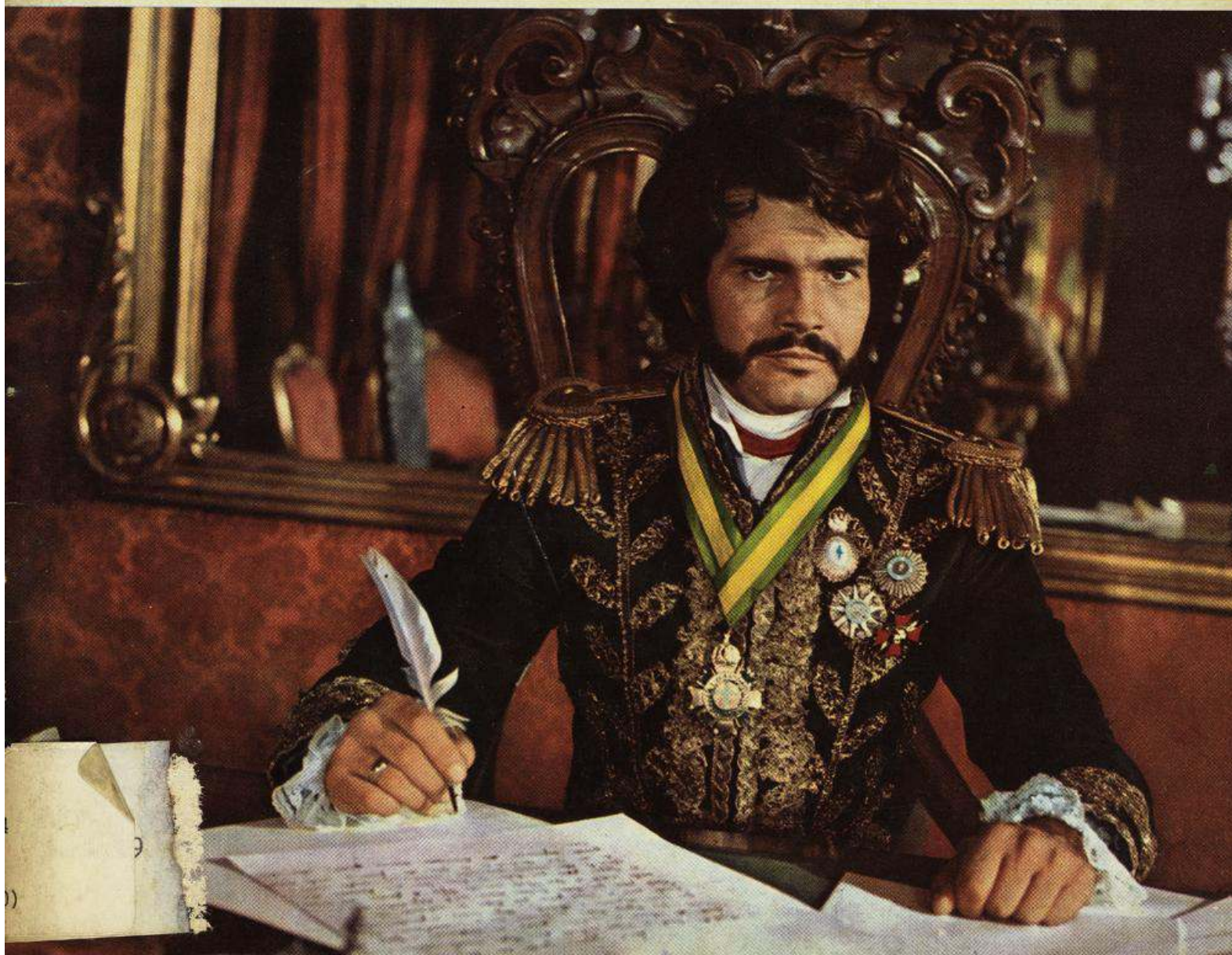


FILME CULTURA

200

Obra literária/
roteiro/filme





Adriana Prieto: A Viúva Virgem

MOVIMENTO

"A VIÚVA VIRGEM" BATE RECORDE

Lançado em exclusividade no Roxy (Guanabara), onde bateu o recorde de renda de filme brasileiro em suas duas primeiras semanas de exibição, a comédia **A Viúva Virgem** está entre os fenômenos de bilheteria do cinema nacional. É a história de um casamento não consumado e dos riscos (de conseqüências humorísticas) que cercam a jovem viúva mineira ao refugiar-se com sua frustração no Rio, sob a vigilância do fantasma do marido.

Aos apelos de **A Viúva Virgem** como espetáculo voltado exclusivamente para o divertimento, somou-se inteligente Idéia publicitária em forma de anúncio classificado, no qual viúva jovem, rica, virgem, etc., procurava o marido certo. A produtora, Sincro Filmes, lançou mão do popularíssimo recurso do desenho animado na criação dos letreiros de apresentação.

Pedro Carlos Rovai escreveu o argumento e dirigiu. João Bethencourt, Armando Costa e Cecil Thiré são os autores do roteiro. Os principais papéis couberam a Adriana Prieto (a viúva), Jardim Filho, Carlos Imperial (também autor da música), Marcelo, Darlene Glória.

FILMES NAS ESCOLAS

O Instituto Nacional do Cinema e a Fundação Nacional de Aperfeiçoamento de Pessoal assinaram convênio que autoriza esta a copiar e distribuir filmes do acervo do INC nas escolas.

O INC também autorizou a Secretaria de Educação de Mato Grosso a tirar cópias de seus filmes para uso nos estabelecimentos de ensino e entidades culturais do Estado.

CURSO DE TÉCNICAS AUDIOVISUAIS

Vem despertando grande interesse o Curso de Treinamento de Técnicas Audiovisuais na Escola, organizado pelo Departamento do Filme Educativo do INC, com a colaboração da Associação Brasileira de Educação Audiovisual (ABRAV), Seção Guanabara.

O Curso consta de parte teórica e de parte prática, totalizando nove aulas. Nas duas turmas formadas em maio/junho inscreveram-se 115 professores e mais de 40 candidatas aguardam a formação de novas turmas.

O Professor Hélio Furtado do Amaral, Diretor do DFE, deu a aula inaugural, falando sobre o INC e a significação do trabalho da autarquia. As outras aulas ficaram a cargo dos Professores Sylvio do Valle Amaral ("Cinema e Comunicação"), da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro; Maria da Glória Souza Pinto ("A Criatividade e o Professor"), dos Colégios Pedro Álvares Cabral e Pedro II; e Jardim de Alcântara Avellar ("O Professor de Comunicação e os Recursos Audiovisuais"), da Associação Universitária Santa Úrsula e do Colégio Militar.

"O curta-metragem deve ser a grande escola experimental dos cineastas" — disse-nos o Diretor do DFE. "Entendo que o estímulo a vocações surgidas na curta-metragem deve processar-se através de uma política de diálogo com os centros formadores. Assim, acho fundamental que o INC adote uma política de intercâmbio amplo com as Universidades que possuem Escolas de Cinema (São Paulo, Brasília, Católica de Minas Gerais, Federal Fluminense). As Universidades, como centros criadores de métodos de pesquisas e como centros formadores específicos, devem oferecer condições para o surgimento de vocações, pre-

dispondo os jovens a exercícios sistematizados a partir do curta-metragem".

Acha o Professor Hélio Furtado do Amaral que o DFE "deve estender o diálogo a outros centros universitários como forma de multiplicação de experiências da realidade brasileira." E considera que, "além de apoiar os cineastas, e, em especial, os cineastas jovens, o INC deve realizar um trabalho visando à conscientização do espectador: é fundamental que se criem condições para que o espectador receba de forma seletiva o curta-metragem".

FESTIVAL DE ADELAIDE E AUCKLAND

A convite do sr. Eric Williams, diretor do Festival Internacional do Filme de Adelaide e Auckland (4 a 17 de junho), **Mãos Vazias**, de Luiz Carlos Lacerda de Freitas, participou do setor competitivo da mostra. Esta se realiza sucessivamente em Adelaide, na Austrália do Sul, e Auckland, Nova Zelândia.

A margem da competição, também a convite do Festival, foram exibidas mais sete produções brasileiras: **A Compadecida**; **Brasil Ano 2000**; **Macunaima**; **Navalha na Carne**; **Os Deuses e os Mortos**; **Memória de Helena**; **Pecado Mortal**.

"VIVA CARIRI!" PREMIADO

O documentário "Viva Cariri!", realizado por Geraldo Sarno, e inscrito pelo produtor Thomas Farkas no Festival Internacional do Filme Etnológico, foi premiado nesta mostra realizada em Veneza.

Geraldo Sarno escreveu o roteiro e dirigiu. Afonso Beato e Lauro Escorel fotografaram (Eastmancolor). A música é de Villa-Lobos e Gilberto Gil. A montagem, de

Sarno, Amauri Alves e Rose Lacreta. Sidney Palva Lopes fez o som direto. Os produtores executivos foram Edgardo Pallero e Sérgio Muniz. "Viva Cariri!" é produção de 1970 e tem 36 minutos de projeção.

FILMES SOBRE VOLPI e DI CAVALCANTI

Desenvolvendo seu projeto de filmes sobre artistas plásticos iniciado brilhantemente com **Farnese: Caixas, Montagens, Objetos 1970** (premiado no VII Festival de Brasília), Olívio Tavares de Araújo filmou mais dois curtas-metragens: **Volpi** e **Di Cavalcanti**.

"Volpi e Di Cavalcanti formarão com Farnese um tríptico, de uma forma semelhante ao que esse termo designa em pintura", disse-nos o cineasta. "Isto é: serão obras isoladas, que podem ser vistas em dias diferentes, mas que, ao mesmo tempo, completam-se mutuamente em sentido e fornecem uma visão final globalizada".

Ex-músico, crítico de arte da revista "Veja", autor de um ensaio sobre arte contemporânea ("Imitação, Realidade e Mimese", UFMG, 1963), ele sempre se interessou pelo processo da criação artística, o tema que os três filmes pretendem abordar. Para descrevê-los, recorre a uma analogia musical: "Surgiu uma relação entre os filmes, parecida com a dos movimentos de uma sonata. Farnese funciona como o alegre inicial, compacto, rápido, rigorosamente estruturado. Volpi é o movimento intermediário, quase um adágio, tranquilo e lírico. Di Cavalcanti corresponde ao rondó final, inclusive na forma — um tema/refrão, intercalado de episódios. Mas não o vejo como um rondó alegre, campestre ou marcial. Parece-me, antes, meio saudos, como os últimos movimentos de Mozart em tom menor".



Olivio Tavares de Araújo filmando o documentário Di Cavalcanti

Curiosamente, **Volpi** e **Di Cavalcanti** não foram produzidos por homens de cinema, e sim por "marchands": Benjamin Steiner e Marcos Marcundes. Olivio Tavares de Araújo criou também os roteiros e se encarregou da montagem.

Antes de **Farnese**, Araújo realizou dois curtos de 16 mm, como cineasta amador (**Puro Fantasma**, 1969; e, em colaboração com José Maria Fanuçi, **Que Tempo é Esse?**, no mesmo ano), estreando profissionalmente com uma produção do INC, **Ouro Preto/Semana Santa/1970**.

De **Farnese**: **Caixas, Montagens, Objetos**, há cópias em 16 mm e 35 mm no acervo do INC. (EA)

NOVOS PRÊMIOS AIR FRANCE

Procópio Ferrelra (**Em Família**) e Adriana Prieto (**O Anjo Mau; Lúcia McCartney**) foram eleitos os melhores atores de 1971 pelo Júri dos Prêmios Air France de Cinema. **Os Deuses e os Mortos**, de Ruy Guerra, foi escolhido como o melhor filme. Coube a Ozualdo Candeias (**A Herança**) o prêmio de melhor diretor. A direção de **Um Homem Sem Importância** e **As Quatro Chaves Mágicas** proporcionou a Alberto Salvá o Prêmio Especial.

VENCEDORES DO "OSCAR"

The French Connection (Operação: França) foi o grande vencedor na disputa dos "oscars" relativos à temporada de 1971 nos Estados Unidos. Conquistou cinco troféus da Academia: filme; direção (William Friedkin); ator (Gene Hackman); roteiro (Ernest Tidyman); montagem (Jerry Greenberg).

Os outros "oscars": filme estrangeiro (**Il Giardino del Finzi Contini/O Jardim dos Finzi Contini**, de Vittorio de

Sica); roteiro original (**Hospital**, por Paddy Chayefsky); atriz (Jane Fonda em **Klute/O Passado Condena**); ator coadjuvante (Ben Johnson) e atriz coadjuvante (Cloris Leachman), ambos em **The Last Picture Show**; fotografia (Oswald Morris, **Fiddler on the Roof/Um Violinista no Telhado**); partitura musical original (Michel Legrand, **Houve uma Vez um Verão** (Summer of 42); adaptação musical (John Williams, **Um Violinista no Telhado**); canção (Shaft, de Isaac Hayes, para o filme do mesmo título); trilha sonora (Summer of 42); direção de arte e cenografia (John Box, Ernest Archer, Jack Maxted e Gil Barrondo, **Nicholas e Alexandra**); efeitos visuais especiais (Danny Lee, Allan Maley, Eustace Lycet, **Bed, Knobs and Broomsticks**); figurinos (Yvonne Blake e Antonio Castillo, **Nicholas e Alexandra**); som (Gordon McCallum e David Hildard, **Um Violinista no Telhado**); documentário de longa-metragem (**The Hellstrom Chronicle/A Crônica de Hellstrom**, de Walon Green); documentário de curta-metragem (**Sentinels of Silence**, de Manuel Aringo e Robert Aram); desenho animado (**The Grunch Bird**, de Ted Petok).

A Academia concedeu um "Oscar" especial a Charles Chaplin pelo conjunto de sua contribuição ao cinema.

FESTIVAIS DE MELBOURNE E SYDNEY

O Brasil participou da seção oficial do Festival de Cinema de Sydney, Austrália, com **O Profeta da Fome**, de Maurice Capovilla. A mostra realizou-se de 30 de maio a 12 de junho.

A convite de Erwin Rado, Diretor do Festival de Cinema de Melbourne, Austrália, participaram desta manifestação (2 a 17 de junho) os filmes **Como Era Gostoso o Meu Francês** e **Vidas Secas**,

de Nelson Pereira dos Santos, além de **O Profeta da Fome**.

O EXITO DE "OS DEVISSOS"

Lançado com boa acolhida do público e considerado pela crítica um dos melhores filmes de Carlos Alberto de Souza Barros (co-diretor de **Ossos, Amor e Papagaios** e diretor de **O Mundo Alegre de Helô**), **Os Devissos** reúne em seu elenco Jardel Filho, Darlene Glória — estes em interpretações destacadas quase unanimemente pelos críticos —, Fábio Sabag, o próprio Souza Barros (no papel de Chico), Jorge Dória, Mário Petraglia, Sérgio Malta, Milton Moraes, Ana Maria Magalhães, Ana Maria Miranda, Wilson Grey, Rachel Di Blase, Síndoval Aguiar, Roberto Soares, Hélio Fernando. É uma produção Carlos Alberto de Souza Barros / Herbert Richers.

O BRASIL NO PANORAMA DE NÁPOLES

Dezenove produções brasileiras constituíram o programa do Panorama Internacional do Cinema, mostra realizada de 21 a 28 de maio em Nápoles. Anualmente os Panoramas Internazionali del Cinema homenageiam um país com projeções de filmes recentes e retrospectiva. A promoção deste ano foi inteiramente consagrada ao Brasil.

No Cinema Diana, de 1500 lugares, o público assistiu a **Ana Terra**, de Durval Gomes Garcia, **As Noites de Iemanjá**, de Maurice Capovilla, **Pindorama**, de Arnaldo Jabor, **Como Era Gostoso o Meu Francês**, de Nelson Pereira dos Santos, **Faustão**, de Eduardo Coutinho, **Quelô do Pajeú**, de Anselmo Duarte, **Roberto Carlos e o Diamante Cor de Rosa**, de Roberto Farias, **Macunaima**, de Joaquim Pedro de Andrade,

O Palácio dos Anjos, de Walter Hugo Khouri, **A Compadecida**, de George Jonas, **Os Paqueras**, de Reginaldo Faria, e **Fora das Grades**, de Astolfo Araújo. Em vespéral para crianças foi apresentado **A Dança das Bruxas**, de Francisco Dreux.

Integraram a Retrospectiva os filmes **Panorama do Cinema Brasileiro** (do INC), dirigido por Jurandyr Passos Noronha, **Amor e Desamor**, de Gerson Tavares, **A Margem**, de Ozualdo Candeias, **Terra é Sempre Terra**, de Tom Payne, **Ossos, Amor e Papagaios**, de Carlos Alberto de Souza Barros e César Mémolo, e **O Pornógrafo**, de João Callegaro.

COM BAUER EM BERLIM

Com muita cordialidade e sempre demonstrando vivo interesse pelo cinema brasileiro, o Dr. Alfred Bauer, Diretor do Festival Internacional de Cinema, de Berlim, recebeu o enviado de FILME CULTURA em seu escritório, na ex-capital alemã.

FC — Como encara a participação do cinema brasileiro no Festival, nos últimos anos?

AB — Acho que foi muito boa, como se pode notar pelas premiações obtidas. **Brasil Ano 2000**, premiado em 1969, foi convidado diretamente por mim, quando estive no Brasil, e enviado oficialmente ao Festival pelo INC.

FC — Em que sentido o senhor acha que o Festival serviu para projetar os filmes brasileiros na Europa e, particularmente, na Alemanha?

AB — Volto à Retrospectiva do Novo Cinema Brasileiro de 1966. Após o Festival houve uma grande compra de filmes brasileiros para a TV, criando um novo interesse dos alemães pelo jovem cinema brasileiro. Aqui na



Jardel Filho e Darlene
Glória: Os Devassos

Alemanha a TV superou o cinema. Além de pagar melhor, a TV é mais vista e mais importante. Surgiu o "slogan" de que os bons filmes são vistos pela TV, o que é cômodo e lamentável.

FC — Na sua opinião os filmes brasileiros trouxeram algo de novo a Berlim?

AB — Evidentemente trouxeram algo de novo e este "novo" é o interesse do cinema brasileiro por assuntos de repercussão no contexto Internacional. Não existe mais preocupação com os filmes comerciais e sim com os filmes de debate.

FC — Como vê a atual situação dos festivais internacionais e qual a posição de Berlim nesse contexto?

AB — Na minha opinião o festival é muito importante na atual situação de crise. Os Festivais têm importância muito grande no sentido de servir de vitrina para o bom filme, e, principalmente, para o filme de arte. O interesse dos países competidores e da direção do Festival de Berlim é que cada um tenha uma boa representação, uma boa imagem.

FC — Seria possível, no futuro, uma retrospectiva do novo cinema brasileiro em Berlim?

AB — A de 1966 não exciui uma nova retrospectiva agora. Sugiro que os filmes venham legendados.

FC — Em seu entender os prêmios aos filmes brasileiros (**Os Fuzis, Brasil, Ano 2000**) representaram uma contribuição importante?

AB — Sim. Basta analisar a recepção crítica do cinema brasileiro na Europa. (RM)

DOMINGOS FALA DE "A CULPA"

Segundo o cineasta Domingos Oliveira, **A Culpa** trata da "Impotência de uma vida onde o amor não é mais possível". Por isso, embora rea-

lizado com "o impulso das grandes obras", "não é um filme feliz. É um relato de um dos lados mais negros da geração à qual pertencemos. (...) Segundo Freud, o próprio processo civilizatório reprime e afasta o homem de seus valores reais primeiros. E a civilização teria nascido quando um homem, chamado o Pai Primeiro, dominou os outros pela força, conseguindo assim organizar um grupo. Com a organização do grupo, o ódio dos filhos reprimidos terminou por determinar o assassinato e a devoração coletiva do Pai Primeiro, e assim sucessivamente, tempo a dentro. Segundo esta rica tentativa de compreender a existência humana, a civilização teria nascido de um crime. O pecado original teria existido sim, e teria sido cometido contra o próprio homem".

Em outros termos, "a culpa nada mais é que o eterno conflito entre os instintos de Amor e Morte". É "um filme psicológico com a presença do terror. Uma crônica sobre uma geração — talvez a última — moldada sob a égide do patriarcado".

Praticamente um filme de três personagens: Matilde (Dina Sfat), seu irmão, Heitor (Paulo José), e o noivo de Matilde, Henrique (Nelson Xavier), cúmplices no crime que os une numa intimidade angustiada, isolada do mundo, e que os leva à destruição. Em papéis coadjuvantes aparecem Adolpho Arruda, Sérgio Britto, Leonides Bayer, Rubem Abreu, José Robertó, Dudu Continentino e Eugênia Câmara. Domingos Oliveira dirigiu, escreveu o argumento e o roteiro. A música é de Nelson Angelo. E a fotografia, de Rogério Noel, que ainda não tinha 20 anos quando o filme foi produzido, ano passado. Este foi considerado pela crítica a grande revelação de **A Culpa**, sobretudo pelo arrojo do trabalho de utilização de fontes naturais de luz. Com exceção de breves e poucas ce-

nas noturnas, tanto as cenas filmadas em exteriores como as filmadas em interiores não têm qualquer iluminação artificial. (LAB)

RESOLUÇÕES DO INC

O Conselho Deliberativo do Instituto Nacional do Cinema aprovou diversas Resoluções entre as quais:

Resolução INC nº 67 (de 28/1/72) — Cria o Certificado de Obrigatoriedade do Filme Brasileiro de Longa Metragem, que concede os seguintes direitos ao filme: (a) exibição compulsória; (b) dispensa do recolhimento imediato da contribuição por metro linear; (c) inscrição para concorrer aos Festivais e Mostras Internacionais de Filmes (d) concorrer aos prêmios instituídos pelo INC. Uma Comissão Especial, designada pelo Presidente do INC e integrada por sete membros, concederá este Certificado. Aos filmes que atendam a definição de filme brasileiro (Decreto-Lei nº ... 50.202, de 11/12/64 e Decreto-Lei nº 69.161, de 2/9/71), mas que não sejam considerados possuidores de um mínimo de qualidade técnica em sua fotografia e som, será concedido o Certificado de Nacionalidade, que não dá direito aos benefícios acima citados.

Resolução INC nº 69 (de 2/3/72) — Cria a Comissão Especial de Seleção do Filme Brasileiro de Longa Metragem prevista na Resolução INC nº 67. Esta Comissão tem as seguintes atribuições: (a) conceder o Certificado de Obrigatoriedade do Filme Brasileiro de Longa Metragem ou o Certificado de Nacionalidade; (b) selecionar os filmes para Mostras e Festivais Internacionais; (c) selecionar e indicar os que deverão receber o Prêmio Adicional de Qualidade; (d) indicar a personalidade do ano para o Grande Prêmio INC e troféu Co-

ruja de Ouro; (e) indicar os nomes de técnicos e artistas de filmes de longa metragem que deverão concorrer aos Prêmios INC e correspondentes troféus Coruja de Ouro.

Resolução INC nº 71 (de 17/3/72) — O Prêmio Adicional de Qualidade será concedido aos filmes de longa metragem de melhor padrão técnico, artístico e cultural, de acordo com escolha da Comissão Especial de Seleção do Filme Brasileiro de Longa Metragem. Juntamente com o prêmio em dinheiro, no valor de 300 (trezentos) salários mínimos vigentes no Estado da Guanabara em 1º de janeiro do ano de sua concessão, o INC concederá o Diploma do Prêmio Adicional de Qualidade.

