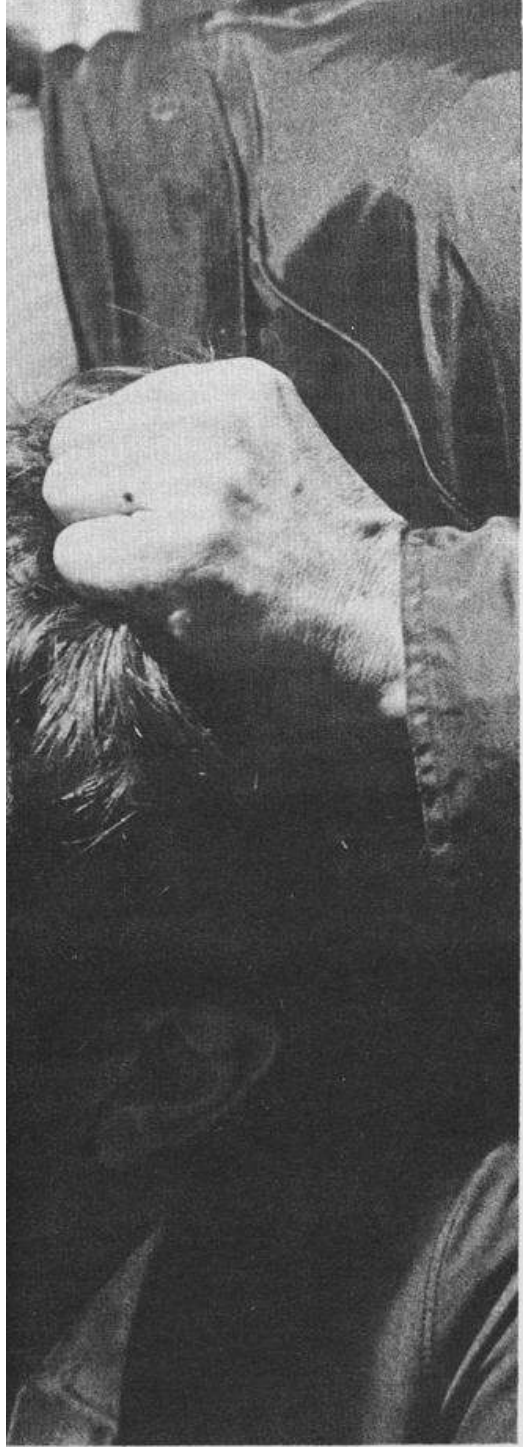
A Vida Provisória, de Maurício Gomes Leite, com José Lewgoy e Paulo José



Jece Valadão e Wilson Grey: Mineirinho Vivo ou Morto (1967).

## O FILME POLICIAL BRASILEIRO

por Michel do Espírito Santo



- 1908 — **Os Estranguladores** (GB), de Francisco Marzullo.
- 1909 — **Um Drama na Tijuca** (GB), de Antônio Serra — **Noivado de Sangue** ou **Tragédia Paulista** (GB), de Antônio Serra.
- 1910 — **A Mala Misteriosa** (GB), de Paulino Botelho — **A Mala Sinistra** (GB), de Marc Ferrez — **A Mala Sinistra** (GB), de José Labanca.
- 1912 — **O Caso dos Caixotes** ou **O Roubo dos 1.400 Contos** (GB), de Cândido de Castro — **O Crime da Mala** (SP), de Francisco Serrador.
- 1913 — **O Crime de Paula Matos** ou **O Crime Sensacional** (GB), de Paulino Botelho — **O Crime dos Banhados** (RS), de Francisco Santos.
- 1915 — **Albergue Sangrento** (GB), de Antônio Leal.
- 1917 — **Os Mistérios do Rio de Janeiro** (GB), de Coelho Neto — **A Quadrilha do Esqueleto** (GB), de Vasco Lima.
- 1920 — **O Crime de Cravinhos** (SP), de Arturo Carrari — **O Furto dos 500 Milhões** (GB), de Pedro Comelo — **A Jóia Maldita** (GB), de Luiz de Barros.
- 1922 — **O Roubo dos 500 Contos** (SP), de Arturo Carrari.
- 1925 — **A Quadrilha do Esqueleto** (GB), de Irineu Marinho.
- 1927 — **O Mistério do Dominó Negro** (SP), de Pasquale Di Lorenzo.
- 1928 — **O Crime da Mala** (SP), de Antônio Tibiriçá — **O Crime da Mala** ou **Tragédia Silenciosa** (SP), de Francisco Madrigano.
- 1930 — **O Mistério do Dominó Preto** (SP), de Cléo de Verberena — **Os Falsários** (SP), de Felipe Ricci.
- 1939 — **Pega Ladrão!** (GB), de Ruy Costa.
- 1949 — **Dominó Negro** (GB), de Moacyr Fanelon.
- 1951 — **O Falso Detetive** (GB), de José Cajuado Filho.
- 1953 — **Amei Um Bicheiro** (GB), de Paulo Wanderley e Jorge Ileri.
- 1954 — **Na Senda do Crime** (SP), de Flaminio Bollini Cerri.
- 1955 — **Agosto 13, Sexta-Feira** (RS), de Camillo Tedaldi. **Mãos Sangrentas** (SP), de Carlos Hugo Christensen.
- 1956 — **Quem Matou Anabela?** (SP), de Didier A. Hamza.
- 1958 — **Contrabando** (GB), de Eduardo Llorente — **Pega Ladrão!** (GB), de Alberto Pieralisi — **Traficantes do Crime** (GB), de Mário Latini.
- 1959 — **Redenção** (BA), de Roberto Pires — **Um Caso de Polícia** (GB), de Carla Civelli.
- 1960 — **Cidade Ameaçada** (SP), de Roberto Farias — **Conceição** (SP), de Hélio Souto.
- 1961 — **Ladrão em Noite de Chuva** (GB), de Armando Couto — **Mulheres e Espiões** (GB), de Jorge Ileri — **Sócio de Alcova** / **Socia de Alcoba** / **The Sleeping Partner** (GB), de George M. Cahan — Co-produção com Argentina / Estados Unidos — **A Mocha do Quarto 13** / **The Girl in Room 13** (SP), de Richard Cunha — Co-produção com os Estados Unidos.
- 1962 — **Assassinato em Copacabana** (GB), de Eurides Ramos — **Assalto ao Trem Pagador** (GB), de Roberto Farias — **Tocaia no Asfalto** (BA), de Roberto Pires — **O Vigilante Rodoviário** (GB), de Ary Fernandes.
- 1963 — **Crime no Sacopã** (GB), de Roberto Pires — **Interpol Chamando Rio** / **Interpol Llamando a Rio** (GB/SP), de Leo Fleider — Co-produção com a Argentina — **Noites Quentes em Copacabana** / **Mord in Rio** (GB), de Horst Hachler — Co-produção com a Alemanha.
- 1964 — **O Vigilante Contra o Crime** (SP), de Ary Fernandes.
- 1965 — **A Morte por 500 Milhões** (SP), de Antônio Orellana — **Crime de Amor** (GB), de Rex Endsleigh.
- 1966 — **Choque de Sentimentos** (GB), de Massimo Alviani — **O Vigilante e os Cinco Valentes** (SP), de Ary Fernandes — **Parafba, Vida e Morte de Um Bandido** (GB), de Victor Lima — **007 1/2 No Carnaval** (GB), de Victor Lima — **A Sétima Vítima** (GB), de J. Figueira Gama — Inédito.
- 1967 — **O Anjo Assassino** (SP), de Dionísio Azevedo — **Mineirinho Vivo ou Morto** (GB), de Aurélio Teixeira — **O Caso dos Irmãos Naves** (SP), de Luiz Sérgio Person — **O Vigilante em Missão Secreta** (SP), de Ary Fernandes — **A Espiã Que Entrou em Fria** (GB), de Sanin Cherques — **O Grande Assalto** (GB), de Adolpho Chadler — **Perpétuo Contra o Esquadrão da Morte** (GB), de Miguel Borges.
- 1968 — **Como Matar Um Playboy** (GB), de Carlos Hugo Christensen — **Na Mira do Assassino** (GB), de Mário Latini — **Massacre no Supermercado** (GB), de J. B. Tanko — **O Mistério do Taurus 38** (SP), de Ary Fernandes — Da série "O Vigilante Rodoviário" — **Os Viciados** (GB), de Braz Chediak — **O Bandido da Luz Vermelha** (SP), de Rogério Sganzerla.
- 1969 — **A Um Pulo da Morte** (GB), de Victor Lima — **Os Marginais** (MG/GB/SP), de Carlos Prates Correia (1.º episódio) e Moisés Kendler (2.º episódio) — **Tempo de Violência** (GB), de Hugo Kusnet — **Os Raptos** (GB), de Aurélio Teixeira — **O Matador Profissional** (GB), de Jece Valadão — **Máscara da Traição** (GB), de Roberto Pires — **Sete Homens Vivos ou Mortos** (GB), de Leovigildo Cordeiro — **Mercado Para o Perigo** (SP), de Ary Fernandes — Da série "O Vigilante Rodoviário".
- 1970 — **Vida e Glória de Um Canalha** (GB), de Alberto Salvá — **Pedro Diabo Ama Rcsa Meia Noite** (GB), de Miguel Faria Jr. — **Caveira My Friend** (SP), de Alvinho Guimarães — **Sangue Quente em Tarde Fria** (GB), de Renato Neumann e Fernando Campos — **Verão de Fogo** / **OSS 117 Prend des Vacances** (SP), de Pierre Kalfon — Co-produção com a França — **Vinte Passos Para a Morte** (GB), de Adolpho Chadler.
- 1971 — **Nenê Bandalho** (SP), de Emílio Fontana.

Conhecido como um dos produtores fundamentais do novo cinema brasileiro, tendo a seu crédito filmes da importância de *Terra em Transe* e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, *Memória de Helena*, de David Neves, *Menino de Engenho*, de Walter Lima Jr, Zelito Viana, cearense de 33 anos, finalmente, este ano, resolveu passar para detrás das câmaras. Assim, em conjunto com Armando Costa, teatrólogo e roteirista, dirigiu a comédia *Minha Namorada*, filme que, segundo ele, teve a única pretensão de ser despretenhoso. Nesta entrevista a *Filme Cultura*, Zelito faz um inventário geral de suas atividades cinematográficas.

JCM — A maioria dos filmes que você produziu (*Terra em Transe*, *O Homem Que Comprou o Mundo*, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*) tem uma temática polêmica, socialmente engajada. No entanto, para sua estréia como diretor você escolheu um assunto tradicional como o é o conflito de gerações. Por quê?

ZV — O tema de *Minha Namorada* é tão polêmico quanto o dos outros filmes que produzi, na medida em que o enfoque do problema (o comportamento dos jovens metropolitanos de classe média em relação ao sexo) é completamente novo no cinema brasileiro. E também porque, em certo sentido, o filme defende um tipo de comportamento que as pessoas não estão acostumadas a ver. Este é, ao mesmo tempo, o defeito e a virtude de *Minha Namorada*: o comportamento das personagens é idealizado, isto é, todas atravessam as mais difíceis situações com absoluta tranquilidade, sem demonstrar a mínima dificuldade. Quer um exemplo? A adolescente (ela tem apenas 16 anos) perde a virgindade, a mãe briga, o pai aceita; a menina começa a andar com rapazes, a mãe continua a brigar, o namorado vai embora e surge uma crise; ela sai de casa, para levar uma vida independente, encontra outro homem e depois mais outro. Finalmente, a mãe aceita a situação e o pai a chama de volta. Tudo isso acontece de maneira absolutamente normal. *Minha Namorada* não trata, efetivamente, do conflito de gerações da forma como este é apresentado habitualmente, pois os pais deixam de ser entidades abstratas para se tornarem figuras de carne e osso, com problemas e comportamentos realistas, cotidianos. Isso, contudo, não é o que justifica o filme. Por que, *Terra em Transe* em 1967 e *Minha Namorada* em 1971? Simples: as condições atuais são inteiramente diferentes. E, em consequência, o mercado que havia naquela época para filmes tipo *Terra em Transe* deixou de existir. Fitas como *Um Asilo*

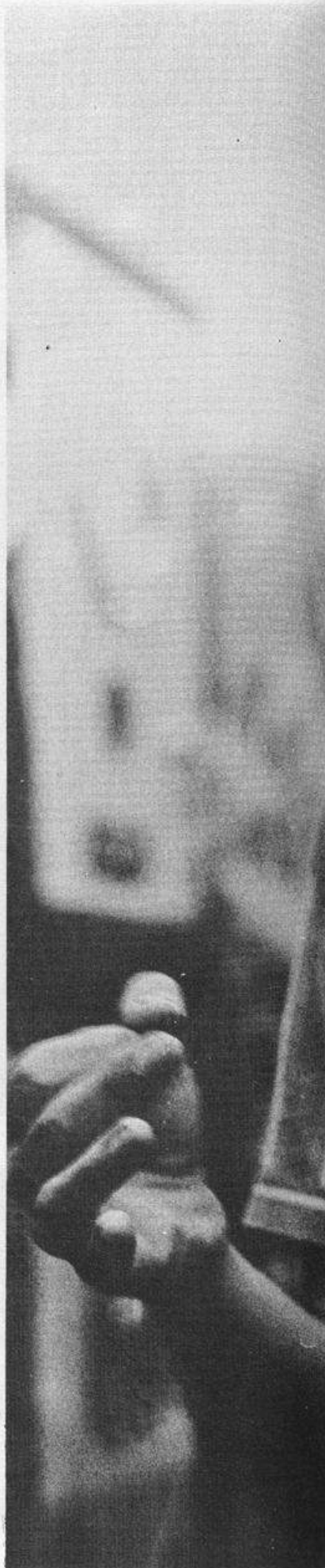
# ZELITO VIANA

## CONTA COMO VIROU DIRETOR

Entrevista a  
José Carlos Monteiro



Fernanda Montenegro  
e Laura Maria  
são mãe e filha em *Minha Namorada*.





*Muito Louco, Os Herdeiros, Brasil Ano 2000, Os Deuses e os Mortos* foram praticamente marginalizadas pelos exibidores. O que não significa que a situação atual esteja pior ou melhor do que há quatro anos. Pessoalmente, acredito que as condições atuais são um desafio maior e vão, necessariamente, causar o surgimento de uma série de filmes menos preocupados, que vão dizer menos coisas a mais gente. É o caso de *Como É Gostoso Meu Francês, Crônica da Casa Assassina, O Capitão Bandeira Contra o Doutor Moura Brasil, Minha Namorada, Lúcia McCartney, São Bernardo* e outros. São filmes sem pena e sem culpa.

JCM — Você considera válido que o cinema em geral — e o cinema brasileiro em particular — se volte para problemas sentimentais enquanto ocorrem episódios contundentes para os destinos dos jovens, como a insatisfação estudantil na América Latina, as manifestações pacifistas nos EUA e o protesto da juventude européia?

ZV — Os episódios que você citou são, como o próprio nome diz, apenas episódios. Extremamente importantes, alguns, mas episódios. Depois de resolvidos todos os problemas levantados por esses episódios, restarão ainda os "problemas sentimentais". Daí acreditar que qualquer filme ligado às visceras, aos sentimentos, é um filme político.

JCM — *Minha Namorada* dará alguma contribuição a jovens com problemas idênticos aos das personagens do filme?

ZV — Nenhuma. Infelizmente a fita foi proibida para menores de dezoito anos, o que impede que os adolescentes a vejam.

JCM — O título *Minha Namorada* se originou da canção de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes?

ZV — O título inicial era *Jovens Amantes*. Mas, à medida que o roteiro foi sendo elaborado, vimos que deveríamos usar músicas românticas e também procurar um título que afinasse com o espírito do filme. Como acho "Minha Namorada" a mais linda de todas as canções da bossa-nova, veio então a idéia do título. Na trilha sonora ela aparece sem a letra de Vinicius, com roupagem dos anos 70. Aliás, a trilha sonora é a coisa mais bonita do filme. Várias seqüências podem mesmo ser consideradas inteiramente musicais, pois foram montadas em função da música. Além de "Minha Namorada", a trilha musical apresenta "Adeus", de Edu Lôbo e Torquato Neto, "London-London" e "Marinheiro Só", de Caetano Veloso, e uma canção belíssima ("Ando em Ipanema"), de autoria de Marcelo, ator do filme. Dos estrangei-

ros, temos Jimmy Hendrix, Santana e Paul McCartney.

JCM — No seu caso, dirigir foi mais difícil que produzir?

ZV — Dirigir é uma conseqüência inevitável do trabalho de qualquer pessoa no cinema. Todas — eu disse todas — as pessoas que fazem cinema, desde o fotógrafo até o maquinista, têm vontade de dirigir. Infelizmente nem todo mundo o consegue por razões econômicas. No meu caso, era fatal que um dia passaria à direção. Faltava apenas perder o medo. Devo isso a Gláuber Rocha, Walter Lima Júnior, Carlos Diegues e à minha mulher Vera Maria que me dizia: "Deixa de medo. Não tem problema. Manda brasa". Um dia mandei.

JCM — E por que razão se associou a Armando Costa na realização da fita?

ZV — Conheço Armando Costa há muitos anos. Temos inclusive a mesma origem artística: o Centro Popular de Cultura da extinta UNE. Desde aquela época acompanho seu trabalho, êle criando e eu aplaudindo. Acredito que o cinema é uma arte coletiva: depende do roteirista, do fotógrafo, do musicista, do cenógrafo, dos atôres, dos produtores, etc. No Brasil, ela depende de outras coisas mais e até do cara que traz água para a equipe beber durante as filmagens em exteriores. É importante lembrar que o fato de ser uma fita co-dirigida não implica de forma alguma em que não houve uma autoria. Eu e Armando fizemos tudo juntos, desde o começo. Levamos bastante tempo até apartarmos as arestas, mas depois tudo funcionou às mil maravilhas. Em algumas ocasiões, dividimos as tarefas de acordo com o temperamento e a tendência cultural de cada um de nós. Foi um trabalho harmonioso, sem brigas.

JCM — Houve, de sua parte, intenção de conferir algum elemento original à direção? Ou você quis somente tratar as situações linearmente, sem maior atenção para com a linguagem?

ZV — Se houve alguma pretensão de nossa parte, foi a de fazer um filme totalmente desprezioso. Creio que nesse sentido atingimos nosso objetivo. Várias vezes fomos tentados a "inovar", a fazer bossas de câmara, mas resistimos a êsse tipo de apelação, mantendo a simplicidade narrativa que dá o tom do filme.

JCM — Quem são os intérpretes principais do filme, Laura Maria e Marcelo?

ZV — A atriz: Laura Maria de la Rocque. Queríamos uma menina de 15 a 17 anos, bonita, sem experiência cinematográfica, mas com cara de gente. Ou seja, uma menina que fôsse algo mais do que uma simples boneca. Testamos mais de 50 candidatas. Laura Maria veio até onde fazíamos o teste

# ZELITO VIANA CONTA COMO VIROU DIRETOR

A descoberta do sexo:  
Marcelo e Laura Maria em  
Minha Namorada.



acompanhando um rapaz que vimos no Instituto Villa Lobos e que achamos que dava para interpretar o garôto. Veio e ficou sentada num canto, encolhida. Nós a chamamos para que contracenasse com o rapaz, apenas de brincadeira. Ela fez o teste: sensacional! Testamos depois uma porção de mocinhas, mas tivemos de voltar a ela. Muita gente vai achá-la meio gorda, com espinha no rosto e tal, mas pouco importa. Ela tem uma personalidade impressionante. Não tenho a menor dúvida de que será uma grande atriz. O ator: Marcelo. Um gênio. Orde chega, ofusca todo mundo. Fala com os olhos, as mãos, o corpo. Canta, dança, compõe e, sobretudo, pensa. Deu mais trabalho de dirigir que a menina porque não fica quieto um segundo. Tem grande futuro e uma qualidade fundamental para ator de cinema: atravessa a tela e vem conversar com o espectador na cadeira.

JCM — Quanto aos outros atôres (Fernanda Montenegro, Jorge Dória, Pedro Aguinaga), você teve dificuldade em dirigi-los?

ZV — Com os jovens não houve problema, pois, se era a primeira vez que eu dirigia, era também a primeira vez em que eram dirigidos. Nesse ponto quem deve receber o crédito é a figura santa de Armando Costa, um gênio de talento e paciência. Sua experiência na direção de atôres em teatro, foi extremamente útil. Em relação a Fernanda Montenegro, que conheci quando se chamava Arlete e fazia novelas na Rádio Guanabara, tenho uma afeição fraterna. Talvez ela não saiba, mas sua presença em *Minha Namorada* foi fundamental, pela segurança que inspirava. Tranqüila, séria, segura, ela colaborou em todos os sentidos, inclusive na direção dos outros atôres.

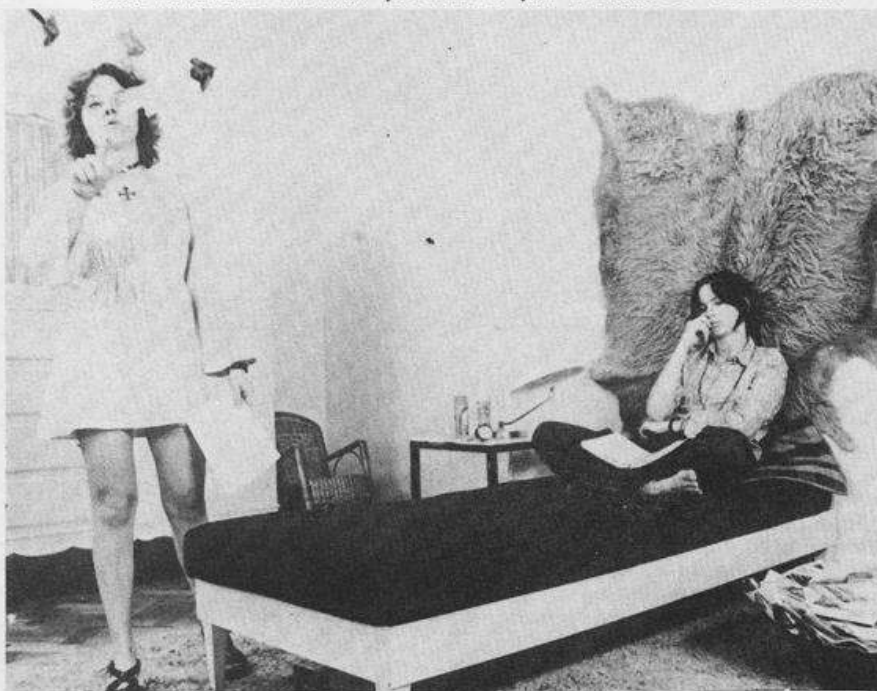
JCM — Quais são seus planos diretoresiais? Você pretende continuar produzindo filmes alheios ou doravante só vai querer produzir os seus?

ZV — Quero dirigir uma comédia com meu irmão Chico Anísio fazendo vinte tipos diferentes. As filmagens deverão começar êste mês. O roteiro foi escrito por mim, Armando Costa e o próprio Chico. Depois disso, vou parar um pouco, a fim de escrever uma comédia que, por enquanto, só tem o título: *Em Terra de Rei Quem Tem Um Ôlho É Cego*. Como produtor, farei *A Loucura do Cão*, com Geraldo Sarno, *Nos Limites do Inferno*, de Roberto Pires, e um terceiro filme a ser dirigido por Walter Lima Júnior. Prontos para estrear, tenho ainda *Na Bôca da Noite*, de Walter Lima baseado na peça "O Asfalto", de José Vicente, e *Cabezas Cortadas*, de Gláuber Rocha, filmado na Espanha.

JCM — Que acha da fase atual do cinema brasileiro?



"Minha Namorada é um filme que todos os pais deveriam ver" (Zelito Viana).



Minha Namorada: o comportamento das jovens de classe média numa metrópole.

O conflito de gerações sob um ângulo novo: Fernanda Montenegro e Pedro Aguinaga.



ZV — Está em um impasse e, ao mesmo tempo, caminha para se firmar como arte e indústria. Estamos mais ou menos como estava a indústria cinematográfica norte-americana em 1925, época em que se consolidava a indústria automobilística e outros complexos nos States. É fatal que tôdas essas mudanças que o País atravessa se reflitam também no cinema. No entanto, estamos em um impasse porque tanto a classe empresarial como as autoridades ainda não se convenceram definitivamente disso e, portanto, não nos permitiram dar o salto definitivo.

JCM — Que pensa das medidas tomadas pelo Instituto Nacional do Cinema para dinamizar a produção brasileira?

ZV — São tôdas válidas, mas ainda tímidas. O INC, acho, ainda não se deu conta da importância do cinema como indústria no País. A culpa também é nossa. Mas com outros setores econômico-industriais aconteceu o mesmo fenômeno, anos atrás. Quem comprava ações em 1966? Quem acreditava na indústria do aço em 1968?

JCM — Dê sua opinião sobre o chamado cinema *underground* brasileiro?

ZV — O cinema *underground* implica, como o próprio nome diz, na existência de um *ground*. Honestamente, não sei caracterizar o que seja o *ground* no Brasil quanto o mais o *under*. Não posso acreditar, por exemplo, em cineastas que querem exibir seus filmes no Palácio, São Luís, Condor, Art e circuito. É bom lembrar que não sou contra o sistema de produção, mas contra a "filosofia" dos *udigrudi*, e a prova disso é que fiz com Walter Lima *Na Bôca da Noite* em 16 mm e apenas três dias de filmagem, e tô aí na briga. Ou, como diz o capitão Corisco em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*: "Eu tô lá e tô cá meu capitão!"

JCM — Quais os filmes da nova safra em que deposita maiores esperanças?

ZV — Acredito bastante em *Como É Gostoso Meu Francês*, o melhor filme já feito no Brasil, em minha opinião; *Crônica da Casa Assassinated*, que vai dar muito dinheiro, e *São Bernardo*, porque considero Leon Hirszman um dos maiores cineastas jovens do país.

JCM — Que entende você por cinema jovem?

ZV — Cinema jovem é aquele que trata dos problemas da juventude e do homem em geral sob uma perspectiva moderna, arejada, limpa. Exemplo: *Woodstock*, de Michael Wadleigh, *Easy Rider* (Sem Destino), de Dennis Hopper, *Alice's Restaurant* (Deixem-nos Viver), de Arthur Penn, e *My Girl Friend Marie*, de Jim McBride, que infelizmente nunca será exibido no Brasil. Só citei filme americano porque só gosto de cinema americano.

# POR UM CINEMA BAIANO

José Umberto

**H**OUVE um fanático que profetizou que a Bahia seria cinema mundial no futuro. Na verdade o que tivemos foi um rápido surto artístico no espaço entre as décadas de cinquenta e sessenta. Antes disso houve alguns rebentos esporádicos de filmes amadorísticos. Mas não podemos nos reportar ao cinema baiano sem nos referirmos a um pensamento muito conhecido de um crítico italiano: o cinema é uma arte, o filme uma indústria. Partindo deste princípio dialético da Sétima Arte, chegaremos à conclusão de que na Bahia não há possibilidade de se montar uma indústria cinematográfica pelo simples fato de que ela não constitui um Estado industrial. O Centro Industrial de Aratu viria contradizer esta afirmação? Bem, sobre tal questão transferimos a palavra para um sociólogo cinematográfico, o que o Brasil tanto precisa.

A tão badalada "escola baiana" foi mero estalo intelectual, na ausência de outro termo definidor. A rigor não existiu escola alguma, mas um desabrochar nacional que mais tarde viria se denominar Cinema Novo — não por uma questão de novidade, mas de verdade, como disse certa vez Paulo César Saraceni; e ampliando mais um pouco a coisa, os cineastas queriam se defrontar diretamente com a realidade subdesenvolvida do homem brasileiro. No entanto, dentro do panorama histórico das artes brasileiras, isso não foi nada de novo. Mas um fenômeno velho que teria de acontecer inexoravelmente: em nossa literatura, nossa música, nossa pin-

tura tudo isso aconteceu em 1922, na Semana da Arte Moderna. Assim como este movimento foi um sôco violento no academicismo e no naturalismo reinantes em nossas artes, totalmente distanciados dos problemas cruciais da nossa cultura local e calcados em puros elementos de importação de valores estrangeiros, com o nosso cinema o fenômeno foi idêntico, embora um pouco atrasado no tempo.