Resolução INC nº 72 (de 17/3/72) — O Grande Prêmio INC, no valor de Cr\$ 20 mil, juntamente com o troféu Coruja de Ouro, será concedido anualmente à personalidade que se houver destacado por serviços relevantes prestados ao cinema brasileiro. O Prêmio INC, também juntamente com um troféu Coruja de Ouro, será concedido aos melhores técnicos e artistas dos filmes brasileiros de longa metragem exibidos comercialmente durante o ano anterior. Um Júri Nacional de Cinema, composto por 11 membros (o Presidente do INC, presidente e membro nato do Júri, e 10 críticos cinematográficos militantes em periódicos dos grandes centros do País), indicará o melhor em cada especialidade, com base em seleção de nomes apontada pela Comissão Especial de Seleção do Filme Brasileiro de Longa Metragem. São os seguintes os Prêmios INC: para o melhor diretor, Cr\$ 18 mil; para os melhores nas categorias de ator, atriz, fotógrafo em cor e em preto-e-branco, montador, roteirista, Cr\$ 12 mil; para o melhor nas especialidades de ator e atriz coadjuvante, cenógrafo, partitura musical, figurinista e técnico de som, Cr\$ 8 mil.

Também serão concedidos os Prêmios INC e troféu Humberto Mauro aos três melhores diretores de curta metragem, nos seguintes valores: Cr\$ 15 mil, Cr\$ 10 mil e Cr\$ 8 mil. Os curtas metragens deverão ser inscritos no INC, com a comprovação de que foram produzidos no ano anterior.

Resolução INC nº 73 (de 23/3/72) — Estabelece normas para inscrição de filmes brasileiros de longa e curta metragem para concorrerem ou participarem de Mostras e Festivais Internacionais de Cinema.

Observação: os interessados nas Resoluções INC poderão consegui-las na Sede e Delegacias do Instituto Nacional do Cinema.

FILME SOBRE OSWALDO CRUZ

O Instituto Nacional do Cinema está produzindo um documentário comemorativo do centenário de nascimento de Oswaldo Cruz. Sob a direção de Jurandy Noronha, também autor do roteiro, o filme será realizado com equipe composta quase inteiramente por técnicos do Departamento do Filme Educativo do INC, como José Mauro (Zequinha), o fotógrafo, e Erich Walder, o montador. Oswaldo Cruz Filho, Diretor do Instituto que tem o nome do seu pai, atuará como assessor.

Jurandy Noronha, que dirigiu ano passado um filme-antologia sobre a comédia no cinema brasileiro (**Cômicos... + Cômicos...**) e tem em sua filmografia vários filmes biográficos (sobre Santos Dumont, Carmem Santos, etc.), está terminando outro trabalho importante como documentação cinematográfica, **70 Anos de Brasil**, que focaliza a vida brasileira em todos os seus aspectos, desde o princípio do século.

"MISSÃO: MATAR!"

"Alguém em Hollywood (ou em qualquer outro lugar onde se fazem filmes) está perdendo uma ótima "chance" de filmar os livros de Robert L. Fish sobre o capitão José da Silva", disse "Mistry Readers Review" (Newsletter), de maio de 1971, comentando a novela "O Tesouro no Inferno Verde". O autor do comentário não sabia que, já então, o produtor André Fodor ultimava os preparativos para a produção de **Missão: Matar!**, iniciados em 1965. Baseado na novela "Always Kill a Stranger", este filme inaugura uma série de aventuras cinematográficas do detetive José da Silva, com Tarcísio Meira no papel. A Taurus Filmes, produtora de **Missão: Matar!**, já tem pronto o roteiro do segundo filme da série, baseado na novela "The Xavier Affair".

Alberto Pieralisi dirigiu **Missão: Matar!** a partir de um roteiro escrito pelo próprio Robert L. Fish, adaptado por João Bethencourt, que também se encarregou dos diálogos. Nos papéis centrais, ao lado de Tarcísio, atuam a atriz inglesa Ivonne Buckingham (radicada no Brasil), Luís de Lima e Rubens de Falco.

Robert L. Fish residiu durante cerca de 10 anos no Brasil, cujos cenários sempre aparecem nas histórias de "Da Silva". Em tempo: ao contrário do que foi fartamente noticiado na imprensa, a novela "Mute Witness", origem do filme **Bullitt** não pertence à série "Da Silva" e sim ao ciclo de aventuras do Tenente Clancy (que inclui também "Police Blotter" e "The Quarry").



Tarcísio Meira em "Missão: Matar!", de Alberto Pieralisi

SINAIS DE OTIMISMO NOS EUA

Até o dia 3 de maio as rendas de **The Godfather** (O Poderoso Chefe), dirigido por Francis Ford Coppola, haviam atingido — só nos cinemas americanos — a 45 milhões e 555 mil dólares, o que equivale à garantia de que este filme irá liderar, em futuro próximo, a lista dos campeões de bilheteria. Outros filmes recentes com excelentes previsões de bilheteria e que, no entender de muitos observadores, desautorizam pontos de vista pessimistas sobre a indústria cinematográfica, são a nova versão de **The Great Gatsby** (o romance de Scott Fitzgerald), **Jesus Christ Superstar** e **The Day of the Jackal**.

O presidente da Motion Picture Association of America, Jack Valenti, declarou em entrevista que há muitos anos não eram tão certas como agora "as possibilidades de um futuro promissor para a indústria cinematográfica americana". afirmou que a frequência aos cinemas em

1972 vem sendo cinco por cento superior à do primeiro semestre de 1971, e as rendas vêm apresentando uma alta de mais ou menos sete por cento em paralelo com o mesmo período do ano passado.

MENÇÃO: "GUERRA DOS PELADOS"

A **Guerra dos Pelados**, de Sílvio Back, obteve Menção Honrosa na 3ª Semana Internacional do Cinema de Autor, realizada em Benelmadena, Espanha. A mostra premiou **Mathias Kneisl**, de Reinhard Hauff, produção alemã, e **Per Grazia Ricevuta** (Por uma Graça Recebida), de Nino Manfredi, produção italiana.

A **Guerra dos Pelados**, baseado no romance "Geração do Deserto", de Guido Wilmar Sassi, foi produzido em associação com A. P. Galante e Alfredo Palácios. É o segundo longa metragem do cineasta que estreou com **Lance Malor**.



Você constrói o Brasil.

FILME CULTURA

Diretor-Responsável: Armando Troia
Diretor-Editor: Carlos Fonseca
Editor: Ely Azeredo

Pesquisador: Michel do Espírito Santo.
Colaboradores: Alberto Silva, José Paes de Andrade. Arte e Coordenação Gráfica: Celso Mesquita. Revisão: Marco A. St'A. Machado. Circulação: Antônio Carlos Torres Machado. Assistente: Edivaldo Dias da Silveira.

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.

Instituto Nacional do Cinema
Rua Mayrink Veiga, 28 — salas 505/07
— ZC 05
Rio de Janeiro — Guanabara — Brasil
Endereço Telegráfico: INCBRAS
Telefone: 223-8471 — ramal 41

Preço do exemplar: Cr\$ 5,00. Assinatura anual: Cr\$ 30,00.

Composta e impressa na Rio Gráfica e Editora.

1	Movimento
6	Dossiê: Obra Literária/Roteiro/Filme
8	Escritores em Depoimento
20	Utopia do Romance Filmado
24	Cinema e Romance
27	Cinema sem Roteirista É como Teatro sem Dramaturgo
30	Uma Operação Semiológica
33	Duas Vezes Lúcio Cardoso
34	Paulo César Saraceni
39	Luiz Carlos Lacerda de Freitas
42	Escritores Brasileiros: Filmografia
45	Bibliografia Essencial
46	Rodolfo Nanni
50	Premissas de um Projeto de Cinema Brasileiro
53	Enciclopédia C/D
61	Movimento

inc



Fotos das Capas: Tarcísio Meira, o D. Pedro I de *Independência ou Morte*, de Carlos Coimbra (1.ª capa); Nara Leão, Chico Buarque de Holanda e Maria Betânia em *Quando o Carnaval Chegar*, de Carlos Diegues (última capa); e Adriana Prieto em *A Viúva Virgem*, de Pedro Carlos Rovai (2.ª capa).

DOSSIÊ FILME CULTURA

Obra
literária
/roteiro
/filme



...E O VENTO LEVOU

"Inútil crer que é 'protegendo' o cinema contra outras formas de arte, zelando enciumadamente para que o filme nada tenha a ver com o romance, nem com a pintura, que faremos cinema 'verdadeiro' (...). *Macbeth*, de Orson Welles, é ao mesmo tempo Shakespeare e cinema. Por quê? Porque há algo, comum ao cinema e a Shakespeare. Porque o cinema surgiu num mundo onde Shakespeare já havia existido." Assim, para o romancista-crítico-cineasta Alexandre Astruc, criador da expressão "camera-stylo" (câmara-caneta) — o cinema como um meio de expressão "tão sutil quanto a linguagem escrita" —, o caráter específico da nova arte tão evidente que dispensa o levantamento de barreiras artificiais entre o filme e os outros meios.

Embora esteja superada a concepção de "cinema puro", defendida pelos primeiros teóricos, os problemas da transposição de uma linguagem para outra ainda fazem com que a adaptação (e, em especial, as tentativas de adaptação fiel à obra romanesca ou teatral) suscitem hostilidades entre escritores e cineastas, assim como entre cineastas e seus críticos. Muitas dessas restrições surgem, naturalmente, nos depoimentos de escritores presentes neste Dossiê FILME CULTURA. Todo criador costuma ser possessivo com sua criação e raras adaptações se fazem sem perda de alguma seiva do original. Não deixa de ser insólita a atitude de um John Ford, que realizou *Grapes of Wrath* (Vinhas da Ira) — "nunca li o romance" —, mas ninguém, em julgamento isento, pode negar o êxito artístico e a importância social do filme, aliás, segundo muitos, superior à obra de John Steinbeck. Por outro lado, nos anos que se seguiram ao filme citado, a evolução dos acontecimentos demonstrou que cinema e literatura tinham muito a ganhar com uma aproximação respeitosa aos valores de um e de outra.

Permanece atual, em parte, o ensaio "Por um Cinema Impuro", de André Bazin, publicado pela primeira vez na década de 50. A partir da constatação de que "a adaptação é uma constante na história da arte", o crítico francês defendeu a assimilação do "formidável capital" de trabalhos elaborados pelas outras artes no correr dos séculos. "O êxito do teatro filmado beneficia o teatro, como a adaptação do romance beneficia a literatura: *Hamlet* na tela só pode aumentar o público de Shakespeare (...). *Le Journal d'un Curé de Campagne*, visto por Bresson, multiplicou por 10 os leitores, de Bernanos. Em verdade, não há concorrência e substituição, e sim a soma de uma dimensão nova que as artes perderam pouco a pouco depois da Renascença: o público". A busca da dimensão-público pelos filmes brasileiros aumentou o interesse por certos escritores (Graciliano Ramos, Oswald de Andrade) e ampliou a penetração de teatrólogos de sucesso (como Nelson Rodrigues ou Dias Gomes).

Da soma de opiniões de escritores colhidas nesse Dossiê, assim como do exame desapassionado das restrições feitas pela crítica cinematográfica, parece fluir a certeza de que a adaptação e o roteiro ainda constituem pontos vulneráveis em setores consideráveis da produção brasileira. Por outro lado, é inegável a crescente sensibilidade dos cineastas face à contribuição literária. Qualquer olhar atento sobre a produção brasileira dos últimos 10 anos revela a influência benéfica — direta ou indireta — de ficcionistas como Guimarães Rosa e Oswald de Andrade, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, além de contribuições que podem ser deduzidas da lista de escritores que nos honraram com seus depoimentos. (FC)

O problema das relações entre o cinema, o teatro, o romance e outras formas de criação ficcional é pela segunda vez alvo de atenções especiais desta revista.

FILME CULTURA nº 14 reuniu artigos de Adonias Filho ("A Ficção e o Cinema"), Van Jafa ("Bernard Shaw: Anticinema?"), Ida Laura ("Robbe-Grillet & Resnais").

ESCRITORES EM DEPOIMENTO

JOSÉ MAURO DE VASCONCELOS

1 — Más. Excetuando-se **Meu Pé de Laranja-Lima** e **Rua Descalça**. O último menos mau que o primeiro citado.

2 — Não. Cinema é a arte mais pobre de todas porque depende de todas as outras.

3 — Não creio que o cinema tenha influenciado a minha literatura ou as demais. A única coisa que o cinema ajudou, não foi a literatura, mas sim o povo: foi a facilidade de compreender melhor e visualizar um romance ou qualquer história escrita. Quando escrevo um livro, nunca penso em cinema. E quando o cinema adapta um livro de minha autoria é porque o livro já é sucesso.

4 — Cinema sempre filma um filme para pior. Só conheço três histórias que o cinema explorou razoavelmente bem: **O Processo**, ... **E o Vento Levou**, **O Morro dos Ventos Uivantes**. Ia-me esquecendo: **O Velho e o Mar**.

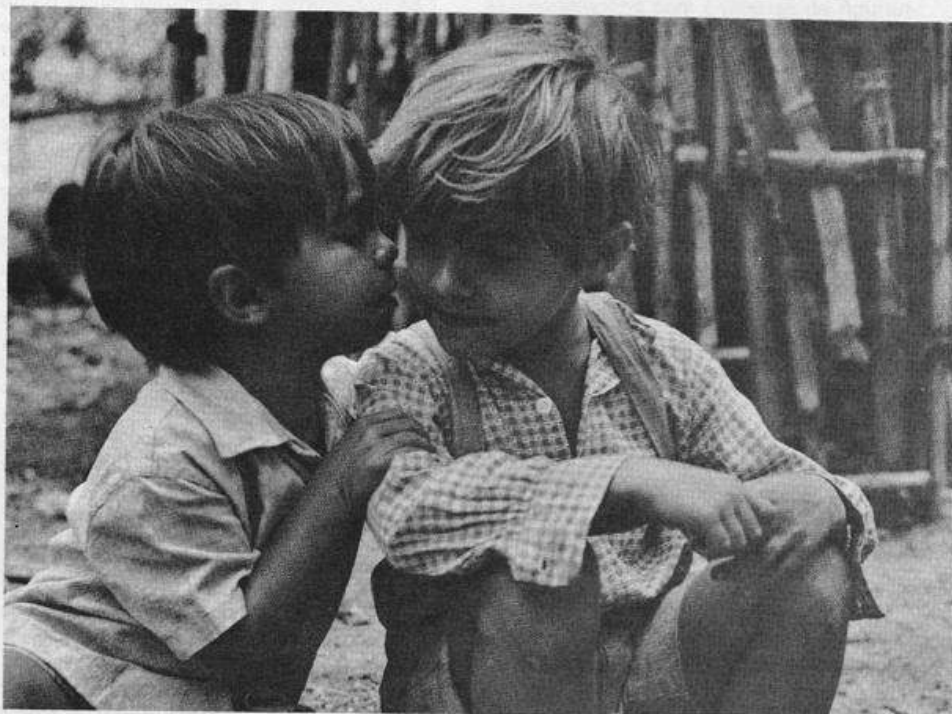
5 — Nunca me preocupei com isso.

6 — O cinema nunca se apropriou dos recursos de um romance. Nunca. É colocar os carros antes dos bois. Primeiro, porque o cinema não resiste ao tempo. Com raras exceções. Não creio, como já disse acima, que um autor se preocupe com cinema, quando escreve. A não ser os especialistas no assunto. Se você conhece Bergson, sabe na certa que "a invenção é uma variação sobre um tema de rotina". O cinema está engatinhando e involuindo. Pense o seguinte: "O Asno de Ouro", de Apuleyo, era o livro de cabeceira de Santo Agostinho. Foi escrito antes de Cristo (não posso garantir) e até hoje nenhuma obra realista ou neorealista conseguiu superar essa obra. Ora, é mais fácil a gente encontrar hoje em dia, um bom cineasta do que um bom escritor. Conclusão: nada de novo sobre a face da Terra...

7 — Nem uma coisa, nem outra. E sim: falta de dinheiro.

8 — Se a coisa é mal feita ou ruim, não há linguagem, nem a nacional, nem a internacional, que ajude. Veja o Chaplin de **Luzes da Cidade**, de **Em Busca do Ouro**, de **Tempos Modernos**... Veja o Chaplin de **O Grande Ditador**, daquele

1. O que acha das adaptações de suas obras pelo cinema?
2. Vê o cinema como arte autônoma, com uma linguagem específica? Ou como subproduto da literatura, do teatro e/ou de outros meios de expressão?
3. Até que ponto a linguagem do cinema influenciou a literatura e, em especial, sua obra?
4. Filmar uma história segundo determinado processo equivale à repetição virtual de processos afins da narração romanesca? Por exemplo: o "flash-back" cinematográfico lhe dá a mesma impressão do "retorno" cronológico no desenrolar de uma narração romanesca?
5. Como vê a evolução da linguagem cinematográfica a partir da década de 40?
6. Se o cinema se apropriou de recursos da narrativa romanesca e depois os transformou a ponto de provocar uma ruptura com os processos tradicionais, tornou-se urgente uma renovação do romance?
7. A carência de boas histórias originais e de bons roteiros seria, como inúmeros observadores afirmam, o problema de maior gravidade do cinema brasileiro?
8. Durante algum tempo considerou-se "não cinematográfica" a língua portuguesa. Julga que ainda há base para esta restrição ao nosso idioma?
9. Já pensou em realizar um filme? Se ainda não trabalhou em roteiro cinematográfico, pensou, pelo menos, em fazê-lo?
10. Como vê o futuro do cinema e o da literatura?



Do livro de José Mauro de Vasconcelos: O Meu Pé de Laranja-Lima, dirigido por Aurélio Teixeira

horroroso **Um Rei em Nova York**. Dá para se notar a diferença?

9 — Fiz o roteiro de **O Canto do Mar**.

10 — Que importa isso? A literatura continua, o cinema involul. Cria-se a cor, Cinemascope, Cinerama, cinema-não-sei-o-quê, etc. E a gente vai ver um filme como **Joana D'Arc**, de Dreyer, ou mesmo esse genial **Limite**, de Mário Peixoto (eu vi duas vezes e tinha até fotografias de cena; caí na burrice de dá-las à Cinemateca Brasileira, e a Cinemateca caiu na burrice de pegar fogo), e vê que tudo piorou. Seja honesto, assista a um filme (Garbo é "hors-concours") e veja se, realmente você tem o mesmo entusiasmo. Também vou ser honesto: na literatura existe muito disso, embora em menos quantidade. Você relê "Sparkenbrooke", "Contraponto", "Jean Christophe" e muitas coisas mais, e cai duro prá trás, por ter gostado tanto antes. Meu caro interlocutor; aos quatro anos assisti **Moana** e **Tabu**. Até hoje me lembro dos filmes, por incrível que pareça, principalmente **Tabu**, que lembro inteirinho. E hoje em dia a gente se lembra pouco dos que passam. Procurei responder com toda a minha sinceridade. E à guisa de confissão: eu adoro cinema quando posso fazer o ator. Aí, sim, é aquela emoção da gente lutar contra a câmara. Em vez de ler "posso", leia-se "podia".

ABÍLIO PEREIRA DE ALMEIDA

1 — Minha obra teatral editada consta de 15 peças, seis das quais levadas ao cinema. Nenhuma adaptação me satisfez, embora três delas sejam de minha autoria. Ainda não descobri o cinema e creio que poucos aqui no Brasil o descobriram. Mas aprendi o primeiro estágio e, assim mesmo, mais ou menos: por enquanto, já sei o que não funciona. Só isso. O que funciona ainda não sei. Claro que tudo isso em termos de público, não de crítica.

2 — O cinema é arte autônoma. Entretanto, acima de qualquer outra, é por demais dependente das novas técnicas e de capital. É evidente que teatro e literatura colaboram. A linguagem do cinema, porém, é outra e é nesse sentido que considero autônoma a arte cinematográfica. Mesmo que não fosse autônoma, nunca seria um mero subproduto.

3 — Creio que ainda não achamos a linguagem do cinema, salvo raras exceções. Em regra, nada. Nunca escrevi teatro pensando em cinema. No entanto, há muitos escritores que compõem visualizando a possibilidade de assistir a seu trabalho na tela. Esse tipo de influência é marcante.

4 — Não sei bem o que o entrevistador entende por narração romanesca. Por outro lado, acho que o "flash-back", como recurso de narrativa, é solução que deve ser evitada, em benefício da fluência da história. Em termos de narração cinematográfica, opino pela sin-geleza; a mais absoluta clareza, quase até o limite da ingenuidade. Não se deve deixar nada na história (nos fatos, na exposição dos fatos, não na temática) para o público deduzir. O público pode julgar, mas não deduzir. Na minha opinião, a falta de humildade dos diretores faz com que incidam nesse erro de complicar a narrativa, tornando-a "inteligente" (pensam eles). A guisa de esclarecimento, pois estou achando-me confuso: começa-se o tênis, aprendendo-se a pôr e manter a bola em jogo. Depois se aperfeiçoa e se tenta um "drive", um "smash", uma "deixada". Na nossa cinematografia, os gênios ainda não aprenderam a pôr a bola em jogo e já querem subir à rede.

5 — Tudo melhorou, perdendo-se os exageros anacrônicos. Suprimiu-se, por exemplo, a preocupação pelo tempo lógico da cena, problema que se resolvia através de fusões e passagens de tempo rebuscadas. Verificou-se que o "corte" era o bastante. O temor pelo excesso de diálogo também foi superado. Quando se tem que falar, o melhor é falar mesmo. É muito melhor que qualquer **trouvaile** genial, um gesto ou um lampejo que ninguém percebe. Só a direção e a cupinchada.

6 — Não entendi. Não sei o que seja narrativa romanesca nem narrativa clássica. Não vai aqui uma crítica ao elaborador das perguntas. Talvez eu esteja por fora: de qualquer forma, a arte sempre se renova, mesmo que não se procure renová-la.

7 — O problema mais grave no cinema brasileiro é a falta de dinheiro. Temos no Brasil casos raríssimos de indústria autônoma em termos de sobrevivência. Toda a nossa indústria vive sobre os pilares do protecionismo fiscal-alfandegário. Menos o cinema. Ao contrário: durante muitos anos, através de diferentes taxas de câmbio, o cinema estrangeiro era protegido contra o nacional. Houve tempos em que o cinema era negócio de câmbio, pois que o produtor estrangeiro tinha suas remessas na base do dólar oficial, na base de 18 cruzeiros por dólar, quando, no mercado negro, o dólar valia 100 ou mais cruzeiros. Tudo que se discutir em termos de obrigatoriedade de exibição, premiação e coisa e tal é, na minha humilde opinião, fajuto. A

solução está aí: é a barreira aduaneira. É a taxa do produto, onerando a sua entrada no país. Todo mundo sabe disso; mas argumenta-se que tal proteção prejudicaria outros acordos comerciais. Então, adeus! É o coitado do cinema nacional que paga pela sobrevivência dos outros acordos comerciais?

8 — Não. Nunca. Isso é asneira. E o que diríamos do árabe, do japonês? O que nós temos é som ruim e descuidadas salas de projeção.

9 — Vivo pensando nisso. Aliás, já participei — como ator, ou autor, ou diretor, ou produtor, ou incorporador — de mais de 20 filmes. E só acertei com o meu amigo Mazaroppi.

10 — Negro. Nossa sorte é que a televisão ainda é maltratada.

CLARICE LISPECTOR

1 — Acho meus livros perfeitamente adaptáveis ao cinema, desde que sejam interpretados por diretores capazes.

2 — É uma arte autônoma e adulta.

3 — De modo geral, creio que tem influenciado. Mas a mim, particularmente, de modo algum.

4 — O cinema tem seus próprios processos, que a mim não cabe discutir.

5 — Encaminha-se o cinema brasileiro para um futuro muito promissor.

6 — O romance tem que ser renovado, senão ele morrerá. Nesse aspecto tem sido das mais fecundas a influência do cinema.

7 — De bons roteiros, essencialmente.

8 — Nossa língua é cinematográfica também. Depende muito da técnica empregada para a sua transmissão.

9 — Não. Não tenho vontade de ingressar neste campo.

10 — Não posso prever, mas acredito numa evolução sensível nos próximos anos. Gostaria até de presenciar essa transformação.