As chanchadas e o esquema artístico da Vera Cruz representavam aquela velhacaria do parnasianismo e do naturalismo apegados aos sonetos e aos dicionários mas totalmente distanciados da vida cultural do povo. O velho Humberto Mauro é um fenômeno à parte na história do cinema brasileiro. Mesmo ingenuamente ele percebeu muito cedo o nosso homem e nossa paisagem com o seu *Ganga Bruta*. Mauro, a nosso ver, foi, porém, um apêndice cultural. Uma ilha.

Retornando ao cinema baiano, a gente vai encontrar *Redenção*, de Roberto Pires, o primeiro longa-metragem da boa terra, que não passou de um deslumbramento ante a técnica fílmica, inventando lentes e aderindo a um gênero muito americano que é o policial. *Bahia de Todos os Santos*, de Trigueirinho Neto, foi um beijo superficial no espírito de Jorge Amado, que por sinal talvez seja o mais baiano dos artistas baianos e um sacrificado quando transposto para o cinema. Rex Schindler faria alguns documentários e produziria *A Grande*



Dilma Cunha e Milton Gaúcho em *Sol Sobre a Lama*, filmado por Alex Viany em Salvador (cena acima); Geraldo D'El Rey e Antônio Pitanga em *A Grande Feira* (embaixo).

Didi Barral numa cena de *Doce Amargo*, curto de André Luiz de Oliveira e José Umberto, que marcou a eclosão do novíssimo cinema baiano, em 1968.



*Feira e Tocaia no Asfalto*, de Roberto Pires, ao lado de Braga Neto. Estes dois thrillers já refletiam problemáticas específicas do nosso povo, filtradas pelo ponto de vista de homens com ideologias identificáveis na classe média, processo muito comum nos filmes brasileiros. O paulista Lima Barreto tentava poetizar o Nordeste com seu *O Cangaceiro*, enquanto o francês Marcel Camus vinha filmar *Orfeu do Carnaval*, inspirado em escritos de Vinicius de Moraes e que estourou bilheteria em todo o mundo como uma pintura falsa de nossa realidade cabocla sofisticada.

Enquanto ocorria tudo isso, o galã Anselmo Duarte se firmava como competente diretor artesanal e vinha para a Bahia filmar uma peça de Dias Gomes, *O Pagador de Promessas*, ganhando o prêmio máximo de Cannes-62 com a narração acadêmica da *via crucis* de Zé do Burro. O crítico Alex Vianny retomava sua carreira no colorido *O Sol Sobre a Lama*, reconhecendo mais tarde ser um filme que vinha de encontro às suas convicções políticas. Com *Barravento*, a coisa toma novo impulso com o ingresso de Gláuber Rocha na direção de longa. Retirando o seu folclorismo e seu esquerdismo ululante, o filme segue a maneira de filmar iniciada por Néelson Pereira dos Santos, por sua vez originada dos movimentos cinematográficos europeus do neo-realismo e da *Nouvelle-Vague* com alguns resquícios dos ensinamentos da montagem de Eisenstein e da fragmentação barrôca de Orson Welles. *Barravento* é uma força artística que está para o cinema baiano assim como *Rio, Quarenta Graus*, de Néelson Pereira dos Santos, está para o cinema carioca e *O Grande Momento*, de Roberto Santos, para o cinema paulista e *Aruanda*, de Linduarte Noronha, para o cinema paraibano.

Este círculo não é regional, mas uma procura de identificações nacionais e produto de uma séria pesquisa dos intelectuais e artistas engajados num ponto nevrálgico: a realidade complexa do homem brasileiro. Gilberto Freire, José Lins do Régio, Villa-Lôbos, Oscar Niemeyer, Guimarães Rosa, Portinari, Graciliano Ramos, Caio Prado Júnior, Néelson Rodrigues, Carlos Drummond, Mário de Andrade, a literatura de cordel foram a mola-mestra do movimento cinematográfico que surgia no Brasil. O cinema safa da marginalidade e começava a despertar interesse nos círculos de estudo, principalmente nas universidades. Se Roberto Santos adaptava Guimarães Rosa em *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* e Néelson Pereira transcrevia as imagens de Graciliano Ramos em *Vidas Secas*, Gláuber Rocha experimentava, de forma diferente, as suas experiências intelectuais, com uma obra que é um marco histórico no panorama do cinema brasileiro: *Deus e o Diabo*

Barravento: a revelação de Gláuber Rocha. Na cena: Luiza Maranhão.



na *Terra do Sol*, seu filme mais completo, instintivo, cruel, puro, belo, humanista, ligado a todo um processo em que se inscrevem o Buñuel de *Viridiana*, o Francesco Rosi de *Bandido Giuliano*, a literatura de cordel do Nordeste, *O Diabo e o Bom Deus*, de Jean-Paul Sartre, *O Cangaceiro*, de Zé Lins do Régio, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Dentro deste mesmo espírito de descoberta da *estética da tome* do homem brasileiro estaria Paulo Gil Soares, Orlando Senna, Álvaro Guimarães, Olney São Paulo, Oscar Santana, Lázaro Tórres, José Teles, Carlos Athayde e o crítico de cinema Wálter da Silveira (que tivemos a infelicidade de perder há pouco tempo). Mas a Bahia não agüentou a *barra pesada* e a prova da sua debilidade intelectual está na evasão de alguns desses artistas para o Sul, quando não para o Exterior.

*"Quarup"*, de Antônio Callado, *"Terra em Transe"*, de Gláuber Rocha, *"O Rei da Vela"*, de José Celso Martinez, *"Alegria, Alegria"*, de Caetano Veloso, são os primeiros gritos de dor para a aparição do tropicalismo, que é uma nova versão de Gilberto Freire, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Carmen Miranda, enfim, uma feijoada crítica do nosso passado negro e branco, de nossa banana, terno casimira branco, indianismo, negritude e cosmopolitismo, sintonizados diretamente nos mais ágeis meios de comunicação de massa, via as teses mais revolucionárias de Marshall Mac Luhan. Se a humanidade se transformou numa "aldeia global", então qual o sentido de se fazer arte regional desligada da cosmogonia eletrônica? Caetano respondeu a tudo isso com uma rasgada na guitarra elétrica, ensaiando o "som universal". Mas isso não implica em perda nacional, pois Caetano é o mais baiano dos músicos universais.



Com história de Ariovaldo Mattos, Orlando Senna fez A Construção da Morte.



Talento, instinto e caos: Meteorango Kid, de André Luiz Oliveira.

as grandes piadas passageiras e alguma poesia bruta menor. No terreno do curta-metragem temos na nova safra *O Saveirista*, de Ney Negrão, uma busca de fusão entre o documental e o fantástico; *Maragogipinho*, de Guido Araújo, um documentário sociológico sobre artesanato; *As Margens Plácidas*, de José Frazão, outro documentário sobre os homens do caranguejo; *Vão Interrompido*, de José Umberto, um poema desesperado sobre a prostituição como uma forma de decomposição da mulher em nosso mundo ocidental. Vários outros filmes que não recorro agora foram realizados, sob inúmeras inspirações artísticas, aqui na Bahia. Álvaro Guimarães, depois de realizar há tanto tempo *Moleques de Rua* e de incursionar pelo teatro por algum tempo, retorna ao cinema com *Caveira*, *My Friend*, mais uma experiência *underground* (que na dialética filme-indústria é um verdadeiro suicídio), procurando a liberdade total de realização e de aprofundamento da agressividade humana. Orlando Senna, após ensaiar em alguns curtas, enveredou pelo caminho do longa com *A Construção da Morte*, segundo um conto de Ariovaldo Mattos. Por falta de verba aqui, teve de levar seu filme para os produtores do Sul, transformando-o em filme paulista. Aliás, o próprio Gláuber, quando filmou *O Dragão...*, não conseguiu nenhum financiamento dos nossos órgãos públicos ou privados. O mesmo ocorre hoje com Álvaro Guimarães ao procurar financiamento para *O Bôca de Inferno*, uma versão colorida "muito da pesada" sobre a vida do desbocado Gregório de Mattos, o primeiro poeta contestador de nossas plagas brasileiras. Sobre dificuldades financeiras convém lembrar que o Fundo Rotativo de Ajuda ao Cinema (Fracine) foi transformado em lei, publicada no Diário Oficial, mas até hoje não teve sua regulamentação. As outras artes, como a literatura, o teatro, a poesia, música, são protegidas pela Secretaria de Educação como "artes nobres", enquanto o cinema permanece completamente desamparado, em segundo plano. Mesmo o curso de cinema da Universidade da Bahia funciona de maneira primária, sem nenhum recurso indispensável para a execução de qualquer plano filmico. Enquanto isso ocorre, muita gente se encontra com seus roteiros empoeirados, desesperançados de qualquer idéia de concretização. O cinema baiano está vivendo, atualmente, de lembranças. O marasmo intelectual dos nossos cineastas e técnicos se deve à política educacional vigente que não procura reconhecer de que uma grande parte da nossa projeção cultural no mundo se deve ao nosso cinema. Nem só de futebol, carnaval e chanchada vive um povo que quer ultrapassar a barreira gritante do subdesenvolvimento.

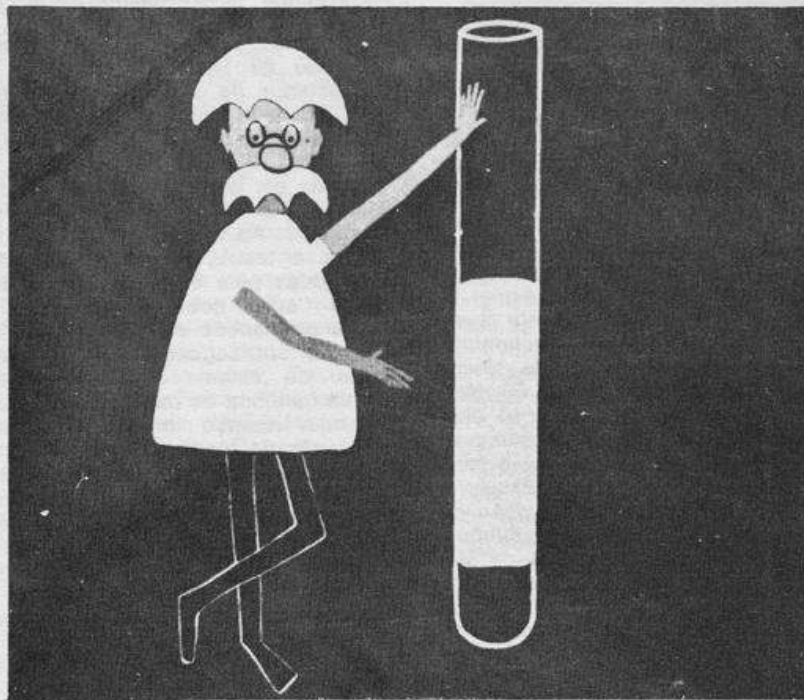
Por essa época, na Bahia, o cinema ficava restrito ao curta-metragem amador representado por *O Carroceiro*, de Ney Negrão, e *Preâmbulo*, de José Umberto. Logo a seguir, concomitante com a criação do Grupo Experimental de Cinema, André Luiz Oliveira e José Umberto partiam para a realização de *Doce Amargo*, com o ator Dadi Barral, vencedor do prêmio de melhor documentário no Festival de Cinema Amador Jornal do Brasil de 1968. Este pequeno filme é um marco significativo para os momentos atuais do cinema baiano. Mais ou menos neste momento aparecia *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, um grito forte e estridente do homem da bôca-de-lixó. O cinema brasileiro tornava a fazer sua autocrítica cultural. Tudo agora era válido, desde a grossura das chanchadas à descontinuidade tempo-espaçial de Godard, desde o clima sombrio dos filmes de *gangster*

à reportagem de televisão. Paralelamente começava a se firmar um cinema montado numa estrutura industrial firme: *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, de Gláuber Rocha, *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, *Quelê do Pajeú*, de Anselmo Duarte, *Os Herdeiros*, de Carlos Diegues, para só citar alguns. As duas tendências opostas viriam refletir aqui na Bahia com o frustrado documentário *Bahia, por Exemplo*, de Rex Schindler, que é uma visão da boa terra por seus artistas medalhões; por outro lado houve a eclosão de *Meteorango Kid*, de André Luiz, que é uma revelação de força artística instintiva, sem nenhum controle ou consistência em termos de obra integral, um filme adolescente que ama o cinema mas que inconscientemente quer destruí-lo.

Os medalhões da nossa cultura local deram a bênção ao filme, porque não entendem de cinema ou porque não tiveram a devida coragem de reconhecer

# CINEMA EDUCATIVO E COMUNICAÇÃO SOCIAL

Maria Luiza G. Cavalcanti



Este desenho animado ensina a alunos de nível médio a conhecer o sangue.

No começo do Século XX, surgiu para o homem a segunda fase da industrialização: a industrialização do espírito. O livro e o jornal já constituíam mercadorias — mercadorias que, a partir da Primeira Grande Guerra, invadiram vertiginosamente os lares e penetrou na esfera do conhecimento contemporâneo. Os homens olharam a Natureza, olharam em torno de si e novos aspectos foram sendo descobertos e registrados pelos novos meios de difusão. Da mesma maneira que a máquina trouxe mudanças à Natureza, a tecnologia continua transformando o ambiente.

O cinema, o rádio, a televisão, o jato comercial, o submarino atômico, a xerografia, o cabo telefônico transatlântico, o cérebro eletrônico foram impactos violentos nas transformações sociais e para a alma humana. As tecnologias se sucedem com tamanha rapidez que torna-se necessária uma nova reformulação dos conceitos educativos. Estamos no limiar de nova era da educação, programada no sentido de descoberta, ao invés de o ser no sentido da instrução. O cinema e a televisão são, atualmente, dois importantes e inequívocos veículos de educação e comunicação social — ou de deseducação. A televisão tem sido, na maioria das vezes, fator visceral no baixo nível de orientação educacional.

No Brasil, o cinema educativo está tentando sair de uma fase latente. O cinema e a televisão educativos deverão unir-se para a realização completa da educação programada no sentido da descoberta, no sentido da evolução técnica e das maravilhosas realizações da máquina a serviço do homem e deste trabalhando pelo seu bem-estar social, da coletividade e da perfeita harmonia das criaturas.

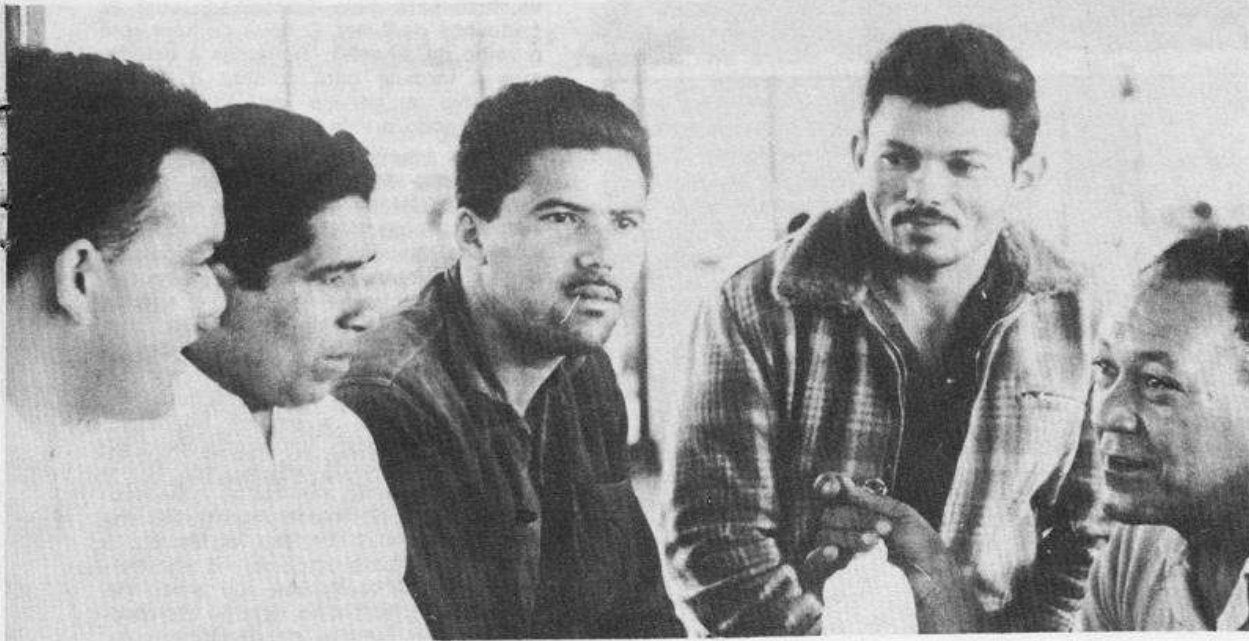
Fôça de comunicação social, o cinema educativo constitui um dos principais veículos de expressão e de emoção, sendo seu uso eficiente uma condição prévia ao conhecimento de todos os níveis de relações sociais, uma vez que desenvolva o processo mental através da apresentação da realidade de cada grupo.

O filme tem o poder de guardar e transmitir uma grande quantidade de informações numa única tomada de cena. É uma forma agressiva que eclode no sentido das demais culturas. O educador e o cineasta devem aproveitar essa agressão com objetivo de realizar filmes que comuniquem educando através do cruzamento da vida, da forma e do meio.

Atualmente estamos vivendo outra revolução industrial, a revolução do mundo tribalizado e cósmico, do mundo cibernético. Estamos na era em que o homem traça os programas e as máquinas e aparelhos eletrônicos o executam sob o controle do próprio homem. A fase que se nos apresenta dará maior



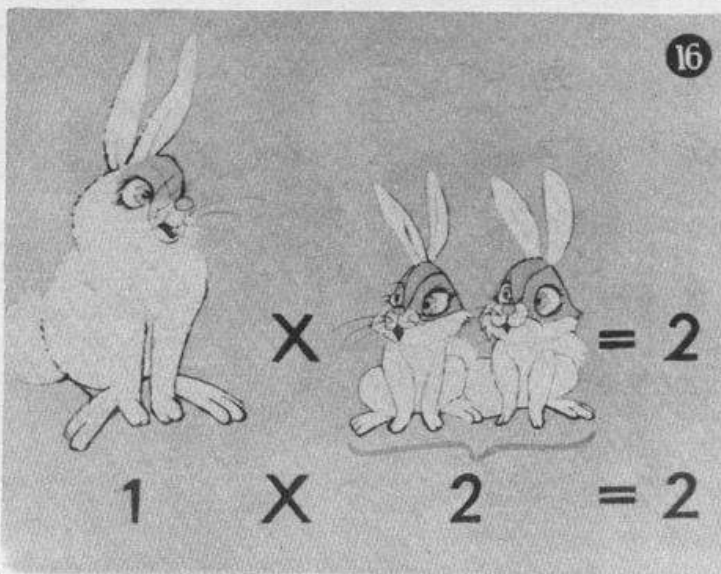
Um dia numa aldeia  
índia: Jornada Kamayu-  
rá, de Heinz Forthman.



Brasília, mostra a  
nova linguagem da ca-  
pital do país.



O João-de-Barro ensina a fazer casa, num clássico curto de Humberto Mauro.



As Quatro Operações: o primeiro contato da criança com os números.

capacidade de prever, conhecer e decidir. O satélite de telecomunicações aproximará os povos e trará uma mudança nos vários esquemas de vida, inclusive nos esquemas educacionais.

Com toda essa revolução industrial, com toda essa necessidade de reformular esquemas e sistemas, o novo e o velho serão aproveitados, refundidos e utilizados. O novo será o velho muito rapidamente. O novo de ontem será o velho de agora. Que fazer no campo educativo, na era do mundo cósmico?

A resposta parece-nos se reformular, reestruturar e readaptar. O cinema educativo será aproveitado e terá sua vez nessa fase da revolução industrial, nessas vésperas do alvorecer do século XXI. É o que tentamos realizar no Instituto Nacional do Cinema. Colocar o cinema a serviço da comunicação, como veículo de amparo aos novos esquemas educativos que surgem e surgirão.

Colocá-lo nas escolas, nas salas de aula, na TV-Educativa, nos clubes sociais e sociedades culturais, transportando a platéia, de seu próprio mundo para outro mais rico em conhecimento e informações. O cinema educativo cuidará mais da mensagem que dos grandes cortes na montagem, procurando simplificar o tema e apresentar a seqüência de forma a não criar choques para a platéia a que se destina.

Continua sendo o cinema uma força de comunicação. Cumpre-nos usá-la a serviço da educação. Graças a essa força o sistema de vida americano foi exportado para os quatro cantos da Terra e difundido no próprio país, onde ofereceu ensejo à adaptação das correntes migratórias externas. Apesar da fita gravada e do *video-tape*, o filme continua rivalizando com o livro e, dentro em breve, tudo será mais simplificado com os cartuchos de 8 mm. O novo de hoje será o velho de amanhã. Tentamos e estudamos a fórmula para colocar o cinema educativo a serviço da comunicação entrelaçando a vida, o homem e o meio.

Tantos brasileiros de todos os pontos assistiram a descida do homem na Lua e quantos deles estarão a par de outros assuntos, nossos ou não, técnicos ou artísticos, geográficos ou sociológicos, morais ou materiais. É o que se propõe a realizar o cinema educativo a serviço da comunicação e da informação: integrar o homem em seu meio e apresentar-lhe novos horizontes dentro de todos os campos das atividades humanas.

Constitui, pois, o cinema educativo, um laboratório vivo, um microscópio gigantesco onde cada célula, cada átomo ou molécula serão analisados e dissecados. As atividades dos indivíduos, das coletividades das cidades, da Nação e das nações serão estudadas e apresentadas na tela, resultante de investigações e pesquisas num espírito de renovação permanente e coordenado.



O documentário a serviço da informação econômica: a atividade cafeeira.

Nessa fase cibernética o cinema educativo não divagará. Eliminará o supérfluo, o inútil, o bordado. Será claro e preciso. Procurará ser informativo e atualizado, numa tentativa de acompanhar a própria era. No Brasil, país-continente, muito temos a fazer em matéria de cinema educativo versus comunicação.

Integrar os povos do Norte e do Sul em seus respectivos costumes, tradições, folclore, cultura e vida. Apresentar aos jovens o caminho ou caminhos que poderão escolher dentro de sua capacidade e tendências vocacionais. Aprimorar os recursos de cada um para o bem de todos. Indicar as profissões em ascendência e decadência dentro dos recursos locais e do mercado da oferta e da procura, da própria época.

O mercado de trabalho e a necessidade de especialização e formação técnico-profissional, como uma exigência da própria fase tribal e cibernética que estamos vivendo. O mito da máquina a serviço do homem e do homem devendo crescer para excedê-la.

Tudo isso vem sendo pesquisado e faz parte do programa de trabalho no Instituto Nacional do Cinema. Filmes e diafilmes são e serão produzidos obedecendo a um esquema preestabelecido onde os recursos humanos serão

sacudidos e dirigidos no sentido de observar e sentir o que se deseja fixar para a formação da instrução como base da cultura e do aproveitamento total do que se apresentou.

Não ignoramos que existe estreita relação entre a escola e a vida. Tal relação pode efetuar-se das mais variadas maneiras e nos pontos mais distintos e distantes. Na escola encontramos uma síntese de valores e fatores psicológicos, sociais, espirituais e materiais todos sujeitos a mobilidades que interferem no rumo das relações humanas.

Sejam quais forem os métodos e sistemas, invariavelmente, o professor há de dirigir-se à alma do aluno e essa alma receberá as investidas da educação, será contornada, plasmada, mas não modificará sua essência. À educação compete, pois, interferir para a melhoria do ser e de suas condições de vida.

Qualquer progresso social ou técnico constituirá um instrumento que, por sua vez, influirá na alma humana, na alma do educando. Os estudantes de todas as idades estão participando da vida e dos acontecimentos mundiais. Tudo lhes é apresentado, casa à dentro, através da televisão e demais veículos de comunicação.

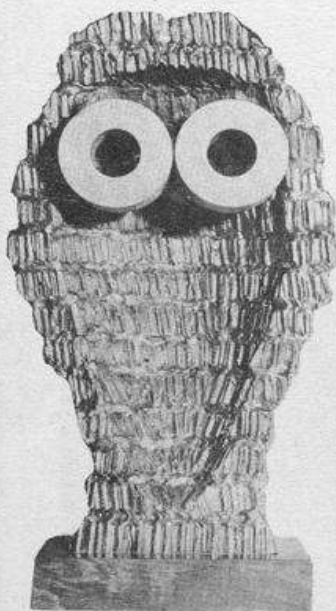
Dessa forma, os meios com que o

professor conta para cumprir sua complexa missão aumentam na mesma proporção em que aumentam os enriquecimentos da civilização e o discernimento do educando através de seu conhecimento, no lar e na comunidade, desse próprio enriquecimento.

Na escola, como na vida, os fins devem marchar de acordo com os meios a fim de que a educação seja programada no sentido da descoberta e que as conquistas materiais da humanidade provoquem o progresso espiritual do indivíduo e a educação venha a ter um rendimento real, concedendo-se ao aluno suas futuras ferramentas de trabalho.

O cinema educativo constituirá parte desse complexo de educação para a informação, para a comunicação, para a realidade do mundo. Ele não substituirá a coisa viva, a natureza ou o que se enfoca, porém apresentará o tema dentro de uma realidade maior, com horizontes mais amplos.

A maior dificuldade do cinema educativo tem sido, em nosso país, não de origem pedagógica e, sim, de ordem econômica. O cinema é o mais caro dos métodos audiovisuais, razão pela qual o Instituto Nacional do Cinema se propõe a fornecer e a distribuir filmes deixando à escola, à TV-Educativa e demais coletividades educativo-culturais a tarefa de utilizá-los.



# CORUJA DE OURO 70

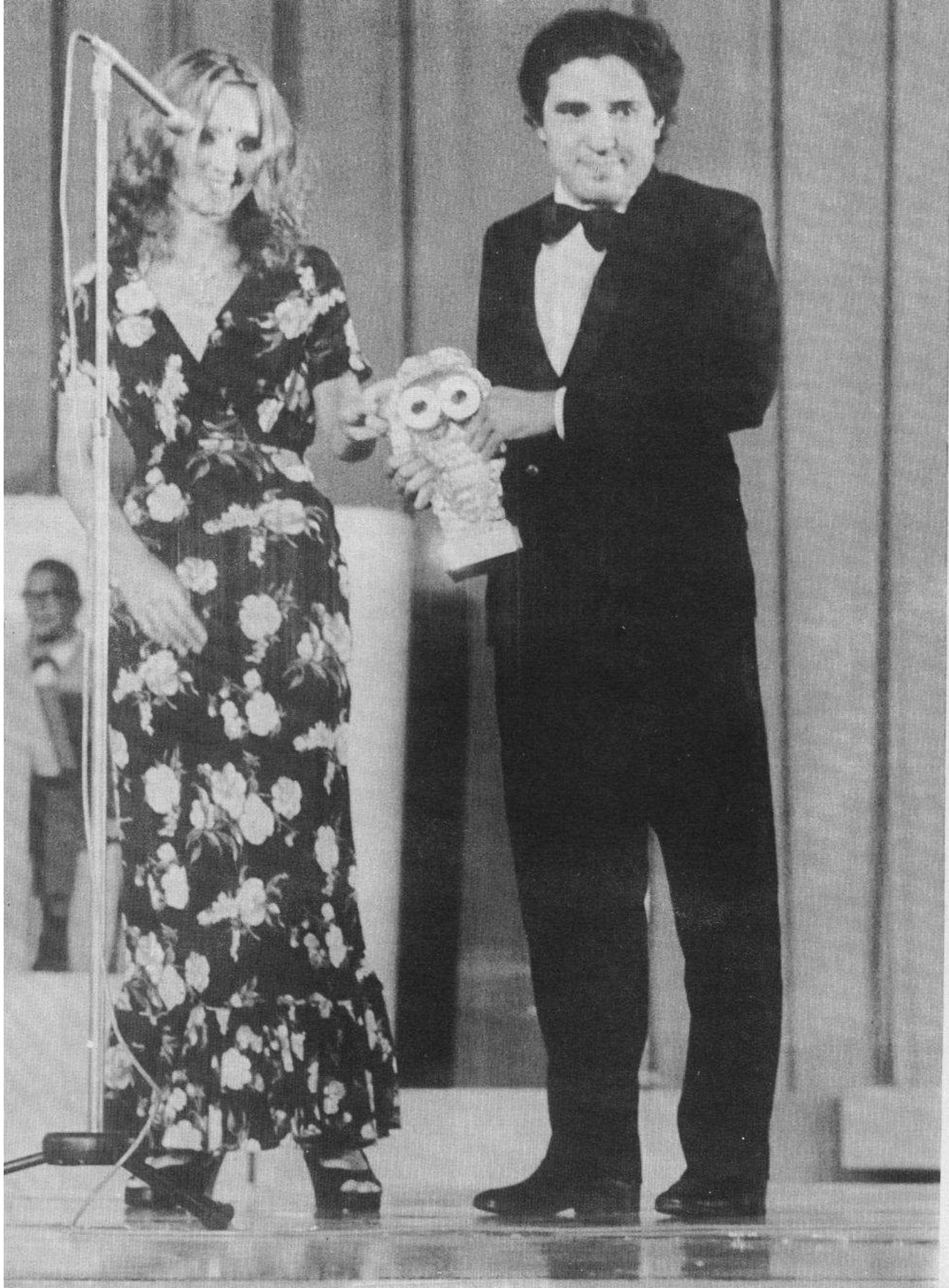
## roteiro dos prêmios

— Antes do Corujão, o INC premiava os melhores do cinema nacional por um sistema mercantilista, com distribuição apenas de dinheiro. Mas um troféu é sempre um troféu: o artista o guarda para sempre, como recordação.

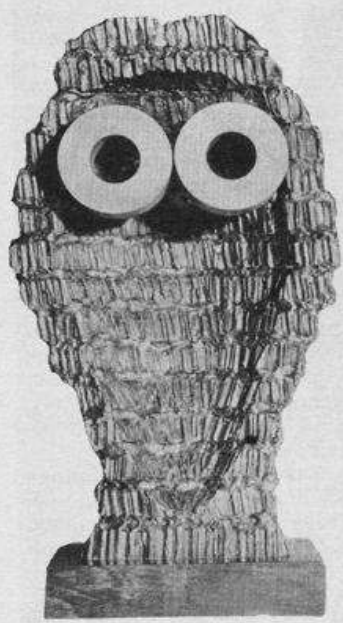
Essa declaração foi feita pelo presidente do Instituto Nacional do Cinema, Ricardo Cravo Albin, ao falar no cine Palácio, na cerimônia de entrega dos troféus Coruja de Ouro aos "Melhores do Cinema Brasileiro" em 1970.



Os atores franceses Jean-Louis Trintignant e Claude Jade (ao lado) foram convidados especiais na festa da Coruja de Ouro. À direita, Adriana Prieto entrega o prêmio de "Melhor Diretor" a David Neves.

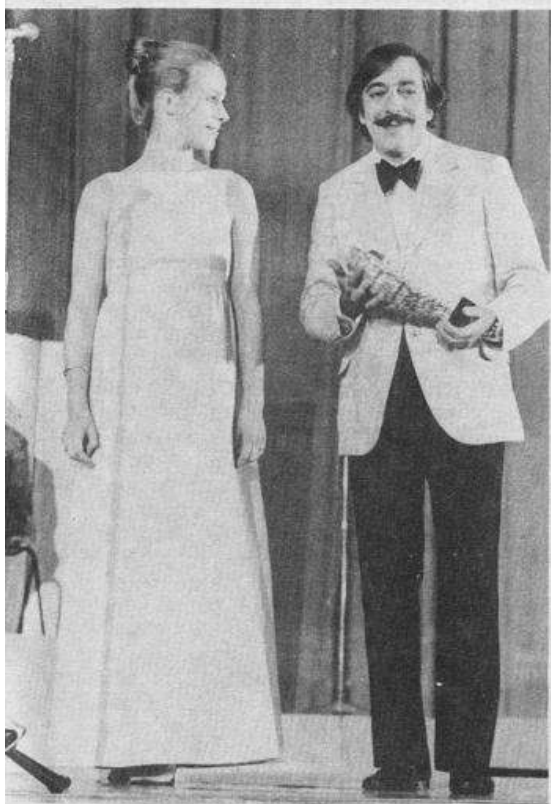


CORUJA  
DE  
OURO 70





Egberto Gismonti entrega a Cláudio Petraglia (A Moreninha) o seu prêmio.



José Lewgoy ("Melhor Ator") recebeu seu troféu das mãos de Claude Jade.

Paulo Gracindo, Grande Otelo e Mara Rúbia, a "Melhor Coadjuvante" de 70.

## OS MELHORES

A noite do *Oscar brasileiro* — que contou com a presença de dois convidados especiais, os atores franceses Jean-Louis Trintignant (*Um Homem, Uma Mulher*) e Claude Jade (*Beijos Proibidos, Topázio*) — foi na verdade uma consagração para os 14 "Melhores do Cinema Nacional" do ano passado, que são os seguintes:

1. Grande Prêmio INC/Personalidade do Ano: Adhemar Gonzaga, pelo conjunto de sua obra.
2. Melhor Direção: Davi Neves, *Memória de Helena*.
3. Melhor Roteirista: Carlos Diegues, *Os Herdeiros*.
4. Melhor Fotografia em Côm: Dib Lutfi, *Os Herdeiros*.
5. Melhor Fotografia em Preto-e-Branco: Jorge Bodansky, *O Profeta da Fome*.
6. Melhor Ator: José Lewgoy, *Pecado Mortal*.
7. Melhor Atriz: Ítala Nandi, *Os Deuses e os Mortos*.
8. Melhor Montagem: Sílvio Renoldi, *Quelê do Pajeú, O Profeta da Fome, Juliana do Amor Perdido*.
9. Melhor Ator Coadjuvante: Néelson Xavier, *Os Deuses e os Mortos*.
10. Melhor Atriz Coadjuvante: Mara Rúbia, *Os Deuses e os Mortos*.
11. Melhor Partitura Musical: Cláudio Petraglia, *A Moreninha*.
12. Melhor Cenografia: Flávio Phebo, *A Moreninha*.
13. Melhor Figurinista: Luiz Carlos Ripper, *Os Herdeiros*.
14. Melhor Técnico de Som: Néelson da Silva Ribeiro, *Os Deuses e os Mortos, A Vingança dos Doze*.

## A CERIMÔNIA

A festa de entrega do *Corujão* consistiu de duas partes: na primeira, houve a entrega do troféu aos vencedores, apresentados por Fernanda Montenegro e Hilton Gomes, e um *show* com cantores populares (Sérgio Ricardo, Taiguara, Evinha etc.). Tudo isso transmitido pela TV Globo, via Embratel, para alguns Estados. Na segunda parte, foi exibido em *avant-première* o filme de Paulo Pôrto *Em Família*, estrelado por Fernanda Montenegro, Iracema de ALENCAR, Rodolfo Arena, Odete Lara, Ancy Rocha e Antero de Oliveira.

Foram entregues quase Cr\$ 100 mil e o *Corujão* aos 14 selecionados por uma comissão de críticos — entre 67 filmes nacionais exibidos no ano de 1970. A instituição do prêmio anual, segundo Ricardo Cravo Albin, tem um objetivo: aumentar o interesse pelo trabalho profissional de cada artista. O troféu foi criado no começo do segundo semestre de 1969 e entregue pela pri-

meira vez no início do ano passado a 11 artistas, inclusive curtametragistas. Este ano, as categorias passaram a ser 14, mas o curta-metragem foi excluído, passando a concorrer no festival dessa categoria, que se realizará em março de cada ano, no Rio.

O prêmio, criado originalmente pelo escultor Maurício Salgueiro, apresenta as seguintes características: os olhos da *Coruja* são duas lentes de máquina de filmar, confeccionados em ouro puro; o corpo de metal representa um palco visto do alto. Tem 42 cm de altura por 19 de largura.

A idéia foi a semelhança entre a coruja e o artista: ambos gostam muito da vida noturna. O INC concordou com a idéia, já que em outros países os prêmios são, em geral, representados por aves ou bichos, como o *Urso de Ouro*, na Alemanha, ou o *Condor de Ouro* na Argentina.

## BIOFILMOGRAFIAS

1. Adhemar Gonzaga. O Grande Prêmio conferido ao veterano realizador brasileiro é uma homenagem prestada pelo cinema nacional a um dos seus pioneiros. Crítico, diretor, ator, produtor, argumentista, roteirista, fotógrafo e narrador, AG nasceu a 26 de agosto de 1901, iniciando sua carreira cinematográfica em 1920 como intérprete no curta-metragem *Convém Martelar*. Sempre requisitado para exercer funções de destaque no cinema nacional, dirige agora a Cinédia e conta em sua filmografia com, entre outros títulos: *Barro Humano* (1929), *A Voz do Carnaval* (1933), *Alô, Alô, Carnaval* (1936), *A Mulher Que Passa* (1937), *Romance Proibido* (1944), *Pit-Pit e Loucos Por Música* (1945), *Carnaval em Fá Maior* (1955) e *Salário Mínimo* (1970).

2. David Neves. Integrante do Cinema Novo. Ex-crítico, realizador, fotógrafo e membro de várias comissões cinematográficas. Possui grande produção na área do curta-metragem (cêrca de 20), destacando-se *Humberto Mauro, Colagem* e *Jaguar*. *Memória de Helena* também lhe conferiu o *Golfinho de Ouro-1970*, do Museu da Imagem e do Som. Além deste longa, dirigiu mais dois, ainda não lançados, *Lúcia McCartney*, baseado em histórias de Rubem Fonseca, e *Um Amor de Mulher*.

3. Carlos Diegues. Um dos líderes da renovação do cinema brasileiro. Diretor, roteirista, cineclubista no início da carreira, quando fez jornalismo universitário. Natural de Alagoas (Maceió), onde nasceu a 19 de maio de 1940. Após experiências em 16mm, dirigiu o episódio *Escola de Samba, Alegria de Viver* (1962), incluído no longa *Cinco Vêzes Favela*. Fez seu primeiro longa-metragem, *Ganga Zumba*, em 1964, se-

guindo-se *A Grande Cidade* (1966) e *Os Herdeiros* (1970).

4. Dib Lutfi. Trabalhou inicialmente em televisão. Estudou com Arne Sucksdorff. Considerado um dos melhores fotógrafos do novo cinema brasileiro. Fotografou: *Terra em Transe*, *A Falecida*, *O Desafio*, *A Grande Cidade*, *Os Herdeiros*, *Juliana do Amor Perdido*, *Os Deuses e os Mortos*. Dib é paulista de Marília.

5. Jorge Bodansky. Radicado em São Paulo. Bastante solicitado pelos cineastas bandeirantes. Fotografou, entre outros, os longas *Gamal*, *Delírio do Sexo*, *Em Cada Coração um Punhal*, *Profeta da Fome*.

6. José Lewgoy. Gaúcho, 22 anos de carreira cinematográfica, possuidor de uma filmografia de mais de 40 títulos, é considerado uma verdadeira "instituição" do cinema brasileiro. Participou de comédias populares (*Carnaval no Fogo*, *Al Vem o Barão*) e trabalhou no cinema francês, sob a direção de Georges Rouquier e Alex Joffé. Considerado o "homem mau" da tela nacional, participou de alguns dos mais ambiciosos filmes do novo surto industrial (*Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, *Os Paqueras*, *Roberto Carlos e o Diamante Cór-de-Rosa*). Em 1968, recebeu o Prêmio INC por seu desempenho em *Terra em Transe*. Além da atuação neste filme, considera seus "melhores papéis *Amê um Bicheiro*, de Jorge Iléli, e *Palmeiras Negras*, filme sueco de Lars Magnus Lindgren, não exibido no Brasil.

7. Ítala Nandi. O teatro é a fonte de sua revelação. Atua igualmente em televisão e cinema. Apareceu com êxito indiscutível em *Os Deuses e os Mortos*, *América do Sexo*, *Jardim de Guerra*, *Juliana do Amor Perdido* e *Pindorama*.

8. Sílvio Renoldi. O mais loureado entre os montadores do cinema brasileiro. Veterano no exercício desta função montou: *Quelê do Pajeú*, *O Profeta da Fome* e *Juliana do Amor Perdido*.

9. Néelson Xavier. Ator de cinema e teatro. Um dos mais expressivos intérpretes coadjuvantes do País: *Os Fuzis*, *A Falecida*, *Três Histórias de Amor* (terceiro episódio, *A Construção*), *Massacre no Supermercado*, *Desesperato*, *É Simonal*, *Os Deuses e os Mortos*.

10. Mara Rúbia. Atriz de cinema e teatro. Conheceu os seus grandes dias de fama nas companhias de teatro-revista, mas também levou à tela a contribuição de sua experiência, interpretando marcantes papéis nos filmes: *No Trampolim da Vida*, *Não é Nada Disso*, *Brumas da Vida*, *Tôda a Vida em Quinze Minutos*, *Os Deuses e os Mortos*.

11. Cláudio Petraglia. Compositor, roteirista, produtor. Em 1958, fez o roteiro de *Vou te Contar*. Em 1967, a música de *Cara a Cara*, de Júlio Bressane. Coprodutor de *A Moreninha* (cuja orques-



Talento em ascensão: Ítala Nândi, Melhor Atriz (*Os Deuses e os Mortos*).

tração é de autoria de Sandino Hohagen).

12. Flávio Phebo. Estreante em cenografia para cinema. Oriundo do teatro. Criou os figurinos do filme *A Moreninha*, de Glauco Mirko Laurelli.

13. Luiz Carlos Ripper. Responsável pelos décors e figurinos de *Um Asilo Muito Louco*, de Néelson Pereira dos Santos. Antigo colaborador de NPS (*Fome de Amor*), projetou-se com a cenografia de *Brasil, Ano 2000*, de Walter Lima Jr., e *Os Herdeiros*, de Carlos Diegues.

14. Néelson da Silva Ribeiro. Trabalha na Somil, onde teve oportunidade de operar o som de vários filmes. Gravou, entre outros, *Um Candango na Belacap*, *A Vingança dos Doze*, *Os Deuses e os Mortos*.

## LAUREADOS VÊM TROFÉU

Após receberem seus troféus os laureados manifestaram otimismo relativamente a seu futuro.

David Neves: "É sempre difícil para um diretor estreante ou um produtor independente inserir-se numa conjuntura industrial, onde já se encontram veteranos militantes possuidores de tarimba e eficiência. O cinema brasileiro a cada dia que passa vai se estruturando mais como indústria. Nessas condições, ter recebido a *Coruja* pela melhor direção do ano passado é para mim um atestado profissional dentro desta in-

dústria. O fato se reveste de maior significado, tendo em vista os filmes competidores — todos eles assinados por nomes que dignificam a indústria cinematográfica brasileira."

José Lewgoy: "Este troféu é o mais importante da minha carreira. Em termos artísticos, o prêmio tem grande significação: foi-me atribuído exatamente em razão do trabalho mais difícil da minha trajetória no cinema, num filme único como *Pecado Mortal*. A repercussão alcançada pela premiação foi muito além da minha expectativa. Após a festa da *Coruja de Ouro*, recebi com surpresa telegramas de vários pontos do País, inclusive um de Manaus, o que no meu caso (sou gaúcho) é realmente comovedor. O que me deixa particularmente feliz é o fato de meu trabalho ser exclusivamente voltado para o cinema, não contando assim com o extraordinário suporte divulgador recebido pelos intérpretes da televisão. Creio também que esta ressonância popular seja reflexo da força da TV, que transmitiu a solenidade ao vivo para alguns Estados e depois levou a imagem a outros locais mediante o processo do video-tape."

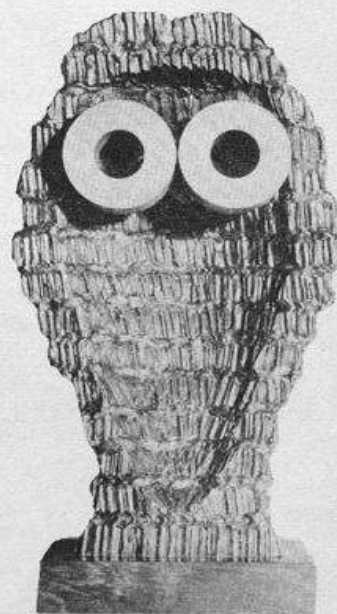
Mara Rúbia: "O cinema, apesar de minha relativamente pequena atuação em filmes, me tornou feliz. O teatro, a que dediquei quase toda minha existência profissional — 26 anos de trabalhos ininterruptos —, nunca me legou uma recordação como esta do INC. A premiação, em si, como qualquer outra com igual propósito, é um estímulo verdadeiramente necessário a todos os setores artísticos. Através dela, o capricho e o zelo profissional de qualquer intérprete ganham fases exasperadas de progresso. Um troféu dessa natureza será sempre importante, tanto para o trabalho de cada artista como para o seu próprio acervo humano."

Ítala Nândi: "O troféu-INC é importante para qualquer ator. Porém, não dá maior ou menor importância artística. Em relação ao intérprete, tal fator depende sempre do seu trabalho, de sua visão de mundo, de sua força interior. Convencionalmente, esta premiação influi fundamentalmente na bolsa de contratação. Em seu caso, recebeu a conquista da *Coruja* como aval para a recusa de filmes que não desejo fazer. Doravante, em função desta premiação, ao ser convidada para um filme pedirei um bom dinheiro para assinar contrato. Quanto a determinados diretores com os quais gosto de trabalhar, meu preço será sempre o do interesse profissional, pois um bom diretor sempre pode fazer um bom filme, embora geralmente os cineastas de minha predileção operem com orçamento reduzido. Caso existam os dois fatores — bom diretor e orçamento ótimo — será melhor para todos."

Marina Montini parabeniza Luiz Carlos Ripper: Melhor Figurinista (Os Herdeiros).



Prêto e branco: José Alvarenga (Líder) e Jorge Bodanski, Melhor Fotógrafo.



CORUJA  
DE  
OURO 70



# ROBERTO SANTOS

## O HOMEM SEM SAÍDA

Entrevista a José Carlos Monteiro



Tentativa de filme de episódios, Vozes do Médo (acima) conta com intérpretes e diretores estreados. Na cena ao lado, Adriana Prieto: Um Anjo Mau.

JCM — Parece que você foi o único paulista a ser aceito pelo Cinema Novo carioca.

RS — Embora inicialmente vinculado ao grupo de diretores do Cinema Novo, a partir de certo instante o espaço de tempo entre meus filmes começou a ser tão grande que tive de me afastar. Isso faz com que até hoje seja difícil para mim estar ligado a qualquer outra "escola".

JCM — Normalmente, todo segundo filme de um diretor mostra-se inferior ao primeiro. No seu caso, ocorreu justamente o contrário, porque *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* tem mais fôlego que *O Grande Momento*. Você acha que foi a distância de tempo entre um e outro que lhe permitiu esse lance mais arrojado?

RS — O longo silêncio entre *O Grande Momento*, realizado em 1955, e *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, feito em 1966, não foi propriamente um silêncio. Tentei realizar pelo menos três longas-metragens nesse período, mas não adiantou. Preferia ter amadurecido realizando outros filmes. *O Grande Momento* foi muito elogiado pela crítica, recebeu vários prêmios, mas os prováveis co-produtores de novos filmes que pretendia fazer desconfiavam dele — e de mim, naturalmente. Para sobreviver, fui fazendo então documentários, roteiros para outros diretores, jingles. Enfim, trabalhos de sobrevivência e aprendizado.

JCM — Você acha, então, que poderia ter realizado *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* nos anos 50 com as mesmas condições técnico-artísticas em que foi produzido em 1966?

RS — Quando comecei a trabalhar na feitura de documentários e jingles, as pequenas produtoras estavam renovando sua técnica e isso me obrigou a conhecê-la sistematicamente, no trabalho cotidiano. Paralelamente, o chamado Cinema Novo estourava e alargava conhecimentos que eu havia apenas intuído em *O Grande Momento*. *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* foi resultado dessa dualidade. Naturalmente que não seria o mesmo filme se tivesse sido realizado alguns anos antes. E hoje o faria, também, diferente.

JCM — Que impressão você guarda, hoje, daquela fase? Os caminhos que trilhou só poderiam ter sido aqueles ou havia outras opções? Refiro-me à escolha de um cinema à margem do sistema de produção tradicional.

RS — Na época a que você se refere, nossos filmes — falo os meus e os dos cineastas do Cinema Novo — sempre estiveram à margem da produção tradicional. Se a gente tivesse outras saídas, não posso dizer que o resultado seria. É arriscado afirmar. Digo apenas que "a história está nas contradições do presente, não no passado".

JCM — Como você encara atualmente *O Grande Momento*? Para a maioria dos estudiosos e críticos de cinema brasileiro, éle continua sendo um modelo de filme urbano?

RS — Trata-se, hoje, de uma fita diferente e até estranha para a época em que foi feita — aqui no Brasil. Não esqueça que em outros países experiências idênticas eram rotina. *O Grande Momento* é atualmente um filme amável, divertido, ainda que naquela ocasião tivesse sido visto como uma crônica de costumes amarga. Para ilustrar o modo como foi recebido pelo público, cito duas opiniões: a de um espectador do Cine Metro Copacabana que reagiu diante das situações e das personagens gritando: "De miséria já chega a minha", e a de um crítico que considerou o filme como resultante de minha "angustiante visão cosmogônica".

JCM — Ao fazer o episódio de *As Cariocas* e *O Homem Nu*, anos mais tarde, você teve o sentimento de estar voltando ao ponto de partida do cinema urbano de *O Grande Momento* ou suas preocupações já eram outras?

RS — O terceiro episódio de *As Cariocas* não tem, realmente, nada a ver com *O Grande Momento*, apesar os personagens principais de ambos cumprirem a mesma trajetória, sendo pisoteados, chutados e postos diante da vida sem nenhuma perspectiva de melhora. *O Homem Nu* tem, igualmente, essa constante. Nos meus filmes, o elo de ligação é sempre o sujeito que é driblado pelas circunstâncias e pessoas. Não me interessa o que dribla e faz gols. Acho que assim as histórias ficam mais amargas e, por isso mesmo, mais engracadas.

JCM — Só que se trata de uma graça triste, sem nada dêsse bom humor que você parece querer injetar em seus personagens. Falando disso, por que você não faz comédias com mais frequência?

RS — O que me impede de fazê-las é exatamente isso que você disse agora: o tom cômico grave, triste. E naturalmente os co-produtores ou produtores em potencial, que desconfiam muito dêsse tipo de tratamento.

JCM — Em seus três filmes há um aspecto bastante curioso: o acento burlesco, próximo da chanchada. Isso é intencional?

RS — Se eu imaginar uma seqüência assim, por exemplo: "Há uma enorme tensão entre um casal. Os dois brigam. O vento que entra pela janela torna o ambiente ainda mais nervoso. O marido, já neurastênico, vai descer o vidro da janela. Desce com força. A gravata fica presa, éle não percebe e tamborila a janela. No momento de se afastar, não pode — como um cachorro numa casinha de fundo de quintal. Ai a



Os caminhos da juventude paulista, segundo Roberto Santos: *Vozes do Medo*.

discussão explode, violenta, amarga, chela de acusações recíprocas". Isso é intencional ou resulta de um tratamento natural da situação?

JCM — Todos êsses filmes — inclusive *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* — foram produtos de encomenda. Por quê?

RS — Não se trata disso. *O Grande Momento*, *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* e *Vozes do Medo*, que terminei recentemente, não são e nunca foram encomendados por ninguém a não ser por mim. As adesões de (co) produtores vieram depois de muito trabalho. Quanto aos outros três filmes — *As Cariocas*, *O Homem Nu* e *Um Anjo Mau* — êstes sim foram encomendados! Mas um aviso: só aceito encomendas se gosto do tema e se tiver ampla liberdade para elaborar o roteiro e dirigir o filme.

JCM — *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, com sua abordagem dos problemas através da figura do místico jagunço de Guimarães Rosa, se assemelha a *O Homem Nu* e *As Cariocas*, em que a realidade é enfocada pelo prisma do subjetivo. A julgar por êsse *approach*, comum a todos seus filmes, você prefere ver o mundo sob uma ótica individual. Por quê?

RS — Até agora tem sido assim. Mas, se não me engano, estou partindo com *Vozes do Medo* para outro tipo de enfoque.

JCM — Em que sentido, por exemplo, seu outro novo filme, *Um Anjo Mau*, se distingue dos demais que realizou até agora?

RS — *Um Anjo Mau* não conseguiu se libertar da *Matraga*. Talvez por encontrar em Açucena a mesma vontade de escolher seu destino que caracterizava Augusto Matraga. Também como em *Matraga*, há algo de tragédia grega. Apesar de a história ser aparentemente insignificante: Açucena, uma prostituta de estrada, encontra Martinho, um lutador profissional, e desafia com seu amor a ira de um fazendeiro que os manda matar. Embora o roteiro tenha uma impostação grandiloquente, no fundo o filme é uma fábula simples sobre as pessoas que não têm saída.

JCM — Sendo seu segundo filme baseado em um texto literário pergunto-lhe: que pensa das relações cinema & literatura no Brasil?

RS — São relações ótimas que devem começar a ser rompidas. Embora seja difícil a gente assumir a condição de órfão de pais queridos.

JCM — Em seus filmes, e especialmente *Um Anjo Mau*, que elemento da narrativa fílmica lhe interessou mais particularmente?

RS — Interessa-me acima de tudo a articulação que os elementos da narrativa possam ter. Justamente por isso dou muita importância ao roteiro — não ao roteiro nos moldes tradicionais, que só serve para atrapalhar, mas aquele que a gente poderia chamar de "detonador de idéias". No caso de *Um Anjo Mau*, tive de agir de forma diferente do que faço. Só depois da escolha do ambiente é que pude pensar na decupagem, na colocação da câmara e dos atôres. E, às vezes, um simples trecho na linguagem de Adonias Filho resume tudo. Como, quando éle diz: "Açucena não sabe o que espera. Mas espera".

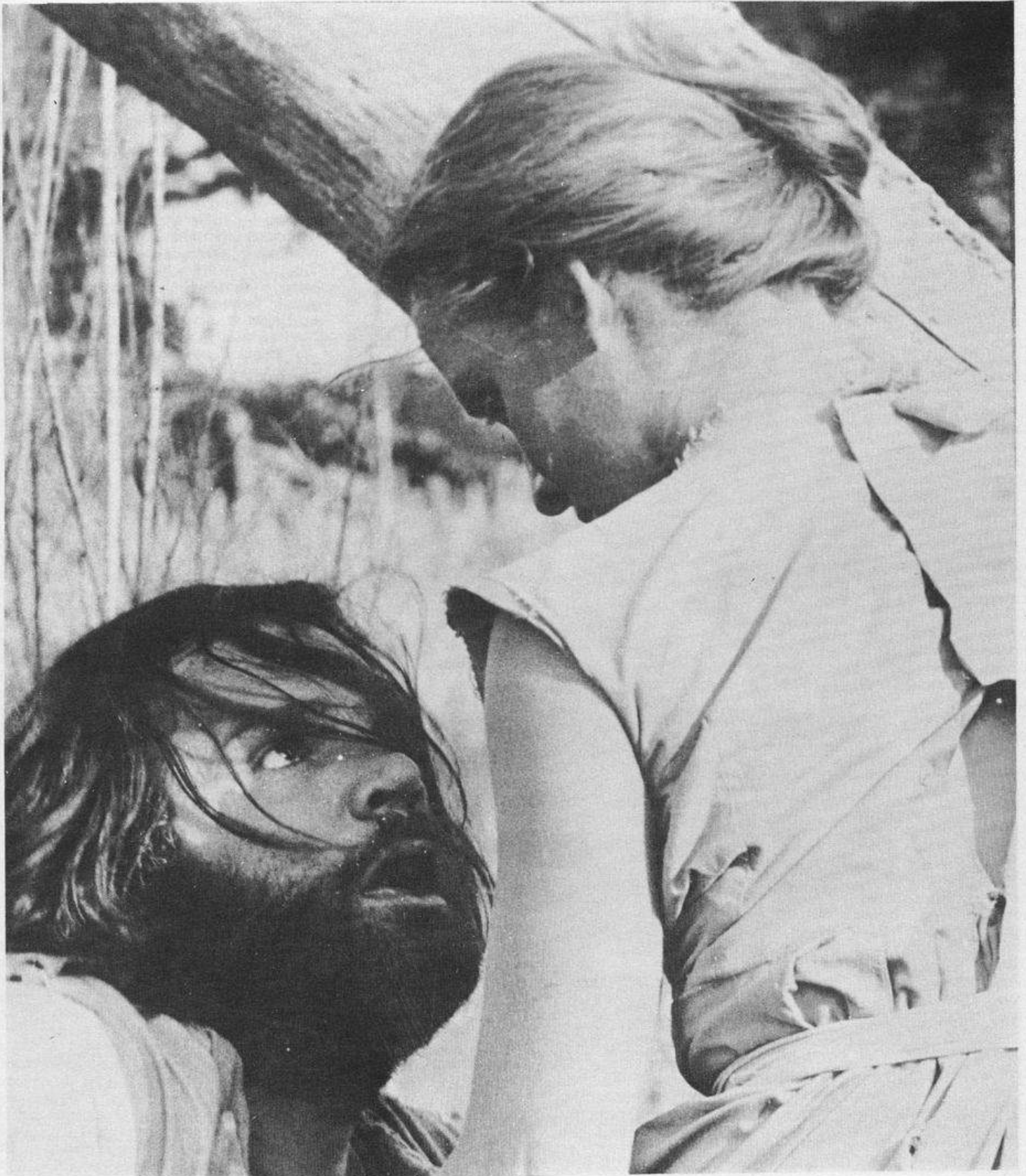
JCM — Como é que foi a produção?