DIAS GOMES

1 — Acredito que uma obra escrita para o palco sempre perca alguma coisa quando transposta para a tela. Outra linguagem, outros meios de expressão podem levar a equívocos. No teatro, o homem, a criatura humana viva é o meio de expressão básica. O cinema utiliza a imagem do homem e não depende dela tanto quanto o teatro. A força dramática de um ator vivente e mortal, na qual se apóia o dramaturgo, pode, evidentemente, ser compensada, no cinema, por outros recursos, mas, nesse perde-ganha, fica sempre a impressão de que a obra original dizia mais. Falo em termos gerais e não estou colocando o problema



De Dias Gomes: O Pagador de Promessas, de Anselmo Duarte. Na foto Dionísio Azevedo e Leonardo Vilar

da superioridade de uma arte sobre outra. Com raríssimas exceções, isso tanto se verifica na transposição cinematográfica de uma peça, ou romance, como na teatralização (algumas vezes tentada) de um filme, muito embora alguns fatores exteriores induzam os desavisados a pensar o contrário.

2 — Nenhuma arte é totalmente autônoma, no sentido de não utilizar meios de expressão comuns a outras artes. Acho que a autonomia de uma arte é caracterizada unicamente pelo seu meio de expressão básico que, este sim, deve ser inteiramente pessoal, exclusivo. Dentro deste ponto de vista, o cinema é uma arte autônoma.

3 — Não há a menor dúvida de que o cinema influenciou o romance e que esta influência resultou em experiências interessantes. Tal não aconteceu, entretanto, em relação ao teatro, onde a influência cinematográfica só levou a equívocos, felizmente já superados. No que diz respeito à minha obra, se existe alguma influência, confesso que dela não tenho consciência.

4 — A narrativa romanesca é essencialmente cinematográfica. Tanto no romance como no cinema o processo é analítico. (Enquanto o teatro é síntese e, portanto, inteiramente oposto ao cinema.) Por isso é sempre mais fácil filmar um romance do que uma peça teatral. E eu não creio que a ruptura da narrativa clássica tenha libertado o cinema do romance, ou mesmo que o tenha distanciado substancialmente.

5 — Creio que essa "evolução" tem início um pouco antes, com *Cidadão*

Kane. E não vai muito além disso.

6 — Que se torna urgente uma renovação no romance, os próprios romancistas sabem disso. Se essa renovação é determinada pelo cinema, é discutível. Tão discutível quanto a influência da televisão (nunca analisada) no mesmo problema.

7 — Acredito que sim. O chamado "cinema de autor" tem levado a um cinema sem autor. Tal como no teatro, a usurpação do papel do autor pelo diretor leva a um beco sem saída. Se bem que no cinema a inventividade exigida do diretor seja incomparavelmente maior, tornando-se ele o verdadeiro autor da obra, não é descabido o paralelo. De qualquer modo, como não se pode fazer um teatro sem peça, não se pode fazer um cinema sem história e sem roteiro. E os nossos diretores-autores de cinema, com uma ou duas exceções, não estão aptos a elaborar um bom argumento.

8 — Não, de modo algum. O que eu acho é que os nossos atores (por culpa menos deles que dos diretores) ainda não conseguiram falar, no cinema, com a naturalidade, a comunicabilidade que já se conseguiu na televisão, por exemplo. Nosso idioma soa falso na tela. Mas notem que o mesmo não aconteceu em algumas das recentes experiências feitas nas novelas de TV. Sei que isso vai parecer uma heresia a muita gente, mas é preciso que se diga.

9 — Uma vez o Gláuber Rocha me perguntou por que eu não dirigia a adaptação cinematográfica de minhas próprias peças. Respondi que não me achava preparado para isso. Ele me

olhou muito espantado e parece que não entendeu. Como se eu tivesse dito que não me achava capaz de escorregar no corrimão de uma escada. Isso me fez pensar vagamente na hipótese. Eu queria me referir ao despreparo psicológico. Pode ser que um dia ainda venha a tentar a experiência. Quanto a escrever roteiros, já escrevi alguns, inclusive o do **Pagador de Promessas**. Outros, como "O Berço do Herói" e "Odorico, o Bem-Amado", apesar de comprados, não tiveram seus projetos de filmagem levados a bom termo (como sói acontecer em 99% das propostas de filmagem que tenho recebido). É verdade que esses roteiros eram todos baseados em peças de minha autoria. Nunca escrevi uma história especialmente para o cinema e não me sinto tentado a escrever. Isto porque sinto necessidade de comunicação direta, como no teatro, ou mesmo na televisão, onde o diretor não se interpõe entre o autor e a platéia, mas apenas facilita e serve a essa comunicação (eu, pelo menos, não aceitaria outro tipo de diretor).

10 — Acredito que ambos saiam da crise temática em que se encontram. Crise estética também, que caracteriza toda a arte do nosso tempo.

HENRIQUE PONGETTI

1 — Escrevi várias histórias especialmente para o cinema. Não vou citar todos os filmes. Em alguns, massacraram grosseiramente o meu texto, noutros o deturparam, como aconteceu com a adaptação de uma comédia sortuda minha representada durante dois anos e meio no Brasil e no exterior. O público do teatro correu ao cinema e viu outra coisa talvez até mais inteligente, mas contrária à sua expectativa. Imaginem os leitores do romance "...E o Vento Levou" arrastados ao cinema Metro pelo título e esbarrando na tela com ... **E o Vento Deixou** brilhantemente filmado. Um diretor-autor não deve condescender aceitando até mesmo o título de uma obra alheia. Ou tudo ou nada. Fellini, Bergman e Antonioni estão aí dando suas aulas de totalitarismo, egocêntricos geniais que são. Aos 15 anos escrevi e dirigi em Petrópolis um filme que teve o estrondoso sucesso de uma noite: era incrivelmente péssimo, mas por ser petropolitano bateu todos os recordes de frequência da cidade. Tive um sucesso artístico inegável com **Favela dos Meus Amores**, história e diálogos, na direção de Humberto Mauro. É considerado um clássico dentro da evolução do cinema brasileiro e um precursor do neo-realismo. Escolhi a então perigosíssima favela do Morro da Providência para cenário, e

ali trabalhamos com centenas de figurantes, entre eles cartazes autênticos da marginalidade. Infelizmente, a filmoteca onde se conserva este filme é a memória dos que o viram há muitos anos atrás. Queimado o negativo, destruídas pelo uso as cópias. Resistem impavidamente ao tempo e ao destino incendiário os filmes em que minhas histórias contadas com certa graça e finura viraram chanchadas às vezes grossas. Enquanto escrevo estas linhas, anunciam a próxima estréia de uma adaptação da minha comédia teatral "Zefa Entre os Homens" lançada com o título de **Jesus Cristo Eu Estou Aí**. Não vi uma única seqüência, não faço idéia do que fizeram para justificar a mudança do título botando Jesus no lugar da Zefa. Meu conforto é que com sua onisciência Jesus me absolverá se houver motivo para condenação... Mas peço a Jesus que não haja.

2 — Sim, existe um cinema com linguagem específica, classificável como arte autônoma. Nem a limitação de espaço e a verbosidade do teatro, nem a técnica linear ou contrapontada da literatura. Imagens livres no espaço e no tempo gerando idéias e emoções exclusivas. Em que palco ou livro poderíamos sentir o que sentimos vendo o que vimos dentro do velho, suntuoso e anacrônico hotel de Marienbad? Ou, no campo científico, os impactos inéditos de **2001: Uma Odisséia no Espaço**? Os objetivos comerciais do cinema industrial — razões de sobrevivência — obrigam-no a fazer uma quantidade esmagadora de filmes filiados ao teatro e ao livro, artes secularmente dominadoras do público, vício difícil de combater. As pequenas platéias de certos filmes admiráveis atestam a existência de um cinema comercial. Mas o teatro, o livro e o próprio cinema estão sofrendo crises com a dominação da pequena tela da televisão instalada na sala ou no quarto, espetáculo único que começa e acaba quando a gente quer e que pode ser visto dentro de um pijama ou de um **baby-doll**. Rossellini refugiou-se na TV e é o mais agourento profeta da morte próxima do cinema e do teatro. Fellini jura que os futuros romancistas usarão a câmara para contar sua história.

3 — Em lugares de grande indústria cinematográfica como os Estados Unidos (ela permanece grande mesmo depois do ocaso de Hollywood-mito), escritores de grande público escrevem seus romances pensando na filmagem, altamente rendosa. Nota-se na sua técnica, na sua linguagem, nos seus personagens e na dinâmica ação do enredo o objetivo extraliterário. O cinema ensinou-me a síntese e a comunicação direta. O "tempo" das imagens na tela ou no vídeo está determinando o "tempo" das imagens no escrito, o "tempo" subjetivo. Um livro

pode ter mil páginas e não ser prolixo... outro livro pode ter cem e afligir o leitor com sua indigesta imensidade. Tolstói teria "enxugado" seu "Guerra e Paz" se visse "Ladrões de Bicicletas" na tela. Todos os escritores do mundo aprenderam muito com esse filme de Vittorio De Sica. Nenhum grande assunto vale o modo de contar um assunto quase ausente.

4 — Em muitos pontos, a técnica do romance escrito se assemelha à técnica do romance fotografado. A história biográfica **Cidadão Kane**, com sua arbitrariedade cronológica e magistral do emprego do "flash-back", dá um dos melhores exemplos de um processo literário que consiste na descontinuidade da ação no tempo e no espaço, num "puzzle" com que o leitor se diverte em pôr tudo em ordem aborrecendo-se com a desordem. O leitor comum é mentalmente um linear, um zelador da ordem direta.

5 — O surgimento de diretores pessoais em vários países e a constante evolução dos processos de filmagem e de projeção, assim como as conquistas do homem no campo da psicologia e da ciência em geral, empobreceram muito a imagem que fazíamos dos gênios anteriores a este progresso fabuloso. Lembrem-se apenas de uma telinha e das imagens em branco e preto, da pueril censura de ontem, dos temas livres de hoje, das telas gigantescas, das cores e das nuances da própria natureza. Os filmes passados constantemente na televisão mostram até como eram incriveis as belezas daquela época com sua maquiagem sistemática de estúdio, que as tornavam tão semelhantes entre si como um ovo se assemelha a outro na mesma dúzia de ovos.

6 — Com Luchino Visconti procurando levar para a tela a obra de Marcel Proust o cinema se apóia novamente na literatura, mas desta vez com maiores riscos, por tratar-se de uma narrativa sem encadeamento dramático, um maravilhoso exercício de mnemônica, inculcado até hoje ao público como de difícil e dignificante leitura. A nosso ver, a renovação do romance se realiza atualmente com a revelação de romancistas surgidos de surpresa em terras não incluídas no mapa oficial da cultura como literariamente subdesenvolvidas. Guimarães Rosa e alguns hispano-americanos, entre eles o universalíssimo Borges e um Prêmio Nobel de Literatura (Miguel Angel Asturias), estão impressionando os europeus, prisioneiros de uma civilização sugada literariamente até o bagaço. Países novos, de paisagens novas, sentimentos novos e problemas novos, vão revolucionar o romance, e o cinema certamente se socorrerá desse reforço considerando a escassez de Fellini, de Antonioni, de Bergman, deuses criadores exclusivos dos seus próprios mundos.

7 — O cinema brasileiro tem uma abundância de talentos cuja criatividade sófrega de comprovações deriva para o utópico, desligando-se inteiramente das realidades do meio. Não se firma uma indústria devoradora de capitais e arriscadíssima com rompantes de genialidade, individualismo, inexperiência, soberba e a preocupação principal de embasbacar o júri das diversas máfias festivaesca, prontas sempre a conceder um prêmio secundário ao exotismo ou à detenção dos cinemas "babies". Cada país tem o cinema que pode. Muitos dos nossos filmes se endereçam a um público inexistente para a cinematografia nacional. São mensações mais confusas que heréticas, dirigidas ninguém sabe a quem. Não fracassam porque são muito intelectuais; fracassam porque são anticinema para o mercado de consumo. Três filmes feitos no Brasil e laureados no estrangeiro contavam história do povo para o povo. O **Cangaceiro**, **Orfeu do Carnaval**, **O Pagador de Promessas**. Ultimamente alguns filmes de produtores realistas igualaram quase as receitas de **Romeu e Julieta**, a **Love Story** de Shakespeare. Eram filmes comerciais bem feitos, mas são os filmes comerciais majoritários numa produção organizada e racional que firmam a indústria e permitem arriscar dinheiro grosso no cinema de elite. Além disso, quantos filmes de arte verdadeira tiveram o apoio da crítica, da elite e das massas? O problema mais grave do cinema brasileiro é o excesso de gênios indiferentes aos resultados materiais das suas obras-primas, feitas com empréstimos, subvenções, quotas, dinheiro não seu. Gente que considera o sucesso de bilheteria uma prova de inferioridade artística. "O Público foi? Que vergonha, meu Deus!"

8 — No tempo da chanchada, onde os diálogos eram em linguagem das ruas, o filme considerado sério empregava a linguagem artificiosa dos livros. Todos falavam como se tivessem soletrado a leitura do papel. As palavras extracolôquiais soavam falso como moeda falsa. Era anticinematográfico o diálogo, não o idioma. Hoje a gíria domina as conversas das classes A e B, e os nossos filmes sérios acompanham a transformação da linguagem colhendo-a diretamente nos lábios dos modelos reais de seus personagens. Ninguém mais nota artificialidade ou pedantismo nos nossos filmes onde vivem e falam figuras da burguesia pequena ou grande. Todos os cinemas do mundo devem ter problemas de linguagem, isto é, tirar da boca dos personagens a máquina de escrever, a palavra impressa. Reparem como nas comédias de costumes italianas o autor do enredo é um, do diálogo são diversos. Zavattini contou que se metia no meio do povo para captar as expressões

vivas e típicas das várias camadas sociais e profissionais. Não existe num filme o personagem verdadeiro se a linguagem é falsa. Só no teatro a gente suporta a linguagem literária, o "morceau choisi", o solo e o coro de gramáticos e de lexicólogos. O teatro conta cada vez com menos público, assim como o romance, o circo, o balé, a ópera. Fellini falou certo: o novo meio de expressão é a imagem, vista ao mesmo tempo por platéias internacionais de milhões de espectadores, cada povo na sua língua.

9 e 10 — respostas acima.

HERNANI DONATO

1 — Meus três romances foram adaptados ao cinema. Um não chegou ao celulóide. Participei das outras adaptações ou como co-adaptador ou... como "assessor". Isso me impõe a suspeição. Acho que fizemos o melhor. No caso de **Selva Trágica**, até mesmo o Roberto Farias foi além do esperado pelo autor: levou o romance, nas complexidades das suas diversas linhas e da sua extensão, para o roteiro. Eu admitiria tranquilamente uma simplificação. Resumindo: não tenho queixas.

2 — Claro que autônoma, autônominíssima. Chego a ver nas demais, artes análogas do cinema. É tão diferente que não pode ser subproduto. A literatura, por exemplo, está para o cinema como fornecedora de matéria-prima, não uma diretora de consciência.

3 — A linguagem do cinema começou a "falar" para nós romancistas ao mesmo tempo em que explodiam os muitos

artigos no novo credo da comunicação massiva. Coube ao cinema acelerar esse processo — que, em essência, requer síntese e movimento. Foi o que passamos a ter. Nem todos os escritores — entre estes eu — escrevem para a literatura e esta aguarda que o cinema venha cortejá-la. Mas não há dúvida de que a literatura, de modo particular a nacional, já se volta para essa aproximação. Quanto a mim, o que se diz é que meus romances nascem cinematográficos e sem esforço ocorre o casamento. Mas ao fim de participar daqueles roteiros de meus livros, aprendi sem querer a trabalhar melhor o diálogo e o que me parece fundamental e talvez seja experiência particular: passei a avallar os perigos semióticos das vogais nasaladas e outros fenômenos de nossa língua. O laboratório, enfim, ensinou-me a burilar as falas das minhas personagens.

4 — Não quero fazer disso um axioma, pois vejo a questão proposta mais como variante de técnica e de capacidade (seja de narração, seja de filmagem), não como fase necessária do processo. Quero dizer: a moderna técnica do romance desgosta-se do "retour". Ele presume um nível retardado do leitor e um manquiteamento do autor. Quanto ao cinema, é este tão diverso de escrever um romance que não sei dizer. Apenas dou testemunho: o "flash-back" me parece um xingo: "Já que você não se lembra do que mostramos minutos atrás, aqui vai a repetição". Estou exagerando? Talvez, mas sinto que parte do espectador exigente também pensa assim.

5 — Penso haver respondido, pela rama, linha atrás. A partir — acredito —

Da novela de
Hernani Donato,
A Selva
Trágica, dirigido
por Roberto Farias.
Na cena:
Reginaldo Faria
e Rejane Medeiros



do gênero policial-espionagem, o cinema acelerou o ritmo, ou seja; tornou-se de um laconismo-enfático, falando por imagens quentes, coloridas, mesmo, quando em preto e branco, agressivas. Mas nisto, perdoem-me, seguiu a imposição dos tempos. Fotografia, conto, poesia viram-se compelidos a adotar essa linguagem. **O tempora, o mores!**

6 — Claro que se tornou urgente uma renovação do romance. Mas para isso o cinema não foi contribuição total. O cinema, servindo-se da matéria-prima literária, exigiu-a de acordo com os padrões novos e nem a literatura (estamos falando da literatura válida) poderia trabalhar com outro padrão. Será correto afirmar-se que romance e cinema acentuaram, juntos, uma ruptura da qual foram, a seu modo, agentes e pacientes.

7 — Pergunta inteligente, atual e delicada. Uma questão muito séria. Diria que o escritor brasileiro, em maioria, pode escrever boas histórias e bons roteiros para o nosso cinema. Poucos tentam fazê-lo, preferindo a literatura pela literatura. Quanto aos do passado, diria que um bom roteirista de braço dado a um bom diretor retiraria histórias tão boas quando as de qualquer outro país e cinema. Mas já seria um esforço de recriação. Para tanto, o cinema é arte totalmente autônoma. Embora ainda haja beócios que proclamam: "Não admitirei adaptações no meu texto. É o tudo ou nada". Que seja o nada.

8 — Compartilho. Já disse lá acima dos problemas que aprendi a enfrentar com certos sons da língua. Mas, afinal, o russo e o alemão o que dizem da sua?

9 — Já participei de roteiros. Já fiz alguns. Dirigir? Não, não me sinto bastante corajoso. Mas alegra-me escrever e colocar o texto em mãos de um bom diretor.

10 — Gostaria de poder opinar diferentemente, mas, olhando o futuro que já se avizinha, é forçoso admitir que em 30 anos não haverá livros tal como os vemos e entendemos. Ele terá de assumir — por curioso que isso possa parecer — uma forma aproximada da cinematização. E o cinema terá que marchar para uma forma aproximada de algo que ouso chamar televisão. Haverá estórias (livros?) contadas em filmes (cinemas) que o interessado comprará em bancas, lojas, postos de abastecimento energético (a gasolina terá desaparecido) e colocará em pequenas caixas adaptadas ao seu televisor. Também serão assim as peças de teatro, as lições normais, os comícios políticos. A saúde-estar de cada qual será a uma vez: cinema, biblioteca, teatro, estúdio, arena. Quem entre nós está pensando nisso e preparando-se para isso?



Com base na novela de João Bethencourt, "As Vidas de El Justicero", Néelson Pereira dos Santos realizou El Justicero — com Arduino Colassanti e Imanoel Cavalcanti

JOÃO BETHENCOURT

1 — Foram terríveis. Os diretores demonstraram uma espantosa e calamitosa incompetência.

2 — Autônoma.

3 — Bastante. Na velocidade e no corte de algumas peças e contos meus. Isto também porque o cinema educou o público a pensar mais rápido, em termos de ficção.

4 — O cinema tem muito do romance através dos seus meios específicos de expressão: imagem, escolha, expressão e mímica dos atores, música, efeitos de som e luz, corte. Mas é uma narrativa no tempo. Diferente do romance o é na velocidade e concentração, dado o tempo de projeção, que é limitado: neste sentido aproxima-se do teatro.

5 — Evolução é uma palavra perigosa em arte. O que há é uma mudança progressiva da expressão, pelo gasto e pela substituição dos estereótipos sociais. Vide também a resposta 3.

6 — Apenas nos termos da resposta anterior. Saul Bellow escreve romances tradicionais sensoriais. Beckett escreve romances "novos", mas que já o eram no tempo de James Joyce. O romance tende a incorporar os hábitos determinados na população pelo novo "meio". Pois o romancista, como membro do público, é também sujeito a eles.

7 — Bons roteiros, diretores objetivos que tratam o cinema como profissão e não como psicoterapia pessoal e censura.

8 — Considero uma enorme asneira.

9 — Prejudicado.

10 — Ligado ao futuro do homem.

JOÃO FELICIO DOS SANTOS

1 — Muitíssimo bom, no sentido de difundi-las. Por outro lado, não creio que as adaptações do **Ganga-Zumba** e do **Cristo de Lama**, como quaisquer outras adaptações, satisfaçam plenamente nem ao escritor nem ao roteirista. Com isso, surgem as dificuldades para o diretor. Mas aí é que está o dinamismo da linguagem: a técnica visual entra em choque com a narrativa estrutural-verbal do livro, o que obriga a existir uma versão de materiais (cinematográficos). Disso resulta que, quase sempre, a história do romance fica fragmentada — o que ainda é bom! —, dando um sentido de coisa inconclusa para os tradicionalistas. Geralmente os diretores fazem dentro de suas próprias cabeças, um esquema idealista do romance — sobretudo quando gostam da trama — e, depois, o roteiro, por necessidades evidentes, val pra outro lado. Então, a vaca

val pro brejo! Mesmo porque o roteirista que quiser ser literalmente fiel à novela que está adaptando terá de fazer um longa-metragem de, pelo menos, 10 ou 12 horas.

2 — Claro que o cinema é autônomo porque o é como linguagem. É direto e visual. O que se pode mostrar — é velho o aforismo — não se precisa contar. Assim como a colagem fragmentou a fotografia e o poema-processo está liquidando com a imobilidade esforçada e muito bem comportadinha do código alfabético, não obstante as concessões cada vez maiores feitas à personalidade de cada palavra (inclusive dos palavrões), o cinema fragmentou o discurso linear. Com o advento da cor (perfeita), então, que melhor poderá focalizar “um apaixonado beijo, ao pôr-do-sol, entre nacaradas nuvens róseas cujos eflúvios encantadores...”, que vai melando vinte páginas de uma novela? Isso tudo ou um simples “zoom” de vinte segundos?

3 — Filmar é trilhar o simples: contar o que houve pelo mostrar o que há. Como a literatura tradicional se baseia na descrição pormenorizada e linear dos acontecimentos locais e temporais, em perfeita consonância, pode-se dizer que a explosão documental da cinematografia, com seu prestígio de técnica, foi a simultaneidade. Somente a grandiosidade de síntese do cinema (como uma memória de máquina) conseguiu fixar na literatura (comando intelectual), como influência definitiva, as diversas tentativas de todos os tempos de integração das artes: o princípio da queda de divisões de gêneros. O picadeiro do circo, com sua multiplicidade de ocorrências, não alcançou uma arte de elite como a literatura. O palco do teatro, com o desenrolar de fatos, ao mesmo tempo em que a memorização de imagens e acontecimentos também não atingiu o reino das letras. A pintura (medieval), com a descoberta de variedades de planos (narrativos) encerrada em seus museus, pouco contribuiu mesmo para os poetas. As manifestações urbanas, com suas constâncias de ruídos e sons, nem chegaram a influenciar a prosa, por culpa do descritivo. Os grandes templos com suntuosos enquadramentos ambientes (internos), presos a uma área puramente mística, não lograram criar escritores específicos. Os parques de diversões, com suas salas de espelho, ficaram no lúdico e no humor individual. Não chegaram a cortar e recortar os textos da época. Por isso digo que filmar é trilhar o simples.

4 — Sim, meu pensamento sobre isso é exatamente o que acabei de dizer. Qualquer coisa seria redundância ou jogo de palavras.



Baseado em obra de João Felício dos Santos: Ganga Zumba, dirigido por Carlos Diegues

5 — Por que estipular o marco “meados de 1940”? Seria o início do novo cinema americano? O de *Neshes of the Afternoon*, *Scorpio Rising* ou *The Cage*? Uma espécie de extensão da vanguarda francesa? Seriam os importantes filmes pessoais que, passando pelo fantasma surrealista, a obsessão dos estudos psicológicos, a graça física da comédia, o movimento livre dos enredos de perseguição, a sinceridade ingênua da câmara descontraída, a abstração do psicodélico, o requinte da fantasia ou a fantasia do erotismo? Seria tudo isso que veio dar (influenciando o cinema nacional) nos filmes subterrâneos de hoje ou filmes feitos por computador? Nesse caso, sim! A coisa é mesmo pra valer!

6 — Também, de certo modo, esta pergunta está respondida. Sobretudo quando digo das dificuldades dos roteiristas e dos diretores.

7 — Só, mas só mesmo, o que está faltando no nosso cinema é seriedade administrativa. É responsabilidade administrativa. O pior é que, se os interessados no assunto quisessem, a coisa seria facilíssima e, certamente, não daria tanta dor-de-cabeça...

8 — Se uma língua não é cinematográfica, usa-se a linguagem. Para isso, existe a técnica de hoje. Depois, a aparência de pobreza, na área de criação, torna-se profundidade, inclusive pelo consumo da linguagem. De resto, transformar a falta em abundância é válido em qualquer terreno. Carlota, a rainha,

dizia: “Se uma mina de prata empobrece, uma de ouro arruína!”

9 — Um filme histórico, coisas nossas, bem mais gregário do que rochapombesco, feito em linguagem absolutamente cinematográfica, terá sempre a maior audiência. Assim, tenho dois ou três roteiros e ainda em textos soltos. Como escritor, esta é a minha especialidade. Mas tenho, também, outros textos sem que coisa alguma aconteça. Uma espécie de superposição de imagens como se fosse o desenvolvimento dessas imagens da comédia antiga que se colidem nos ambientes abertos e livres de perseguição. Tenho, ainda, colagens animadas: coisa como manipulação de imagens. Redução gráfica virando textura. Pinturas... Móveis... O importante é a exploração das possibilidades. Gostaria de andar do limite do visual como o bêbedo que se equilibra no meio-fio. Se você val perguntar se “puramente visuais”, respondo: visualmente vivo, sim! — o longe da reação a situações, a elegância e a propriedade do estilo, o capricho das implicações alegóricas e das expressões e interpretações afetadas. Quanto à direção, não! Nunca pretendi (embora sonhasse) dirigir filme algum.

10 — Estamos no tempo da passagem do cinema das produções tradicionais no projetado (em ambiente próprio: público freqüentador) para a rapidez do captável, dos ambientes de opção. A literatura estará, também, no tempo da passagem para o visual da ingenuidade jovem das histórias em quadrinhos? Quem sabe?

MARCOS REY

1 — Dois livros meus (“Memórias de um Gigolô” e “Enterro da Cafetina”) foram adaptados ao cinema. A adaptação das “Memórias” foi comercialmente bem feita; aliás, atingiu o objetivo, pois se tornou sucesso de bilheteria. Acho que o Alberto Pieralisi e o Jéce Valadão até fizeram muito, produzindo um comercial de boa qualidade. Claro que poderia ser melhor, mas não tive muita queixa.

2 — O cinema pode ser uma arte autônoma, uma grande arte. Mas, exposta ao maior número de concessões, para poder sobreviver, é quase sempre um subproduto, um mero arranjo comercial. Mas a técnica cinematográfica nada tem a ver com a teatral e a literária; portanto, há uma linguagem cinematográfica, própria, incomparável, empolgante.

3 — Realmente minha obra literária sofreu alguma influência do cinema, mesmo porque sofreu influência dos americanos da década de trinta, e eram todos

cinematográficos. Sempre me fascinou a literatura para ser vista, que contém ação, sem ficar meramente nas palavras. Influência indireta porque nunca fui um profissional do cinema.

4 — Sempre é difícil comparar-se o processo de narração cinematográfica com o de outras artes. O próprio "flash-back", que não é uma invenção do cinema, já existia como recurso de narração, foi no cinema que deu a justa medida do "tempo recuperável".

5 — Difícil, essa resposta. Mas acho que o cinema é uma técnica em evolução, mais do que qualquer outra arte. O museu que a televisão nos mostra confirma-nos todos os dias. Grandes filmes da década passada envelheceram como se tivessem meio século. É uma arte ou uma técnica, sei lá, que progride; justamente a mais comercial.

6 — O cinema vem exercendo grande influência no romance, principalmente no romance dos países adiantados. Os países subdesenvolvidos não chegaram a isso; o romancista desses países tem pudor de ceder ao fascínio do cinema. Não sabem pensar em termos de imagem. Se Hemingway fosse brasileiro, teria sido considerado um escritor medíocre e jamais teria merecido uma segunda edição, porque Hemingway dava às palavras apenas seu justo valor.

7 — Sim, falta de bons roteiros e de boas histórias.

8 — Realmente poucos escritores nacionais podem escrever para o cinema. Eles falam demais e amam as palavras, mesmo quando desligadas de qualquer sentido. O que eles pensam que é cultura, não passa de subdesenvolvimento. Mas há, raros, que podem escrever para o cinema, interessam ao cinema.

9 — Roteiros já escrevi; produzir um filme é meu sonho.

Baseado em
peça infantil de
Maria Clara
Machado, Francisco
Dreux realizou
A Dança das
Bruxas



10 — Nacionais? Acredito no futuro do nosso cinema. Quanto à literatura, foi o que sempre fiz, desde que existo. É um vício, mas não me preocupo com seu futuro; acho que a literatura nacional é muito chata, com raras exceções. Talvez porque no fundo eu seja um cara do cinema, enquanto os outros preferem inventar palavrinhas, nos fins de semana. Guimarães Rosa não teria sido um grande passo para trás?

MARIA CLARA MACHADO

1 — Não gostei de nenhuma delas. Tenho a impressão de que eu deveria ter feito os diálogos. Minhas peças foram muito deturpadas, o que me incomodou.

2 — É uma linguagem autônoma, específica, com suas técnicas próprias.

3 — Penso que o autor está sempre recebendo influência. O cinema me in-

fluenciou bastante, sobretudo na maneira de visualizar minhas peças quando as estou dirigindo.

4 — O "flash-back" é essencialmente cinematográfico. Na literatura ele sempre existiu com outros nomes. Sua aplicação no teatro é nitidamente influência do cinema.

5 — O cinema, como todas as artes, tem seus momentos de crise, e crise pode ser sinônimo de evolução. A arte é grandemente ajudada pela técnica, que se aperfeiçoa a cada ano. Mas nem sempre a criação artística está no mesmo pé de igualdade que a técnica. Daí os desencontros, ou as crises no cinema.

6 — Todas as artes se influenciam. Creio que o cinema influenciou o romance moderno, como este pode influenciar o cinema. Todas as artes se interligam.

7 — O problema do cinema, como das demais artes, é de natureza infra-estrutural. Ele se desenvolve de acordo com as possibilidades do meio. Acho que idéias, roteiros e histórias não nos faltam.

8 — Não. Acho que qualquer língua é cinematográfica. Está nas mãos daquele que cria saber usá-la.

9 — Muitas vezes. Porém, estou muito envolvida pelo teatro e não me sobra tempo para dedicar-me de corpo e alma ao cinema, como seria necessário. Contudo, meu grande sonho é transportar para a tela o "Cavalinho Azul".

10 — Sou otimista, portanto só vejo o cinema, a literatura ou o teatro cada vez mais atuantes. Na medida em que as técnicas forem aperfeiçoadas em nosso meio e os realizadores se convencerem de que o cinema, o teatro ou o livro são artes e também comércio ou indústria, então tenho certeza de que cada vez improvisaremos menos, a serviço de realizações mais bem planejadas e, portanto, mais bem aceitas pelo público.



Jeca Valadão e Paulo Fortes numa cena de O Enterro da Cafetina, segundo dos dois filmes de Alberto Pieralisi baseados em Marcos Rey

NÉLSON RODRIGUES

1 — A palavra "adaptação" diz tudo. Se foi "adaptada" a obra literária passa a ser outra. Pelo mesmo motivo, não gosto de ser traduzido. "Traduzir" é ser falsificado. A peça que passa a ser filme vira a antipeça. Assim, **Bonitinha, Mas Ordinária, O Beijo no Asfalto, Boca de Ouro** e outras, quando transpostas para a tela, parecem-me uma caricatura de mim mesmo. Diga-se que o filme **Boca de Ouro** ainda é uma tentativa de teatro filmado.

2 — Na minha opinião, o cinema não chega a ser uma arte. Daqui a seis mil anos talvez o seja. Espero responder à pergunta quando o cinema completar sessenta séculos de existência.

3 — A pergunta devia ser invertida: — Até que ponto a literatura e outras artes influenciaram o cinema? Na minha obra, não percebi nenhuma influência cinematográfica.

4 — Exatamente. Os filmes que vi até hoje, servem-se de vários processos de narração romanesca. O "flash-back" está neste caso.

5 — Desculpe, mas não vejo tal evolução. O cinema quando sai de 1920 passa a ser uma paródia cômica de si mesmo.

6 — De uns tempos para cá, já li vários ensaios, em que se anuncia a morte do romance. Há uns dois anos, ou menos do que isso, uns rapazes anunciaram da escadaria do Municipal a morte da palavra etc. etc. A tal "urgente renovação do romance" não me parece necessária. O cinema é que, a meu ver, continua na sua pré-história.

7 — A meu ver, o problema mais grave do cinema brasileiro é o diretor que se faz passar por inteligente e, não raro, por gênio. Daí o abismo que se cavou entre o público brasileiro e o seu cinema. Vendo alguns filmes nossos, tenho, por vezes, vontade de gritar, como se o diretor estivesse na tela: — "Seja burro, pelo amor de Deus, seja burro". Acredito que um pouco de burrice não faria mal nenhum a certos diretores.

8 — A nossa língua tem sido uma boa desculpa para os que a assassinam. Mas na verdade é a grande inocente. Sem medo de ser acariano, direi que se pode fazer obra-prima em qualquer língua viva ou morta.

9 — Daqui a seis mil anos e quando, então, o cinema for arte, talvez pense em fazer um filme ou, pelo menos, fazer um roteiro.

10 — A vantagem do romance é que depende de um leitor. Não importa o caso do "best-seller" que é lido por um milhão de leitores. Mas o leitor existe individualmente. Ao passo que o mesmo filme é visto, ao mesmo tempo, por

Odete Lara e Jeca Valadão, dois intérpretes nelsonrodrigueanos, em **Bonitinha, Mas Ordinária** (ao lado) e **O Boca de Ouro** (abaixo)



milhares. Não há hipótese da solidão que se fecha em torno do leitor e do romance. Justamente por ser um solitário, o leitor é sempre mais inteligente. Não sei se me entende: mas quando o homem se faz grupo, multidão, maioria, unanimidade, como acontece no cinema, torna-se um idiota no meio dos idiotas. Não estarei insinuando nenhuma novidade se afirmar que nunca houve uma multidão inteligente.

ORIGENES LESSA

1 — Tenho colaborado com alguns diretores na adaptação de obras alheias. Acredito que seria capaz de escrever diretamente para o cinema em termos razoáveis. Mas provavelmente não teria jeito de adaptar coisa minha escrita an-

tes noutro plano e noutros termos. Foi sentida e vivida em outro clima e em outra linguagem. Apenas cinco ou seis contos meus foram adaptados. Não por mim. Respeito o trabalho dos diretores e adaptadores que procuravam transportar para uma nova técnica de comunicação e para uma nova arte o que não fora escrito com essa intenção. Eu não seria capaz da independência e da isenção necessária.

2 — Por que não seria autônoma? Por que seria subproduto?

3 — O cinema é responsável por grande parte da renovação da técnica literária nos últimos decênios. Seu ativo é imenso. Dinamizou, arejou, liberou, abriu horizontes. Criou uma linguagem mais viva e mais direta. Sobretudo, liberou a literatura da subliteratura.

4 — Não sei se entendi bem a pergunta. O "flash-back" não é apenas cinematográfico. Sempre existiu em qualquer

técnica de narração romanesca. No cinema, quando bem realizado, chega a ter força espantosa. É um recurso e um recuo que ilumina a narração "atual". Explicando, justificando, completando. O cinema veio revelar suas possibilidades em maior extensão e profundidade maior. Trouxe, com isso, uma contribuição renovadora.

5 — Como contribuição inestimável para a renovação da linguagem literária.

6 — Claro.

7 — De bons roteiros e de boas histórias.

8 — Por que mais esse preconceito contra a nossa língua?

9 — Minhas primeiras experiências com o cinema, bem modestas, foram pouco animadoras. Há um filme (houve) que ocorreu como baseado em história minha (deram-me a idéia para desenvolver). Quando vi o roteiro (e principalmente o diálogo) achei tudo aquilo muito genial, mas pedi que retrassem o meu nome da coisa. Não retiraram. Limitai-me a não ver o filme. Houve um segundo. Adaptação de romance de um autor em voga. Pelo que me contavam os intérpretes, durante a filmagem, vi que nada restava nem do romance nem da adaptação. Também não quis criar caso (nem podia). Contentei-me em ser um dos milhões de brasileiros (eram uns 75 na época) que não viram o filme. Depois as coisas melhoraram um pouco. Se já pensei em fazer algum filme? Não. Em escrever roteiro? Sim.

10 — Como artes autônomas? Como interdependentes? Contradizendo-se? Completando-se? Interpenetrando-se? Deixa o futuro chegar. Deixa o futuro passar. Eu vi um pouco da muita evolução do cinema nos últimos 50 anos meus e dele. Eu gostaria de ver o cinema daqui a 50 anos. Pelo gosto de viver mais 50 e de assistir ao fabuloso que vai acontecer e que eu não tenho imaginação bastante para prever. Autônomos interdependentes, contradizendo-se, completando-se, interpenetrando-se, influenciando-se reciprocamente, cinema e literatura são como a juventude do Brasil. Ninguém os segura. Mas o cinema é mais jovem. Tem horizontes que a literatura não tem.

PEDRO BLOCH

1 — Acho que na maioria das vezes as obras deveriam ser escritas diretamente para o cinema. Teatro filmado só funciona em condições excepcionais.

2 — Cada vez mais autônoma. Cada vez mais criadora.

3 — A minha muito pouco. Sempre fui mais homem de teatro, embora tenha fascinação pelo bom cinema.

4 — Não. A dimensão do "flash-back" no cinema é outra forma de "linguagem".

5 — Acompanha a era em que vivemos. É uma transposição audiovisual do homem de nossos tempos, seus problemas, suas inquietações. Certos diretores realizaram prodígios nesse terreno.

6 — Esta renovação está-se fazendo paralelamente. Muita obra-prima literária de hoje poderia, até, influir na narrativa cinematográfica. Por outro lado, o romance está cedendo lugar ao cinema e aos "video-cassetes" que aí vêm. Os novos métodos pedagógicos farão do cinema algo de extraordinariamente eficaz em todos os campos da cultura.

7 — O bom roteiro é matéria-prima. Não falta o bom roteiro. Pode faltar a boa escolha.

8 — Depende do que diga e de como o faça. É altamente cinematográfica, quando se sabe o que se diz.

9 — Já o fiz várias vezes. **Meus Amores no Rio** teve êxito popular apreciável.

10 — Depende da distância desse futuro. Depende do que o homem vai fazer de si mesmo e do mundo. O cinema poderá ser até a "literatura" do futuro.

PLÍNIO MARCOS

1 — Gostei muito das adaptações de **Navalha na Carne** e **Nenê Bandalho**.

2 — Pra mim, o cinema tem a sua própria linguagem.

3 — Honestamente, não sei das influências do cinema na literatura. Da mes-

ma forma, não sei até que ponto o cinema influenciou minha obra. Mas, certamente, houve influência.

4 — Boiei. Não entendo de cinema, nem de romance.

5 — Não acompanhei o movimento de cinema com visão crítica. Aliás, em 1940, eu era apenas baleiro de pulgueiro de bairro. E nunca fiquei no lance de pesquisa.

6 — Nesse assunto estou por fora.

7 — O problema mais sério do cinema nacional é o que os exibidores fazem com as fitas brasileiras. Eles ganham mais com filme estrangeiro e aí, já viu: passam os nossos filmes pra trás.

8 — Eu nunca compartilho de besteira.

9 — Creio que não teria queda para dirigir um filme. E acredito que cinema seja uma arte de diretor e ele mesmo deve fazer o roteiro. O que eu topo fazer é argumento. Disso eu gosto.

10 — O futuro do cinema e da literatura, falando de modo geral, não tem grandes mistérios. Agora, o futuro da literatura e do cinema brasileiro é que vive muito a perigo. Para podermos ter esperanças, é preciso com urgência começar a garantir o nosso mercado interno. Temos que nos calçarmos contra a importação desenfreada e também assumirmos o nosso subdesenvolvimento. E, sem fazermos concessão de idéias, usarmos sempre uma linguagem clara e de fácil entendimento por nosso povo, sem a preocupação de ganhar prêmios no estrangeiro.



Plínio Marcos: *Navalha na Carne*, dirigido por Braz Chediak

ASSIS BRASIL

1 — Não tenho nenhuma obra adaptada ao cinema. Ficando na área das adaptações de obras da literatura brasileira, posso destacar três filmes, bem realizados, e que não desmerecem as histórias originais. São eles: **Vidas Secas** (1963), de Néelson Pereira dos Santos; **Menino de Engenho** (1965), de Walter Lima Júnior; e **A Hora e Vez de Augusto Matraga** (1966), de Roberto Santos. Pelas datas pode-se verificar que houve algo no Brasil, em termos de cinema, na década de 60: foi a fase positiva e realizadora do Cinema Novo, quando houve exatamente a explosão de um **Deus e o Diabo na Terra do Sol** (1964), de Gláuber Rocha; de um **Assalto ao Trem Pagador** (1962), de Roberto Farias; e de um **Os Cafajestes** (1962), de Ruy Guerra. O fenômeno é raro e inquietador: numa só década, um cinema, até então "primitivo" e incipiente, se destaca como um dos melhores do mundo.

Mas fiquemos no que interessa mais de perto: as adaptações literárias. Em meu livro "Cinema e Literatura" (1967), já fiz referência a **Vidas Secas**, adaptação do romance de Graciliano Ramos. Todo mundo sabe que este livro foi "montado" de várias histórias que o autor de "Angústia" escreveu para jornais, vindo a idéia de reuni-las mais tarde. Os capítulos são narrativas autônomas, mas ao mesmo tempo formam um todo, com os mesmos personagens em trânsito. Coisa curiosa: cada capítulo tem um ponto de vista de um personagem, mesmo o "entregue" à cadela Baleia, que também tem um "monólogo interior" em face da morte.

A adaptação de Néelson Pereira dos Santos respeitou o ponto de vista da técnica literária, e ao mesmo tempo não traiu a linguagem cinematográfica. O que houve foi uma coincidência de métodos, entre a literatura e o cinema. Néelson, com a sua sensibilidade, deve ter achado que o roteiro de **Vidas Secas** já estava feito desde o livro. E, levando ao cinema uma técnica primordialmente literária — a do ponto de vis-

ta — levantou outras possibilidades narrativas para o cinema.

Mas como a narrativa, do ponto de vista do personagem, foi para o cinema? Néelson Pereira dos Santos simplesmente aboliu a "onisciência" da câmara. O cinema, talvez pela situação objetiva da câmara, que "narra" do seu ponto de vista, ainda não se libertou do realismo, da imitação naturalista — e aqui a literatura, como linguagem criadora, está muito à frente do cinema. Vejo na experiência de **Vidas Secas**, na de **Acosado**, na de **Mickey One** — citando automaticamente — uma "saída" para renovar a linguagem cinematográfica. No caso de Néelson Pereira dos Santos, foi a literatura que lhe forneceu o rompimento. Claro que há uma grande diferença entre o narrador literário e a câmara cinematográfica, mas, como diferentes formas de expressão se beneficiam trocando seus valores estéticos, acho que o cinema tem sido uma das linguagens mais beneficiadas pela literatura, e vice-versa, em alguns aspectos.

Os outros filmes citados, baseados em João Guimarães Rosa e José Lins do Rego, são também boas adaptações, com um saldo mais positivo para **A Hora e Vez de Augusto Matraga**. A novela de Rosa é de fundo filosófico e místico, dentro de uma técnica bastante pessoal — os hermetismos de linguagem e ação são solucionados por Roberto Santos, embora o filme conserve um halo de sombra, de penumbra, eficiente para a sua execução. E mais: o diretor fuge do intelectualismo da obra, mas sem se apegar unicamente ao trecho. O lado "profundo", podemos dizer, da obra de Rosa, é conservado. E o filme flui espontâneo e equilibrado.

Quanto a **Menino de Engenho**, Walter Lima Júnior teve uma dificuldade diferente: o primitivismo de José Lins do Rego, a sua antiliteratura. E a saída, para o cineasta, foi uma só: a dimensão poética, facilitada pela presença de uma criança. O diretor conta bem e, em termos de linguagem, o filme é muito mais convincente do que o romance. Uma restrição: dos três filmes, é o mais imaturo, em algumas seqüências, mas o resultado final é bom.

2 — Claro que o cinema "é uma arte autônoma, com uma linguagem específica". Mas é uma arte "nova" e, para alguns estetas, ainda não atingiu esta linguagem específica. Algumas características desta expressão artística, no entanto, podem indicar que o cinema se realiza através de uma linguagem. A imagem, a "matéria-prima" do cinema, nunca havia sido antes "manipulada" de tal maneira. E mais: é a primeira expressão humana, desenraizada da fotografia, que se realiza através da máquina — é a arte, por excelência, que vai usar, diretamente, os recursos da tecnologia. Em relação às outras artes, que vieram antes, acontece algo curioso com o cinema. Se a pintura, manifestação ancestral do homem, usa hoje os recursos da tecnologia e as "sobras" da indústria, de maneira crítica, problemática — e há uma "estética do lixo" para caracterizar esta manifestação — o cinema se exprime por meio da máquina (câmara), por meio do som (gravação), por meio de cortes (montagem), e se realiza com o apoio "balístico" de toda uma equipe de especialistas, o que já é uma característica da tecnologia.

Por outro lado, o cinema, mesmo não admitida a sua linguagem característica, não é meramente subproduto de outros meios de expressão. Ele faz uso de elementos estruturais de outras expressões, como o diálogo e mesmo o som, ou ainda a "montagem" teatral. Mas hoje, mais do que ontem, as artes fazem câmbios de seus valores estéticos, como é o caso da pintura e escultura, poesia e prosa. O rompimento destas fronteiras específicas se deve ao fato de o artista sentir que seu instrumento de expressão é inadequado para exprimir determinados momentos. Assim como o poeta, sentindo a inadequação entre palavra e objeto, procura o símbolo e a "imagem", como saída para a sua fidelidade ao "real".

Cohen Séat afirma que o cinema, como linguagem, "ainda não ultrapassou uma era de harmonias imitativas". No seu "Essai Sur les Principes d'une Philsophie du Cinéma", conclui que o cinema é "uma forma de linguagem

ainda não evoluída, inserindo-se numa civilização avançada, e talvez capaz, em consequência, de servir-se de uma via de evolução original".

3 — Como já ficou dito atrás, as artes se beneficiam mutuamente, e algumas "montagens" ou "cortes" ou "elipses" do romance moderno são, sem dúvida, frutos da técnica cinematográfica. O que não impediu Joyce de fazer tudo isso antes do cinema passar a influenciar a literatura. De vez em quando a crítica descobre diretores "literários" ou "teatrais". Neste caso, os elementos estruturais de uma expressão artística se sobrepujam aos elementos de outra expressão. Exemplo: um diálogo, com a pompa e o tom do teatro, evidentemente não cabe no cinema. E cabe, desde que não se pretenda fazer cinema, mas teatro no cinema, como é o caso de algumas adaptações de Shakespeare.