RS — Muito boa. Para mim não houve problema, porque me apoiiei em uma experiência anterior. Não recebi pressão alguma. Trabalhei livremente. O resultado é de minha inteira responsabilidade. Procurei fazer um filme rude, forte, violento, sem regionalismos.

JCM — Fale sobre *Vozes do Medo*.

RS — É uma tentativa de fazer filme de episódios à maneira de uma revista. A história se apóia, basicamente, na diagramação de uma revista e eu funciono como uma espécie de coordenador de material. Procuramos, eu e os outros diretores que trabalharam comigo (Maurice Capovilla, Gianfrancesco Guarnieri, Ciro del Nero, Aluisio Raulino e alunos da escola de Comunicações da USP), dar uma visão característica sobre a juventude em São Paulo.

Flávio Portho e Adriana Prieto: Um Anjo Mau.



# OS FILMES MITOLÓGICOS BRASILEIROS

Salvyano Cavalcanti de Paiva



Com valores que, à época de sua exibição (1929), entusiasmaram público e crítica, Barro Humano é um clássico que as gerações atuais desconhecem.

A DEFINIÇÃO aceita internacionalmente de *mito* é a de coisa inacreditável, fantástica, alegórica e, por extensão, a mitologia passou a constituir a explicação dos mitos, o estudo das crenças populares ou folclóricas, das crenças — enfim, de tudo aquilo que o povo veio a atribuir mistério e grandiosidade. Há, no caso do cinema brasileiro, não somente fatos, ocorrências de estúdios, da indústria e do comércio de filmes que, ao longo de oitenta anos, atingiram a situação de mitos — porém alguns filmes mesmo, por circunstâncias fortuitas, passaram à nossa cinemito-logia.

Não são muitos, naturalmente, e nem a todos pretenderíamos abordar nesta simples introdução ao tema. O objetivo aqui, é mais de alerta para que os historiadores e os responsáveis pelas cinematecas e filmotecas do País se conscientizem da urgência de busca, da necessidade de que armem meios de recuperar e conservar autênticos tesouros cinematográficos — nossos amados ou detestados mitos.

### Barro Humano

O primeiro e possivelmente maior mito filmico — ou filme mítico — do cinema nacional é *Barro Humano*. Mito no sentido mais largo do termo, no sentido de conter uma carga de valores que, à época de sua exibição, muitos lhe atribuíram — e as gerações seguintes, que o desconhecem, aceitam. Ninguém pretende contestar o que foi dito sobre *Barro Humano*; mas à aceitação pura e simples seria preferível a confirmação daqueles valores através da redescoberta do filme e de sua reapresentação em cineclubes.

Mas, onde obter dele uma cópia? Ou, pelo menos, trechos — como já se conseguiu com tantas outras obras-primas, e há o caso de *Fragmentos da vida*, de José Medina. Até mesmo o roteiro seria um ponto de referência para a reconstituição parcial ou total da obra de arte da qual os poucos sobreviventes espectadores e críticos falam com entusiasmo. Reconhecemos: a tarefa é difícil, é quase um trabalho arqueológico localizar, adquirir, recuperar e estudar *Barro Humano*. Mas isto viria, sem dúvida, ratificar ou definitivamente retificar um conceito mitológico, para o bem da História do Cinema Brasileiro.

Todos os que conhecem *Barro Humano* o colocam num pedestal. Mas é possível que os seus critérios, projetados na distância do tempo, estejam deformados ou superados. Ou, quem sabe, todos estejam sendo até rigorosos demais, e o filme de 1928 conserve em 1971 valores até então despercebidos? A história da mocinha pobre que resolve se emancipar, sai para trabalhar, e encontra um mundo hostil e preconcei-



tuoso, poderá revelar muitos dos costumes do Brasil pré-industrial de 1928. Será maravilhoso se algum pesquisador de campo escavar e ressuscitar *Barro Humano* — e a equipe de Cosme Alves Neto já deveria ter entrado em ação a estas horas.

O filme escrito por Paulo Vanderley, dirigido por Adhemar Gonzaga, fotografado e produzido por Paulo Benedetti e que contou com a colaboração, na produção, de Pedro Lima e Álvaro Rocha, tem, pelo menos, três desta equipe vivos e lúcidos. E há críticos e estudiosos que viram e admiraram a obra na estréia: Pery Ribas, Rosendo Marinho, Gilberto Souto, Ironides Rodrigues e outros que sempre louvaram as seqüências de lirismo, a rara beleza de Eva Schnoor e Eva Nil e o talento de Gracia Morena. É preciso ver para crer.

### O Caso "Limite"

O outro filme de aura mitológica — mistério criado, alimentado e mantido por seu realizador, Mário Peixoto, e seus amigos mais chegados — é o muito badalado *Limite*. Mas o que é, realmente, *Limite*? Inteiramente realizado por um milionário e dileta, é um filme intimista, sem princípio e nem fim, pretendendo evocar a tragédia dos que vivem partindo, dos seres melancólicos e insatisfeitos. O triângulo amoroso, o eterno triângulo romântico, está presente no contexto desse filme rotulado de "vanguarda" e que, segundo se diz e se escreve, exibido numa sessão particular, em Londres, em 1931, teria sido elogiado por Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Eduard Tissé. Apresentado em sessões "fechadas" no Rio, na mesma época, foi elogiado por Octavio de Faria, Paulo Emilio Salles Gomes e Mário de Andrade, entre outros. Desde então, tem sido monopolizado pelo professor de Física, Plínio Sussekind Rocha — que, até a década de 50, após insistentes pedidos de aficionados do cinema, consentia, muito cauteloso, na sua exibição no auditório da antiga Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil.

Em 1961, tentou-se um movimento nacional para recuperar *Limite* e parece que restavam, então, duas cópias, no Brasil, da obra "maldita". Dos resultados publicitários e financeiros só podem informar melhor Plínio Sussekind Rocha ou o próprio Mário Peixoto — elegante, culto, mas quase inabordável. Claro que *Limite* precisa ser recuperado: para que seus valores sejam reafirmados ou desmistificados.

O autor deste artigo viu o filme em duas oportunidades, ambas no velho salão nobre da antiga faculdade. É uma obra experimental e revela pontos de contato com o ramo abstracionista da *avant-garde* francesa dos anos 20, mas

tem força e originalidade. Mórvido em seu conteúdo e em seu acronológico e cansativo processo narrativo — com associação de planos obediente a caprichos pessoais do autor como, por exemplo, igualdade na metragem de cenas distantes no tema e no "tempo", obrigando o espectador a aferições métricas por golpe-de-vista, e com reiteração de detalhes para fixar, de modo tedioso, as intenções — o filme antecipa Alain Resnais e alguns "gênios" do cinema moderno da atualidade. Portanto, esteve quarenta anos à frente. Mas, um tanto gratuito, *Limite* se destinava apenas a minorias intelectuais. E permaneceu obra exclusiva, obra da "patota"; hoje seria tachado de alienado. O seu talentoso mas inconseqüente criador

se exauriu nesta sua única experiência (1929/30). Mas, por tudo isto, é imprescindível redescobrir e guardar *Limite* como objeto mitológico do cinema brasileiro.

### Três Pioneiros

Cacos e restos de *Coisas Nossas* (1930) e de *Alô, Alô, Brasil!* (1935) deveriam ser urgentemente escavados. O primeiro é de Wallace Downey, o segundo é dos compositores de música popular João de Barro (Braguinha) e Alberto Ribeiro, travestidos de roteiristas-diretores. A deificação dos dois filmes se explica em termos de referência dos mais velhos, mas é necessário comprovar a condição pioneira de *Coi-*

Francisco Alves em *Alô, Alô, Carnaval*, filmusical de Adhemar Gonzaga.



O caso n.º 1 da cinemitologia brasileira: *Limite*, de Mário Peixoto.



sas Nossas no gênero que *Alô, Alô, Brasil!* — e isto é documentado por escrito e pelo exame (possível?) dos borderôs de exibição — firmaria, isto é, o musicarnavalesco, o alô anual. No primeiro, o estilo de quadros ou "cortinas" ligadas — imitando os filmes-revistas americanos, mas nacionalizado com os sambas de Noel Rosa e outros "bam-bas". No segundo, a graça carioca dos textos dos autores do enredo, a malícia do humorismo brasileiro de Mesquitinha, Jorge Murad, Barbosa Júnior e Manoelino Teixeira.

Humberto Mauro mereceu, vivo, o reconhecimento do seu talento. Contudo, os que o "redescobriram" têm subestimado uma de suas criações mais puras e vigorosas, *Favela dos Meus Amôres*

(1935). Quando o filme completou o seu jubileu de prata, em 1960, o autor destas linhas pretendeu homenagear o criador e a criatura — e viu-se na contingência de adiar a homenagem para dias mais felizes, quando alguém descobrir (intacta ou mutilada) uma cópia. Um incêndio destruiu o negativo — informou o diretor — mas quem afirma que algum colecionador não possui uma cópia de *Favela dos Meus Amôres*?

Escrito por Henrique Pongetti, dirigido por Humberto Mauro, foi um dos filmes nacionais unânimemente aclamados pela crítica como obra de arte autêntica. É drama de costumes típico de cidade brasileira mais evoluída. Como disse Ironides Rodrigues, *Favela dos Meus Amôres* "respira Brasil". É morro,

barracão de zinco, crioulos, abismos físicos e sociais, e lirismo. Sílvio Caldas, camisa de malandro, violão no peito, canta sambas dolentes de Ary Barroso e apaixonou-se por uma professorinha, Carmen Santos, que, por sua vez, ama Rodolfo Mayer e os casacos de luxo, o automóvel, as jóias, o esplendor da cidade grã-fina. Jayme Costa interfere com o bom senso jocoso, enquanto Armando Louzada, camisa listrada, lenço no pescoço, olha as luzes tremeluzentes da grande cidade lá em baixo. E há o grande fato, o carnaval que se aproxima a que ele, Nonô, não assistirá. O entêrro de Nonô resulta numa seqüência clássica. É preciso ver para crer esta obra de amargo realismo, a primeira a abordar o tema "favela". Mas tudo não será ilusão, mito?

Drama de costumes, *Favela dos Meus Amôres* (1935) "respira Brasil".



Outra fita importante (e desconhecida) de Humberto Mauro: *Cidade Mulher*.



## Outros Títulos

A relação dos filmes mitológicos é extensa. Mitológico, porque poucos viram, é o *João Ninguém* (1937), de Mesquitinha (autor/ator/diretor), pungente e com a primeira seqüência colorida pelo processo tricromático. Mitológico é *Banana da Terra* (1939), o film musical com a seqüência de Carmem Miranda cantando "O Que é Que a Baiana Tem?", que a levou aos Estados Unidos e à glória de Hollywood e consagrou o compositor Dorival Caymmi. Mitológico é o inacabado *Aglaia* (1950), abandonado quando estava noventa por cento rodado e com o copião aplaudido por dezenas de pessoas, por um mal-entendido do diretor Ruy Santos com o produtor. *Aglaia* não chegou às telas (mas existem fragmentos do negativo por aí) e desviou o argumentista Osvaldo Alves para a publicidade e a jovem estrêla Roberta Gnatalli para a medicina. Mitológica é a seqüência do banho-de-chuveiro de Ângela Fernandes no filme de Aloísio T. de Carvalho *O Preço do Desejo* (1952), fotografado por Jiri Dusek. Mitológico, porque super-divulgado e jamais visto, é *Cavalo de Oxumaré* (1961 — inacabado), que Ruy Guerra dirigiu com Irma Alvarez lançando a moda das mulheres carecas dez anos antes.

Ver para crer deve ser o lema dos caçadores de filmes míticos (e, às vezes, místicos, como *Cavalo de Oxumaré*). Nem sempre ver para derrubá-los, quando muito para preservá-los visando ao bem do cinema brasileiro. Estão a pedir cinearqueólogos: *Fome* (1929), de Olympio Guilherme, *Estrêla da Manhã* (1950), de Jonald, *Bonequinha de Sêda* (1936), de Oduvaldo Vianna, *O Cortiço* (1945), de Luiz de Barros. Há uma urgente necessidade de reconsiderar e de reavaliar êstes monumentos arqueológicos do cinema brasileiro para que a verdade se sobreponha, confirmando ou desfazendo as névoas da lenda. O motivo pede atenção: câmara, ação!



Vaqueiros em seu "habitat": Sertão do Rio do Peixe, de Vladimir Carvalho.

# PARAÍBA

## FINANCIAMENTO, EIS A QUESTÃO



**Marcus Vinicius  
de Andrade**

a Virgínius  
da Gama e Melo

**D**E início, a primeira dúvida que se impõe a quem quiser fazer um relato sobre cinema na Paraíba, relaciona-se ao problema central de sua existência. Apesar de alguns filmes realizados e de haver uma regular atividade crítica nos jornais e revistas, ao lado de um sólido movimento cineclubista — o que evidencia o interesse da juventude paraibana pelo cinema e do qual saem, certamente, os futuros cineastas da terra —, será possível definir o cinema paraibano como algo basicamente estabe-

lecido, com características próprias e atuação ímpar no panorama da cinematografia brasileira? Achamos que não. Toda essa intensa atividade não supre, entretanto, a falta de um dado essencial: um sistema regular de produção, com infra-estrutura definida. Essa inexistência de um sistema regular de produção faz com que existam "filmes feitos na Paraíba", em detrimento de um "cinema paraibano".

O primeiro problema com que se defronta o jovem cineasta paraibano é o

mesmo de todos os cineastas brasileiros: financiamento. Só que, distante dos grandes centros, o paraibano vê-se também distante de órgãos como o Instituto Nacional do Cinema (INC) e a Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC), das firmas distribuidoras, dos laboratórios, etc., dos quais somente se aproximará depois de ter conseguido realizar (sob qualquer condição) o seu primeiro filme. Antes disso, o cineasta paraibano leva nítida desvantagem na corrida para o financiamento: os cineastas do Sul, mais próximos de todas as fontes produtoras e com *know-how* adquirido por seus trabalhos anteriores, no mínimo como integrantes de alguma equipe, sempre conseguem primeiro a aprovação financeira de seus projetos.

Enquanto não realiza seu primeiro filme, o cineasta paraibano não está armado para entrar na luta cinematográfica. Para realizar esse primeiro filme, ele tem de passar pelas maiores dificuldades de produção, já que terá de arcar com o financiamento da produção, em geral um documentário em 16 mm, curta-metragem, preto-e-branco, sonORIZADO.

Tais dificuldades não parecem desa-

nimar os que procuram criar condições básicas de trabalho. Já começam a aparecer firmas de financiamento, como a Paraíba Produções Cinematográficas Ltda., a Jabre Filmes e a Cactus. E deve-se ainda ressaltar o importante trabalho de Virgínia da Gama e Melo e Marcus Odilon Ribeiro Coutinho, como produtores cinematográficos, o primeiro também um dos grandes incentivadores do movimento de cinema no Estado.

Mesmo ante a falta de condições, os cineastas paraibanos partem para a sua cinematográfica "aventura capitalista" (como parece insinuar Barreto Neto em seu inacabado curta-metragem). Toma-se emprestada uma das velhas "Bell Howell" do Departamento do Filme Educativo do INC, compra-se filme virgem (16 mm) no Recife, em geral um pouco mais caro, aluga-se fotômetros, instrumentos etc. . . Mais um filme paraibano está sendo rodado. Geralmente, nem se consegue chegar à fase final de filmagens. Quando há algum dinheiro, o filme vem para o Rio, onde, sob os cuidados de algum amigo, entra em fase de laboratório. E as dificuldades vão se avolumando. Alguns autores perdem logo o entusiasmo e desistem. Assim, se o filme já foi revelado e positivado, difi-

cilmente será montado. Se chegar à montagem (às vezes feita numa velha moviola do Departamento do Filme Educativo), dificilmente será sonorizado. Por isso, o filme paraibano é, realmente, uma aventura que custa caro a seu produtor, a seu autor. Raros, que não desistem dentro de um ou dois anos, conseguem terminar seus filmes de 10 a 20 minutos de duração. Talvez seja a garra e a persistência, com que são feitos os filmes paraibanos, os maiores responsáveis pelo sucesso que eles vêm obtendo quando chegam a ser exibidos.

---

### De Walfredo Rodrigues a Linduarte Noronha

---

A Paraíba parece mesmo predestinada a uma certa tendência ao movimento cinematográfico. É o que podemos concluir, vendo as experiências pioneiras de Walfredo Rodrigues. No início do século, lá pelos anos 20, Walfredo realizou um filme de longa-metragem, *Sob o Céu Nordestino*, onde captava os modos e costumes do homem da região, do sertão ao litoral. As condições

O Salário da Morte é o primeiro longo de Linduarte Noronha.



em que esse filme foi realizado são desconhecidas. Sabemos, entretanto, que alcançou grande sucesso de público, havendo referências elogiosas numa edição da época da revista "O Cruzeiro". *Sob o Céu Nordestino*, que poderia constituir importante documento para o levantamento da vida cinematográfica brasileira, para azar dos museus e das cinematecas, perdeu-se quando de seu envio para Paris: um amigo de Walfredo, disposto a exibi-lo na França, levou-o e depois disso não se sabe mais nada dele.

Os 40 anos que separam Walfredo Rodrigues de Linduarte Noronha separam também o dilettantismo do profissionalismo cinematográfico: os filmes de Walfredo eram realizados intuitivamente, sem nenhuma consciência crítica do valor do cinema como arte. Ao realizar *Aruanda*, que foi apontado inclusive como um dos deflagradores do Cinema Novo, Linduarte Noronha mostrou que as tentativas de cinema na Paraíba já tomavam caráter de maior seriedade: aí já surgia a consciência do cinema enquanto profissionalismo e, também, de cinema enquanto expressão artístico-cultural — o que faltara aos experimentos de Walfredo Rodrigues.

Conhecedor dos problemas da região, Linduarte Noronha fez de *Aruanda* um marco: é a partir de seu filme que começam a ser fixadas as bases para um documentário brasileiro. Realizado com recursos do antigo INCE, *Aruanda* deve suas virtudes ao fato de ter sido, no justo momento, um filme-análise: análise de um problema sócio-antropológico (aí o filme se realiza ao nível da linguagem) e análise enquanto filme que pensa sobre si mesmo, realizando-se em termos característicos e próprios (metalinguagem: a aspereza do sertão).

Dois anos depois de *Aruanda* (1960), Linduarte Noronha realiza *Cajueiro Nordestino* (1962) que, apesar de ser um bom filme, não atinge o mesmo impacto do primeiro. Enquanto *Aruanda* propõe, *Cajueiro Nordestino* compõe. A preocupação de Linduarte foi documentar a cultura do caju sem voltar-se muito aos problemas da linguagem cinematográfica. Tanto em *Aruanda* como em *Cajueiro Nordestino*, Linduarte teve a importante colaboração de Rucker Vieira, já que muito da realização de seus filmes deveu-se ao trabalho do fotógrafo.

Linduarte Noronha terminou há pouco *Salário da Morte*, longa-metragem baseado no romance de José Bezerra Filho. Trata-se de sua primeira tentativa em ficção e longa-metragem. Este filme foi produzido com recursos obtidos exclusivamente na Paraíba, pela firma Cactus. Toda a equipe e os atores de *Salário da Morte* foram escolhidos na Paraíba: a fotografia está entregue a Manuel Clemente, que já trabalhou com Ipojuca Pontes e Vladimir Carvalho. Lin-



**O Curto**  
**A Bolandeira**  
mostra um  
processo artesanal  
em fase  
de extinção.



**Em A Cabra**  
**da Região**  
**Semi-Árida**  
**o fotógrafo**  
**Rucker Vieira**  
passou à direção.

duarte tem pronta a adaptação de *A Bagaceira*, baseada na obra homônima de José Américo de Almeida, e aguarda financiamento para poder iniciar suas filmagens.

### **Surgem os Novos: João Ramiro Mello e Vladimir Carvalho**

Depois de *Aruanda* e *Cajueiro Nordestino*, dois jovens cineastas paraibanos obtiveram recursos do INCE para realizar um documentário sobre uma das festas populares do Estado da Paraíba: a festa de Nossa Senhora da Guia, para onde acorrem anualmente milhares deromeiros, vindos em saveiros e jangadas. Em planos rápidos e enquadramentos ousados, Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello mostram em *Romeiros da Guia* (1962) o problema do misticismo. A fotografia traz a assinatura de Hans

Batel e é uma das melhores saídas do cinema paraibano. O documentário trazia algumas inovações de montagem e procurava fugir ao discurso linear, pecado de quase todos os documentários da época. Nesse sentido, *Romeiros da Guia* adianta-se a *Aruanda*, que permanece preso a uma estrutura discursiva baseada numa mensagem escolhida a priori: em *Romeiros da Guia* a mensagem vai se compondo paralelamente à linguagem do filme, o que descompromete a possível linearidade que pareçater. *Romeiros da Guia* tem música de Pedro Santos, aliás o autor da partitura de *Aruanda*, de *Cajueiro Nordestino* e de *Salário da Morte*.

Depois de *Romeiros da Guia*, João Ramiro Mello veio para o Rio, onde começou a trabalhar como montador. Vladimir Carvalho andou pela Bahia, veio também para o Rio, onde foi assistente de Arnaldo Jabôr, de Eduardo Coutinho e de Olney São Paulo. Voltando à Paraíba, em meados de 67, Vladimir Carvalho começa a armar a produção de

O curto *Aruanda* foi apontado como um dos deflagradores do Cinema Novo.



*Sertão do Rio do Peixe*, documentário sobre a colonização dessa importante região do interior paraibano. Com poucos recursos obtidos na Prefeitura de Souza, uma equipe mínima (êle próprio, o fotógrafo Manuel Clemente e, vez por outra, seu irmão Valter Carvalho), trabalhando em condições difícilíssimas (sabe-se que para filmar êle viajou de trem, de burro, a pé), Vladimir passou dois meses filmando seu documentário. Numa fazenda do interior, depara-se com uma rudimentar moenda de cana puxada a bois. Paralelamente às filmagens de *Sertão do Rio do Peixe*, realiza um documentário sobre essa moenda e a produção de melado de rapadura: *A Bolandeira*, segundo definição do seu próprio autor, "uma odisséia do atraso" (num feliz paralelo com o ato de rodar desenvolvido pela bolandeira/estação orbital de 2001: *Uma Odisséia no Espaço*).

Regressando à capital, Vladimir traz um excelente material filmado e, com alguma ajuda do Govêrno do Estado e recursos próprios, veio para o Rio montar os dois filmes. Exibidos na Cinemateca do MAM e no Museu da Imagem e do Som, os dois documentários entusiasmam a crítica. Êsse entusiasmo não é infundado, pois, em seguida, no Festival de Manaus, Vladimir recebe o prêmio de melhor direção de curta-metragem por *A Bolandeira*. Em Brasília, outro prêmio: o do Cineclube de Brasília (dividido com outro filme paraibano, *Os Homens do Caranguejo*, de Ipojuca Pontes), o que evidencia ainda mais o ta-

lento e a garra de seu autor. Quanto ao *Sertão do Rio do Peixe*, resta dizer que sofreu uma alteração estrutural, para a qual foram exigidas novas filmagens, realizadas em meados do ano passado.

Atualmente, Vladimir Carvalho dirige o Departamento de Cinema do Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília, onde desenvolve as funções de professor. Entusiasta do documentário, Vladimir espera fazer, lá, uma escola-módulo nesse gênero.

### Os Homens do Caranguejo: Ipojuca Pontes

Da mesma geração de Vladimir, Ipojuca Pontes, ex-jornalista, ex-produtor de rádio e televisão, ex-crítico de cinema, profundo conhecedor da cultura popular de sua região, figura como um dos mais importantes cineastas paraibanos. Antes de realizar seus próprios filmes, trabalhou como co-roteirista e assistente de direção de *A Cabra da Região Semi-Árida*, de Rucker Vieira, e ainda numa adaptação de *A Compadecida*, filmada mais tarde por George Jonas.

Também com mínimos recursos, conseguidos graças aos produtores Virgínius da Gama e Melo e Marcus Odilon Ribeiro Coutinho, Ipojuca Pontes fez *Os Homens do Caranguejo*, documentário crítico e bem feito sobre as atividades dos homens de Livramento, po-

voado próximo a João Pessoa, cuja economia depende da pesca dos caranguejos existentes nos mangues que circundam a região. Vladimir Carvalho colaborou na pesquisa e no roteiro da fita, que tem fotografia em preto-e-branco e em 35 mm de Rucker Vieira.

No Festival de Brasília de 1969, *Os Homens do Caranguejo* recebeu três prêmios, entre os quais o do O.G.I.C e o oferecido pelo INC, sendo êste último um financiamento que possibilitou a Ipojuca Pontes a realização de velho projeto seu: um documentário sobre a poética popular nordestina. *Poética Popular* é um estudo bem feito sobre as diversas formas da poesia nordestina, tanto oral (com os cantadores de ganzá, de rabeca e de viola) como escrita (o filme mostra o processo de edição de um folheto de cordel, numa editora de Juazeiro). O autor de *Os Homens do Caranguejo* e de *Poética Popular* prepara atualmente o roteiro de um filme de ficção, em longa-metragem, baseado numa história da literatura de cordel, *O Valente Vilela*, que espera filmar êste ano.

### Acabados e Incompletos

Os trabalhos de Vladimir Carvalho, Linduarte Noronha e Ipojuca Pontes, embora conhecidos e divulgados, não são porém os únicos realizados na Paraíba. A despeito de inegavelmente mais importante, do ponto-de-vista cultural, a ação destes cineastas não invalida o movimento ainda desconhecido de muita gente que, na província, empreende uma constante atividade cinematográfica. Para citar alguns novos valores, cujos filmes ainda não tiveram chance de figurar no pequeno mercado curtometrageiro, viriam logo à mente os nomes de Virgínius da Gama e Melo, Machado Bittencourt e Paulo Melo, havendo outros com fitas em projeto.

Virgínius da Gama e Melo, crítico literário e grande incentivador do movimento cinematográfico paraibano, é autor de um curta-metragem, mudo, *Contraponto Sem Música*, com fotografia de Machado Bittencourt e assistência de Paulo Melo. Poucas vezes exibido, *Contraponto Sem Música* é considerado pelo autor um trabalho experimental, o que lhe poderia conferir a natureza de "obra inacabada".

*Paraíba, Pra Seu Govêrno* é o título do filme que Paulo Melo dirigiu para a Paraíba Produções Cinematográficas Ltda. Da mesma geração de Ipojuca e Vladimir, Paulo Melo foi assistente de Walter Lima Jr. e Rui Santos, além de ter colaborado em quase todos os filmes paraibanos e de ter exercido a crítica

cinematográfica diária num dos jornais da capital. Atualmente, espera financiamento para iniciar as filmagens de *O Quadro Negro*, argumento baseado no romance homônimo de Ernâni Sátiro. *Paraíba, Pra Seu Govêrno*, embora filme publicitário, não compromete a qualidade do trabalho do diretor.

Campina Grande é o "faz-tudo" da Paraíba. Famosa por ter um parque fabril que vive de imitações (em Campina Grande fabricam-se revólveres "Taurus" e lâminas "Gillette" com perfeição absoluta), não era de admirar que aí fôsse fabricada uma lente cinematográfica, com a qual o fotógrafo Machado Bittencourt realizou *A Feira*. Este filme, apesar de seu trabalho fotográfico regular, é comprometido pela falta de criatividade do roteiro, voltado ao pitoresco e ao folclórico.

Se estas películas conseguiram ser concluídas graças à pertinácia e ao trabalho incessante de seus diretores, outras, infelizmente, não chegaram sequer à sala de montagem. Cumpre registrar, porém, o esforço de entusiastas como Carlos Aranha (autor do inacabado *Libertação*, que teve início em 1966, e de *Giranda*, vítima da mesma sorte), João Córdula (que poderia ter feito de seu *Curral de Peixe* um filme expressivo, se houvesse recursos suficientes), Sil-

vio Rolin (o "menino de engenho", que não finalizou o seu *Prelúdio no Silêncio*) e Barreto Neto (com um delicioso filme de ficção em curta-metragem, *Uma Aventura Capitalista*, faltando montagem e sonorização).

Inacabados ainda, mas em fase de conclusão, acham-se os filmes de Jurandy Moura, Valter Carvalho e Otacílio Cartaxo Filho. A fita do primeiro é um documentário sobre o *Padre Zé*, popular figura paraibana, com fotografia de Manuel Clemente. Pelo muito que o tema tem a oferecer e pelo talento do diretor, o filme é aguardado com ansiedade. Já Valter Carvalho, irmão de Vladimir, rodou na Bahia um documentário sobre a obra de Caetano Veloso e Gilberto Gil, mostrando aspectos inéditos da vida dos iniciadores do Tropicalismo. O terceiro filme em fase de acabamento é *Frei Damião*, de Otacílio Cartaxo Filho. Apesar de já existir o significativo documentário de Paulo Gil Soares (*Memória do Cangaço*) acerca do mesmo tema, a impressão geral é de que a película de Otacílio exhibe aspectos do assunto ainda inabordados, por ser enriquecida com sua vivência de nordestino e de conhecedor das atividades místicas de Frei Damião em terras no NE. Este filme, em som direto, apresenta fotografia de Machado Bittencourt.

## Conclusão

Não há conclusão, mas evolução. Necessário ressaltar a existência de toda uma geração paraibana a fazer cinema, embora incipiente. Alguns são bem sucedidos, outros não conseguem o mínimo financiamento indispensável para levar adiante o que iniciaram. Enquanto não houver um sistema regular de produção — mesmo em caráter regional — que possibilite o trabalho dessa geração, não existirá cinema paraibano. Mesmo sem sugerir a ingenuidade de um pronto e imediato estabelecimento de uma "indústria" cinematográfica na Paraíba, torna-se urgente — parta de onde partir, da iniciativa privada ou estatal — a implantação de um esquema de produção, por mínimo que seja, destinado a movimentar a atividade cinematográfica da província, não somente criando condições para a conclusão dos filmes iniciados, mas também incentivando a produção de novas películas. Por enquanto, existe apenas um grupo de jovens cineastas empenhados na tarefa de fazer cinema com uma câmara na mão, uma idéia na cabeça e (em geral) uma barreira à sua frente.

A mini-equipe de Sertão: Vladimir (esq.) e Manuel Clemente.



**A**quariano típico, Alberto Pieralisi é um cineasta que caminha sempre para o futuro. Fazendo filmes há mais de 30 anos, atravessou fases significativas dos cinemas italiano e brasileiro (o neo-realismo, a era veracruziana) e percorreu os gêneros mais variados (policial, melodrama, comédia) demonstrando, com freqüência, inequívoco senso de adaptação à atualidade. Tem sido essa a tônica de sua (ascendente) carreira artesanal, iniciada em 1936 com os documentários Orvieto, Nave sulla Terra e Napoli Nostálgica e o drama To Dromaki to Paradisou, êste último filmado na Grécia durante a ocupação do país pelas fôrças do Eixo. Discípulo de Alessandro Blasetti e Goffredo Alessandrini, Alberto Pieralisi já era conhecido na Itália quando decidiu vir para o Brasil. Aqui, participou da implantação da Vera Cruz e da Maristela e assinou algumas das mais expressivas comédias regionais da época: João Gangorra, O Comprador de Fazendas (baseado em Monteiro Lobato) e A Família Lero-Lero. Dotado de estilo de ágil e de exuberante veia cômica, AP se sente mais à vontade dirigindo comédias. O que não é de estranhar, devido às suas origens italianas, seu amor à vida e sua habilidade na difícil arte de fazer rir. Nesta entrevista a Van Jaffa, êle fala de seus filmes, projetos e ambições. Sempre com um olhar voltado para o futuro.

# ALBERTO PIERALISI

## UMA CÂMARA VOLTADA PARA O FUTURO

Entrevista a Van Jaffa

A Comédia carioca: João Gangorra (esquerda) e Pega Ladrão.





VJ — Por que escolheu o Brasil para trabalhar?

AP — Minha paixão sempre foi o cinema. Já aos 16 anos de idade, fazia *shorts* em 16 mm para me divertir. Depois do serviço militar, abandonei a faculdade (eu cursava Direito) e entrei para a Cines, primeiro grande estúdio de Roma, como assistente de direção. Houve então a campanha italiana na Etiópia e tive de passar dois anos na África, como soldado. Enquanto filmava, como passatempo, as operações de guerra, conheci um oficial que mais tarde se tornaria um grande diretor: Renato Castellani. Ao voltar a Roma, irrompeu nova guerra e fui novamente convocado. Desta vez me enviaram para a Líbia. Em seguida acabei indo parar na Grécia, onde, aproveitando amizades no Alto Comando, obtive licença para dirigir um filme de longa-metragem: *To Dromaki to Paradisou* (A Pequena Estrada do Paraíso). As forças do Eixo perderam a guerra e todos os militares que estavam em Atenas foram para um campo de concentração. A partir daí, fiquei revoltado com tudo aquilo. Pensava comigo mesmo: "Na Itália, quando não é uma revolução, é uma guerra. Assim não é possível". Quando me libertaram, comecei a estudar uma maneira de sair do país. Tinha lido muito sobre o Brasil, do qual amigos meus falavam maravilhas. Enquanto esperava meu passaporte para o Brasil, fiz *Il Richiamo della Strada*. Finalmente, obtive uma autorização da Embaixada para fazer documentários em São Paulo. Escolhi esta terra porque queria trabalhar e viver em paz.

VJ — Como surgiu sua primeira oportunidade de fazer cinema em nosso país?

AP — Quando vim para o Brasil, trouxe um documentário, a fim de mostrar o meu trabalho. Alípio Ramos foi o primeiro produtor que me convidou, contratando-me para fazer um longa-metragem. Assim é que surgiu *Querida Susana*, com roteiro e direção de minha autoria. Nêle estrearam Anselmo Duarte e Tônia Carrero. Os protagonistas eram Madeleine Rosay, Nicete Bruno e Silvino Netto. Na época, o filme foi bem recebido.

VJ — A maioria de seus filmes é comédias. A escolha desse gênero como elemento da expressão foi deliberada?

AP — Foi deliberada, porque sempre gostei de comédias e também por influência do começo de minha carreira, dos meus tempos de assistente. Antes da guerra, a produção italiana era formada na maior parte por comédias sofisticadas, as chamadas *telefoní bianchi*. Embora goste muito de comédias, sem-



Pega Ladrão: influência neo-realista na comédia à carioca.



Ao lado, O Quinto Poder. Na outra página, Memórias de Um Gigolô.

pre quis dirigir filmes dramáticos, como outros dois que fiz no Brasil: *Uma Luz na Estrada* e *O Quinto Poder*. *Uma Luz na Estrada* foi escrito por Pedro Bloch, a meu pedido. Pretendia fazer minha primeira experiência brasileira inteiramente dramática. A crítica se dividiu quanto ao resultado. Mas acho que a experiência valeu, apesar de feita com recursos limitadíssimos.

VJ — Você foi o primeiro diretor a utilizar uma história de Monteiro Lobato sem deturpá-la. Quem lhe deu a idéia de adaptar o conto *O Comprador de Fazendas* e como foram suas relações com Lobato?

AP — Estava procurando conhecer os escritores brasileiros mais populares, quando meu amigo Luiz Giovanini, que conhecia Monteiro Lobato, me apresen-

tou a êle. Perguntei a Lobato qual de seus contos daria melhor para uma versão cinematográfica. Êle me respondeu: "Vou lhe dar um que dará um bom filme, "O Comprador de Fazendas". E vou colaborar com você no roteiro". Infelizmente, êle não pôde, porque morreu logo em seguida. Fiz o roteiro em colaboração com Guilherme de Figueiredo. Neste filme tive como diretor de fotografia Aldo Tonti, que trabalhou nas melhores fitas de Rossellini. Tonti adorava o Brasil e aceitou prontamente vir filmar na Maristela. Anos mais tarde, êle voltaria ao nosso país como fotógrafo de *Operação Paraíso*, realizado por Henry Levin, no qual trabalhei como diretor de segunda unidade. *O Comprador de Fazendas* me deu, além do prêmio de "melhor filme", de "melhor direção" e laúreas a Procópio Ferreira, Aldo Tonti e ao próprio Lobato.



VJ — Houve alguma razão especial para que filmasse sucessivamente duas peças de R. Magalhães Júnior?

AP — Durante a filmagem de *O Comprador de Fazendas*, Procópio montou uma peça de Magalhães Júnior, "Esta Mulher é Minha", subtitulada de "João Gangorra". Ele me chamou para vê-la encenada, dizendo que daria um bom filme. Comprei os direitos, adaptei e produzi a versão cinematográfica, que ficou com o título de *João Gangorra*. Franco Zampari, o homem da Vera Cruz, gostou do resultado e comprou os direitos de outra comédia de Magalhães Júnior, "A Família Lero-Lero", que também teve ótima bilheteria.

VJ — Fale sobre *Pega Ladrão*, seu filme seguinte.

AP — A história foi extraída de um

romance alemão, "Emílio e os Detetives", de Erik Koestner, e está sendo novamente filmada, nos Estados Unidos, pelos estúdios de Walt Disney. Quem teve a idéia de filmá-lo foi Miguel Schneider, da Cibra Filmes. Trabalhei na adaptação com Paulo Roberto, homem de rádio e cinema. *Pega Ladrão* obteve muitos prêmios no VI Festival de Cinema do Distrito Federal e foi também sucesso de crítica.

VJ — *Memórias de Um Gigolô* é bem diferente de suas outras comédias, tanto no tratamento como na história. O que o levou a essa mudança?

AP — Fiquei cinco anos longe do cinema e estava impaciente para voltar a dirigir. Foi quando um amigo paulista, Mário da Cunha Rangel, me recomendou que lesse a novela de Marcos Rey

"*Memórias de Um Gigolô*". Achei que bem trabalhada poderia resultar numa comédia interessante. Também me atraiu a possibilidade de estrear em um campo novo: o da comédia picaresca. Fiz então o roteiro e o apresentei à Magnus Filmes, que acabou sendo a principal produtora da fita. Para mim, foi outra experiência feliz, pois consegui mais alguns prêmios e bastante êxito de público.

VJ — Agora, que voltou a trabalhar, você naturalmente deve ter vários projetos de filme. Diga algo sobre eles.

AP — Terminei recentemente uma comédia sofisticada, *A Culpa é dos Maridos*, baseada numa peça de G. Lesen. Depois, ambientada no Rio de Janeiro, quero dirigir um drama regional, *A Balada do Vaqueiro*, baseado na peça

Henriette Morineau e Procópio em O Comprador de Fazendas.



"Chapéu de Sebo", de Francisco Pereira da Silva.

VJ — A julgar pelos seus projetos, sua preferência recairá sempre sobre a comédia, não é?

AP — Mesmo que tente — e vou tentar o mais possível — realizar filmes dramáticos, acho que continuarei preso à comédia. Considero a arte de fazer rir tão difícil quanto a de fazer chorar. Na minha opinião, a comédia tem a mesma importância do drama ou de outro gênero superior. Meu problema é fazê-la bem, fazê-la bem sempre.

## FILMOGRAFIA

- |  |  |
|--|--|
| 1936 — <i>Orvieta, Nave sulla Terra</i> * Documentário (Itália).                         | 1950 — <i>O Comprador de Fazendas</i>  |
| 1937 — <i>Napoli Nostálgica</i> * Documentário (Itália).                                 | 1952 — <i>João Gangorra</i>  |
| 1942 — <i>To Dromaki to Paradisou</i> * Longa-metragem de ficção (Grécia).               | 1954 — <i>A Família Lero-Lero</i>  |
| 1946 — <i>Il Richiamo della Strada</i> (A Saudade da Estrada) * Longa-metragem (Itália). | 1957 — <i>Pega Ladrão</i>  |
| 1947 — <i>Querida Susana</i> * Longa-metragem (Brasil).                                  | 1961 — <i>O Quinto Poder</i> * Co-direção com Carlos Pedregal.   |
| 1948 — <i>Uma Luz na Estrada</i>   | 1964 — <i>Operação Paraíso</i> * Direção: Henry Levin * Direção de Segunda Unidade: Alberto Pieralisi. |
|  | 1970 — <i>Memórias de Um Gigolô</i>  |
|  | 1970 — <i>O Entêrro da Cafetina</i>  |

# Livros

Sérgio Augusto

■ **The American Movies Reference Book: The Sound Era**, de Paul Michael (alguém o conhece?), tem 629 páginas, e custa US\$ 29.95. Bonito, luxuoso, contém mais de mil filmes indexados, 600 e tantos atôres, mas, como tôdas as publicações do gênero **thesaurus**, também contém erros, **parti-pris** absurdos, além de pecadilhos menores como os infalíveis cochilos de tipografia, corrigíveis nas edições futuras, se é que o Sr. Michael, como desconfo, não se trata de um picareta. Começemos pelos **parti-pris**. Na parte dos atôres, encontramos gente fichinha como Iris Adrian, Marjorie Weaver, Veda Ann Borg, Louise Allbritton, Adele Mara, e até mesmo a lista completa dos papéis sem importância interpretados por Dennis O'Keefe, mas onde estão Clara Bow, Bebe Daniels, Joseph Schildkraut, Clive Brook, George Bancroft, Charles Farrell e John Gilbert? Entre os atôres ingleses que trabalharam em filmes americanos só figuram Sean Connery e Peter O'Toole. Esqueceram de Alec Guinness, Paul Scofield, Peter Ustinov, Margaret Rutherford, Edith Evans, Kay Kendall, Flora Robson e Peter Sellers, muitos dos quais premiados com o Oscar. Do verbete Moore, por exemplo, consta Ida, mas o que fizeram com Colleen, Constance, Grace e Victor?

Cineastas não mencionados (entre outros): Robert Aldrich, Frank Borzage, Richard Brooks, Clarence Brown, Jack Conway, Stanley Donen, Blake Edwards, Richard Fleischer, Victor Fleming, Garson Kanin, Stanley Kubrick, Gregory LaCava, Walter Lang, Joshua Logan, Joseph Losey, Ernst Lubitsch, Sidney Lumet, Daniel Mann, George Mar-

shall, David Miller, Robert Mulligan, Arthur Penn, Richard Quine, Nicholas Ray, Martin Ritt, George Sidney, Douglas Sirk, Preston Sturges, Josef Von Sternberg, James Whale e Sam Wood.

Erros mais notáveis: June Allyson nasceu em 1917 e não em 1923; idem Don Ameche, 1908 e não 1910; Warner Baxter, 1889 e não 1892; Wallace Beery, 1880 e não 1889; Bing Crosby, 1901 e não 1904; Dan Dailey, 1914 e não 1917; Marion Davies, 1897 e não 1890; Laraine Day, 1917 e não 1919; Marlene Dietrich, 1901 e não 1900; Irene Dunne, 1901 e não 1904; Carmem Miranda, 1909 e não 1914; Eleanor Powell, 1910 e não 1912; Katherine Hepburn, 1907 e não 1909; Rock Hudson, 1925 e não 1927; Al Jolson, 1883 e não 1886; Stan Laurel, 1890 e não 1895.

Outros pecadilhos: William Boyd (Hopalong Cassidy) tinha um filho de seu primeiro casamento com Ruth Miller; o nome verdadeiro de Ricardo Cortez era Jacob, e não Jake, Kranz; Erroll Flynn divorciou-se de Lili Damita em 1940 e não em 1943; idem Robert Taylor de Barbara Stanwyck, em 1951 e não 1952. Tem mais. Bogart trabalhou em **Always Together** (1947) mas não em **It's a Great Feeling** (Mademoiselle Fifi, 1949). Yul Brynner não figura no elenco de **Paris Está em Chamas**. Cyd Charisse aparecia em **Thousands Cheers** (A Filha do Comandante, 43). James Dean fez também uma ponta em **Trouble Along the Way** (1953). Anne Francis não trabalhou em **Estrêla** (Star). Reginald Gardiner não participou de **A Condessa Descalça**. Van Johnson não

estava em **Ziegfeld Follies**. Carolyn Jones jamais filmou **Vidas Amargas** (East of Eden). Dorothy Lamour não botou seus pés em **Footlight Parade** (Belezas em Revista, 38). A refilmagem de **Ninotchka** é **Meias de Seda** (Silk Stockings) e não **Saia de Ferro** (The Iron Petticoat). O número musical **Get Behind me, Satan** foi cortado de **Picolino** e inserido, mais tarde, em **Nas Águas da Esquadra** (Follow the Fleet).

■ **30 Ans de Cinéma Américain** é o melhor **vade-mecum** do cinema americano disponível no momento, pelo menos para o período 1939-69. Há 10 anos, J. P. Coursodon, de parceria com Yves Boisset, publicou um pequeno dicionário de diretores e atôres — **20 Ans de Cinéma Américain** — cujo sucesso de vendagem estimulou a feita dessa volumosa edição revista e aumentada, agora com Bertrand Tavernier no lugar de Boisset. Na época em que foi lançado, **20 Ans...** levava uma vantagem considerável sobre os outros (e então raros) livros de cinema: suas filmografias e apreciações críticas ofereciam a mesma fartura do histórico número especial dos **Cahiers du Cinéma** sobre o cinema americano, com a vantagem de não ser uma raridade bibliográfica.

Lançado pela mesma editora, C.I.B., **30 Ans...** conserva do primeiro a fórmula de apresentação, a organização dos verbetes e até mesmo a posição crítica (algumas idiossincrasias dos **Cahiers** mais o ecletismo de **Positif** e **Cinéma 70**). Houve alterações gerais, para melhor. A maioria dos verbetes foi reescrita e aumentada. Outras

bonificações: levantamento da situação atual do cinema **made in Hollywood**, um histórico da censura e um dicionário de roteiristas. A parte textual é sumária e insatisfatória como de tôdas as enciclopédias. As filmografias surpreendem pela correção e os erros nelas existentes foram checados na revisão (um **adendum** de correções já figurava em separata na primeira edição).

Sem dúvida um trabalho de aficionados. Durante três anos, Coursodon e Tavernier fuçaram os seus arquivos, o dos amigos, o da Library of the Performings Arts (Lincoln Center), o do Museu de Arte Moderna de Nova York e o da Cinemateca Francesa. Valeu a pena. As imperfeições mais salientes situam-se na (discutível) área dos critérios de escolha de filmes — como esquecer **Shop Around the Corner**, de Lubitsch, entre os principais filmes de 1940?; **Picnic** não é mencionado na lista de 56: **Bom-Dia Tristeza** e **Jornada Tétrica** (Wind Across the Everglades) foram preteridos por **O Último Hurrah**, **Deuses Vencidos** e **Da Terra Nascem os Homens**, (safra 58) — e dos diretores (a relação, o mais que possível aberta, inclui o inexpressivo Charles Lamont e exclui, por exemplo, Gregory LaCava). **30 Ans...** tem 675 páginas e custa 42 francos.

■ Ainda sobre o cinema americano, recomendo com entusiasmo **The American Cinema**, de Andrew Sarris (Dutton, 1968, US\$ 2.95). É um livro de crítico e não de compilador; ou melhor, do melhor crítico norte-americano desde Manny Farber e James Agee. Mais detalhes no próximo número.

# Enciclopédia

## FILME CULTURA

# C

## DIRETORES

**COSTA-GAVRAS Constantin** (Atenas, 1933) — Diretor francês, filho de pai russo e mãe grega. Foi para a França muito jovem. Na Sorbonne formou-se em Letras. Depois de cursar o Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), tornou-se assistente de vários diretores: René Clair (*Tout l'Or du Monde*), Henri Verneuil (*Un Singe en Hiver*), Jacques Demy (*La Bale des Anges*), René Clément (*Le Jour et l'Heure*), Jean Becker (*Échappement Libre*). Realizou até agora quatro filmes, sendo o mais importante deles *Z*, premiado em Cannes (Melhor Interpretação, Jean-Louis Trintignant) e Hollywood ("Oscar" de Melhor Filme Estrangeiro e Melhor Montagem, Françoise Bonnot).

**APRECIÇÃO:** "Toda semelhança com acontecimentos reais, pessoas vivas ou mortas, não é mera coincidência. Ela é voluntária". Com este cartão — que inverte a tradicional apresentação dos filmes de ficção — tem início um dos filmes mais polêmicos dos últimos três anos: *Z*, de Costa-Gavras, autor de *Compartment Tueurs* (Crime no Carro Dormitório/1964), policial com Yves Montand e Simone Signoret, e *Un Homme de Trop* (Tropa de Choque/Um Homem a Mais, 1966), sobre os maquis da resistência francesa. Para realizar essa versão do romance de Vassili Vassilikos, Costa-Gavras encontrou grandes dificul-

dades — apesar do êxito de público de seu primeiro filme e do sucesso de crítica do segundo. Filmado nos últimos meses de 1968, *Z*, reuniu na equipe o fotógrafo Raoul Coutard (colaborador dos filmes de Godard), o romancista Jorge Semprun (roteirista de *La Guerre est Finie*, de Alain Resnais, e autor de três romances bem recebidos na França) e o ator Yves Montand. O tema: a anatomia de um assassinato político na Grécia. A repercussão mundial da fita levou-o a reunir a mesma equipe em outra história de ação política: *L'Aveu* (A Confissão), baseado no livro de Arthur London e tendo por tema a invasão da Tcheco-Eslováquia pelas tropas russas" (JCA).

**COSTA, Mario** (Roma, Itália, 1.º de julho de 1908) — Diretor do cinema italiano. Formado pelo Instituto Técnico Superior. Depois de trabalhar como documentarista, cenarista, montador e diretor de dublagem, estreou na direção de longa-metragem com *La Sua Strada*, 1934. Trata-se de um realizador prolífico de melodramas e fitas de aventuras comerciais e sem maior importância. Realizou: *Il Barbiere di Siviglia*; *Ellsire d'Amore*, 1946; *Follie per l'Opera*; *Il Segreto di Don Giovanni*, 1947; *I Pagliacci*, 1948; *Cavalcata d'Eroi*, 1949; *Canzone di Primavera*, 1950; *Trieste Mial*, 1951; *La*



Costa-Gavras



*Città Canora*, 1952; *Perdonamil* (Perdoame); *Per Salvarti Ho Paccato*; *Ti Ho Sempre Amato!* (Um Drama Andou Pelas Ruas), 1953; *Pietà per Chi Cade* (Piedade Por Quem Cai), 1954; *Gli Amori Di Manon Lescaut* (Os Amores de Manon Lescaut); *Prigionieri del Male*, 1955; *Rivelazione*, 1956; *La Rivolta dei Mercenari*; *Il Conquistatore di Corinto* (O Conquistador de Corinto); *La Venere dei Pirati* (A Rainha dos Piratas), 1960; *Gordon il Pirata Nero* (O Pirata Negro); *Il Cavaliere del Castello Maledetto*, 1961; *Il Gladiatore di Roma* (O Gladiador de Roma); *Il Figlio dello Sceicco* (O Filho do Sheik), 1962; *Buffalo Bill, l'Eroe del Far West/Das War Buffalo Bill* (Buffalo Bill, o Herói do Oeste); *Los Jinetes del Terror*, 1964; *Gli Amanti Latini*, 1965. Costuma usar o pseudônimo de J. W. Fordson quando dirige *western-spaghetti*.

**COTTAFVI, Vittorio** (Modena, Itália, 30 de janeiro de 1914) — Diretor italiano. Diplomado em Direito e Filosofia. Cursou o Centro Sperimentale de

Cinema em 1935. Estagiou em quase todas as categorias profissionais cinematográficas até tornar-se assistente de direção (Augusto Genina, Aldo Vergane, Vittorio De Sica, Alesandro Blasetti). Foi roteirista de *Abuna Messias* (1939) e *Nozzi di Sangue* (1941), ambos de Goffredo Alessandrini, e *Il Sole Sorge Ancora* (1946), de Aldo Vergano. Além de diretor de cinema, é conhecido encenador na televisão, onde montou obras de Molière, Sófocles, Dostoiévski, Ibsen, Dürrenmatt e Pirandello.

**FILMOGRAFIA:** *I Nostri Sogni*, 1943; *Lo Sconosciuto di San Marino* (A Respeitosa de San Marino), 1946; *Fantasma del Mare*, 1948; *La Fiamma Che Non Si Spegne* (A Chama Que Não Se Apaga), 1949; *Una Donna Ha Ucciso*, 1951; *Il Boia di Lilla/La Vita Avventurosa di Milady*, 1952; *Traviata '53*; *Il Cavaliere di Malson Rouge*, 1953; *In Amore Si Pecca In Due*; *Una Donna Libera*, 1954; *Nel Gorgo del Peccato* (No Abismo do Pecado); *Avanzi di Galera*, 1955; *Fieste Brava/Touro Bravo*, 1956; *La Rivolta dei Gladiatori* (A Revolta dos Gladiadores), 1958; *Le Legioni di Cleopatra/Las Legiones de Cleopatra* (A Legião de César); *Messalina, Venere Imperiale* (Messalina, Vênus Imperial), 1959; *La Vendetta di Ercole* (Golias e o Dragão); *Le Vergini di Roma* (As Virgens de Roma — terminado e assinado por Carlo Ludovico Bragaglia); *Ercole alla Conquista di Atlantide* (Hércules na Conquista da Atlântida), 1961; *I Cento Cavalieri/Los Cien Caballeros* (O Filho de El Cid), 1964.

**COUSTEAU, Jacques-Yves** (Saint-André, França, 11 de junho de 1910) — Estudou na Escola Naval da França, donde saiu como oficial. Considerado a maior autoridade do mundo em mergulho submarino. Desde 1959 realiza pesquisas neste campo. No cinema, dirigiu alguns curta-metragens sobre o mar: *Par Dix-Huit Mètres de Fond*, 1943; *Épaves*, 1945; *Paysages Sous-Marins*, 1947; *Autour d'Un Récif*, 1948; *Carnet de Plongée*, 1950; *La Mer Rouge*, 1955; *Albert ler de Monaco*, 1960. Em 1955, realiza o longa-metragem *Le Monde du Silence* (O Mundo do Silêncio), que conquistou a Palma de Ouro no Festival de Cannes, o Prêmio Georges Méliès e o "Oscar" de Hollywood (1956). Seu segundo longa-metragem foi *Le Monde sans Soleil* (O Mundo sem Sol), na mesma linha do primeiro.



Jacques-Yves Cousteau e sua equipe quando filmavam *Le Monde du Silence*, que conquistou a Palma de Ouro de Cannes-56 e o Oscar norte-americano.



Com David Lean, Coward co-dirigiu *In Which We Serve* (Nosso Barco, Nossa Alma), em 1943.

**COURNOT, Michel** — Diretor francês. Formado em Filosofia, poeta (Prêmio Fénéon), jornalista (Prêmio Deux-Magots), crítico dramático, repórter (France-Soir) e crítico cinematográfico ("Le Nouvel Observateur", "Cinemonde"). Autor do livro "Les Enfants de la Justice", que inspirou reportagens para o rádio e a televisão. Seu primeiro filme foi feito em 1968: *Les Gauloises Bleues* — que representou a França no Festival de Cannes e permanece inédito no Brasil.