4 — Também está respondido atrás. Depende de quem vai fazer o filme. Acho a montagem de **Rocco e Seus Irmãos**, de Visconti, bastante próxima da "montagem" de um romance, o que não acontece com **Studs Lonigan**, de Lerner, que é baseado num romance. Claro que o "flash-back" no cinema e no romance são diferentes concepções para a volta a fatos acontecidos. Como o "flash-back" no teatro de Priestley, ou numa peça curiosa como a de Arthur Miller, **A Morte do Caixeiro Viajante**. É claro que o "flash-back" não é privativo da arte mais "s sofisticada", nem de uma terminologia crítica moderna. A música talvez tenha sido a primeira manifestação artística a usar o "flash-back", e estamos a nos lembrar de algumas "fugas" e "contrapontos" do Barroco e Classicismo. E tocamos no "contraponto" a propósito. Esta técnica, genuinamente musical, serviu de recursos a alguns romances modernos, alguns desconhecidos, como "Os Moedeiros Falsos", de Gide, uma obra-prima de técnica ficcional.

5 — Claro que toda linguagem artística evolui, e o cinema, que tem a seu favor técnicas mais aprimoradas, evolui com muita rapidez — na sua parte mecânica. Em sua concepção, de arte que

busca seus próprios valores, a década de 40 foi importante para o cinema americano, por exemplo, quando o filme de "gangster", tomou a primeira linha do cinema. Há ainda a afirmação de grandes diretores de "western", tais como Ford, Vidor e Wellman. Wyler e Howard Hughes podem também ser citados. O som se impusera no cinema — por volta de 10 anos atrás — e agora a chamada sétima arte poderia pesquisar novos valores em função da imagem.

6 — A pergunta encerra alguns equívocos. O cinema não se apropriou da "narrativa romanesca", seja ela lá o que for, e muito menos partiu para a "rotura da narrativa clássica", seja ela também lá o que for. Nem a evolução formal do cinema implicaria numa "urgente" renovação do romance. Basta dizer que o romance é uma espécie de decano da arte, tendo surgido de uma amálgama entre a música, a poesia e a narrativa épica. O que podemos é localizar, na fase do cinema mudo, por exemplo, certo parentesco com a forma linear do romance — a fase de pesquisa do cinema, que continua, é exatamente "afirmar" a sua linguagem criadora, como uma expressão artística característica, como já vimos atrás.

7 — Claro que é a falta de bons roteiros. Praticamente todos os bons diretores do cinema nacional têm que enfrentar esta dificuldade. Às vezes, para suprir tal deficiência, os próprios diretores saem também para a feitura de roteiros, como é o caso de Gláuber Rocha e Walter Hugo Khouri. Este último, ótimo diretor, tem sido um "suicida" com seus roteiros e histórias de baixo nível criador. Gláuber Rocha também é limitado pela qualidade de seus roteiros e histórias. E há ainda o problema da transposição, para o cinema, dos diálogos. De modo geral, eles são feitos como se fossem para o teatro, dada a falta de tradição e profissionalização de roteiristas no Brasil.

8 — Isso é bobagem. Atrás já havia tocado no assunto. Não se pode levar para o cinema um diálogo teatral ou simplesmente literário. Assim como não se pode levar para o teatro um diálogo cinematográfico. Mas existe, de fa-

to, esta diferença? Claro que existe, pois o diálogo — mesmo o diálogo de romance — participa de um "tom" geral da linguagem expressiva — aqui não relacionada com a língua. Os nossos cineastas têm levado toda a pompa de um diálogo teatral para o cinema, ou os próprios atores — de apenas experiência teatral — se encarregam de contribuir para aquela falsidade da língua falada no cinema. Mas a situação já melhorou. Lembro-me que chamei a atenção do Gláuber Rocha para este fato, quando ele me mostrou o roteiro de **Deus e o Diabo**. No filme do Gláuber havia o agravante da "estilização" cinematográfica da fala popular. Não adianta falar "errado" apenas para que o tom regional seja fiel. É preciso que haja uma recriação dos termos ao nível artístico. Os três filmes citados aqui, baseados em obra literária, de Rosa, Lins do Rego e Graciliano, receberam um tratamento exemplar neste sentido. Os "regionalismos" são apenas uma nuance da expressão, não a sua marca totalizadora. Na literatura há o mesmo equívoco, e alguns críticos já criaram até uma "escola regionalista" ou um "romance regionalista". Eles confundem um aspecto dos recursos lingüísticos com toda a forma artística, como se esta se realizasse apenas através daqueles recursos.

9 — Sim. Já tenho inclusive um roteiro técnico baseado no meu romance "Beira-Rio, Beira-Vida". Tenho também um outro roteiro para um filme de televisão chamado "A Caçada".

10 — Como vejo o futuro de todas as artes: uma evolução de formas, cada vez mais "documentando" a época em que vive o artista. Não acredito em morte de romance, de cinema ou de teatro, porque uma manifestação cultural não pode morrer, acabar, o que seria uma aberração da própria natureza humana. As manifestações culturais evoluem, tanto as artísticas como as sociais, tais como a língua, que todos os dias recebe novos valores. A língua, como forma de comunicação, evolui, assim como o romance ou o cinema, como formas de conhecimento (intuitivo — não lógico) evoluem também.

UTOPIA DO ROMANCE FILMADO

Sérgio Augusto



CINEMA versus literatura. Já que a discussão é antiga, comecemos pelo óbvio: o cinema é uma linguagem, porque possui textos, signos; porque constitui um discurso significante. Antes de ser uma linguagem, o cinema é um espetáculo. Ou então, antes de ser um espetáculo, o cinema é uma linguagem, uma "écriture", como dizem os franceses. A ordem não tem importância. Espetáculo e linguagem: recriação da realidade por meio de imagens e palavras.

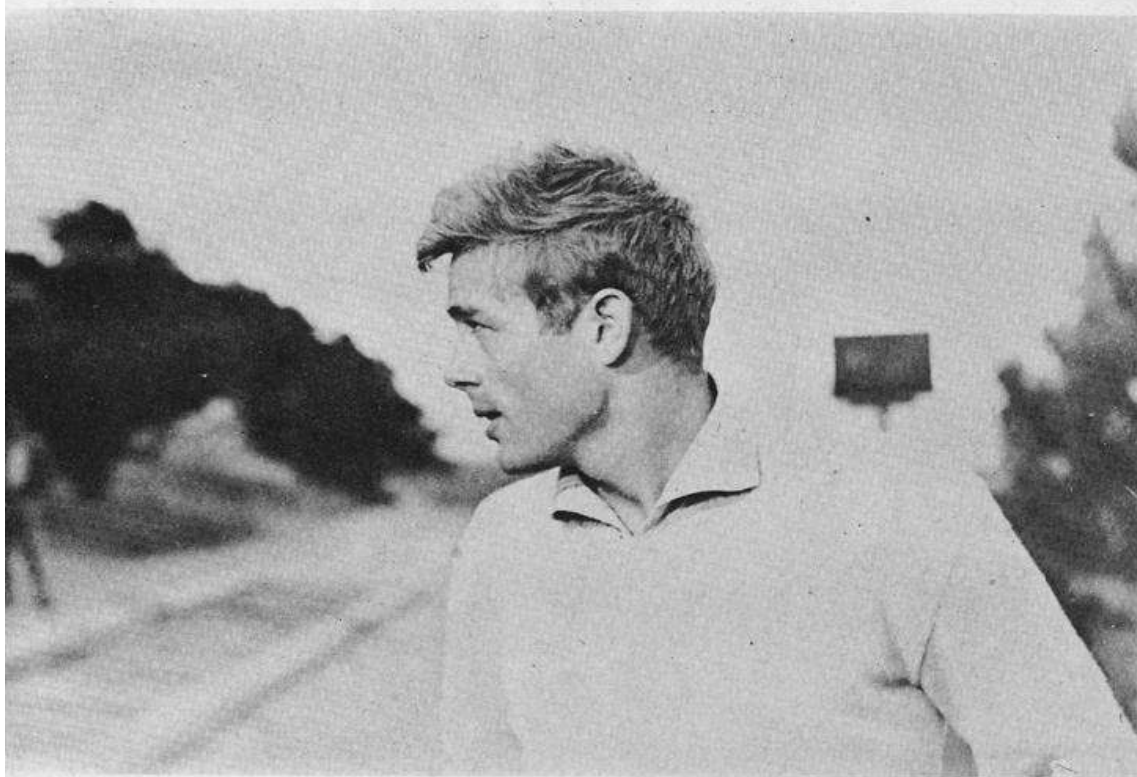
No início do século, o cinema — por ser a expressão conseqüente da "mise-en-scène" de uma ação previamente elaborada — funcionou como uma sucursal do teatro. O advento do som, em 1927, não resolveu, de súbito, essa dependência inevitável. Havia ainda nos primeiros "talkies" um excesso de verbalismo herdado do teatro de "boulevard". Discutia-se muito sobre a hegemonia da imagem sobre as palavras. Polêmica antiga, desde os tempos em que Ben Jonson acusava Inigo Jones de comercialismo e mecanicismo ("this is the money-gett, Mechanick Age!"), implicando uma superioridade da linguagem verbal e a inadequação de emblemas e imagens. O teatro oscilou entre esses dois modos de comunicação: ver

ou ouvir? Até que Edward Gordon Craig (circa 1904) teorizou e provou as dimensões não verbais do teatro, e, de passagem, concedeu inusitada soberania ao "metteur-en-scène". Suas idéias causaram forte impacto na Alemanha, e na Rússia, onde trabalhou alguns anos e deixou marcas profundas. Pode-se traçar uma linha direta vinda de Craig, passando por Meyerhold, até a obra de Eisenstein (primeiro no teatro Proletcult, depois no cinema). Idem na Alemanha, passando por Max Reinhardt até o cinema expressionista.

Palavras ou imagens? Em 1897, Joseph Conrad escrevia, no prefácio a "Nigger and the Narcissus", que o seu desejo era fazer com que os leitores "aprendessem a ouvir e a ver". Em 1913, David Wark Griffith afirmava que o seu objetivo "era ensinar os espectadores de seus filmes a ver". Griffith, de fato, restituiu a visão aos espectadores ofuscados pela teatralidade dos filmes da época. Mas o cinema, ainda infantil, balbuciente, teve de submeter-se a outra reverência: curvou-se diante da literatura, por uma questão de humildade e prestígio. Naquele tempo (mais do que hoje), adaptar uma peça ou um romance significava dar uma garantia de valor ao filme. As veleidades artísticas do ci-

nema presumiam uma injeção de "arte" nos filmes. O próprio Griffith, em seus primeiros anos de cinema, cedeu às tentações do prestígio literário, adaptando "Just Meat" de Jack London (*For the Love of Gold*, 1908), Shakespeare (*A Megera Domada*, 1908) e Charles Reade (*The Crickett on the Hearth*, 1909). E foi graças à literatura que ele incluiu suas consagradas inovações na linguagem cinematográfica, via Charles Dickens, conforme atesta Eisenstein, citando trecho de Dickens que anteciparam as fusões, os "close-ups" e as panorâmicas descobertos pelo autor de *Intolerância* (1).

(As adaptações, inclusive as de D. W. G., todas de curta duração, não passavam de uma reprodução em imagens — aliás, medíocres como "mise-en-scène", interpretação dos atores e cenários — de textos ou episódios célebres. Nos anos 20, o tempo de duração dos filmes aumentou consideravelmente, mas a adaptação de um romance, se bem que menos primária, incidia no erro de reduzi-lo às dimensões de uma novela, isto é: ao seu argumento básico, privando-o justamente de sua espessura romanesca, de sua temporalidade. No melhor dos casos, conseguia-se uma condensação de episódios, razoavelmente encadeados, determinados dramática-



De Elia Kazan:
Vidas Amargas,
retirado
do romance de
John Steinbeck — Jo
Van Fleet
e James Dean

mente como... uma peça teatral. Redução ao supostamente essencial: imagens satisfeitas com descrever e situar a ação, refletindo substâncias ficcionais com vistas a um conjunto de significações meramente literárias.)

Nenhum historiador teve, até hoje, paciência suficiente para registrar e examinar os frutos desse amor cego, submisso, do cinema pela literatura. George Bluestone foi quem levou mais a capricho o esforço de recensar as relações entre o romance e o filme, com algum talento (2). A matéria, contudo, permanece virgem a sondagens menos periféricas, além do eixo Nova York-Hollywood. Pelos cálculos de Bluestone, feitos há 14 anos, a média de adaptações literárias por estudo ficava entre os 17 e 50%. Marguerite G. Ortman (3) calculou em 35% a média de filmes adaptados de fontes literárias (excluindo os baseados em contos e noveletas) entre 1934-35. Entre 1935 e 1945, segundo pesquisa de Lester Asheim (4), dos 5.807 filmes produzidos pelos principais estúdios americanos, 976 ou 17,2% eram de ascendência literária direta.

Se no começo o apelo ao romance era o resultado de uma veledade artística, a partir dos anos 20 a preferência

por livros consagrados tornou-se uma necessidade ditada pela concorrência entre os estúdios, então já conscientes de seu papel histórico como indústria de entretenimento para as massas. O grande público queria ver na tela a representação daquilo que imaginara lendo o "best-seller" do mês, ou da semana. Numa enquete, feita em 1950, o público americano escolheu **O Nascimento de Uma Nação** (Griffith, 1915) como "o melhor filme mudo" de todos os tempos, e... **E o Vento Levou** (Victor Fleming, 1939) como "o melhor filme falado" idem. Ambos foram baseados em romances.

(A situação agravou-se. Dos atuais campeões de bilheteria de todos os tempos, oito entre os 10 primeiros colocados são de origem literária: ... **E o Vento Levou**, **A Noviça Rebelde**, **A Primeira Noite de Um Homem** (*The Graduate*), **Ben-Hur**, **Os Dez Mandamentos**, **Doutor Jivago**, **Mary Poppins** e **O Aeroporto**. Cito as últimas cifras do *Variety*.)

A única alteração prevista é a presença, no próximo ano, entre os 10 mais, de **Love Story**, um estranho caso de simbiose lítero-cinematográfica: primeiro roteiro, depois livro, depois filme.

Se as editoras nova-iorquinas influenciaram a linha de produção de Holly-

wood, a recíproca é verdadeira. Margaret Thorp (5) conta que quando **David Copperfield** (versão George Cukor, 35) apareceu nas telas, a demanda do livro de Dickens foi tão grande que só a Biblioteca Pública de Cleveland solicitou 132 novos exemplares aos editores. A estréia de **The Good Earth** (Sidney Franklin, 37) provocou um aumento na venda do livro de Pearl Buck a três mil exemplares por semana. "Wuthering Heights", de Emily Bronte, vendeu mais (700 mil) desde o dia em que o filme (**O Morro dos Ventos Uivantes**, de William Wyler, 39) foi lançado do que nos seus 92 anos de existência como obra literária tão-somente. O mesmo ocorreu com "Pride and Prejudice" (350 mil), "Horizonte Perdido" (400 mil), "Moby Dick" "Guerra e Paz" e outros. O fenômeno é universal (novas edições de "Vidas Secas" e "Menino de Engenho" foram feitas por causa dos filmes de Néelson Pereira dos Santos e Walter Lima Jr.); o grande público adora o "dejá vu", ou pelo menos o "dejá lu". Hitchcock tem uma piada a respeito.

"Faz tempo que estou aqui — sou Pat Hobby — e sei de tudo. Você entrega o livro a quatro amigos para que eles o leiam e digam quais os trechos que mais os emocionaram. Você anota



as impressões, e o filme está pronto — viu?" Pat Hobby é um personagem criado por F. Scott Fitzgerald, quando o escritor trabalhava como roteirista em Hollywood. Ele representa um pouco do que Fitzgerald representou em sua angustiante experiência como mercenário (*hack*) nos grandes estúdios: o intelectual que vendeu a alma ao diabo para sobreviver, mas ainda conserva um mínimo de clarividência cínica diante das maquinacões do Sistema.

(Sua explicação do processo livro-leitura-adaptação expressa com bom humor aquilo que a dispepsia emocional da Sra. Margaret Kennedy, no célebre ensaio, "The Mechanized Muse", procurou definir em termos culinários: escrever roteiros é um trabalho tão artístico quanto escrever receitas de bolo. As coisas não são assim tão comodamente definíveis. A prostituição não é aquela vida fácil afiançada pelas aparências. O mercenário do estúdio precisa ser um mestre-cuca habilidoso para transformar um grosso volume de frases num bolo agradável ao paladar visual e auditivo.)

Impressões & reduções. Sartre acredita que os espectadores que vêem primeiro o filme e depois lêem o livro tendem a considerar a obra original "um comentário mais ou menos fiel" da

sua adaptação (o filme). Discordo. Por menos cultivado que seja, a tendência geral do espectador, talvez por pretensão esnobismo, muitas vezes condicionado pelo chamado "peso cultural da literatura" (existem pesquisas a respeito), é considerar justamente o contrário: o livro superior ao filme. Qualquer livro. Pauline Kael, um dos mais influentes e inteligentes críticos de cinema dos EUA, bate na mesma tecla. Recentemente, em sua coluna na revista "New Yorker", em meio a justas e oportunas diatribes contra os modismos correntes de retorno ao romantismo, à nostalgia e à síndrome (mcluhanista) de repressão ao tribalismo iletrado, ela incorreu no velho equívoco dos "literati": "O cinema é bom quando trata de ação, jamais quando tenta pensar ou conceituar. O cinema funciona como estímulo imediato, nunca como um meio capaz de envolver as pessoas em outras artes ou ensinar um determinado assunto. As técnicas do filme desenvolvem apenas a curiosidade." A meu ver, Miss Kael abusou do direito que os críticos semanais têm de ser superficiais em suas observações.

O cinema, pelo menos em sua fase pré-cassete, perde para o livro em várias instâncias: no consumo (você pode ter o livro em casa ou tomá-lo empre-

tado), na releitura, na fruição (você pode interromper a leitura onde e quando quiser) etc. O filme é um produto sintético *sui generis* que solicita um tempo comparativamente menor de leitura, mas exige do consumidor os sacrifícios específicos do espetáculo coletivo: dificuldade de releitura (salvo nos casos de projeção doméstica), consumo e fruição (maquinaria especializada, projeção ininterrupta, locomoção, local especial etc). A comparação me parece desonesta para ambas as facções. Qualquer análise comparativa entre o filme e a literatura reverte a um nível de discussão mais interessante, honesto e consequente; exatamente ao ponto em que indagamos: como a consciência absorve os signos da linguagem verbal e os da linguagem visual?

O princípio que rege a adaptação de um romance ou de uma peça teatral ao cinema é absurdo em essência, na medida em que supõe que os valores significados existem independentemente do meio de expressão que os veicula. Se o cinema, a literatura e o teatro pertencessem a um mesmo sistema de signos (isto é: se possuíssem uma língua ou uma linguagem comum), não haveria problema. Mas os valores mudam quando se passa de um sistema para outro: os mesmos elementos adqui-



Quatro exemplos de inspiração literária (da esquerda para a direita): A Primeira Noite de um Homem, realizado por Mike Nichols, com base em livro de Charles Webb; Guerra e Paz, de King Vidor, da obra de Tolstói; Adúltera, de Claude Autant-Lara, baseado no romance de Raymond Radiguet; ...E o Vento Levou, dirigido por Victor Fleming, do livro de Margaret Mitchell

rem sentido diverso. Os signos utilizados em um determinado meio de expressão, quando adaptados a outro, não só não possuem o mesmo poder expressivo (significante) como também não agem da mesma forma sobre a consciência do receptor. Sua percepção muda, sua organização mental se processa de modo diferente.

O que é descrito num romance se harmoniza gradualmente: as coisas aparecem pouco a pouco, através de frases. No cinema, elas são apresentadas imediatamente, num ritmo e desenvolvimento radicalmente opostos. O que na literatura é um resultado, no cinema é um ponto de partida. "Na hora de escrever, a gente fica em dúvida se põe "quando eu saí estava chovendo" ou "estava chovendo quando eu saí". Na hora de filmar é fácil: a gente mostra as duas coisas ao mesmo tempo". A explicação traz a marca do autor — Jean-Luc Godard — e é definitiva.

O romance filmado é uma utopia, e, quando executado, um **non-sense**. O que se adapta é uma paráfrase da obra original, a sua matéria bruta. O romance perde a sua organicidade, e apenas tem transportados para a tela personagens e incidentes, livres da linguagem que antes os tornara virtualmente reais; como heróis mitológicos que lograram

conquistar vida própria e independente. Não há exceções à regra nem ajustes possíveis. O cineasta que se dispusesse a filmar "Guerra e Paz" literalmente gastaria 20, 30, 100 horas de película e não igualaria em riqueza o texto de Tolstói. Faria, aliás, um espetáculo insuportável.

Conheço modelos exemplares de, digamos, "inspirações" literárias de paráfrases inteligentemente realizados pelo cinema sem qualquer vínculo servil ao original. Cito um apenas: **Vidas Amargas**, de Elia Kazan, que, em duas horas, conta tudo aquilo que John Steinbeck levou umas 500 páginas para dizer: a velha (e bíblica) rivalidade entre dois irmãos. No romance ("East of Eden"), a história começa com o avô, passa para o pai e termina nos netos (Cal e Aron). O problema básico — a matéria bruta — é o mesmo ao longo das três gerações acompanhadas por Steinbeck. Kazan (ou melhor, seu roteirista, seu mestre-cocha, Paul Osborne) só aproveitou a parte final do livro, os capítulos de Cal e Aron. Uma lição — rara, por sinal — de objetividade em cima do redundante e caudaloso Steinbeck.

Acho inúteis, estéreis, as polêmicas dos literatos sobre a **corrupção** dos clássicos da literatura pelo cinema. Pouco

importa se as duas **Ana Karenina** (a de Garbo e a de Vivien Leigh) deixaram de lado a história de Levin e Kitty; se **O Conde de Monte Cristo** só tinha 5% do original; se **O Morro dos Ventos Uivantes** sofreu acréscimos de 30 novos episódios; se **Vinhas da Ira (The Grapes of Wrath)** teve sete; e **Pride and Prejudice** 12; se Claude Autant-Lara sublinhou demais a importância da guerra em **Le Diable au Corps**. O fundamental é saber se o filme, como dizia Bazin, "non pas des histoires mises en scène mais des oeuvres écrites avec la caméra et les acteurs" — é bom ou ruim, e não mera vulgarização paráfrase "ad usum delphini", digesto corrompido pelo preconceito culturalista segundo o qual a câmara é um olho com pretensões a caneta.

Notas

- (1) **Dickens, Griffith and the Film Today** (Film Form, trad. Jay Leyda, Nova York, 1949, pags. 195 — 255)
- (2) **Novels into Films** (University of California Press, 1957, reeditado em 1966).
- (3) **Fiction and Screen** (Boston, 1935).
- (4) **From Book to Film** (Tese, University of Chicago, 1949).
- (5) **America at the Movies** (New Haven, 1939).