**COWARD, Noel** (Teddington, Inglaterra, 16 de dezembro de 1899) — Teatrólogo, ator, produtor e diretor inglês. Apareceu pela primeira vez num palco no Little Theatre de Londres, em 1911, atuando na peça infantil "The Goldfish", de Lila Field. Demonstrou sempre uma singular variedade de estilo, representando diversos papéis dramáticos. Passou com naturalidade do drama para a comédia sofisticada, do musical para a revista. Sua carreira no cinema teve início em 1918, numa breve aparição, no filme de David W. Griffith, *Hearts of the World* (Corações do Mun-

do). Só voltaria ao cinema, em 1929, já consagrado como teatrólogo, para fazer um papel em *The Constant Nymph*. Em seguida, atuou em *The Scoundrel*, 1935; *In Which We Serve* (Nosso Barco, Nossa Alma) — fazendo ainda a co-direção, a produção e o roteiro, 1943; *The Astonished Heart* — sendo ainda o produtor e autor do roteiro, 1948; *Around the World in 80 Days* (A Volta ao Mundo em 80 Dias), 1955; *Our Man in Havana* (O Nosso Homem de Havana), 1959; *Surprise Package* (Presente de Gregos), 1960; *Paris When It Sizzles* (Quando Paris Alucina), 1964; *Bunny Lake Is Missing* (Bunny Lake Desapareceu), 1965; *Boomi* (O Homem Que Veio de Longe), 1968 e *The Italian Job* (Um Golpe à Italiana), 1969. Sua primeira peça levada ao cinema foi "The Queen Was in the Parlour", dirigida pelo inglês Graham Cutts na Alemanha, em 1927, sob o título *Die Letzte Nacht* (Noite Nupcial), que voltaria a ser filmada em 1933, em Hollywood, como *Tonight Is Ours* (Esta Noite é Nossa), por Stuart Walker. Outros filmes baseados em suas obras, foram *Easy Virtue*, 1927; *The Vortex*, 1928; *Private Lives* (Vidas Particulares), 1931; *Cavalcade* (Cavalcade); *Design for Living* (Sócios no Amor); *Bitter Sweet* (Doce Amargura), 1933; *Bitter Sweet* (Divino Tormento) — segunda versão, 1940; *We Were Dancing* (Tu és a Única) — extraído de uma das peças de "Tonight at 8:30", 1942; *This Happy Breed* — também produtor e roteirista, 1943; *Bilth Spirit* (Uma Mulher do Outro Mundo) — também produtor e roteirista, 1945; *Brief Encounter* (Desencanto) — extraído da peça "Still Life" — foi também produtor e roteirista, 1946; *Meet Me Tonight* — extraído de uma das peças de "Tonight at 8:30" — fez também o roteiro, 1952; *Pretty Polly* (Um Passo Além da Inocência), 1967.

**APRECIÇÃO:** "O mais britânico de todos os dramaturgos ingleses, Noel Coward permanecerá pela fertilidade de sua imaginativa dramática e sobretudo como um memorialista do *modus vivendi* britânico entre as duas grandes guerras. Não só retratou como teve vivência com a nobreza e a alta burguesia londrinas. Ele foi esplendidamente o espelho da sociedade de sua época. Suas peças estão repletas de ingleses bem,



Teatrólogo, compositor, mestre-de-cerimônias, diretor e produtor, Noel Coward impôs-se também como comediante. Na cena, com Julie Hayden.

desarvorados em fins-de-semana agitadas, triângulos consentidos, situações consideradas acima da moral vigente. (Coward sempre foi, entre os formalistas britânicos, um informal, um amoral.) Para abrir caminho na floresta privada do mundo teatral do West End londrino à Broadway nova-iorquina utilizou-se de uma técnica antiga, mas de uma eficiência quase sempre certa quando o executante tem talento. Ele se considerava um grande artista e era. Suas peças definiram o triunfo de sua amiga Gertrud Lawrence na Broadway e ajudaram a firmar Norma Shearer em filmes como *Private Lives* (Vidas Privadas), de Sidney Franklyn, e *We were Dancing* (Tu és a Única), de Robert Z. Leonard. Com David Lean realizou o clássico *Brief Encounter* e *In Which We Serve*. Teve filmada ainda as peças "This Happy Breed" e "Blithe Spirit" (Uma Mulher do Outro Mundo, com Rex Harrison, Constance Cummings e Roland Young). Entre suas peças mais conhecidas estão: "The Young Idea", "Fallen Angels", "The Vortex", "Easy Virtue" (filmado por Hitchcock), "Hay Fever", "Private Lives", "Blight Spirit", "Tonight at 8:30", "Cavalcade" (magistralmente filmada por Frank Lloyd), "Design for Living" (Sócios no Amor, deliciosa comédia dirigida no cinema por Ernest Lubitsch, com Gary Cooper, Miriam Hopkins e Fredric March), "Quadrille", "Mude with Violin", "Present Laughter", "Waiting in the Wings" e tantas outras além dos musicais "On with the Dance", "This year of Grace", "Bitter Sweet" (filmado duas vezes, a última com Jeanette Mac Donald e Nelson Eddy), "Operette", "Words and Music", "Conversation Piece", "Pacific 1860", etc. Adaptou para comédia musical "O Leque de Lady Windermere", de Oscar Wilde, com o título "After the Ball" e ainda o vaudeville de Feydeau "Occupe-toi d'Amélie" (ôlho na Amélia), com o título "Look After Lulu" (um grande sucesso de Vivien Leigh no palco). Coward tem sido caricaturado em peças e filmes. Seus livros au-

tobiográficos "Presente Indicative" (37) e "Future Indefinite" (54) são repletos de curiosidades. É um comediante excelente (foi definitivo como mestre-de-cerimônias apresentando Marlene Dietrich no Palladium de Londres num show), dramaturgo importante, compositor inspirado. Coward impôs e moderizou a alta-comédia por três décadas, aquilo que o cinema crismou como comédia-sofisticada, além de resistir a duas guerras. (VJ).

**COUZINET, Émile** (Bordeaux, França) — Diretor do cinema francês. Trabalhou em todos os setores da indústria cinematográfica de seu país. Foi argumentista, roteirista, diretor e produtor. Em 1938, fundou a Burgus Film, da qual foi diretor-geral por muitos anos. Dirigiu: *Le Club des Fades*, 1937; *L'intrigante*, 1938; *Andorra ou les Hommes d'Alrain*, 1941; *Le Brigand Gentilhomme*, 1942; *Hynéne*, 1945; *Colomba*, 1947; *Le Bout de la Route*, 1948; *Trois Marins dans un Couvent*, 1949; *Le Don d'Adèle*; *Le Cauchemar d'Hortense Pingouin* — curta-metragem; *Un Sourire de la Nature* — curta-metragem, 1950; *Ce Coquin d'Anatole*; *Trois Vieilles Filles en Folle*; *Buridan*, 1951; *Le Curé de Saint-Amour*; *Quand te Tuestu?*, 1952; *La Famille Cucuroux*; *Trois Jours de Brigue à Paris*; *Une Femme dans un Lit*, 1953; *Le Congrès des Belles-Mères*, 1954; *Mon Curé Champion du Régiment*, 1955; *Qual des Illusions*, 1956; *Trois Marins en Bordée*, 1957 e *Césarin Joue les Étroits Mousquetaires*, 1962. (MES).

**CRABTREE, Arthur** (Yorkshire, Inglaterra, 29 de novembro de 1900) — Diretor inglês. Começou no cinema como assistente de fotografia em *Blackmail*, de Alfred Hitchcock (1929). Em 1935, tornou-se diretor de fotografia, atividade que desenvolveu durante dez anos, sendo responsável pela iluminação dos filmes *Wedding Group*, 1935; *All's Burton Afloat*; *Bank Holiday*, 1938; *Band*

*Wagon*, 1940; *Kipps*, 1941; *Uncensored*, 1942; *The Man in Grey*; *Dear Octopus*, 1943; *Fanny by Gaslight* (Amor nas Sombras), 1944; *Waterloo Road*, 1945, entre outros. Em 1944, dirigiu seu primeiro filme: *Madonna of the Seven Moons* (Madona das Sete Luas). Em seguida realizou: *They Were Sisters* (Eram Irmãs), 1945; *Caravan*, 1946; *Dear Murderer* (Remorso); *The Calendar*, 1947; *Quartet* (Quarteto) — episódio: *The Kite*, 1948; *Don't Ever Leave Me*, 1949; *Lilli Marlene*, 1950; *Hindle Wakes*, 1951; *The Wedding of Lilli Marlene*, 1953; *Death Over My Shoulder*; *West of Suez*, 1957; *Morning Call*; *Fiend Without a Face* (Monstro Sem Face), 1958; *Horrors of the Black Museum* (Horrores do Museu Negro), 1959. Em 1953, fez alguns filmes para a série da TV "Inspetor Stryke", posteriormente exibidos em cinemas: *The Case of Gracie Budd* (Assalto Noturno). *The Case of the Burnt Alibi* (Assassinato a Sangue Frio). *The Case of Uncly Henry* (Estranho Falsário). *The Case of the Studio Payroll* (Ladrão Improvisado). *The Case of the Express Delivery* (Perseguindo Criminosos) e *The Case of Soho Red* (Plano Diabólico). (MES).

**CRAFT, William James** (Nova York, EUA, 1886-1931, Hollywood) — Diretor do cinema norte-americano. Trabalhou cinco anos no teatro. Em 1910, ingressou no cinema, primeiro como fotógrafo, depois como assistente de direção e logo a seguir como diretor. Realizou filmes de aventuras, comédias, seriados e dramas, segundo as regras usuais do cinema comercial. Entre outros dirigiu: *White Rider*, 1920; *With Stanlev in Africa* (Com Stanlev na África) — seriado: *The Phantom Terror*, 1922; *Beasts of Paradise* (Feras do Paraíso) e *In the Days of Daniel Boone* (Nos Dias de Daniel Boone) — seriados, 1923; *The Riddle Rider* (O Cavaleiro das Sombras) — seriado; *The Pride of Sunshine Alley* (O Orgulho do Bairro), 1924; *The Bloodhound*, 1925; *The Radio Detective* (O Sherlock do Rádio) e *The Silent Fiver* (O Avião Silencioso) — seriados; *The Galloping Cowboy*, 1926; *The Wreck* (Um Passo em Falso); *Birds of Prey* (O Primeiro Amor); *A Hero for a Night* (Herói Por Uma Noite), 1927; *How to Handle Women* (Amendeim Torrado); *Gate Crasher* (Beijos em Paga), 1928; *The Cohens and Kellys in Atlantic City* (Cohens e Kellys em Apuros/Negócios à Moderna); *See America Thrust* (Valentes à Fôrça), 1930 e *Honeymoon Lane*, 1931. (MES).

**CREVENNA, Alfredo B.** (Alemanha) — Radicado no cinema mexicano há muitos anos. Estreou na direção com a comédia *Adán, Eva y el Diablo*, em 1944. Atualmente, é um dos diretores comerciais mais em evidência do cinema asteca.

**FILMOGRAFIA** — *Adán, Eva y el Diablo*, 1944; *Algo Flota Sobre el Agua* (Algo Flutua Sobre a Água), 1947; *La Dama del Velo*, 1948; *El Rancor de la Tierra*; *Otra Primavera* (Outra Primavera), 1950; *La Mujer Sin Lágrimas* (A Mulher Sem Lágrimas); *Mi Esposa y la Otra* (Minha Espôsa e a Outra); *Angélica ou Un Día de Lluvia*, 1951; *Apasionada*; *Fruto Prohibido* (Casta e Perigosa); 1952; *Casa de Muñecas* (Casa de Bonecas); *Orquídeas Para Mi Esposa* (Orquídeas Para Minha Espôsa); *Si Volvieras a Mi*

(Se Voltasses Para Mim); **El Gran Autor**, 1953; **La Rebelión de los Colgados** (A Rebelião dos Torturados); **Una Mujer de la Calle** (Retrato de Uma Alma); **Pueblo, Canto y Esperanza**, 1954; **Amor y Pecado** (Amor e Pecado); **Donde el Circulo Termina**; **Llamas Contra el Viento** (Chamas Contra o Vento); **Talpa** (A Pro-messa), 1955; **Yambaó** (Yambaó), 1956; **El Hombre Que Logró Ser Invisible** (O Caso do Homem Invisível); 1957; **Quinceañera** (Menina-Môça), 1958; **Gutierrez**; **Chicas Casaderas**; **Senda Prohibida**, 1959; **Azahares Rojos**; **Teresa** (Teresa), 1960; **Sol en Llamas** (Sol em Chamas), 1961; **La Flerecilla del Puerto**, 1962; **Los Novios de Mis Hijas**; **Aventura en el Centro de la Tierra**, 1964; **Una Mujer Sin Precio** (Uma Mulher Sem Preço); **La Venus Maldita** (A Vênus Maldita); **El Texano** (Texano, o Vingador); **Seguiré Tus Pasos** (Seguirei Teus Passos); **Neutrón Contra el Criminal Sádico** (Neutron, o Mascarado Negro), 1965; **Los Asesinos del Karaté** (Neutron Enfrenta a Quadri-lha do Karatê); **Santo, el Enmascarado de Plata Vs. la Invasión de los Marcianos** (Santo Combate os Marcianos) **Santo, el Enmascarado de Plata Vs. los Val-lanos del Ring** (Santo Contra a Quadri-lha do Ringue); **Como Atrapar Marido**, 1966; **No Se Mande Profe**, 1967; **Los Problemas de Mamá**; **El Día de las Madres**, 1968. (MES).

**CRICHTON, Charles** (Wallasey, Inglaterra, 1910) — Diretor do cinema inglês. Estudou na Universidade de Oxford. Explorou ouro no Canadá. Interessou-se por cinema quando Zoltan Korda (produtor) e Leontine Sagan (diretora) faziam em Oxford os exteriores do filme **Men of Tomorrow**, 1932. Passou a assistente de montador nos Estúdios Denham. Mais tarde montou, **Things to Come** (Daqui a Cem Anos); **Sanders of the River** (Bozambo), 1934; **The Elephant Boy** (O Menino e o Elefante), 1937; **Prison Without Bars** (Mulheres sem Homens), 1939; **The Thief of Bagdad** (O Ladrão de Bagdad), 1940 e outros. Foi para a Ealing Studios, também como montador, e, posteriormente, realizou documentários.

**FILMOGRAFIA:** **Young Veterans** — short, 1941; **Find, Fix and Strike e For Those in Peril** — documentários, 1944; **Painted Boats** — documentário; **Dead of Night**, 1945; **Hue and Cry**, 1947; **Against**

**A Revolta dos Torturados**, de Alfredo Crevenna, baseado num livro de B. Traven.



**Cena de Hue and Cry**, comédia que traz a marca da correção artesanal característica de Charles Crichton.



**the Wind** (Heróis Anônimos); **Another Shore**, 1948; **Train of Events**, 1949; **Dance Hall**, 1950; **The Lavender Hill Mob** (O Mistério da Torre), 1951; **Hunted**, 1952; **The Titfield Thunderbolt**, 1953; **The Love Lottery** (A Loteria do Amor); **The Divided Heart** (Corações em Angústia), 1954; **Luck Jim**, 1956; **The Man in the Sky/Decision Against Time** (Entre o Céu e a Terra), 1957; **Floods of Fear** (Torrentes de Medo); **Law and Disorder**, 1958; **The Battle of the Sexes**, 1959; **The Boy who Stole a Million** (O Garoto que Roubou Um Milhão), 1960; **The Third Secret**, 1964 e **He who Rides a Tiger**, 1965. **APRECIACÃO:** "Crichton começou montando alguns dos sucessos da então nascente indústria britânica (**Bozambo**, **O Menino e o Elefante**, **Daqui a Cem Anos**, **O Ladrão de Bagdad**, etc., todos entre 35 e 40). Esta experiência deve ter sido fundamental para sua eleição a **enfant-gâté** da Ealing — a companhia que "explodiu" com as comédias psicológicas que destacaram a Inglaterra no imediato pós-guerra. E isso porque o bem sucedido humor de **Hue and Cry**, **The Lavender Hill Mob** e **The Titfield Thunderbolt** escorava-se sensivelmente na eficiência da montagem das excêntricas situações criadas pelos roteiristas da companhia. Mas o tempo veio mostrar que o sucesso da comédia inglesa na virada de 40 para 50 decorreu muito mais dos "achados" do roteiro do que de seu conteú-

do; o gênero se esvaziou com a repetição — em significado e prestígio comercial — e Crichton foi obrigado retornar aos policiais com que iniciou sua carreira de diretor e enfrentar os melodramas. Confirmou ser mero beneficiário de um êxito de ocasião — a despeito da permanência de **O Mistério da Torre** — e foi, ele próprio, abandonado pela indústria que ajudou a fomentar". (RM).

**CRISP, Donald** (Abberfeldy, Escócia, 27 de julho de 1880) — Diretor e ator norte-americano. Depois de completar seus estudos na Universidade de Oxford e de participar da guerra contra os boers, em 1906, transferiu-se para os Estados Unidos onde, a princípio, trabalhou como ator e diretor de teatro, em Nova York. Em 1908, entrou para a Biograph, trabalhando como assistente de direção. Em 1931, abandonou a direção, continuando sua carreira — longa e extraordinária — como ator característico. Em 1941, com o filme de John Ford, **How Green Was My Valley** (Como Era Verde o Meu Vale), ganhou o "Oscar" de Melhor Ator Coadjuvante.

**FILMOGRAFIA PARCIAL:** **Ramona** (Ramona ou A Invasão da Califórnia), 1916; **The Countess Charming**; **Lost in Transit**, 1917; **Believe Me, Xantippe** (Quem Espera Sempre Alcança); **Eyes of the World**, 1918; **Under the Top** (Depois das Três); **It Pays to Advertise** (O Poder do Anúncio), 1919; **Held by the Enemy**; **The Six Best Sellers** (Proibição), 1920; **The Bonnie Briar Bush** (Roseiral Silvestre), 1921; **Ponjola** (Ponjola), 1923; **The Navigator** (Marinheiro por Descuido), 1924; **Don Q. Son of Zorro** (O Filho do Zorro), 1925; **Young April** (O Noivado de Abril), 1926; **Man Bait** (Moderna a Seu Modo); **Nobody's Widow** (Viúva de Ninguém); **Vanity** (Vaidade); **The Fighting Eagle** (O Cavaleiro Ousado); **Dress Parade** (O Porta-Bandeira), 1927; **The Cop** (O Políia); **Stand and Deliver** (Frêmito de Amor), 1928 e **The Runaway Bride**, 1930. Como ator, destacou-se nos seguintes filmes: **The French Maid**, 1908; **The Mountain Rat**; **The Battle of the Sexes**, 1914; **The Birth of a Nation** (O Nascimento de Uma Nação), 1915; **Intolerance** (Intolerância), 1916; **Broken Blossoms** (O Lírio Partido), 1919; **The Black Pirate** (O Pirata Negro), 1926; **The River Pirate** (O Pirata do Rio Hudson), 1928; **The Pagan** (O Pagão); **Trent's Last Case** (Quem é o Culpado?); **The Return of Sherlock Holmes** (A Volta de Sherlock Holmes), 1929; **Svengali** (Svengali), 1931;

**The Crime Doctor** (O Criminologista), 1934; **Oil for the Lamps of China** (Óleo para as Lâmpadas da China), 1935; **Mounty on the Bounty** (O Grande Motim), 1935; **The White Angel** (O Anjo de Caridade); **The Charge of the Light Brigade** (A Carga da Brigada Ligeira), 1936; **That Certain Woman** (Cinzas do Passado); **The Life of Emile Zola** (A Vida de Emile Zola), 1937; **Jezebel** (Jezebel); **Dawn Patrol** (A Patrulha da Madrugada), 1938; **Juarez** (Juárez), 1939; **The Sea Hawk** (O Gavião do Mar), 1940; **Dr. Jekyll and Mr. Hyde** (O Médico e o Monstro); **How Green Was My Valley** (Como Era Verde o Meu Vale), 1941; **The Valley of Decision** (O Vale da Decisão), 1945; **Ramrod** (A Abrasadora/Fúria Abrasadora), 1947; **Prince Vallant** (Príncipe Valente), 1954; **The Long Gray Line** (Paixão de Uma Vida), 1955; **Drango** (Drango), 1957; **Greyfriars Bobby**, 1960; **Spencer's Mountain** (Nove Irmãos), 1963.

**CROMWELL, John** (Toledo, Ohio, EUA, 23 de dezembro de 1888) — Diretor do cinema norte-americano. Começou no teatro, em 1907, como ator. Mais tarde fez sucesso na Broadway na comédia "Little Women". Pela sua versatibilidade como intérprete teatral foi chamado para o cinema, trabalhando como ator em **The Dummy** (Assim Falou o Mudo), de Robert Milton, 1929. Nesse mesmo ano passou a dirigir, estreando com **The Mighty** (O Poderoso). Daí em diante dedicou-se, exclusivamente, à direção, realizando filmes de diversos gêneros. Era considerado, na época, como um dos melhores diretores de atores de Hollywood. **FILMOGRAFIA:** **The Dummy** (Assim Falou o Mudo) — como ator; **The Mighty** (O Poderoso) — ator e diretor; **The Dance of Life** (A Dança da Vida); **Close Harmony** (Sinfonia do Jazz), 1929; **Street of Chance** (Caminhos da Sorte) — ator e diretor; **Tom Sawyer** (Aventuras de Tom Sawyer); **The Texan** (O Adorado Impostor); **For the Defense** (Defesa Que Humilha), 1930; **Scandal Sheet** (Página de Escândalo); **Rich Man's Folly** (Audácia); **The Vice Squad**; **Unfaithful** (Infidelidade), 1931; **The World and the Flesh** (O Tigre do Mar Negro), 1932; **Sweepings** (Sangue Maldito); **The Silver Cord** (Amor de Mãe); **Double Harness**; **Ann Vickers** (Ann Vickers), 1933; **Spitfire** (A Mística); **This Man is Mine** (Este Homem é Meu); **Of Human Bondage** (Escravos do Desejo); **The Fountain** (Idílio Proibido), 1934; **Jalna**; **Village Tale**; **I Dream Too Much** (Vivo Sonhando), 1935; **Little Lord Faun-**

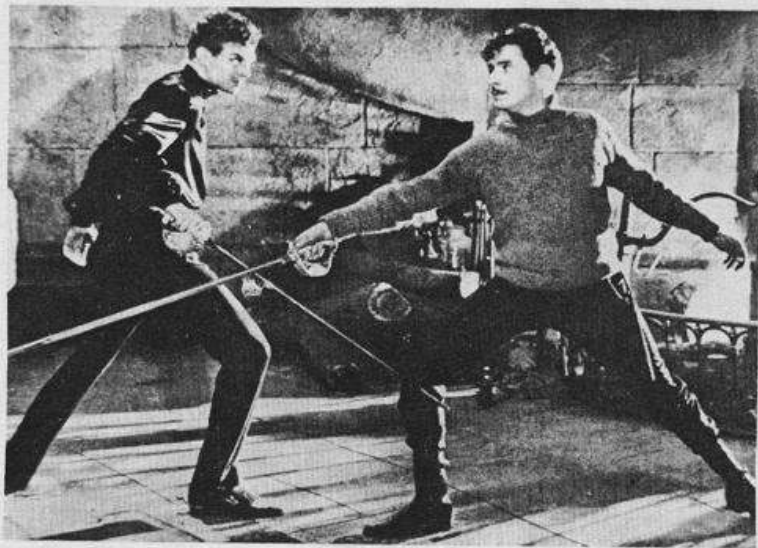
**teroy** (Um Garoto de Qualidade); **To Mary, with Love** (Esposo e Amante); **Banjo On My Knee** (Um Romance no Mississippi, 1936; **The Prisoner of Zenda** (O Prisioneiro de Zenda), 1937; **Algiers** (Algéria), 1938; **Made for Each Other** (Nascidos Para Casar); **In Name Only** (Espôsa Só no Nome), 1939; **Abe Lincoln in Illinois** (O Libertador); **Victory** (Terror no Paraíso), 1940; **So Ends Our Night** (Naufragos), 1941; **Son of Fury** (Ódio no Coração), 1942; **Since You Went Away** (Desde Que Partiste), 1944; **The Enchanted Cottage** (O Seu Milagre de Amor), 1945; **Dead Reckoning** (Confissão); **Night Son/Memory of Love** (Melodia da Noite), 1947; **Caged** (À Margem da Vida), 1950; **The Company she Keeps** (A Carne e a Alma); **The Racket** (A Estrada dos Homens Sem Lei), 1951; **Hidden Fear** (Temor Oculto), 1957; **The Goddess** (A Deusa) — premiado no Festival de Bruxelas, 1958; **De Sista Stegen/A Matter of Morals** (Uma Questão de Moral) — co-produção Suécia-EUA, 1960. (MES).

**APRECIACÃO:** "Sem se colocar entre os cineastas mais exaltados ou promovidos, John Cromwell se destaca, na sua geração, por uma irrepreensível conduta: a fidelidade ao homem, seu comportamento frente ao destino, suas reações na alegria e na dor. Antropomorfismo ecológico, abordagem sociológica dos problemas ficcionais — tal a definição que melhor traduziria o cinema de Cromwell. Na vida, sua escola. No teatro, aprendizado para um cinema muito mais descritivo do que plástico, entendendo o artista a Sétima Arte mais como expressão narrativa; daí seu cinema ser de "representação", tendo pouco da engenharia de montagem em moda, exceto a montagem originada da marcação de diálogos (e foi, graças a isto, que Eleanor Parker ganhou o prêmio de melhor atriz no Festival de Cannes, no início da década de 50). Ator, contra-regra, produtor de teatro. Depois, ator, co-roteirista, diretor de filmes. Demonstrou, a princípio, uma certa inclinação r literatura (vide **Tom Sawyer**/1930, Ann Vickers/1931). Em 1934, criou um clássico, **Of Human Bondage** (Escravos do Desejo) que emergia como uma translação literal, inteligente e visualmente atrativa do romance de Somerset Maugham. Até no gênero descompromissado da aventura, o talento de Cromwell: **Prisoner of Zenda** divertia e emocionava; **Son of Fury** (Fúria no Coração) criava um impacto inesquecível. **Caged** acusava com lucidez e veemência o re-

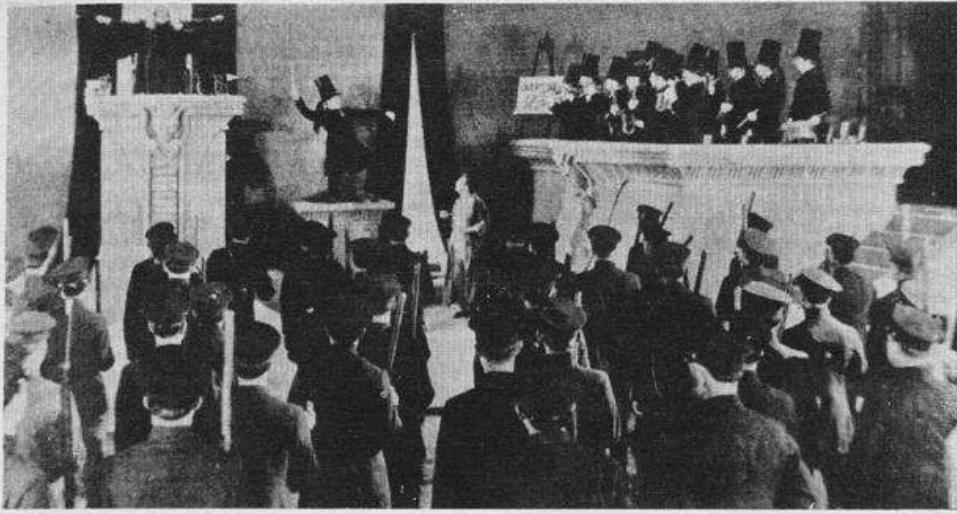
gime dos presídios femininos. E, ao re-filmar o clássico de Lewis Milestone, **The Racket**, Cromwell tentava contribuir para a cruzada contra o crime, amenizando o ataque contra o establishment da peça original de Bartlett Cormack." (SCP).