CINEMA E ROMANCE



Da sublitteratura de Mickey Spillane, Robert Aldrich tirou o excelente *A Morte Num Beijo* (abaixo). Joseph Strick fez o contrário com o *"Ulysses"*, de Joyce

A técnica e o clima da trilogia *"Studs Lonigan"*, de James T. Farrell, foram transpostos para o cinema em *Uma Vida em Pecado*



Wálter Benjamin certa vez desenterrou de um livro de Georges Duhamel a opinião deste literato sobre o cinema. Entre outras coisas, Duhamel dizia que o cinema era "uma diversão de párias, um passatempo para analfabetos... um espetáculo que não requer nenhum esforço, que não pressupõe nenhuma implicação de idéias, não levanta nenhuma indagação, que não aborda seriamente qualquer problema, não ilumina paixão alguma, não desperta nenhuma luz no fundo dos corações" etc. etc. O livro se chamava "Scènes de la Vie Future", e era de 1930. Como futurologo, o Sr. Duhamel denunciava a sua formação passadista, embora não fossem muitos os que lhe pudessem jogar a primeira pedra, entre seus contemporâneos. A aversão ao cinema encontrava um anteparo tranqüilo entre os literatos da época. Nada de espantoso nisso. Eles estavam simplesmente defendendo o seu peixe contra o novo peixe que se tentava vender. Além do mais, o surgimento de um novo meio de expressão sempre "ameaça" de alguma forma o panteão das formas estabelecidas. Especialmente quando esse novo meio parece ter como principal característica a onivoracidade, ou a propriedade de engolir todas as demais formas de expressão e devolvê-las como um produto acabado: o filme. O Sr. Duhamel podia ser mau futurologo, mas não era cego: ele estava de olho nos míseros dividendos dos seus romances e nas glórias e louros acadêmicos — embora a sua ira contra o cinema só conseguisse denunciar uma coisa mais importante: a alienação do seu instrumento, a prosa.

Alienação relativamente ao cinema, é claro, pois a virada do século ainda iria encontrar em atividade grande parte dos maiores criadores. Mas o exercício do romance moderno, a começar por Flaubert, seria, sempre e mais, um exercício de depuração anedótica, atingindo o máximo de *secura* em Zola. De fato, e excetuando-se os russos, já cabia menos ao romance servir de termômetro das oscilações sociais e/ou psicológicas de uma época, depois que essas oscilações — via Marx e Freud — tornaram-se matéria para especialistas, contra os quais um romancista não podia competir. Sua área de jogo já não era a História, mas a estória — daí a alta densidade narrativa que, depois de Zola, foi retomada pelos melhores prosadores americanos, como Hemingway, Faulkner e Fitzgerald.

Mas, mesmo quando se trata de contar uma estória, quem pode competir com o cinema? Até em 1930 isso já devia ser óbvio — daí a fúria do Sr. Duhamel, que, no fundo, tentava vender o seu apocalipse — na expressão de Umber-

to Eco, uma forma convincente de anunciar o fim do mundo, embora só se trate da derrocada do mundo particular de quem não se atualizou. Pois se o surgimento de uma nova forma de expressão parece provocar uma crise nas formas velhas, estas parecem sair sempre revitalizadas ou, pelo menos sacodem a poeira que vinham acumulando.

O cinema era uma forma de expressão figurativa em plena expansão, quando a pintura, por exemplo, já dava o violento salto do dadá e do cubismo, mas, neste caso, não houve impacto. O impacto sobre a figura já tinha sido dado muito antes, pela fotografia — e é possível que o cinema tenha até tornado possível a escalada do abstracionismo em pintura — à revelia, é claro, tomando para si a tarefa de saclar a "fome de figura" do consumidor. O impacto maior se daria justamente sobre a prosa, porque o cinema atuava também na faixa narrativa, e com um poderio de melos quase insuperável. O primado da imagem deixava longe as extensas descrições, e o que se perdia em minúcias era recuperado pela imediatividade de seus efeitos sobre o espectador. Alguns romancistas compreenderam isto, embora com algum atraso, como o John dos Passos da trilogia "U.S.A.", especialmente em "The 42nd Parallet", em que uma fictícia "camera-eye" registra a realidade numa prosa ágil e sincopada, dispensando muitas vezes a própria pontuação. (Dos Passos ainda enxerta na narrativa cenas de "newsreels", à guisa de documentário, embora o processo acabe resultando numa montagem de manchetes de jornais. Não importa. Dos Passos tentou recuperar para a literatura a onivoracidade de efeitos de que o cinema se beneficiava — e foi bem sucedido, embora já estivesse atrasado em relação a outra tentativa, maior e mais realizada. a do "Ulysses.") Outro escritor a aplicar, menos ambiciosamente, a técnica de "shots" cinematográficos em montagem descontinua foi o James T. Farrell da trilogia "Studs Lonigan" — e que acabou resultando esplêndida no cinema, quando foi adaptada por Phillip Yordan e Irving Lerner (**Uma Vida em Pecado**, 1960).

Na maioria dos casos, no entanto, o casamento de duas formas de expressão só consegue resultar num produto anfíbio, quando não estéril, o que ocorre mais freqüentemente. Quando o cinema se apropriou de um forte elemento literário como a fala, o impacto inicial foi tão grande que os filmes começaram a falar pelos cotovelos. Os cineastas não tiveram, logo de início, a compreensão adequada do novo elemento de que dispunham, e o resultado foi que a fala passou a emperrar a dinâmica dos atores dentro do quadro e a própria dinâmica

Tony Richardson
fez de "Tom Jones"
de Fielding
uma obra controvertida



da montagem. Só depois de alguns anos surgiu a consciência de que também o silêncio podia ser um elemento funcional do cinema sonoro. O impacto do cinema sobre a literatura, por sua vez, também andou gerando monstros; vários romances menores da faixa "U.S.A." ou "Studs Lonigan", para não falar dos próprios, não deixam de trair sua falta de vocação para romances, e sim para roteiros cinematográficos. O que se pode detectar de positivo nessa influência foi, inicialmente, a maior agilidade e cursividade que se deu à narrativa em prosa, e, posteriormente, com a apropriação pelo cinema de outros elementos (cor, tela retangular, 3-D, cinerama), a própria superação definitiva do romance para capturar a realidade. Basta constatar que, morto Fitzgerald e descartados Faulkner e Hemingway (que já tinham produzido suas melhores obras), a prosa mais eficiente escrita em inglês a partir dos anos 40 foi feita de encomenda para o cinema. É um sintoma de que o processo não estacionou. Se o romance perde a bola aqui, o cinema pode retomá-la mais adiante e até devolvê-la, embora não se possa esperar muito dessa tabelinha.

Ainda não se conseguiu fazer uma versão decente de "Dom Quixote" (Welles, quem sabe?) ou dos "Irmãos Karamazov", e nem "Moby Dick" ou "Tom Jones" arrancaram aplausos unânimes. Em contrapartida, o cinema costuma visitar

com freqüência a literatura "menor", como a de Dashiell Hammett (**The Maltese Falcon**), ou a mais descaradamente comercial, como a de Mickey Spillane (**Kiss me Deadly**), e arrancar de lá trunfos indiscutíveis. Compreende-se então que o segredo das transposições é apenas uma questão de processos. O "Ulysses" joyceano é uma obra aberta, propositadamente ambígua quanto à decodificação semântica — mas a adaptação de Joseph Strick é um filme surpreendentemente convencional, embora siga à risca a osatura anedótica do livro. Onde a falha? Exatamente no "seguir à risca". Da mesma forma, para tomarmos um exemplo do cinema brasileiro, as adaptações de Guimarães Rosa não conseguiram recriar os efeitos estruturais buscados pelo escritor (embora o **Matraga** de Roberto Santos seja um filme bem razoável no padrão feijão-com-arroz). O filme em que o "Grande Sertão: Veredas" vai ecoar com maior ressonância será exatamente **Deus e o Diabo na Terra do Sol** (talvez **Os Fuzis**), não pelas aproximações temáticas (difíceis de estabelecer), mas por uma similitude de processos. Foi essa similitude que assegurou o êxito de **Vidas Secas** e foi o reverso que decretou o fracasso de **Capitu**. Mas, fora as exceções de praxe, e não só no âmbito nacional, no vale-tudo das adaptações, a regra é o cinema e a literatura saírem ambos derrotados.

CINEMA SEM ROTEIRISTA É COMO TEATRO SEM DRAMATURGO

Fernanda
Montenegro
numa
cena de
A Falecida



Van Jafa

Não há o que o cinema não possa transformar em filme. Conseqüentemente, qualquer assunto, seja o gênero que for, pode ser filmado. De que modo, eis a questão. Toda arte tem o seu meio próprio de expressão. O cinema, não fugindo à regra, tem o seu. O que se convencionou chamar de linguagem cinematográfica, ou seja, a sua técnica peculiar, é o seu meio de expressão. Seu modo de ser, de contar, seu jeito, por assim dizer, de transformar uma história em imagens. Fora deste jeito, independentemente do estilo

de cada cineasta, ou mesmo de cada roteirista, não há como fazer cinema de ficção.

Desde os primórdios do cinema, existe um correlacionamento entre cinema e teatro. Estas relações, a princípio num campo de luta por afirmação própria por parte do cinema como arte independente — apesar de ser considerada a sétima arte e de ter como um dos seus esteios a arte dramática, ou seja, a arte de representar, que é teatro — têm sido mantidas até hoje. Desde o uso de atores e diretores de tea-

tro, como não poderia deixar de ser, o cinema, também iria utilizar peças para seus filmes. Independente de guardar e zelar sempre por suas diferenciações, o cinema, cioso de suas características, nunca deixou de aceitar a colaboração intensa do teatro.

Quando o cinema falou, estas relações foram férteis e positivas. Para tanto basta verificar a década de 30/40 do cinema americano, os anos prodigiosos de decisivo e definitivo progresso e afirmação cinematográfica, com o teatro colaborando através de atores e di-

retos egressos da Broadway para Hollywood. O cinema falado necessitava e exigia atores que soubessem interpretar. Com o fim do cinema mudo acabara a era de representar. E onde encontrar atores que soubessem interpretar, senão no teatro? Apenas eles iriam ser cinematizados, ou seja, despojados de qualquer excesso ou, melhor, iriam ganhar a medida cinematográfica. Independente de existir atores que só trabalhem no cinema, a maioria vem do teatro e o fascínio deste é tão grande que aqueles acabam também fazendo teatro. Quanto aos diretores de teatro foram convocados e seduzidos pela necessidade e curiosidade que o cinema exercia através de suas possibilidades técnicas.

Quanto ao cinema usufruir o teatro na área das peças é um fato que não poderia deixar de ocorrer. Cinematizar as peças constituía o ovo de Colombo. Fazer com que as peças se tornassem filmes, era uma arte que se situava entre o roteirista e o diretor. Da adaptação cinematográfica à linguagem cinematográfica há uma importante e decisiva trajetória a ser cumprida. Ao roteirista cabe de certo modo a quebra de situações puramente teatrais, ao diretor a responsabilidade da linguagem cinematográfica. Da fatura, por assim dizer, em que entra substancialmente a fotografia. Tanto assim, que há peças que se tornam cinematográficas, como há peças que continuam teatrais, e roteiros extraídos de romances, e até mesmo escritos diretamente para a tela, que podem resultar completamente teatrais.

Entre nós, não poderia deixar de ser diferente. O cinema brasileiro tem mantido suas relações com o teatro, ainda que não muito amplas, nem positivas. Nosso cinema tem feito uso normal dos atores de teatro, constituindo mesmo excessão o ator que só faz cinema. Quanto ao diretor de teatro, é um fenômeno nacional, não é atraído nem convocado pelo cinema. Já o número de peças filmadas é expressivo, apesar do resultado nem sempre ser o desejado.

O cinema brasileiro sofre um drama maior que o de qualquer outra cinematografia. O da carência de roteiristas. O "scripter" brasileiro é um esportista. Não há, a bem dizer, uma profissão; ou melhor, se há não é definida como

tal. Em conseqüência, o roteirista brasileiro escreve roteiro por "hobby". Enquanto em outros países, o roteirista é um dos elementos mais bem pagos da engrenagem cinematográfica, entre nós ele ganha, geralmente, a última parcela do orçamento de um filme. É anedótica a sua posição, sendo o roteirista um dos responsáveis para que haja filme e, mais do que isto, o sucesso de um filme. Pois, como podemos constatar, a falta de unidade da maioria dos filmes brasileiros advém exatamente da carência de um roteiro. É sabido que cinema é equipe, equipe esta que parte de uma unidade: o roteiro. O desprestígio do roteirista mostra e define a posição em que o cinema brasileiro se encontra. Não há cinema sem roteiros, como não há teatro sem peças.

A maioria dos nossos roteiristas escreve literariamente, quando os diálogos devem ser coloquiais. Criam as cenas e seqüências sem "ver" cinematograficamente, o que facilitaria depois aos diretores usar a sua criatividade. Resultado é saldo nada positivos. No roteiro reside todo ou quase todo o impasse do cinema brasileiro.

Ao correr-da-máquina vejo vários exemplos, sua realidade, seus resultados. Nestes últimos anos nossos cineastas, decididamente, não foram felizes nas suas relações com o teatro. Assim é que o diretor Fernando de Barros, que já fez incursões a outras peças, levou para a tela a "Trilogia do Herói Grotesco" ("A Inconveniência de Ser Esposa", "A Honestidade de Mentir", "A Garçonnière do Meu Marido"), de Silveira Sampaio. Trata-se de flagrantes cariocas que o diretor-roteirista radicou em São Paulo forçando uma vivência e não conseguindo clima nem cinema sob o título genérico de *A Arte de Amar... Bem*.

Por sua vez, o jovem e promissor Walter Lima Júnior comete uma insensatez ao filmar em 16 milímetros (e depois ampliando para 35mm) a peça "O Assalto", de José Vicente, sob o título *Na Boca da Noite*. O filme ficou mais teatral do que a peça. Filme para ser feito por excelência num estúdio e não num banco de verdade, num realismo equivocado. Peça para ser filmada dentro de uma linguagem nevrósada e grifada por "close-ups" e "flash-backs", não recebeu tratamento cinema-

tográfico adequado, por culpa de um roteiro não elaborado satisfatoriamente.

Outro jovem diretor, Victor di Mello, faz sua estréia no cinema com a peça "Os Maridos Traem... e as Mulheres Subtraem", de José Vasconcelos e Pêricles do Amaral, visando somente a filmagem de números essencialmente teatrais do excelente comediante que é José Vasconcelos, ator que ainda não teve a sua real oportunidade no cinema. Com a comédia de costumes "Ascensão e Queda de um Paquera", de Paulo Silvino, Victor di Mello, obteve um melhor rendimento, principalmente porque conseguiu dar ao filme ritmo cinematográfico.

A peça de Pedro Bloch, "Os Pais Abs-tratos", permitiu ao diretor Flávio Tambellini um experimento curioso, com significativo enriquecimento onírico de positivo efeito plástico-cinematográfico, que resultou em *Até Que o Casamento nos Separe*. O próprio Tambellini, em 1965, já havia chegado ao cerne e bem perto do clima de alta voltagem dramática de Néelson Rodrigues, quando filmou a peça "O Beijo no Asfalto", no cinema simplesmente *O Beijo*. E por falar em Néelson Rodrigues, o diretor Néelson Pereira dos Santos foi também positivo ao filmar *Boca de Ouro*, em 1963, assim como o diretor Leon Hirszman, em 1965, ao filmar a peça, "A Falecida", procurou a atmosfera nelsonrodriguesana.

Procurando realizar um filme destinado às crianças, que seduzisse também os adultos, o jovem diretor e estreador Francisco Dreux fez *A Dança das Bruxas*, baseado na peça infantil de Maria Clara Machado, "A Bruxinha que Era Boa", chegando bem perto do seu intento.

Tomando por base "O Auto da Compadecida" de Ariano Suassuna, o diretor George Jonas realizou em termos de superprodução *A Compadecida*, que podia e devia ter sido transformada numa comédia musical para uma consagração definitiva. George Jonas conseguiu transmitir um esquema de musical, mas infelizmente sem música.

Outro jovem diretor, Braz Chediak, investiu sobre duas peças de Plínio Marcos. Primeiramente filmou "A Navalha na Carne", tentando o realismo em preto e branco e contando com a força dramática de Glauce Rocha; depois, "Dois



Nelson Xavier e Emiliano Queiroz são os "dois perdidos numa noite suja" de Braz Chediak.

Perdidos Numa Noite Suja", realizado em cores, que não saiu do teatro filmado. Em ambos os filmes restringiu-se ou esquivou-se das ilimitadas possibilidades cinematográficas.

O romance "A Moreninha", de Joaquim Manuel de Macedo, mereceu há muito tempo, de Miroel Silveira, uma adaptação teatral. Anos depois foi adicionada a esta adaptação uma partitura musical de Cláudio Petraglia, transformando-a em uma comédia musical. O diretor Glauco Mirko Laurelli levou à tela "A Moreninha" em termos de comédia musical num elogiável esforço de realização, incorrendo, entretanto, no mesmo equívoco da montagem teatral: a carência de grandes bailados. As restrições do palco poderiam ter encontrado soluções cinematográficas de maior monta — como acontece com musicais estrangeiros.

A peça de Ilclemar Nunes, "Soninha Toda Pura", filmada sob o título homônimo pelo diretor Aurélio Teixeira, pretendeu um clima de sofisticação impraticável para situar a comédia, que, entretanto, descambou para as apelações as mais comprometedoras.

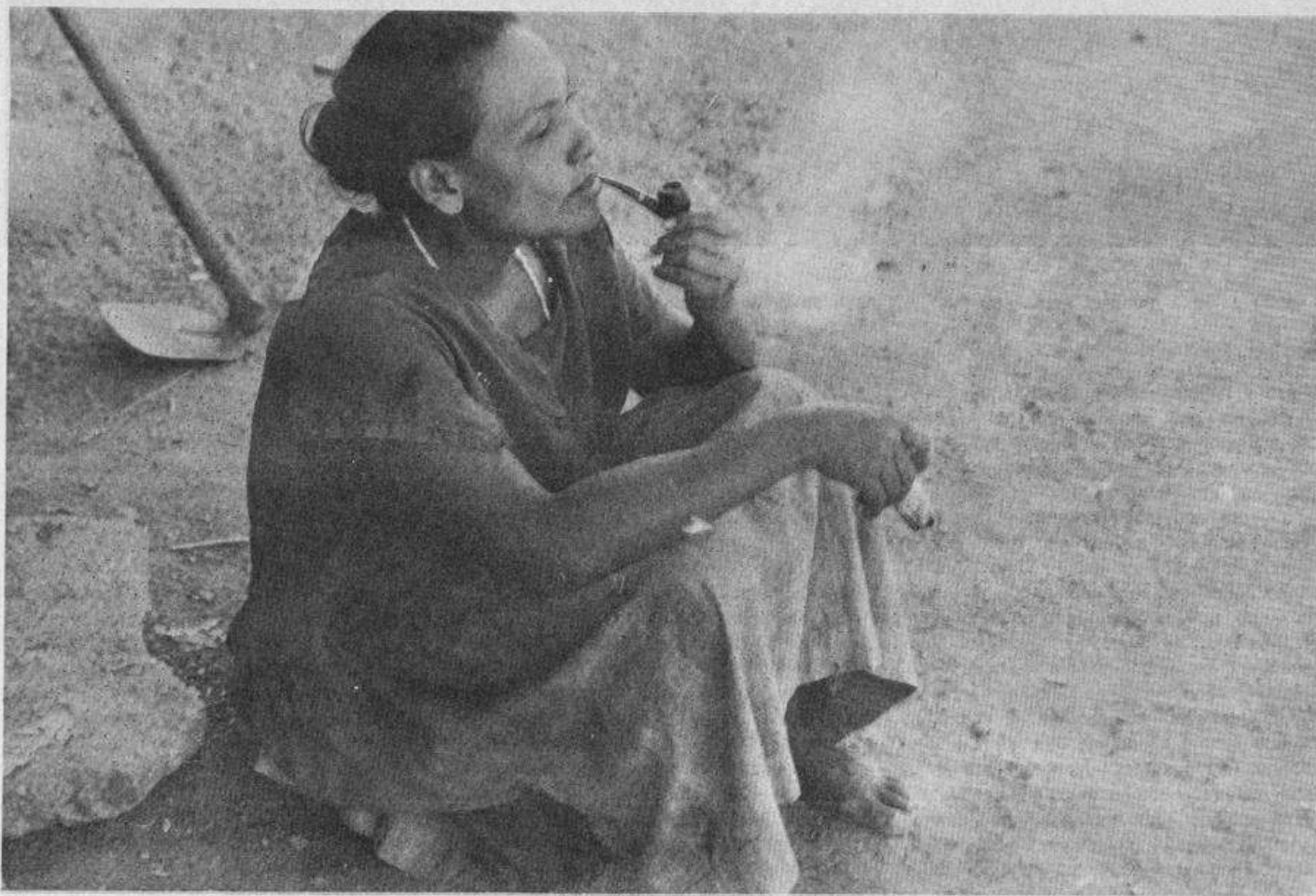
O Diretor Rodolfo Nanni, tomando por base a peça "O Começo é Sempre Difícil, Cordélia Brasil, Vamos Tentar Outra Vez?", de Antônio Bivar, distanciou-se a tal ponto do original em seu filme *Cordélia, Cordélia...* que, para quem conhece a peça, é outra obra. Todavia, a seu crédito, conta com uma cuidadosa produção e com qualificada interpretação de Lillian Lemmertz.

Paulo Porto, na área da direção, filma a peça "Em Família", de Oduvaldo Vianna Filho, Ferreira Gullar e Paulo Pontes, extraída de um original americano de Helen e Nolan Leary. Embora

adaptado por brasileiros, o argumento é estrangeiro. Aliás, este fato vem ocorrendo desnecessariamente no nosso cinema, como são exemplos recentes *Uma Pantera em Minha Cama*, de Carlos Hugo Christensen, e *Um Marido Sem...* É *Como Um Jardim Sem Flores*, de Alberto Pieralisi. Ambos os filmes baseam-se em peças italianas do mesmo autor, Aldo De Benedetti, que não possuíam qualidades excepcionais que justificassem a sua importação. Independente da universalidade de certas temáticas, sou a favor do argumento nacional. Considero importante a valorização da literatura brasileira, como também incentivar e definir a importância do roteirista para nosso crescimento e afirmação. O conceito de Goethe é válido e verdadeiro: "Quanto mais nacional mais universal". O caminho do cinema brasileiro é o caminho da nacionalidade.

UMA OPERAÇÃO SEMIOLÓGICA

Moacy Cirne



Vidas Secas, de Néilson Pereira dos Santos (foto: Maria Ribeiro)

ATÉ que ponto a realidade significante do cinema se aproxima da realidade significativa da literatura? Responder a esta questão implica um conhecimento de praxis cinematográfica em relação à praxis literária. Implica abordar a narrativa como um sistema de transformações temporais (1), assim como implica pensar o cinema e a literatura como sistemas conotativos, inter-relacionados dentro de uma dada significação social.

Luis Costa Lima, a partir de trabalhos recentes de Greimas, Prieto e Hjelmlev, postula o que seria uma poética da denotação, reconhecendo que a obra literária se define como um estabelecimento conotativo pautado numa extensão denotativa (2). O produto cinematográfico — o filme: soma de sintagmas agenciados pelos segmentos autônomos que polarizam o discurso cinematográfico — também se definiria como um estabelecimento conotativo a se completar através dessa extensão denotativa.

A diferença entre os dois se processaria através do material empregado e, em consequência, dos componentes signícos que se constituem no interior dos significantes. E se a especificidade da arte consiste exatamente na utilização particular do material (3), nada mais justo do que marcar a diferença nessa especificidade: da riqueza verbal de Joyce ("Finnegans Wake", sobretudo) à riqueza visual de Kubrick (2001: *Uma Odisséia no Espaço*), a magia da forma aponta para uma semântica centrada na contemporaneidade do processo criativo.