**CROSLAND, Alan** (Nova York, EUA, 10 de agosto de 1894 — 25 de julho de 1936, Hollywood) — Antes de tornar-se diretor, foi jornalista, crítico de teatro e ator. Foi publicista da Edison. Diretor de pouco relevo, é citado na história do cinema por haver realizado o primeiro filme sonoro, **Don Juan** (Don Juan), em 1926 e o primeiro falado, **The Jazz Singer** (O Cantor do Jazz), em 1927. Afora disso, só fez produções exclusivamente comerciais. Além dos citados, dirigiu: **Santa Claus vs. Cupid**, 1915; **Kidnapped**, 1917; **The Unbeliever**, 1918; **The Flapper**, 1920; **The Enemies of Women** (O Inimigo das Mulheres), 1923; **Under the Red Robe** (Soldado e Sacerdote), 1924; **Compromise** (Quem Ama, Perdoa!), 1925; **When a Man Loves** (Quando Um Homem Ama); **Old San Francisco** (A Rainha do Pacífico); **The Beloved Rogue** (Amor de Boêmio), 1927; **The Glorious Betsy** (Primavera de Espinhos); **The Scarlet Lady** (A Dama Escarlate), 1928; **On with the Show**; **General Crack** (General Crack), 1929; **Song of the Flame** (A Flama); **Big Boy**; **Viennese Nights** (Noites Vienenses); **Captain Thunder**; **The Furies**, 1930; **Children of Dreams** (Tardes de Outono), 1931; **The Silver Lining**; **Week-Ends Only** (Entre Dois Fogos), 1932; **Massacre** (Massacre); **The Midnight Alibi** (O Alibi da Meia-Noite); **The Case of the Howling Dog** (O Caso do Cão Uivador); **The Personality Kid** (Como é Assim), 1934; **It Happened in New York** (Aconteceu em Nova York); **The White Cockatoo** (O Papagaio Branco); **Mister Dynamite** (O Senhor Dinamite); **Lady Tubbs** (Baronesa no Nome); **King Solomon of Broadway** (O Rei Salomão da Broadway); **The Great Impersonator** (O Grande Impostor). (MES).

**CUMMINGS, Irving** (9 de outubro de 1888, Nova York, Estados Unidos — 18 de abril de 1959, Los Angeles, Califórnia.) — Ator e diretor do cinema norte-americano. Sua atividade artística teve início no ano de 1909, como ator da Powers Company. Teve uma longa mas não brilhante carreira, e fez, indiferentemente, diversos gêneros de filmes. Como ator teve destaque em **Camille**; **Thelma**, 1912; **The Bells**, 1913; **Jane Eyre**; **Uncle Tom's Cabin**; **The Million Dollar Mystery** (O Mistério de Um Milhão de Dólares) — seriado, 1914; **Diamond from the Sky** (O Diamante do Céu) — seriado, 1915; **Rupert de Hentzau** (Rupert de Hentzau), 1923. Dirigiu: **In Every Woman's Life** (Na Vida de Cada Mulher), 1924; **As Man Desires** (Fôrça do Desejo), 1925; **The Johnston Flood** (A Inundação); **The Country Beyond**, 1926; **The Brute** (O Bruto); **Rustling for Cupid** (Amor e Desonra), 1927; **Dressed to Kill** (Amar para Morrer), 1928; **Romance of the Underworld** (O Passado Não Morre); **Not Quite Decent** (Braços Vazios); **Behind That Curtain** (Romance de Eva); **In Old Arizona** (No Velho Arizona), 1929; **A Devil with Women** (O Querido das Mulheres); **Cameo Kirby** (Colhendo Amôres); **On the Level** (Provando a sua Correção), 1930; **The Cisco Kid** (O Galante Aventuroso), 1931; **Man Against Woman**; **Night Club Lady** (Dama do Cabaré); **Attorney for the Defense** (O Advogado da Defesa), 1932; **Man Hunt**; **The Mad Game** (In-



Douglas Fairbanks Jr. e Ronald Colman duelam em O Prisioneiro de Zenda, aventura que John Cromwell realizou com descontração e charme.



Beggar on Horseback (Epidemia do Jazz) figura entre os melhores filmes de Cruze.

fâmia); **The Woman I Stole**, 1933; **I Believed in You** (Acredito em Você); **White Parade** (A Legião dos Abnegados); **Grand Canary** (Regeneração do Médico), 1934; **It's a Small World**; **Curly Top** (A Pequena Órfã), 1935; **White Hunter** (O Caçador Branco); **Poor Little Rich Girl** (A Pobre Menina Rica); **Girls' Dormitory** (Dormitório de Mães), 1936; **Vogues of 1938** (Vogas de Nova York); **Merry-Go-Round of 1938** (Redemoinho de 1938), 1937; **Little Miss Broadway** (Miss Broadway), 1938; **Hollywood Cavalcade** (Hollywood em Desfile); **The Story of Alexander Graham Bell** (A História de Alexandre Graham Bell); **Everything Happens at Night** (Idílio nos Alpes, 1939); **Lillian Russell** (A Bela Lillian Russell); **Down Argentine Way** (Serenata Tropical), 1940; **Ride Kelly Ride**; **Last of the Duanes** (O Último dos Duanes); **That Night in Rio** (Uma Noite no Rio); **Loulsiana Purchase** (Sucedeu no Carnaval); **Belle Starr** (Formosa Bandida), 1941; **Springtime in the Rockies** (Minha Secretária Brasileira); **My Gal Sal** (Minha Namorada Favorita), 1942; **Sweet Rosie O'Grady** (Rosa, a Revoltosa); **What a Woman!** (Amor a Percentagem), 1943; **The Impatient Years** (Duas Vêzes Lua de Mel), 1944; **The Dolly Sisters** (As Irmãs Dolly), 1945; **The Sign of the Ram** (O Signo de Áries) — só produção, 1948; **Double Dynamite/It's Only Money** (Isto Sim, É que É Vida!), 1951. (MES).

**APRECIACÃO:** Caráter eclético, o novaiorquino Irving Cummings marcou sua carreira como a de um diretor de grande tirocínio no que se convencionou chamar de cinema-espetáculo. Após uma carreira de ator, interpretando uma variedade de tipos, o que lhe daria experiência mais tarde utilizada no comando de outros atores —, fez camaradagem com dois outros futuros diretores, o notável James Cruze, um dos raros cineastas de talento criador da primeira fase de Hollywood, ao lado de Griffith e Ince, e o prolífico Alexander Hall. Cummings acabou, igualmente, pródigo em quantidade como o comprova sua filmografia — e com momentos que revelaram não um cineasta inovador, ao menos um artesão consciente de sua profissão, com laivos de esteta bem comportado. Seu aprendizado ocorreu na velha Fox Film, no ocaso do cinema silencioso, tendo atingido o apogeu em plena era do filme sonoro e colorido. Passava de um gênero a outro com a maior facilidade, registrando sucessos em westerns, filmes de gangster, melodramas românticos, comédias ligeiras e dramas épicos. Mas no

musical é que atingiu a plena glória, ao rodar as alegres produções de Shirley Temple, Alice Faye, Don Ameche, Carmen Miranda, Betty Grable e John Payne. Contudo, seria injusto esquecer a segurança com que se houve em algumas poucas obras cujo valor maior, no que tange à linguagem e à expressão artística, a História do Cinema assinala: a conclusão do clássico **In Old Arizona**, de Raoul Walsh; o inteligente **Cameo Kirby/Sofa, Cavalo e Rel**; e o curioso relato da vida do inventor do telefone, **The Story of Alexandre Graham Bell**. (SCP).

**CRUZE, James** (Ogden, Utah, 27 de março de 1884 — Hollywood, 5 de agosto de 1942) — Diretor, ator e um dos grandes pioneiros do cinema norte-americano. Abandonou o teatro pelo cinema em 1911. Iniciou sua carreira na Pathé, como ator. Em 1918 estreou na direção. Produtivo e descontinuo, inclinado mais ao necessário à exigência comercial que à criação artística integral, James Cruze, teve alguns bons momentos no curso de sua longa carreira. Possuidor de qualidades épicas não insignificantes, tinha, de fato, lastros de talento que poderia ter exprimido em filmes mais atuantes.

**FILMOGRAFIA:** Como ator, entre outros, atuou em: **A Boy of the Revolution**; **The Higher Law**; **She**, 1911; **The**

James Cruze numa foto tirada em 1923.



**Cry of the Children**; **Dr. Jekyll and Mr. Hyde**; **Lucille**; **The Star of Bethlehem**, 1912; **Cymbelline**; **Cardinal Richlieu's Ward**, 1913; **Joseph in the Land of Egypt**; **The Million Dollar Mystery** (O Mistério de Um Milhão de Dólares) — seriado; **Zudora** (O Misterioso Detetive) — seriado, 1914; **The Twenty Million Dollar Mystery** (O Mistério dos Vinte Milhões) — seriado, 1915; **The Snowbird**, 1916; **Nan of Music Mountain** (Ação bird, 1916; **Nan of Music Mountain** (Ação Heróica), 1917; **Believe Me Xantippe** (Quem Espera Sempre Alcança); **The City of Dim Faces** (O Mandarim Algoz); **Wild Youth** (Proclamação da Verdade), 1918. Dirigiu: **Too Many Millions** (Demasiados Milhões); **The Dub** (Covarde ou Valente), 1918; **Alias Mike Moran** (Um Bom Exemplo); **The Love Burglar** (Ladrão Por Amor ou A Outra Vitória); **An Adventure in Hearts**; **The Roaring Road** (O Automóvel Triunfante); **The Valley of the Giants** (O Vale dos Gigantes); **You're Fired** (O Primo Alberto), 1919; **The Lottery Man** (O Homem da Loteria); **Hawthorne of the U.S.A.** (Heroísmo Moderno); **Mrs. Temple's Telegram**; **Terror Island** (Ilha do Terror); **What Happened to Jones** (Casamento sem Namoro), 1920; **Always Audacious** (Sempre Audacioso); **The Charm School** (A Escola Primorosa); **Crazy to Marry** (Com Vontade de Casar); **The Dollar a Year Man** (Gozos e Torturas); **Food for Scandal** (Motivo Para Escândalo); **A Full House** (Perdas e Danos); **The Dictator** (O Ditador), 1921; **Is Matrimony a Failure?** (As Felizes Desprezadas); **The Old Homestead** (Chefe, Mestre e Amigo); **One Glorious Day** (Um Dia Glorioso); **Thirty Days** (Por Bem Fazer), 1922; **The Covered Wagon** (Os Bandeirantes); **Hollywood** (Hollywood); **Ruggles of Red Gap** (Ele Sabe do que Eu Gosto); **To the Ladies** (Viva o Belo Sexo!), 1923; **The City That Never Sleeps** (Pela Tua Felicidade, a Minha Vida); **The Enemy Sex** (Sexos Inimigos); **The Fighting Coward** (Habilidades de Um Covarde); **Garden of Weeds** (Rosa Traçoira); **Merton of the Movies** (O Cinemaníaco), 1924; **Beggar on Horseback** (Epidemia do Jazz); **The Goose Hangs High** (O Mundo Não é Tão Feio Como o Pintam); **Marry Me** (Uma Desventura Feliz); **The Pony Express** (Correio a Cavalos); **Welcome Home** (Os Dois Extremos da Vida), 1925; **Mannequin** (Manequim ou Saudade Evocadora); **Old Insnides** (A Fragata Invicta); **The Waiter from the Ritz**, 1926; **City Gone Wild** (A Cidade Buliçosa); **On to Reno** (Razões do Divórcio); **We're All Gamblers** (A Cartada da Vida), 1927; **The Duke Steps Out** (O Nóvo Campeão); **Excess Baggage** (As Glórias de Minha Mulher); **Hello Sister/Clipped Wings**; **The Mating Call** (Força Que Seduz); **The Night Flyer** (A Façanha do Foguista); **The Red Mark** (A Marca Vermelha), 1928; **An Man's Man** (Bancando o Trouxa); **What Would You Do In a Case Like That?**, 1929; **The Great Gabbo** (O Grande Gabbo); **Once a Gentleman**; **She Got What She Wanted**, 1930; **Salvation Nell**; **1931; If I Had a Million** (Se Eu Tivesse Um Milhão); **Washington Merry-Go-Round**, 1932; **I Cover the Waterfront** (Reportagem de Estouro); **Mr. Skitch** (Pai de Família); **Racetrack**; **Sailor Be Good**, 1933; **David Harum** (Apostando no Amor); **Their Big Moment**, 1934; **Helldorado** (Eldorado); **Two-Fisted** (Pugilismo Social), 1935; **Sutter's Gold** (O Czar do Ouro), 1936; **The Wrong Road**, 1937; **Prison Nurse** (Amor no Cárcere); **Gangs of New York** (Bandos de Nova York); **Come on Leathernecks** (Os Navais em Ação), 1938. (MES).

**CUKOR, George** (Nova York, 7 de julho de 1899) — Diretor norte-americano. Entre 1918 e 1919, trabalhou na Broadway e em Chicago, primeiro como assistente, depois como diretor. Trabalhou também para a organização de Edgar Selwin e, posteriormente, para os Irmãos Shubert. Seu primeiro contato com o cinema deu-se em 1929, como diretor dos diálogos no filme de Richard Wallace, *River of Romance* (O Rio do Romance). No ano seguinte, dirigiu os diálogos de *All Quiet On the Western Front* (Sem Novidade no Front), de Lewis Milestone. Em seguida, colaborou na direção de alguns filmes de veteranos diretores do cinema mudo, como Louis Gasnier (*Grumpy* e *The Virtuous Sin*) e Cyril Gardner (*The Royal Family of Broadway*). Depois passou a dirigir sozinho seus filmes, sendo considerado como um dos mais refinados diretores de Hollywood.

**FILMOGRAFIA:** *River of Romance* (O Rio do Romance), de Richard Wallace — Diretor dos diálogos, 1929; *All Quiet On the Western Front* (Sem Novidade no Front), de Lewis Milestone — Diretor dos diálogos; *Grumpy* — Co-diretor; *The Virtuous Sin* (Coragem de Amar) — Co-diretor; *The Royal Family of Broadway* — Co-diretor, 1930; *Tarnished Lady* (Casamento Singular); *Girls About Town* (Pra Que Casar), 1931; *One Hour with You* (Uma Hora Contigo); *What Price Hollywood?* (Hollywood); *A Bill of Divorcement* (Vítimas do Divórcio); *Rock-a-Bye* (Caluniada), 1932; *Our Betters*; *Dinner At Eight* (Jantar às Oito); *Little Women* (Quatro Irmãs), 1933; *David Copperfield* (David Copperfield), 1934; *Sylvia Scarlett* (Vivendo em Dúvida); *Romeo and Juliet* (Romeu e Julieta), 1935; *Camille* (A Dama das Camélias), 1936; *Holiday* (Boêmio Encantador); *Zaza* (Zazá), 1938; *Gone with the Wind* (E o Vento Levou) — Co-direção com Victor Fleming e San Wood; *The Women* (As Mulheres); *Susan and God* (Uma Mulher Original), 1939; *The Philadelphia Story* (Núpcias de Escândalo), 1940; *A Woman's Face* (Um Rosto de Mulher); *Two-Faced Woman* (Duas Vêzes Meu), 1941; *Her Cardboard Lover* (Idílio a Muque); *Keeper of the Flame* (O Fogo Sagrado), 1942; *Resistance and Ohm's Law* — Documen-



Ava Gardner: A Encruzilhada dos Destinos.

tário, 1943; *Gaslight* (A Meia-Luz); *Winged Victory* (Encontro nos Céus), 1944; *Desire Me* (Sagrado e Profano); *A Double Life* (Fatalidade), 1947; *Edward, My Son* (Meu Filho), 1948; *Adam's Rib* (A Costela de Adão), 1949; *A Life of Her own* (Perfeitamente Tua); *Born Yesterday* (Nascida Ontem), 1950; *The Model and the Marriage Broker* (O Modelo e a Casamenteira); *The Marrying Kid* (Da Nossa Carne), 1951; *Pat and Mike* (Mulher Absoluta), 1952; *The Actress* (Papai Não Quer); *It Should Happen to You* (Demônio de Mulher), 1953; *A Star is Born* (Nasce Uma Estrela), 1954; *Bhowni Junction* (A Encruzilhada dos Des-

tinis), 1955; *Les Girls* (Les Girls); *Wild Is the Wind* (Fúria da Carne), 1957; *Heller in the Pink Tights* (Jogadora Infernal); *Song Without End* (Sonho de Amor), 1959; *Let's Make Love* (Adorável Pecadora), 1960; *The Chapman Report* (A Vida Íntima de Quatro Mulheres), 1962; *My Fair Lady* (Minha Querida Dama), 1964; *Justine* (Justine), 1969.

**APRECIÇÃO:** Jean Domarchi conseguiu, admiravelmente, estabelecer um paralelo diferenciativo entre as *mises-en-scène* de George Cukor e Vincent Minnelli. Enquanto este, a partir das possibilidades encantatórias do *décor* e da cinegrafia, mergulha a sua linguagem no mundo mágico da *féerie*, Cukor, ao contrário, a partir desses mesmos elementos, procura estabelecer o mais intimamente possível uma perfeita relação estrutural entre esses dados originais e toda uma peculiar aproximação com um tipo de realidade. Isto é, enquanto a *mise-en-scène* de Minnelli é construída a partir de elementos rigorosamente subjetivos, revalorizados pela sofisticação e pelo extraordinário encantamento de sua câmara, a de Cukor se cristaliza em termos rigorosamente objetivos: ela é, em suma, o resultado de uma refusão estética em cima dos componentes artesanais e industriais do cinema. Por essa razão, Cukor é, sem dúvida alguma, um dos mais representativos cineastas do *mood* criador de Hollywood. Pois poucos como ele conseguiram acompanhar e assimilar adequadamente toda a evolução dessa grande máquina criadora que foi Hollywood e, ao mesmo tempo, conjugar, maravilhosamente, o espírito da grande administração inerente ao sistema e o espírito do cinema de autor. Cukor foi (e é ainda, como nos prova seu corajoso e admirável *Justine*, a partir de personagens e episódios do "Quarteto de Alexandria", de Lawrence Durrell) um dos grandes inventores e aperfeiçoadores da linguagem cinematográfica, na medida em que terminou por perfazer uma façanha das mais significativas: inventar dentro da área do cinema administrativo. Se alguém discorda, é só lembrar um título: *A Star is Born*. Com ele nasceu, realmente, e em definitivo, uma nova forma cinematográfica: o *cinemascope*. (MRF).

Nasce Uma Estrela: a sofisticação do décor e a féerie da dança. Na cena, Judy Garland.



ENCICLOPEDIA: EQUIPE

Supervisão: José Carlos Monteiro.  
 Pesquisa e documentação: Michel do Espírito Santo.  
 Redação dos verbetes deste número:  
 Ronald Monteiro, Michel do Espírito Santo, José Carlos Monteiro, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Marcos Ribas e José Carlos Avellar.

FILME CULTURA, em sua edição n.º 8, trouxe os seguintes verbetes relativos a diretores do cinema brasileiro, letra C: CAJADO FILHO, José; CAMPOS, Fernando Coni; CANDEIAS, Ozualdo; CAPPELLARO, Vittorio; CAPOVILLA, Maurice; CARVALHO, Aloísio T. de; CAVALCANTI, Alberto; CELI, Adolfo; CENSONI, Oswaldo; CÉSAR, Amaro; CHADLER, Adolpho; CHERQUES Sanin; CHRISTENSEN, Carlos Hugo; CIVELLI, Mário; COIMBRA, Carlos; COMELLO, Pedro; COSTA FILHO, Antônio Marques; COSTA, Rui; COUTINHO, Eduardo; COUTO, Armando; COUTO, Glauro.

# MOVIMENTO

## CINEMA BRASILEIRO COMEMOROU 73 ANOS

A 19 de junho de 1898, foi realizada a primeira filmagem no Brasil. O autor da façanha, Afonso Segreto, voltava da Europa naquele dia, a bordo de um navio, quando acionou a câmara a manivela, tomando cenas da Baía de Guanabara e de pontos do litoral carloca.

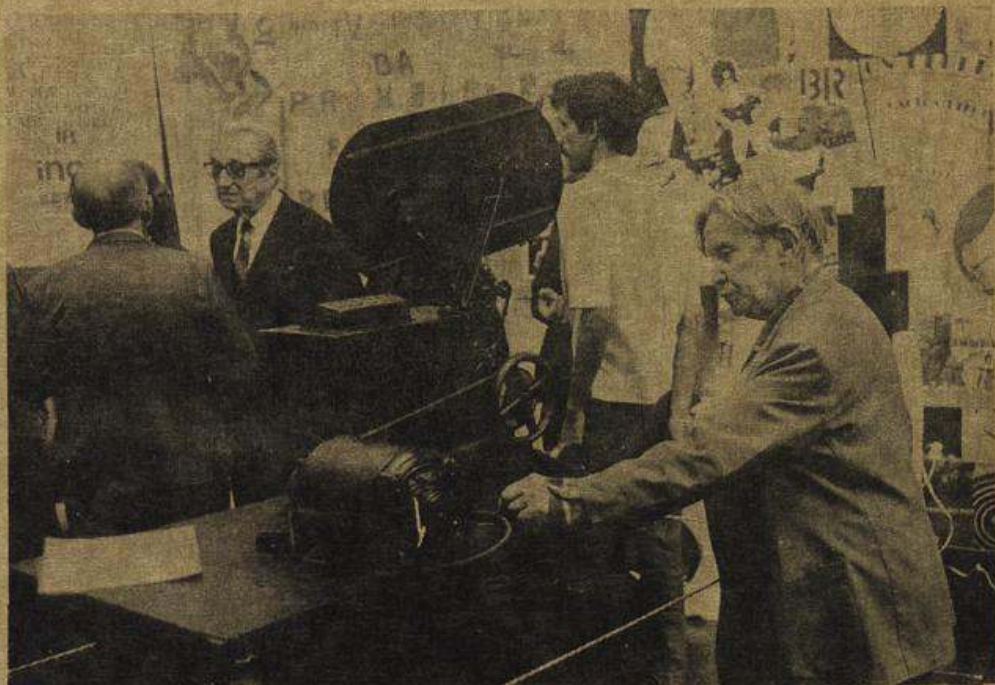
No 73º aniversário desse acontecimento, o Instituto Nacional do Cinema inaugurou no hall de sua sede (Rua Mayrink Veiga) uma exposição retrospectiva contendo parte do acervo do Museu Nacional do Cinema, órgão do INC. Compareceram ao ato, entre outros, familiares de Afonso e Pascoal Segreto, bem como a filha e a neta da produtora, diretora e atriz Carmen Santos (1904-1952).

Também estiveram presentes à inauguração da mostra — que ficou aberta ao público por vários dias — o técnico Antônio Medeiros, hoje aos 79 anos de idade, fabricante de um velho copilador, que deu início à sua carreira no cinema brasileiro na primeira década do século e o veterano cineasta Luiz de Barros, diretor de 104 filmes.

Entre as peças exibidas ao público, e consideradas verdadeiras relíquias do cinema nacional, figuraram velhas câmaras utilizadas pelos diretores que introduziram no País a arte cinematográfica.

## AUMENTA EM 67% RENDA LÍQUIDA DE FILMES NACIONAIS

Aumentou em 67% a renda líquida dos filmes nacionais em 1970 (Cr\$ 36.747.806,22) em comparação com o período de 1969 (Cr\$ .....



O técnico Antônio Medeiros e seu velho copilador: a dedicação de uma vida. (Foto: Clóvis Scarpino)

patrimônio Luiz de Barros (104 filmes) ao lado do busto de Carmen Santos.



Alberte Ruschel,  
Milton Ribeiro e Vanja Drico  
em O Cangaceiro.



21.932.424,17), segundo dados apurados pela Secretaria de Planejamento do Instituto Nacional do Cinema.

Este resultado foi especialmente atribuído à elevação do número de filmes registrados no INC (quase 100 em 1970 contra cerca de 60 em 1969) e também às grandes rendas obtidas por películas de forte apelo popular como **Meu Pé de Laranja-Lima** e **Roberto Carlos e o Diamante Cór-de-Rosa**.

Em 1970 foram computados 209.854.718 Ingressos Padronizados vendidos ao público, dos quais 31.179.276 (14,85%) para exibição de filmes nacionais e 178.674.718 (85,15%) para os filmes estrangeiros.

Os dados foram obtidos pelo Instituto Nacional do Cinema através da computação eletrônica de informes enviados regularmente pelas empresas exibidoras, por meio dos borderôs padronizados.

## EM FILMAGEM NA EUROPA E NOS EUA

**CURTIS HARRINGTON** — Discípulo e exegeta de Joseph Von Sternberg, Harrington já teve um filme exibido comercialmente no Brasil: **Games** (O Terceiro Tiro), onde se via pela primeira vez o rosto de Katherine Ross. Agora, Harrington se encontra em fase de montagem de seu novo filme, **What's the Matter With Helen?** com Debbie Reynolds.

**MIKLOS JANCOSO** — Um dos grandes nomes do cinema contemporâneo, Jancso, infelizmente, só é conhecido pelo público brasileiro através de algumas sessões especiais de dois de seus filmes, **Os Sem Esperança** e **Vermelhos e Brancos**. Depois de transitar pela França (**Sirocco d'Hiver**), prepara sua no-

va produção na Itália. Título: **La Paura Quotidiana**.

**ANDRÉ DELVAUX** — O mais importante cineasta belga (de quem vimos, comercialmente, no ano passado, **Un Soir, Un Train**), termina de rodar **Rendez-Vous à Bray**, que tem entre os intérpretes Anna Karina e Bulle Ogier.

**MARK RYDELL** — Parece que pela primeira vez esse exator da década de 50 (**Crime nas Ruas**, de Don Siegel), transformado em diretor na década seguinte, (**Apenas Uma Mulher**) vai realizar um filme não baseado em romance ou novela de escritor famoso (seu segundo filme exibido entre nós baseava-se em Faulkner, **The Reivers**). Trata-se de um western com John Wayne comandando os tiros, **The Cowboys**.

**ELIO PETRI** — Depois do extraordinário sucesso de crítica e público de seu **Indagine su un Cittadino al di Ogni Sospetto** (Oscar-70 de Melhor Filme Estrangeiro), Petri terminou com Gian-Maria Volonté **La Classe Operaia Va in Paradiso**.

**JEAN-PIERRE LEFEBVRE** — Considerado pela crítica européia o nome mais significativo do jovem cinema canadense, mais especificamente de Quebec, Lefebvre continua desconhecido do cinéfilo brasileiro — apesar de já ter bom número de filmes a seu crédito. Nesse momento ele conclui **Les Sauvages**, história de um boiadeiro de 1671 que vive num décor 1971.

**ROBERTO ROSSELLINI** — **Sócrates**, último TV-Filme de Rossellini, vem sendo recebido com enorme entusiasmo pelos críticos d'além mar. Não se contentando com esse sucesso, o grande diretor de **Viaggio in Italia** e **La Prise au Pouvoir par Louis XIV** já

assinou contrato com a Televisão francesa para realizar um filme sobre a vida de Pascal.

**DAMIANO DAMIANI** — O diretor de **Il Rossetto** e **L'Isola d'Arturo** já tem pronto seu mais novo filme, **Confessioni di un Commissario di Polizia al Procuratore della Repubblica**, com Franco Nero no papel central.

**ALFRED HITCHCOCK** — Mestre Hitch prepara seu quinquagésimo-segundo filme, **Frenzy**, dentro do maior segredo. A única coisa que se sabe é que deve começar a rodá-lo por esses dias.

**SALVATORE SAMPERI** — O diretor de **Grazie Zia**, filme muito bem recebido por parte da crítica, tem pronto para lançamento **L'Anguilla da Trecento Milioni**. A frente do elenco, Ottavia Piccolo, sensação do moderno cinema italiano, e Mario Adorf.

**JOHN FOREMAN** — Steve McQueen, Barbra Streisand, Paul Newman e Sidney Poitier vêm de fundar uma nova companhia produtora, a First Artist Production Company. Sua primeira fita será **Jim Kane**, com Paul Newman no papel título, sob a direção de John Foreman.

**GIUSEPPE PATRONI GRIFI** — Um dos mais conhecidos dramaturgos italianos do pós-guerra e que virou cineasta de uns tempos para cá. Acabou de rodar **Adio Fratello Crudele**, com a excelente Charlotte Rampling, de **Os Deuses Malditos**, no papel principal.