Aprofundemos a diferença. Para Tytliar, um dos mais importantes teóricos do formalismo russo, o cinema estaria próximo da poesia e não da prosa, caso fosse possível estabelecer uma analogia. Isso porque o cinema se concretiza através de saltos de imagens (verificados pela montagem), como nos versos que se estruturam de linha em linha (4). Além disso, o romance se fundamenta em um espaço abstrato — espaço este gerado pela fisicalidade das palavras — enquanto o espaço do cinema se concretiza através da imagem (5). O enunciado da imagem fílmica (6), inclusive por sua condição material, é muito mais rico — muito mais complexo — do que o da imagem literária. Já se disse que o cinema começa onde a literatura acaba. Trata-se apenas de um desvio teórico. O cinema apenas concorreu para acabar com uma certa literatura. Na verdade, estamos operando em cima dos restos da literatura (ou de seus conceitos). Deixamos de lado

toda a problemática de uma possível vanguarda literária, cujos relacionamentos com o cinema se processariam em outros graus significacionais. Poder-se-ia estabelecer, então, a diferença entre poema/filme (exemplos prováveis: Chaplin, Keaton, Clair, Ford, Tati, Lamorisse, Fellini) e filme/poema (exemplos prováveis: Richter, McLaren, Saul Bass, Resnais, Godard), mesmo se sabendo da dificuldade de trabalhar sobre um material de difícil apreensão técnica (7). Reconhecemos que os últimos exemplos — os exemplos que comporiam uma problemática já estabelecida do filme/poema — são limitados pelas próprias condições da feitura cinematográfica.

Dai porque o chamado "cinema literário" é um projeto voltado para o fracasso. *Hiroshima Mon Amour* (Resnais) é um filme importante não pela literariedade redundante de Marguerite Duras mas pela força diegética de sua espaço-temporalidade na colocação de alguns problemas novos para o discurso cinematográfico. Da mesma forma, questionemos a contribuição de Robbe-Grillet em *Ano Passado em Marlenbad* (Resnais). Embora mais válida do que a proporcionada por M. Duras, a contribuição do autor de "Les Gousses" se esgota nas referências textuais. O próprio "nouveau-roman" (incluindo as tímidas experiências de Michel Butor) está aquém de um Joyce, p. ex. Dizer que "filme e romance encontram-se hoje em dia na construção de instantes, de intervalos e de sucessões que já nada têm que ver com os dos relógios, ou dos calendários" e que "desde Proust e Faulkner, os retornos ao passado, as rupturas de cronologia, parecem estar na base da própria organização da narrativa, da sua arquitetura" representa uma visão parcial da realidade fundada na programação da narrativa, resultando em equívocos desta natureza: "Toda a obra cinematográfica moderna será uma reflexão sobre a memória humana, as suas incertezas, a sua obstinação, os seus dramas, etc." (8).

Voltemos aos formalistas russos. Tytliar dizia que a simultaneidade e a uni-espacialidade eram importantes enquanto signos semânticos da imagem (9). Se a sua formulação hoje nos parece falha, não podemos deixar de registrar a base estrutural que a substancializa: a simultaneidade e a uni-espacialidade (enquanto elementos significantes da imagem), como um sistema de dados referênciais agenciados no interior de um dado segmento fílmico. A obra literária, vista em seu modelo mais conservador (ou mais característico), não comportaria um espaço para simulta-

neidade, assim como não comporta um tempo para a uni-espacialidade. Por outro lado, em nossos dias, Peter Wollen nos dirá (10) que o indexical e o icônico são os signos mais poderosos do cinema; já o simbólico, que vai ocupar um espaço importante na literatura, seria secundário.

É possível empreender o estudo do cinema brasileiro através de mecanismos semiológicos que o caracterizem socialmente. Por enquanto, fiquemos apenas em alguns exemplos que se relacionam de maneira direta com a literatura, chamando a atenção para a importância de uma semiologia do cinema. Algumas dicotomias empreendidas pelo pensamento contemporâneo — sincronia/diacronia, alternância/similitude, metáfora/metonímia, sintagma/paradigma, língua/palavra — revelam o espaço exato da ideologia do nosso tempo em função dos elementos de uma totalidade articulada. As mensagens paralingüísticas transmitidas pelo cinema — e pela televisão —, assim como os seus conteúdos codificados de forma analógica, mostram o lugar da articulação operada no interior da ideologia.

Comecemos por *Vidas Secas*. De um lado, a secura de Graciliano Ramos; do outro, a secura de Nelson Pereira dos Santos. Esta secura vai implicar em limpeza verbal no escritor alagoano e limpeza visual no cineasta nascido em São Paulo. Houve uma adaptação, correta sob vários sentidos, de um nível semiológico (a literatura) para outro nível semiológico (o cinema). Ou de um nível ideológico para outro nível ideológico. O significado da conotação (o "clima" do livro) da narrativa literária é transposto, através de novos significantes, para o mesmo significado da conotação (o "clima" do filme) da narrativa cinematográfica.

Já *O Padre e a Moça* enfrenta um problema: a baixa temperatura estético-informacional do texto drummondiano levou Joaquim Pedro de Andrade a uma posição neutra em relação aos significados originais da obra adaptada. Assim, o filme se desenvolve através de segmentos que articulam uma visualidade apolínea em conflito com a insuficiência do texto literário.

A Hora e Vez de Augusto Matraga coloca em pauta o problema da adaptação pura e simples. Sem dúvida, o filme de Roberto Santos é muito bom. Mas, ao se prender a uma possível fidelidade diegética para com Guimarães Rosa, frustrou em parte o seu projeto Nelson Pereira dos Santos pôde tomar a mesma atitude em relação a Graciliana

A Hora e Vez de
Augusto Matraga, de
Roberto Santos
(foto: Leonardo Vilar)



no Ramos, porque este não construiu o seu universo criativo sobre a pesquisa da linguagem, como o fez Guimarães Rosa. Além disso, se concordamos com Milton José Pinto (11), veremos que falta no presente discurso cinematográfico aquela dialética narrador-autor que faz nascer a expressividade da obra.

Capitu: Paulo César Saraceni e Machado de Assis. Se o romance machadiano "constrói na pluralidade e multiplicidade de significações todos os aspectos de uma teoria do simbólico", o "Dom Casmurro" constrói para esta teoria, nele indicada, a parte da mesma que diz respeito aos efeitos da linguagem do recalçamento, tomados em relação à linguagem de dominação social" (12). Seria a compreensão deste problema, a partir dos três níveis da estruturação lingüística (o real, o símbolo e o imaginário), como o entende Antônio Sérgio Mendonça, que poderia ter operado uma posição **mais** cinematográfica e **menos** literária em Paulo César Saraceni, mesmo nos situando numa perspectiva de simples adaptação.

Um último exemplo: **Macunaíma**. Poder-se-ia dizer que o filme de Joaquim Pedro de Andrade, marcado pelo recente tropicalismo que surgiu na área da música popular, está mais ligado a Oswald de Andrade do que a Mário de Andrade. O próprio tropicalismo — uma retomada crítica da antropofagia oswaldiana — apoiaria esta idéia. Mas, sabemos, Mário de Andrade (em carta a Manuel Bandeira) foi o primeiro a reconhecer a influência de Oswald sobre o "Macunaíma". De qualquer maneira, o filme de Joaquim Pedro, apesar de suas inegáveis virtualidades, é pouco oswaldiano, considerando-se que um fil-

me oswaldiano deveria conter, antes de mais nada, implicações de inventividade no interior dos parâmetros de sua linguagem específica. E, se já temos um filme roseano (**Deus e o Diabo na Terra do Sol**, de Gláuber Rocha), falta-nos, ainda, um filme oswaldiano.

Filme este que poderia ser, p. ex., uma versão das "Memórias Sentimentais de João Miramar", fundado em um texto já cinematográfico. Isto porque somente uma versão (e não uma simples adaptação) captaria a significação de Oswald de Andrade. Versão, aqui, encarada como versão material: recriar para o discurso cinematográfico o mundo verbal do discurso literário. Esta recriação seria uma operação vanguardística. Seria, igualmente, uma operação semiológica.

NOTAS

- 1) Christian Metz. **Essais sur la Signification au Cinéma**. Ed. Klincksieck Paris 1968, p. 27.
- 2) Luís Costa Lima. **A Poética da Denotação**. Revista de Cultura Vozes, nº 5, Petrópolis, junho-julho, 1971.
- 3) B. Eikhenbaum. In **Théorie de la Lit-**

térature. Ed. du Seuil, Paris, 1965, p. 44.

4) Youri Tynianov. **Des Fondements du Cinéma**. "Cahiers du Cinéma", nº 220 — 221, Paris, mai-juin, 1970.

5) Christian Metz. **Problèmes Actuels de Théorie du Cinéma**. "Revue d'esthétique", 2-3, Paris, abril-setembro, 1967.

6) Não usada, em nossa abordagem, a diferença proposta por Umberto Eco (**Sémiologie des Messages Visuels**, "Communications", 15/1970) entre código fílmico e código cinematográfico. Isto não significa que, em futuro próximo, não possamos usá-la.

7) Sobre um problema equivalente, cf. Álvaro de Sá e Moacyr Cirne: **A Origem do Livro/Poema**. Revista de Cultura Vozes, nº 3, abril de 1971.

8) Alain Robbe-Grillet. **Por um Novo Romance**. Publicações Europa-América. Lisboa, 1965, p. 164.

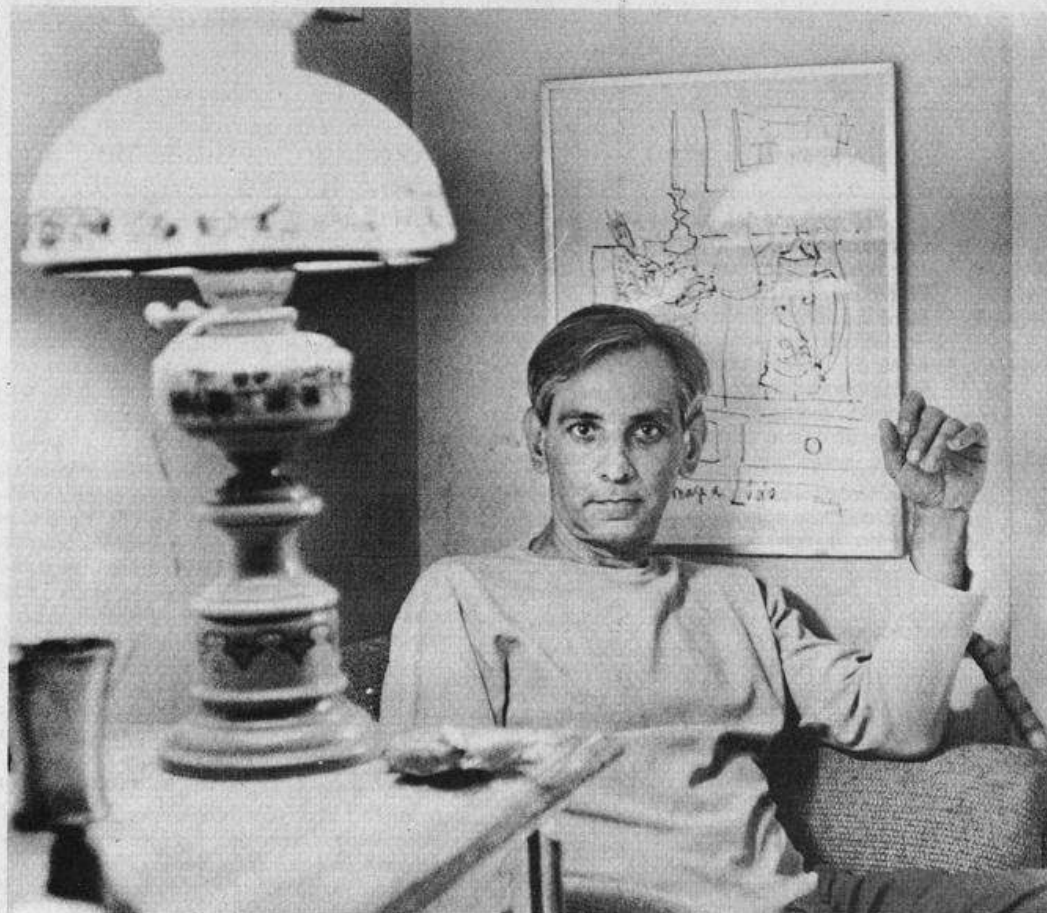
9) Youri Tynianov. Obra citada.

10) Peter Wollen. **Signs and Meaning in the Cinema**. Secker & Warburg/British Film Institute, London, 1969, p. 140.

11) Milton José Pinto. **Matraga: Hora Vez das Mitologias**. Revista de Cultura Vozes, nº 2, março, 1971.

12) Antônio Sérgio Mendonça. **Pour Lire la Capitu**. Revista de Cultura Vozes, nº 2, março, 1971.

DUAS VEZES LÚCIO CARDOSO



A Casa Assassinada, o mais recente filme de Paulo César Saraceni, e **Mãos Vazias**, o primeiro longa-metragem de Luiz Carlos Lacerda de Freitas — realizados quase simultaneamente — nasceram de obras de Lúcio Cardoso. Escritor, cineasta irrealizado (**A Mulher de Longe**, que não chegou ao fim por problemas financeiros), em seus últimos anos de vida também pintor, Lúcio Cardoso deixou diversos roteiros não filmados, além de influência positiva sobre uma área da criação cinematográfica brasileira. Lacerda de Freitas e, principalmente, Saraceni amadureceram à luz da sensibilidade e do calor humano de Lúcio Cardoso. A fertilidade desta extraordinária presença do artista e do homem é uma realidade que registramos nas duas entrevistas a seguir. **FC**

PAULO CÉSAR SARACENI:

A crônica de "A Casa Assassinada"

Paulo César Saraceni concretizou um projeto sonhado por mais de 10 anos ao levar à tela o romance "Crônica da Casa Assassinada", de Lúcio Cardoso. O filme, A Casa Assassinada, foi objeto de pronunciamento elogioso do escritor Octavio de Faria no Conselho Federal de Cultura e recebeu honrosa acolhida da crítica.

Protagonista de primeira hora do movimento conhecido como Cinema Novo, Saraceni considera que existe hoje "o mesmo entusiasmo de 10 anos atrás", "a mesma efervescência". Mas acha que os prêmios em festivais "criaram uma imagem falsa do nosso cinema" e que deveríamos "pensar, principalmente no nosso mercado, no mercado latino-americano, no Terceiro Mundo e nos Estados Unidos". A Casa Assassinada, principal assunto desta entrevista, é sua contribuição à atual pesquisa de caminhos mais comunicativos para a criação cinematográfica nacional. FC.

Entrevista a José Carlos Monteiro e Marcos Ribas de Faria

JCM — Quando pensou em filmar o livro do Lúcio Cardoso?

PCS — Li o romance em 1960, logo após sua publicação, e já nessa época estava interessado em filmá-lo. Depois fui estudar no Centro Experimental de Cinema, em Roma, e deixei momentaneamente o projeto de lado. Em 1961, recebi uma carta de Edla Van Steen (1), que queria fazer o papel de Nina, principal personagem feminina, sugerindo que eu convidasse Luchino Visconti para adaptar a história. Respondi que eu mesmo faria a fita. Ela me pediu então que voltasse ao Brasil, pois a produção estava organizada. Quando retornei, um ano mais tarde, foi exatamente a fim de filmar "Crônica da Casa Assassinada". Mas não foi possível e tive de partir para **Porto das Caixas**, também com argumento de Lúcio Cardoso.

JCM — Essa admiração que você dedicava ao romance não tornou difícil seu trabalho de transposição para a tela?

PCS — Procurei ser rigorosamente fiel a Lúcio, à atmosfera do romance, pois seria impossível contar minuciosamente em uma hora e quarenta minutos de filme todas as situações descritas em mais de quinhentas páginas do livro. Além dis-

so, são duas artes diferentes, duas linguagens distintas. Conheci o Lúcio escritor, o Lúcio pintor, mas não o Lúcio cineasta, que deixou inacabada sua única experiência nesse campo, **A Mulher do Longe**. Por isso, li tudo sobre "Crônica da Casa Assassinada", conversei longamente com Octávio de Faria e Marcos Konder Reis a respeito das idéias do Lúcio cineasta e tentei colocar essas reflexões em meu filme.

JCM — Quer dizer que filmar **A Casa Assassinada** agora, nove anos após seu projeto inicial e depois de tantas leituras e discussões esclarecedoras, constituiu para você vantagem maior que fazê-lo naquela época?

PCS — Naturalmente, porque pude compreender melhor certos problemas. Anos atrás, por exemplo, a família Menezes, em torno da qual gira o filme, era muito mais atacada do que agora. Hoje, posso ainda ser contra a família Menezes, mas a entendo melhor. Antigamente, só tinha um sentimento em relação a ela: era contra. Quando Nina chega ao Rio — mais ou menos como o personagem de Pasolini em **Teorema** — vai des-

truindo toda a família. A forma que usei no primeiro roteiro era muito mais cruel e terrível — e também deliberada, consciente. A Nina interpretada por Norma Bengell é mais impulsiva, inconsciente, destruidora. O romance é um dos melhores que já li. Sempre pensei nele em termos de cinema. E se o tivesse feito em 1962, penso que causaria grande choque às pessoas.

MRF — Você optou pela localização temporal do Lúcio ou deu outro tratamento a essa parte do romance?

PCS — Não quis fazer drama de época. Fiz um filme de hoje e de vinte anos atrás, sob o aspecto da narrativa. Aproveitei o fato de que atualmente a moda — e o cinema — recorre ao passado e joguei com épocas diferentes. Assim, quando estamos no tempo presente, os personagens, Nina principalmente, usam mais sem que se estranhe. Como não se estranha também o uso de mídias vinte anos atrás. Isto é, o vestuário (criado por Ferdy Carneiro) faz com que uma coisa possa ser de hoje e de antigamente, sem uma época precisa. Tudo se passa num clima intemporal.



Carlos Kroeber e Norma Bengell, em *A Casa Assassinada*

JCM — Sendo *A Casa Assassinada* uma espécie de drama intimista, de crônica interior, por que o filmou em Cinemascope? A tela panorâmica, comum, não seria mais conveniente?

PCS — Embora Lúcio trate de problemas intimistas, ele o faz de forma épica. As personagens poderiam ser, por exemplo, as de um filme de Gláuber Rocha, que tem tendência épica. São grandes paixões o tempo todo e achei que a tela larga, "cinemascópica", expressaria melhor a grandiloquência da narrativa. Estamos longe dos dramas de Antonioni, das coisas que não acontecem.

JCM — Parece-me que, com essas paixões exasperadas e essa atmosfera épica, *A Casa Assassinada* será dramaticamente diferente dos seus filmes anteriores, em que personagens e narrativas eram discretos, contidos.

PCS — É verdade. *A Casa Assassinada* tem, inclusive, uma direção de atores diferente. Nele há grandes gestos, isto é, os atores conseguem realmente levantar os braços. Nos meus outros filmes, eu fazia força para contê-los. Agora deixei os personagens e os atores bem à vontade.

JCM — Em seu filme, a atitude vingativa de Nina parece aproximá-la de Ada, a mulher do industrial de *O Desafio*, e também de *Capitu*. Todas são vítimas de uma engrenagem social à procura de vingança ou de desencadear uma vingança. Por que é que você usa sempre a mulher como instrumento vingador?

PCS — Paulo Emilio Salles Gomes também falou disso numa crítica de *Porto das Caixas*, no Suplemento Literário do "Estado de São Paulo". De fato, isso acontece em todos meus filmes. Parece que é porque considero a mulher o elemento de nossa sociedade que mais carrega a cruz e que, por isso mesmo, pode e tem direito de partir para a contestação. Eu sempre quis mostrar esse processo de contestação e de destruição. O caso de Nina é um pouco diferente do dos outros personagens. Ela é uma pessoa que, exatamente por não ter cometido pecado — o adultério de que a família Menezes a acusa — executa sua vingança de forma mais concreta que as outras. Mas acho que é no personagem do jardineiro que está a chave do

filme e não em Nina, embora ela seja fundamental ao filme.

JCM — Do ponto de vista de amadurecimento técnico para a realização de *A Casa Assassinada*, *Capitu* parece ter desempenhado um grande papel.

PCS — Filmei *Capitu* porque queria falar livremente de uma mudança que estava ocorrendo. Havia uma transformação radical na sociedade brasileira e recorri a Machado de Assis para dizer aquilo que estava sentindo. *Capitu* foi pouco entendido sob esse aspecto. Como produção, foi excelente: era a primeira vez em que me metia com esse tipo de espetáculo e, graças à maneira como me sai, pude fazer com mais rapidez e segurança *A Casa Assassinada*, que considero meu filme mais empenhado e pessoal.

JCM — Em termos gerais, *Capitu* segue fielmente a novela de Machado de Assis. Mas o tratamento cinematográfico nos dá uma visão mais saraceniã que machadiana dos personagens e da época. Isso não teria acontecido também com *A Casa Assassinada*, mesmo você respeitando o clima de Lúcio Cardoso?

PCS — Trabalhei bastante na cenografia, nos figurinos e nos personagens para que **Capitu** resultasse, antes de tudo, um filme de época. Mas não me interessava falar da época de Machado de Assis porque a entendia muito pouco. Não sou grande machadiano. Queria sim era falar da época atual, da transformação que está havendo, de uma revolução sexual numa época precisa. Sempre encarei **Capitu** como um filme de amanhã e não como um filme de hoje. As pessoas só agora estão acordando para ele, assim como ocorreu com o romance de Lúcio Cardoso. Em seu tempo, "Crônica da Casa Assassinada" foi lido de forma completamente errada. Lembro-me de pessoas que riam muito da história e que hoje adoram o livro. Isso ocorre com meus filmes, que são incompreendidos no começo e que, depois de um ano, passam a influenciar todo mundo. Espero que aconteça o contrário com **A Casa Assassinada**, pois a produção foi muita cara e quero alcançar logo o público. Estamos atravessando uma fase complicada, em que o filme de autor não tem vez. É preciso voltar a se fazer um tipo de cinema que possa ser visto. Recentemente li uma interessante entrevista de Jece Valadão em que ele defendia a necessidade de o cinema brasileiro se comercializar. Essa é também a posição de Roberto Farias, Jarbas Barbosa e outros produtores que, no entanto, não podem partir para isso porque estão sem histórias, sem roteiristas, sem diretores. Quando eles recorrerem aos escritores e realizadores para fazer esse tipo de filme que defendem, então marcarão um ponto positivo. Porque realmente não dá mais pé dirigir e produzir. É uma luta que desgasta. Quando o filme era barato, ainda dava jeito. Agora está tudo caro. É impossível fazer uma fita com menos de 300 ou 400 mil.

JCM — Essa guinada comercial não afetará a pesquisa de linguagem e a escolha de temas mais sociais?

PCS — O tipo de cinema político que fazíamos não tem mais sentido. Como movimento, o Cinema Novo desempenhou papel importante no Brasil e no mundo inteiro. Mas já disse o que tinha a dizer. Atualmente poderia repetir-se. É preciso partir para outra. Os meninos cineastas de agora têm mais facilidade de produzir, de pesquisar, mas não conseguem exibir seus filmes. Há também o problema do assunto, porque já foi dito quase tudo sobre todas as coisas. Precisa-se apelar para outros temas. A literatura brasileira no momento está servindo a muita gente. Mas não se trata de um caminho único. Apenas de uma variante.

MRF — No começo do Cinema Novo os diretores pareciam se entregar mais, apesar do amadorismo das condições de produção. Nesse instante, tem-se a im-

pressão que o cinema brasileiro tenta desesperadamente se profissionalizar. Acho esse salto muito arriscado, porque o processo foi rompido sem que houvesse um preparo para a nova fase.