**RICHARD RUSH** — Realizador de **Getting Straight**, tentativa de filme de contestação estrelado por Elliott Gould e Candice Bergen, Rush vem de dirigir mais um filme: **Psych Out**, com Jack

Nicholson, Susan Strasberg e Dean Stockwell. (MRF)

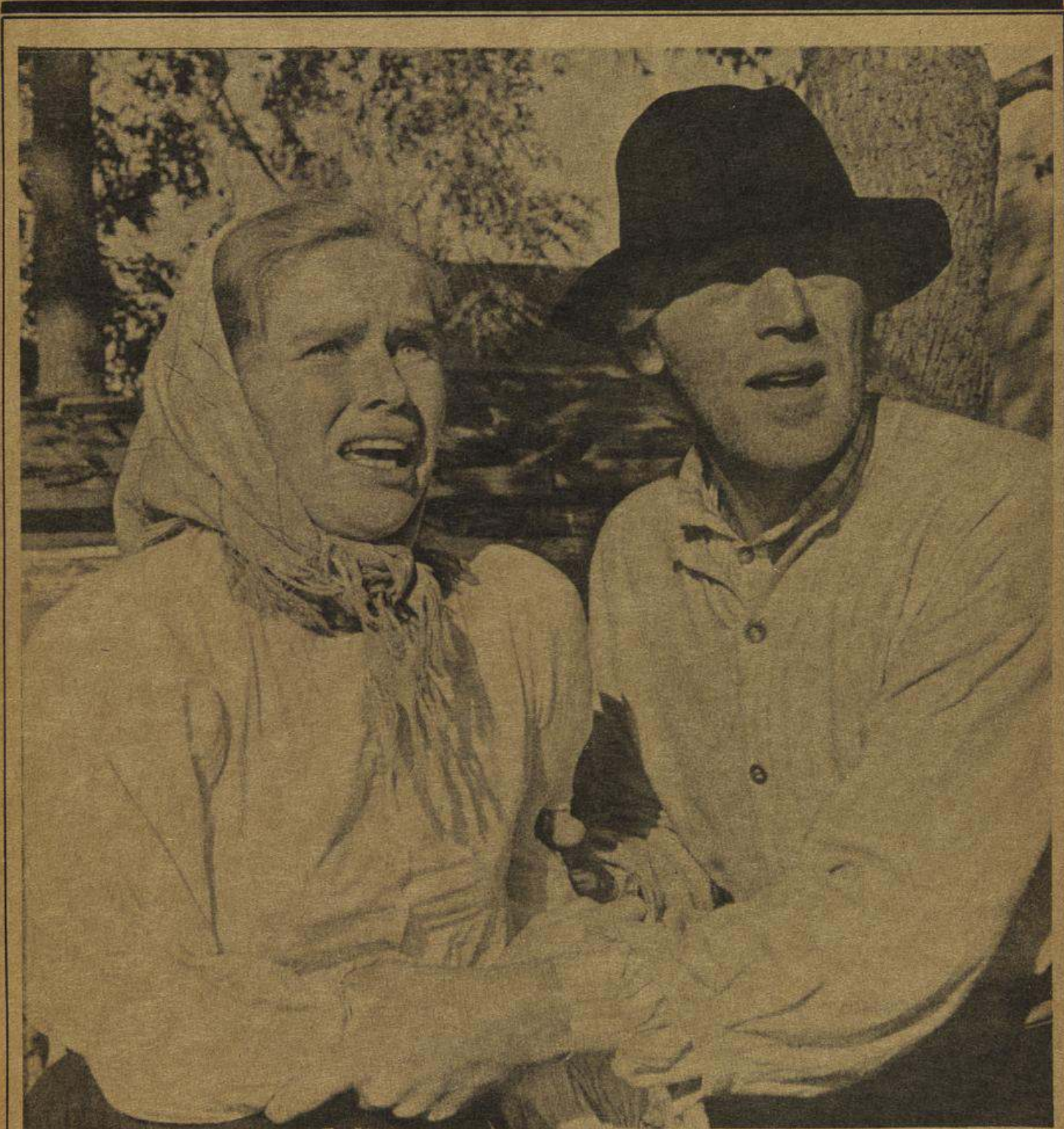
Foi lançado em Estocolmo o mais recente filme de Jan Troell, **Os Emigrantes**, afresco épico (mais de três horas de duração) sobre a trajetória aventureira de um grupo de suecos que, em meados do século XIX, emigrou para a América do Norte, fixando-se em Minesotta. Em cores, com os bergmanianos Max Von Sydow e Liv Ullmann à frente de um superelenco, **Os Emigrantes** se baseia numa novela de Vilhelm Moberg, um dos escritores mais populares de seu país.

## "O CANGACEIRO" VOLTA A CORES

Mediante o emprêgo de filtros sobre película positiva colorida, **O Cangaceiro**, de Lima Barreto — Melhor Filme de Aventuras no Festival de Cannes, 1953 e um dos maiores do cinema brasileiro em todos os tempos —, originalmente impresso em preto-e-branco —, foi relançado pela Companhia Vera Cruz como fita colorida.

Essa mudança do preto-e-branco para o colorido — anteriormente usada no filme norte-americano **César** — fatalmente dará um novo tom à **Mulê Rendera**, música-tema que se transformou em sucesso na ocasião do lançamento primitivo do filme, em 1953.

Lima Barreto, afirmam alguns, realizou um trabalho que deixou marcas no cinema nacional, abrindo um gênero que, depois, e durante muitos anos, contaminou as telas com o cheiro das catatingas. Ele rodou **O Cangaceiro** sobre uma história de sua própria autoria. Os diálogos são de Rachel de Queiroz e a história inteira está concentrada sobre Teodoro, lugar-tenente do Capi-



Max Von Sydow e Liv Ullman em Os Emigrantes, último filme de Jan Troell. Trata-se de um afresco épico com um superelenco.

tão Galdino Ferreira, sua paixão por Olívia, professora seqüestrada pelo bando, e o ciúme que esse amor provoca sobre Clodia, mulher do Capitão Galdino, que secretamente nutria um nobre sentimento por Teodoro. (AS)

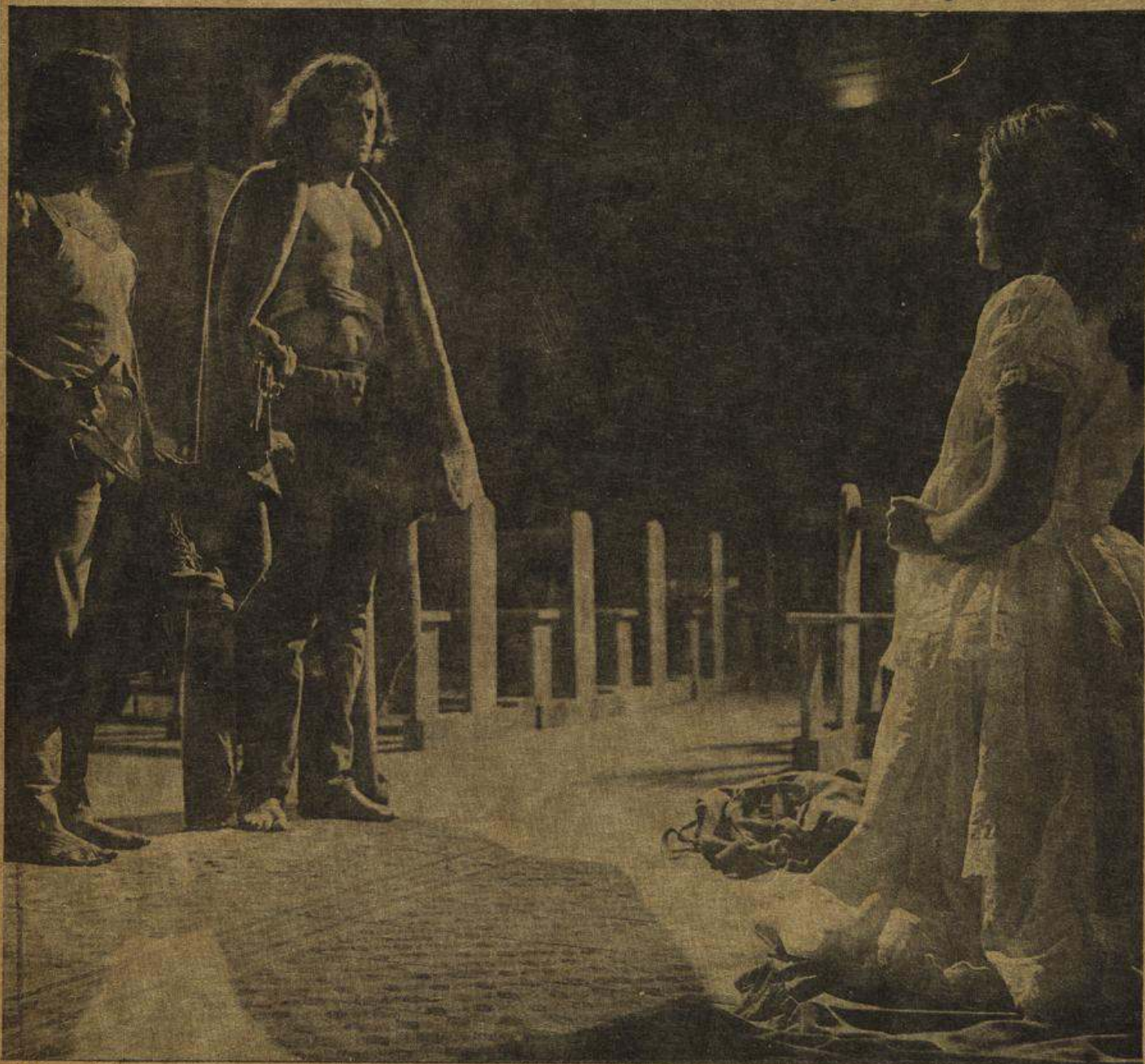
### "PALOMARES": A FRONTEIRA DA AUTODESTRUIÇÃO

André Faria começou sua carreira estagiando como fo-

tógrafo no filme de Leon Hirszmann *Garôta de Ipanema*. Em seguida, foi 16 vezes assistente de fotografia de Ricardo Aronovitch. Foi ainda assistente de Afonso Beato em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha, e de

David Zing em *Memória de Helena*, de David Neves. Como diretor de fotografia, fez o episódio de Luís Rozemberg Filho em *América do Sexo*, trabalhando também como ator do mesmo filme, no episódio de Flávio Moreira da Costa. Finalmente, di-

"Pretendia rodar um filme sobre a loucura" (André Faria sobre *Palomares*). Na cena: Renato Borghi, Carlos Gregório e Itala Nandi.



rigiu a produção do episódio de Moisés Kendler em *Os Marginais*.

**Palomares, a História de um Padre Louco ou Paraíso no Inferno?** André Faria ainda vacila quanto ao título que vai escolher para o seu pri-

meiro longa-metragem, uma superprodução custosa (Cr\$ 900 mil) filmada em Santa Catarina. Os papéis principais foram confiados a Renato Borghi, Carlos Gregório e Itala Nandi, figurando no elenco de apoio Renato Dobal, Kao, Paulo Augusto, Car-

los Prieto, Otávio Augusto, Elk Hering e Elizabeth Kander.

A fotografia é em cores e esteve a cargo de Soli Levi, Sílvio Bastos e Carlos Ebert. A cenografia traz a assinatura de Lina Bo Bardi, responsável por excelentes traba-

lhos em várias montagens de Teatro Oficina. A produção é de Luís Augusto Sache, João Guerra, Marcos Guimarães e Palomares Produções Cinematográficas.

FC — Qual a origem do filme?

AF — Antes de elaborar o

André Faria vacila quanto ao título: *Palomares, a História de um Padre Louco ou Paraíso no Inferno?*



roteiro do que seria **Palomares**, eu pensava fazer um filme sobre a loucura. Queria narrar a história de um homem que atinge o extremo da alucinação mental, ou seja, de um sujeito que explode interiormente. Mas cheguei à conclusão de que se fizesse um filme apenas sobre esta loucura doméstica, não conseguiria jamais alcançar o extremo da loucura total. E descobri que só através de uma ficção louca — cheia de **non sense** — provavelmente chegaria lá. O argumento e o roteiro são o resultado disso.

FC — Em função disso, que significa, então, o filme?

AF — Para mim o filme é isso: duas bombas atômicas, duas cucas radicais, duas bombas explodindo, duas cucas explodindo. É a história do homem-bomba querendo explodir tudo e a si mesmo na tentativa de mudar o rumo das coisas. Ele não pode parar, pois a parada representa uma revisão. Todos acabam parando dentro de uma igreja abandonada. Fechados nesse local, se entredevoram e um deles apresenta-se como padre na pequena cidade. Mas "a tua roupa não é o caminho", diz Santa, uma personagem do filme. E o suposto padre enlouquece: começa a prometer aos seus seguidores o Paraíso, agora. Nesse processo de loucura e autodestruição, termina levando o povo a se destruir com ele.

FC — O roteiro exigia cenografias fantásticas, de elevado custo de produção. A produção obedeceu?

AF — Os produtores forneceram 57 latas de negativo Eastmancolor, muito dinheiro, bastante loucura e total liberdade de criação para que fizesse um filme em que não faltasse absolutamente nada. Essa é uma condição muito excepcional no cinema brasileiro, onde os produtores costumam fiscalizar tudo e mesmo interferir na própria

criação do filme. No meu caso, felizmente, o crédito foi total.

FC — Houve algum problema de produção? Onde foi ambientada?

AF — Em Florianópolis, Santa Catarina. Os atores gostaram tanto da cidade que os três meses de filmagem passaram quase despercebidos. Não tivemos nenhum problema de locação, todas as loucuras foram conseguidas. A participação do povo, a ajuda do governo local através da Deatur, a cidade linda e quieta, sua luz suave e prateada e a completa integração da equipe com os catarinenses possibilitaram a realização do filme.

FC — Quase todos os atores de **Palomares** integram ou integraram o elenco do Teatro Oficina. Você exigiu deles alguma interpretação especial?

AF — Todo o trabalho relacionado com a interpretação se baseou na experiência pessoal de cada um. Alguns aproveitaram os conhecimentos adquiridos nas montagens e laboratórios que o Oficina vem realizando no Brasil há muitos anos. Os que não passaram pelo grupo fizeram um trabalho de laboratório antes das filmagens. (PSA).

## ENCONTRO COM RALPH NELSON

Ralph Nelson, diretor do novo cinema americano, autor de, entre outros filmes, **Lilies of the Field** (**Uma Voz nas Sombras**), **Charly** (**Os Dois Mundos de Charly**), **Requiem for a Heavyweight** (**Requiem Por um Lutador**) e **Duel at Diablo** — esteve recentemente no Brasil para lançar seu **Soldier Blue** (**Quando um Homem é Homem**) e concedeu a FILME CULTURA a seguinte entrevista.

## OS DOIS MASSACRES

FC — O que **Soldier Blue** representa em sua obra?

RN — Antes de mais nada, é o meu comentário sobre a guerra. Vale para qualquer época e para todo tipo de violência, inclusive o que acontece no Vietnã neste momento. Não tive a intenção aberta de fazer um paralelo entre o massacre de de Sand Creek, que aconteceu no Colorado em 1865, e este, bem mais recente e não menos pavoroso, o de My Lai, como me perguntam com frequência. Não há dúvida, porém, de que os dois episódios se entrelaçam no mesmo horror e na mesma barbárie: queimar crianças, violar mulheres, mutilar homens, trucidar selvagemmente. E, hoje, as armas são bem mais sofisticadas do que em 1865. A idéia de fazer **Soldier Blue** surgiu há algum tempo, quando li um manual de história americana onde um dos meus filhos estava estudando. Senti-me perplexo ante a maneira como era ensinada às crianças a história da conquista do Oeste e da luta entre índios e brancos. Cada massacre, como o de Sand Creek, era mostrado como um episódio de bravura, de luta "limpa" dos soldados heróicos contra os selvagens traidores, beberrões e lascivos. Ora, na verdade, as coisas não se passaram assim.

FC — Sua filmografia repousa essencialmente em temas polêmicos. Há alguma razão especial para isso?

RN — Gosto de expor nos meus filmes assuntos desafiadores, atuais, embora o cenário, às vezes, os situe há cem anos atrás. Em **Duel at Diablo**, p. ex., fixe-me no racismo, na intolerância, narrados ambos em termos de western. Com **Soldier Blue**, retomo a mesma temática "desagradável", revivendo na tela o terrível episódio que foi o massacre de Sand Creek, onde 500 índios

Cheyenne foram exterminados barbaramente por soldados americanos — mulheres e crianças inclusive —, apesar de terem agitado uma bandeira branca pedindo paz e uma bandeira americana mostrando submissão. Sei que a seqüência final, onde, entre outras crueldades, mostro soldados jogando "baseball" com o seio decepado de uma índia, tem dado muito o que falar, especialmente nos Estados Unidos. Todavia, só posso dizer que ao pesquisar nos anais militares do Colorado — que contam as coisas com uma clareza nada semelhante à indulgência dos manuais escolares — senti que teria de omitir algumas tomadas para não tornar o filme excessivamente chocante.

## "SANGUINÁRIO"

FC — Houve problemas com a Censura?

RN — Não. Tanto nos Estados Unidos quanto na Europa o filme está alcançando excelente aceitação por parte do público. Nos EUA está mesmo servindo de tema para debates entre estudantes, que encontram nele reforço para seus ideais pacifistas. Mas é claro que houve gente que não gostou, por achá-lo "sanguinário". Esses que se sentiram indignados, nunca devem ter assistido aos noticiosos da TV. Sabe que por causa de **Soldier Blue** deixei de ser o anjo 28 de Hollywood?

FC — Anjo 28?

RN — Um clube de mulheres de Hollywood, Operation Moral Up-Grade, decidiu tornar-me membro honorário da entidade por causa de meu filme **Lilies of the Field**, que é baseado na fé, mas sem pieguismo. Deram-me um diploma e até mesmo um emblema em forma de auréola, símbolo da organização. Fiquei sendo o anjo número 28 do clube. Mas a vio-

lência em *Soldier Blue* chocou as boas senhoras que me renegaram em carta furiosa. Dadas as circunstâncias da minha "queda", só posso considerar o fato como uma honra. Aliás, tudo isso é idiota e realmente não me importo. Não ligo para distinções nem prêmios, embora já tenha recebido alguns.

FC — *Soldier Blue* não recebeu qualquer láurea da Academia de Hollywood?

RN — A Academia jamais daria o Oscar a um filme que trata de assunto tão controverso. Mas dois atores que atuaram em minhas películas ganharam Oscars: Sidney Poitier, por seu desempenho em *Lilies of the Field*, e Cliff Robertson, por seu trabalho em *Charly*. O primeiro é um esplêndido ator, embora nem sempre bem aproveitado. E quanto ao segundo, foi, sem dúvida alguma, uma notável experiência trabalhar com ele.

FC — Foi uma magnífica surpresa descobrir em *Soldier Blue* uma Candice Bergen desmentindo o clássico "mais bonita do que atriz".

RN — Candice é uma mulher sensível e de muito talento que nem sempre tem sido bem dirigida, ou que teve alguns desempenhos sem relêvo, onde apenas "aparecia". Quando eu ia começar a rodar *Soldier Blue*, o agente de Candice procurou-me dizendo que ela desejava o papel de qualquer maneira, já que se tratava de uma película onde os índios aparecem como seres humanos e não apenas como títeres bradando "how". Confesso que, de saída, hesitei um pouco. Já havia pensado em três ou quatro outras atrizes. Tentei uma por uma. Candice foi indiscutivelmente a melhor. Acho que em *Soldier Blue* tem, na verdade, a mais significativa performance de sua carreira. No papel da exuberante Cresta Marybelle Lee,

sem maquiagem e com roupas grosseiras e esfarrapadas, mostrou ter talento dramático comparável aos seus dotes físicos.

FC — E o novato Peter Strauss, principal papel masculino de *Soldier Blue*?

RN — Fazia teatro e estava perdido em Hollywood. Resolvei lançá-lo num desempenho de grande responsabilidade. Não me arrependo. Ao contrário. Consegui dele tudo o que desejava. É um ator competente e sério.

#### BERGMANIANA NO OESTE

FC — *Lilies of the Field* levantou dois prêmios aparentemente antagônicos: o do Office Catholique International du Cinéma e a Rosa de Lutero. Os tempos do Concílio explicam?

RN — Decididamente eu não me importo muito com prêmios. Também não olho com tanta seriedade a crítica. Mas é claro que fico satisfeito quando vejo meu trabalho entendido e apreciado. O importante é comunicar, transmitir uma mensagem que possa atingir o maior número possível de pessoas. Foi por isso que troquei o teatro pela televisão, e depois passei ao cinema. Aliás, acho o teatro limitado, uma forma elitista de expressão artística. Só atinge muito pouca gente, restringe o que se quer transmitir. Com o cinema posso entender-me muito mais, dizendo tudo aquilo que quero e penso. É um campo de ação muito mais excitante. Sou inquieto por natureza. Tive uma juventude difícil, embora nascido numa organizada família de classe média de origem escandinava. Já fiz de tudo; agora só o cinema me satisfaz completamente.

FC — Foi essa origem escandinava que motivou de certo modo a escolha de Bibi Andersson para o papel principal de *Duel at Diablo*? Co-

mo se sentiu ao colocar uma bergmaniana no Oeste?

RN — Bibi é uma das mais completas atrizes que conheço, e com quem sempre desejei trabalhar. Além disso, como figura humana, possui um magnetismo raras vezes encontrado. Mostrou-se no deserto do meu *western* tão à vontade quanto nas brumas de Bergman, a quem aliás aprecio e respeito muito.

FC — Qual é o outro diretor europeu de que você gosta?

RN — François Truffaut em primeiro lugar. Mas, entre todos os diretores, sejam do cinema europeu ou americano, o meu preferido é David Lean. Talvez porque eu não seja capaz de trabalhar com aquela paciente meticulosidade que o caracteriza é que o admire tanto.

FC — Fale de dois de seus filmes que obtiveram sucesso: *Requiem for a Heavyweight* (*Réquiem Por um Lutador*), feito inicialmente para a televisão e que lhe valeu a conquista do Emmy e *Charly* (*Os Dois Mundos de Charly*), que despertou tanta controvérsia.

RN — Só gosto de fazer filmes que levem o espectador a meditar. Em *Requiem for a Heavyweight*, história de um boxeur explorado por seu agente inescrupuloso, a tônica era a desumanidade do homem para com seu semelhante. Também em *Charly* abordei um assunto polêmico: o da corrida científica que transforma a pessoa em objeto. Ali se tratava de um retardado mental a quem médicos e pesquisadores emprestaram uma inteligência artificial sem levar em conta, porém, que ele era possuidor de alma e sentimento. Sei bem que o caso é outro, mas considero válido o paralelo: veja o que fazem com os nossos astronautas. Preparam-nos como máquinas infalíveis para chegarem à Lua, transformam-

nos em robôs. Depois, só se acontecer algum imprevisto técnico durante a viagem, é que se lembram que são homens e que é preciso fazê-los voltar. É claro que aprecio o progresso da ciência e da tecnologia, mas quando isto serve para melhorar a condição humana e não para conquistas bélicas ou interesses financeiros. O que está acontecendo agora nos Estados Unidos, põe em questão a própria civilização. Há, de certo modo, um ambiente irrespirável. A sociedade americana está doente, vive-se numa inversão de valores. Foi por isso que me mudei com minha família para a Europa. Fixei-me na Inglaterra sem data para sair.

FC — Qual é o tema de *Flight of the Doves*, que você acaba de realizar na Irlanda?

RN — É a história de uma família feliz, nada semelhante a *Soldier Blue*. Também gosto, às vezes, de trabalhar com temas mais leves, desde que a mensagem contida seja sólida e não recaia na gratuidade. (MP)

#### "BARÃO OTELO": UM FILME-ANTÍDOTO

João Sem Direção é a síntese de tudo o que Grande Otelo já fez em mais de setenta filmes, desde 1935 — uma síntese projetada e multiplicada por todas as dimensões do sonho e do absurdo.

O *Barão Otelo no Barato dos Milhões*, portanto, começa por aceltar e dirigir todo o mito do próprio Grande Otelo, esse Sebastião Prata de Uberlândia que se transformou num dos poucos nomes nacionais de nossa época.

Com oito anos de carreira cinematográfica e alguns mais de teatro, já em 1943 Grande Otelo merecia um fil-



Miguel Borges dirige o "Rei" Pelé em Barão Otelo.

me semi-autobiográfico, **Moleque Tião**, que Alinor Azevedo escreveu e José Carlos Burle dirigiu. Veio depois a grande fase da chanchada, em que foi parceiro de Oscarito. E, quando o Cinema Novo ainda estava em gestação, Nelson Pereira dos Santos a ele dedicou **Rio, Zona Norte** (1957).

Presente em todos os momentos decisivos de nosso cinema, não é de admirar que Grande Otelo houvesse sido convocado por Joaquim Pedro de Andrade para a antropofagia de **Macunaima** — e, agora, por Miguel Borges, para a virada que **Barão Otelo** promete dar no falso beco sem saída do cinema popular brasileiro.

João Sem Direção é o apelido de João Otelo dos Anzóis Carapuça, nascido num lugar que fica no Sistema

Solar, a uns 35 mil anos luz do centro da Galáxia: Madureira. Para sustentar suas três mulheres, antes de se ver transformado em barão lotérico, João Sem Direção vira-se mais do que charuto em boca de bêbado: trabalha num posto de gasolina, vende tudo quanto é muamba, topa todas as espécies de biscate (é, entre outras coisas, gandula no Maracaná).

Um dia, conhece Carvalhais (Ivã Cândido) e tudo começa a mudar em sua vida. Homem de mil negócios e muitas secretárias, Carvalhais percebe que João Sem Direção é a própria personificação da sorte; e, com as instruções de Carvalhais e a ajuda financeira do banqueiro Edson Arantes do Nascimento (também conhecido

como Pelé), João dá uma tacada de milhões.

Na nova (e assustadora) vida de milionário, João Sem Direção é assediado por forças ocultas (no trio sinistro formado por Wilson Grey, Hildegarda Angel e Procópio Mariano), recebe a ajuda misteriosa de um alquimista (Milton Morais) e cai nas irresistíveis garras de Maria-Vai-Com-as-Outras (Dina Sfat).

A já complicada realidade de João Sem Direção passa a ter um ritmo de pesadelo, um clima de alucinação.

— **O Barão Otelo no Barato dos Milhões** é um filme popular, de alta comunicabilidade e alto nível de produção, utilizando todo o patrimônio de maneiras de fazer cinema inventadas pelos brasileiros em 70 anos — declara Miguel Borges. — É um

filme que recusa qualquer rótulo: não é um filme para a classe A, nem para a classe C, muito menos para a B; não é uma comédia nem um drama ou um musical; não é chanchada nem um filme de cangaço; não é drama urbano nem um filme político; não é uma obra digestiva nem um trabalho de peso. É um filme que vai passar a ser líder ou carro-chefe, no Brasil, desse esforço universal de recuperação do cinema como uma arte universal, como um bem comum a todas as classes e todos os povos. Enfim, é um filme de abertura total para o futuro próximo do cinema brasileiro.

## ERRATAS

**Filme Cultura** pede desculpas aos leitores por três incorreções verificadas nesta seção, no número passado: 1ª — Na legenda da foto superior na página 26 (artigo "David Neves e Rubem Fonseca Falam de Lúcia McCartney") o ator que aparece ao lado de Paulo Villaça é Nelson Dantas, e não Rodolfo Arena; 2ª — O autor do curta-metragem **Os Sete Povos**, dado como sendo um desconhecido (nota "A Hora e a Vez dos Filmes Históricos"), trata-se de Galeno Cezimbra, especialista em produções didáticas para nível médio e superior; 3ª — Cosme Alves Neto não se encontra há dez anos na direção da Cinemateca do MAM, como registramos aqui. Naquela ocasião, ele estava era à frente do GEC da UME.

## MOVIMENTO

Redatores de "Movimento": Alberto Silva (AS), Marcos Ribas de Faria (MRF), Mirian Alencar (MA), Paulo Sérgio Almeida (PSA) e Maribel Portinari (MP).

# Filme Cultura

# Guia de Filmes

## VENDA AVULSA:

### BRASIL

#### ● GUANABARA

**Agir**  
Rua México, 98-D  
Centro

**Boutique do Livro**  
Rua Bolívar, 80-A  
Copacabana

**Brasitodo Ltda.**  
Av. Almirante Barroso, 54  
Centro

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

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

**Civilização Brasileira**  
Rua Sete de Setembro, 97  
Centro

**Eldorado Tijuca**  
Rua Conde de Bonfim, 422-M  
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 Porto 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 Ipitanga

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

**Oxumaré**  
Av. Sete, 22  
Salvador

**Pindorama**  
Av. Sete, 223  
Salvador

**Progresso**  
Praça da Sé  
Salvador

**Universitária**  
Praça da Sé, 8  
Salvador

#### ● CEARÁ

**Livraria Universitária**  
Rua Pará, 22  
Fortaleza

#### ● GOIÁS

**Distribuidora Livrex**  
Syllas Dileto Lima  
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 Itapetininga, 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 Angelo 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

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