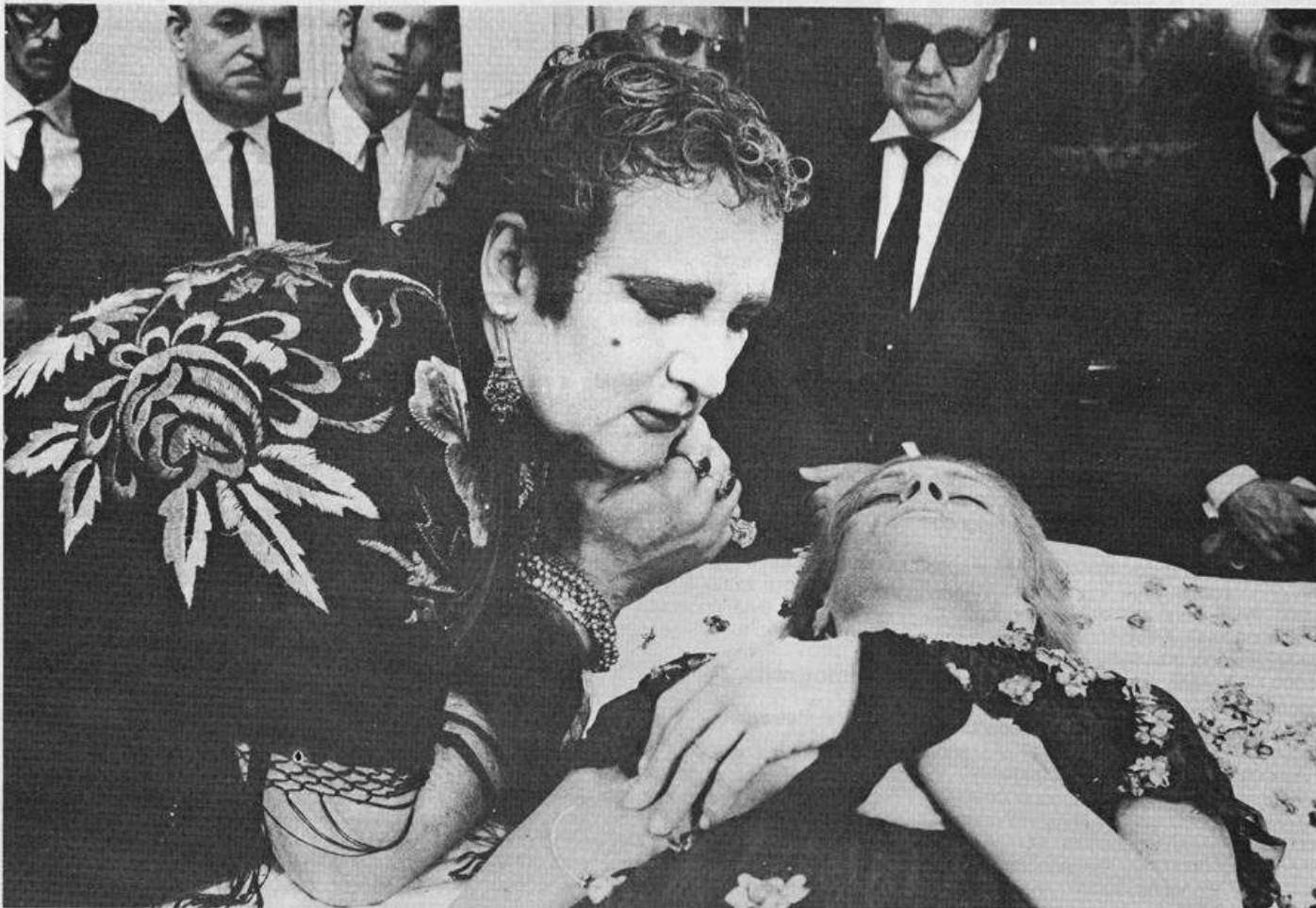
PCS — Você tem razão. Isto é o que está ocorrendo com o cinema brasileiro. Por isso nosso cinema caiu bastante nos últimos dois anos. Mas este ano talvez haja alguma saída, embora os filmes sejam mais caros. No meu caso, acho que nunca me empenhei tanto como em **A Casa Assassinada**. Me empenhei muito

mais do que em **O Desafio** e **Porto das Caixas**. Com Leon Hirszman (em **São Bernardo**) e Néelson Pereira dos Santos (em **Como Era Gostoso o Meu Francês**) houve o mesmo. Acho que 1971 e 1972 parecem muito com 1961 e 1962 para o cinema brasileiro. Antes de Gláuber Rocha viajar para os Estados Unidos, conversamos muito sobre coincidências. Néelson tinha feito **Como Era Gostoso o Meu Francês** que, pelas dificuldades, lembra **Vidas Secas** e eu volto a utilizar uma história de Lúcio Cardoso. Há tam-



Carlos Kroeber (acima), Tetê Medina e Augusto Lourenço (abaixo): atores que se adaptaram aos personagens de Lúcio Cardoso em **A Casa Assassinada**





Carlos Kroeber e Norma Bengell, em *A Casa Assassinada*

bém o caso de Roberto Pires, cuja conversa sobre o momento cinematográfico era igualzinha à que teve com Gláuber em 1960. Sou inteiramente contrário a que se passe a um cinema industrial, profissional, nos moldes de Hollywood. Tem que se fazer um cinema bem brasileiro, inteiramente original, aproveitando a experiência do Cinema Novo.

MRF — *Porto das Caixas* era um filme profundamente marcado por Rossellini e Stroheim. Quais foram suas influências em *A Casa Assassinada*?

PCS — *A Casa Assassinada* é muito parecido com *Porto das Caixas* sob esse aspecto de influência porque leva todo mundo a falar de Stroheim e Rossellini. O engraçado é que na Itália todo mundo que viu meus filmes — de *Porto das Caixas* a *Capitu* — fala de Visconti. Acho que *A Casa Assassinada* tem um lado rosselliniano, embora Lúcio nada tenha a ver com Rossellini. E tem também um pouco de Stroheim, um diretor que con-

sidero extraordinário. Mas de *Porto das Caixas* até *A Casa Assassinada* fiz mais três filmes, contando inclusive com o curta-metragem *Integração Racial*, e as influências que sofri no começo de minha carreira foram diluindo dentro da experiência que adquiri nesse intervalo. No que diz respeito a *A Casa Assassinada*, se há influência desses dois diretores, deve ser sob uma forma mais livre.

MRF — Como assim?

PCS — Para começar, pedi a Mário Carneiro uma foto em cor com a mesma carga de inventividade da foto em preto-e-branco de *Porto das Caixas*, em que ele improvisava e criava a todo instante porque não tinha ainda conhecimentos técnicos de iluminação. Iamos sempre ver o copião na incerteza. *A Casa Assassinada* foi feito assim. Junto com Ferdinando Carone, que fez a cenografia e os figurinos, Mário inventava na hora. Essa foi, aliás, a nossa preocupação básica: inventar, inventar sempre. Também na

direção de atores houve essa preocupação, porque me permiti deixar os intérpretes exagerarem. Daí essa impressão de exagero que o filme deixa. Mas exagerar é também uma forma de invenção. E como se trata de uma fita romântica — em que o sobrenatural é parte integrante — o exagero está presente em todas as cenas com naturalidade.

JCM — Um crítico disse certa vez — e você repetiu acima — que todos seus filmes deflagram um processo. Esse pioneirismo caracterizou *Porto das Caixas*, *O Desafio* e *Capitu*. Em que sentido *A Casa Assassinada* dá continuidade a isso?

PCS — Não sei. Quando faço um filme nunca penso nisso. Realmente isso ocorreu com meus outros filmes. Gláuber e Carlos Diegues, que viram *A Casa Assassinada* na moviola, disseram que esta fita teria os mesmos problemas de *Porto das Caixas*. Fiquei um pouco chateado, porque isso significa que as coisas vão se repetir.

MRF — **Capitu** era a reflexão sobre o espetáculo. E **A Casa Assassinada**?

PCS — Nunca gostei do espetáculo cinematográfico. É um negócio que me deixa louco. Em **Capitu**, de certa forma, fiz espetáculo, mas não conscientemente. Retomo esse processo em **A Casa Assassinada** através do personagem Timóteo, que é uma figura espetacular, fechada num quarto, vestida de roupa de mulher, brincos e tudo o mais. Dirigi esse personagem de forma espetacular até o final, quando há a revelação da trama do filme. Procurei fazer reflexão de maneira mais consciente que em **Capitu**, quando senti a necessidade de refletir sobre algo que era totalmente contrário: o espetáculo.

JCM — Explicando o problema das influências, você mencionou o curta-metragem **Integração Racial** que, embora elogiado pela crítica europeia como uma boa tentativa de cinema direto brasileiro, permanece praticamente desconhecido entre nós. Poderia falar um pouco sobre ele?

PCS — Quando realizei **Integração Racial** buscava uma forma de cinema direto mais livre do que as até então feitas no Brasil. Leon Hirszman tinha realizado **Majoria Absoluta**, que estava ainda muito preso aos postulados desse tipo de cinema, e minha intenção era fazer um filme bem livre a respeito do problema da integração racial. Fora da crítica de Gláuber, essa tentativa foi muito mal vista e passou despercebida. Na Europa eles gostaram porque estavam acostumados a esse tipo de documentário. Inclusive há um ótimo artigo de Edgar Morin sobre ele. Recentemente, o exibi na cabina do INC para um grupo de pessoas que gostaram bastante, e entre as quais estava Wamberto, Hudson, do Itamarati, que o achou uma obra-prima.

JCM — Que importância teve para você o curso no Centro Experimental de Cinema, de Roma?

PCS — Nenhuma, afóra a amizade com Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, Sandro Franchina e Guido Cosulich. Nós cursávamos o mesmo ano e éramos muito amigos. O que havia no cinema italiano — onde para você dirigir um filme tinha de passar seis anos como assistente de direção — era uma loucura total. No Centro Experimental era ainda pior. Enquanto eles explicavam à gente a diferença de lente de 18 mm para 50 mm, nós já fazíamos filmes em 16 mm. Não cheguei a fazer o curso completo: só fui até um ano. Gustavo Dahl, que fazia parte de nosso grupo, é quem fez dois. O importante foi conhecer a Itália, fazer amizade e viver lá. Entre os filmes que fizemos juntos, houve um chamado **L'Alba Romana**, com direção do Bellocchio e história minha.



Isabela em **Capitu**, outra incursão de Saraceni na literatura ("Dom Casmurro", de Machado de Assis)

JCM — Qual é sua opinião a respeito da proteção dispensada pelo Governo ao cinema?

PCS — Acho inteiramente benéfica, porque não se tentou modificar nenhum filme, nem impingir nada. Quer dizer, o sujeito está fazendo o filme que quer, com proteção. No mundo inteiro tem sido exatamente o contrário: a proteção oficial sempre tolhe a liberdade do artista. Aqui não está havendo isso. Se continuar assim, acho genial.

Filmografia

Curta Metragem:

1958 — **Caminhos** * Direção, produção, roteiro e argumento: Paulo César Saraceni * Documentário em 16 mm (Inacabado).

1959 — **Arraial do Cabo** * Direção, produção, roteiro e argumento: Paulo César Saraceni * Fotografia e câmara: Mário Carneiro * Documentário.

1964 — **Integração Racial** * Direção, roteiro e argumento: Paulo César Saraceni * Fotografia e câmara: David E. Neves * Montagem: Gustavo Dahl * Sonografia: Arnaldo Jabor * Produção executiva: Arnaldo Carrilho * Assistência de montagem e de sincronização: Eduardo Escorel * Créditos: Lygia Pape * Assistência de direção: Paulo Bastos Martins * Produção: Setor de Filmes Documentários do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores.

Longa Metragem:

1963 — **Porto das Caixas** * Direção e roteiro: Paulo César Saraceni * Argumento: Lúcio Cardoso * Fotografia e câmara: Mário Carneiro * Montagem: Nelo Melli * Cenografia: José Henrique Bello * Música: Antônio Carlos Jobim * Assistência de direção: Sérgio Sanz * Direção de produção: David Conde * Continuidade: Sarah Mado * Produção: Elísio de Sousa Freitas * Elenco: Irma Alvarez, Rinaldo Faria, Paulo Padilha, Sérgio Sanz, Josef Guerreiro, Margarida

Rey e José Henrique Bello (Equipe Produtora Cinematográfica) * Projeção: 90 m.

1965 — **O Desafio** * Direção, roteiro e argumento: Paulo César Saraceni * Fotografia: Guido Cosulich * Câmera: Dib Lutfi e José Medeiros * Montagem: Ismar Porto * Música: Mozart e Heitor Villalobos * Sincronização: Eduardo Escorel * Assistência de direção: Paulo Bastos Martins * Canções: Vinícius de Moraes, Gianfrancesco Guarnieri, Zé Kéti, Edu Lobo, Caetano Veloso, Carlos Lira, João de Paula e José Cândido * Produção associada: Mário Fiorani * Produção: Paulo César Saraceni e Sérgio Saraceni * Elenco: Isabela, Oduvaldo Viana Filho, Sérgio Brito, Luiz Linhares, Joel Barcelos, Hugo Carvana, Marilu Fiorani, Gianina Singulani, Renata Graça, Couto Filho, Zé Kéti e Maria Betânia (Produções Cinematográficas Imago Ltda. / Produções Cinematográficas Mapa Ltda.) * Projeção: 90 m.

1968 — **Capitu** * Direção e produção: Paulo César Saraceni * Adaptação e roteiro: Paulo Emílio Salles Gomes, Lygia Fagundes Telles e Paulo César Saraceni * Baseado em "Dom Casmurro", de Machado de Assis * Fotografia e câmara: Mário Carneiro * Música: Marcos Nobre * Cenografia e figurinos: Anísio Medeiros * Montagem: Nelo Melli * Sonografia: Carlos de la Riva * Pesquisa: Luiz Carlos Ripper * Assistência de direção: Wilson Cunha * Assistência de produção: Mair Tavares, Néelson Dantas e Altair Vilar * Assistência de câmara e continuidade: Helena Solberg * Produção executiva: Sérgio Saraceni * Assistência de montagem: Zózimo Bulbul * Direção de produção: J. P. de Carvalho * Elenco: Isabela, Othon Bastos, Raul Cortez, Marília Carneiro, Rodolfo Arena, Zieminski, Néelson Dantas, Maria Moraes, Wagner Lancetta, Patrícia Templer, Lídia Podorolski (Produções Cinematográficas Imago Ltda. / L. C. Barreto Produções Cinematográficas / Carlos Diegues Produções / Saga Filmes / Tekla Filmes / J. P. Produções e Administração Cinematográfica Ltda.) * Projeção: 105 m.

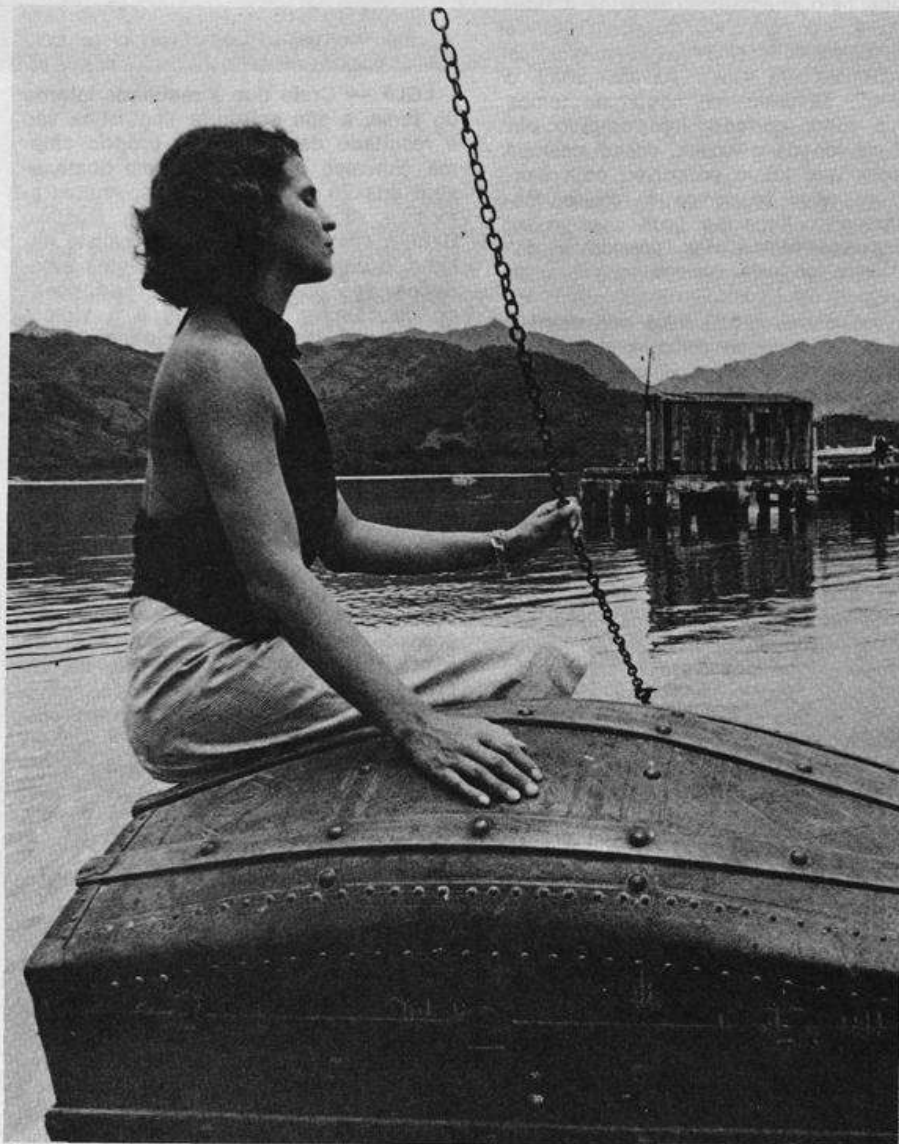
1970 — **A Casa Assassinada** * Direção e roteiro: Paulo César Saraceni * Baseado no romance "A Crônica da Casa Assassinada", de Lúcio Cardoso * Fotografia (Cinemascope e Eastmancolor): Mário Carneiro * Música: Antônio Carlos Jobim * Montagem: Mário Carneiro * Cenografia, figurinos, assistência de direção e créditos: Ferdinando Carneiro * Assistência de montagem: Ana Maria Magalhães * Assistência de fotografia: Pedro de Moraes * Maquiagem: Jean Louis e Ronaldo Abreu * Produção: Paulo César Saraceni e Sérgio Saraceni * Elenco: Norma Bengell, Teté Medina, Carlos Kroeber, Néelson Dantas, Rubens Araújo, Josef Guerreiro, Leina Krespi, Augusto Lourenço (Pianiscope / União Cinematográfica Brasileira).

LUIZ CARLOS LACERDA DE FREITAS:

"A poesia marcou meu cinema"

Entrevista a René Capriles Farfán

Mãos Vazias, de Luiz Carlos Lacerda de Freitas, participará do setor competitivo do próximo Festival Internacional do Filme, de Adelaide, Austrália, e também participará do Festival de Auckland, Nova Zelândia, a convite do diretor destas mostras, Sr. Eric Williams. L.C.L.F. é filho de um veterano cineasta, João Tinoco de Freitas, e nasceu no Rio de Janeiro, em 1945. Antes de procurar um cinema poético, ele já adotara a poesia como meio de expressão. Em 1967, realizou um curta-metragem em 16 milímetros: Odóia-67. Em 1968, em 35 mm, os documentários O Enfeitiçado (sobre Lúcio Cardoso) e Ângelo Agostini, Sua Pena, Sua Espada. Em 1970, com Nélsom Filma, documentou a realização de Azylo Muito Louco, de Nélsom Pereira dos Santos. Lacerda de Freitas é diretor, roteirista e produtor associado de Mãos Vazias (1971). FC.



Mãos Vazias: Leila Diniz

RCF — Pode explicar as razões pelas quais você escolheu um romance de Lúcio Cardoso para se iniciar no longa-metragem e por que esse interesse tão especial pela obra do escritor sobre quem você já realizou um curto?

LCLF — Além de romancista dos mais expressivos da literatura brasileira, Lúcio Cardoso era homem de cinema e meu amigo pessoal. A ele devo minha formação intelectual, minhas preferências literárias. Meu primeiro trabalho autoral é um documentário sobre Lúcio, *O Enteitiçado*. Antes de morrer, ele me falava da realização de um longa-metragem. Estava entre *Mãos Vazias* e *A Professora Hilda*. Optei pelo primeiro por várias razões. *Mão Vazias* tem a dimensão social que faltava ao outro romance.

RCF — Em que medida a obra original de Lúcio Cardoso está presente no filme? Quais as características principais de sua contribuição literária e as vinculações entre o livro e o filme?

LCLF — Lúcio Cardoso está no filme mais pelo clima de pesadelo, de angústia existencial respirados em seus livros do que pelo chamado "respeito" e fidelidade à sua obra. No próprio filme há citações de outros volumes seus como "A Crônica da Casa Assassinada" e "Diário". Também na montagem temos ele: o ritmo cortado, interrompido por espaços longos e vazios, esses mesmos espaços que Lúcio percorreu com sangue em vida. Mudamos o roteiro, modificamos o filme na hora mesmo de rodar, mas nunca nos afastamos daquilo que poderia distanciar a fita da linguagem de Lúcio Cardoso.

Minha preocupação foi homenagear mais o ser humano do que o escritor, embora isso ele mesmo sempre soubesse confundir fantásticamente. Toda a literatura de Lúcio tem marca inconfundível: sente-se o Brasil, fortemente, seus campos, solidões, e os seres amargurados que buscam um gesto de libertação dos conflitos pessoais. Isso, acho que o filme também tem.

RCF — Nota-se no filme uma insistência em abordar certos temas nada comuns na cinematografia brasileira, como, por exemplo, propor uma violência moral com uma forte influência do pensamento existencial, uma violência distanciada das consequências para com a realidade. O sangue que se vê no filme é semelhante, em seu sentido transcendental, àquele que necessariamente aparece numa intervenção cirúrgica; é como se, por intermédio da alteração de certas ordens tradicionais e dotadas de novas perspectivas, a realidade possa estar um pouco mais ordenada, algo melhor codificada.

LCLF — Acho que há várias maneiras de modificar, discutir e influenciar nossa realidade. Pessoalmente, não acredito no cinema político como um meio, mas como um fim. E também não creio em nenhum tipo de regime que crie condições de liberdade de expressão para que o cinema caminhe, independente. Creio que só há uma saída para o cinema e o homem: a saída individual. Sei

inclusive que o que tenho individualmente a dizer pode, por acaso, ser a mesma coisa que outro tipo de pessoa também possa querer manifestar. Meu cinema fala do homem, de seus conflitos com a sociedade, de seus problemas interiores. Estou, pessoalmente, preocupado em falar de meu país. De seus problemas — que são problemas do mundo inteiro. E em fazer um cinema que esteja vinculado a um tipo de cultura nova, mas brasileira, porque dessa raiz acho que não posso fugir.

RCF — Seu filme transmite certa nostalgia de uma época determinada, próxima dos anos 30, em alguma cidadezinha do interior. E, ademais, é evidente a preocupação com as próprias tradições do cinema, uma espécie de homenagem a certos filmes e amigos que lhe são significativos. Essa realidade interna do filme está próxima, inclusive, de um tipo de cinema que já se realizou abundantemente no Brasil. Toda essa carga emocional, os planos longos, o ritmo pausado, determinam um comportamento racional e coerente para com o cinema e a obra que, neste momento, lhe interessa. Como você definiria *Mãos Vazias* neste sentido?

LCLF — Creio que a realidade interna do filme, a sua estrutura lingüística são o resultado da prática do próprio cinema. Em meu filme, que é uma homenagem aos 75 anos do cinema, encontramos o ritmo bressoniano via Gustavo Dahl, o clima do cinema neo-realista italiano, o enquadramento do cinema americano dos anos 40, o itinerário poético da câmara de Pasolini e a violência cínica do cinema independente. Além, evidentemente, da absorção de todos os filmes brasileiros do chamado "período pioneiro". Acredito que os longos planos, o silêncio, a palavra que acompanha a imagem num itinerário melífluo e arrastado estejam diretamente ligados à minha maneira de viver.

RCF — Existe uma coerência de tratamento em nível de objetiva, já que todo o filme foi trabalhado com uma só lente, que lhe proporciona uma visão única e particular do mundo. Até que ponto essa opção é o resultado de um processo anterior que lhe proporcionou os dados em bloco a fim de interpretar essa realidade?

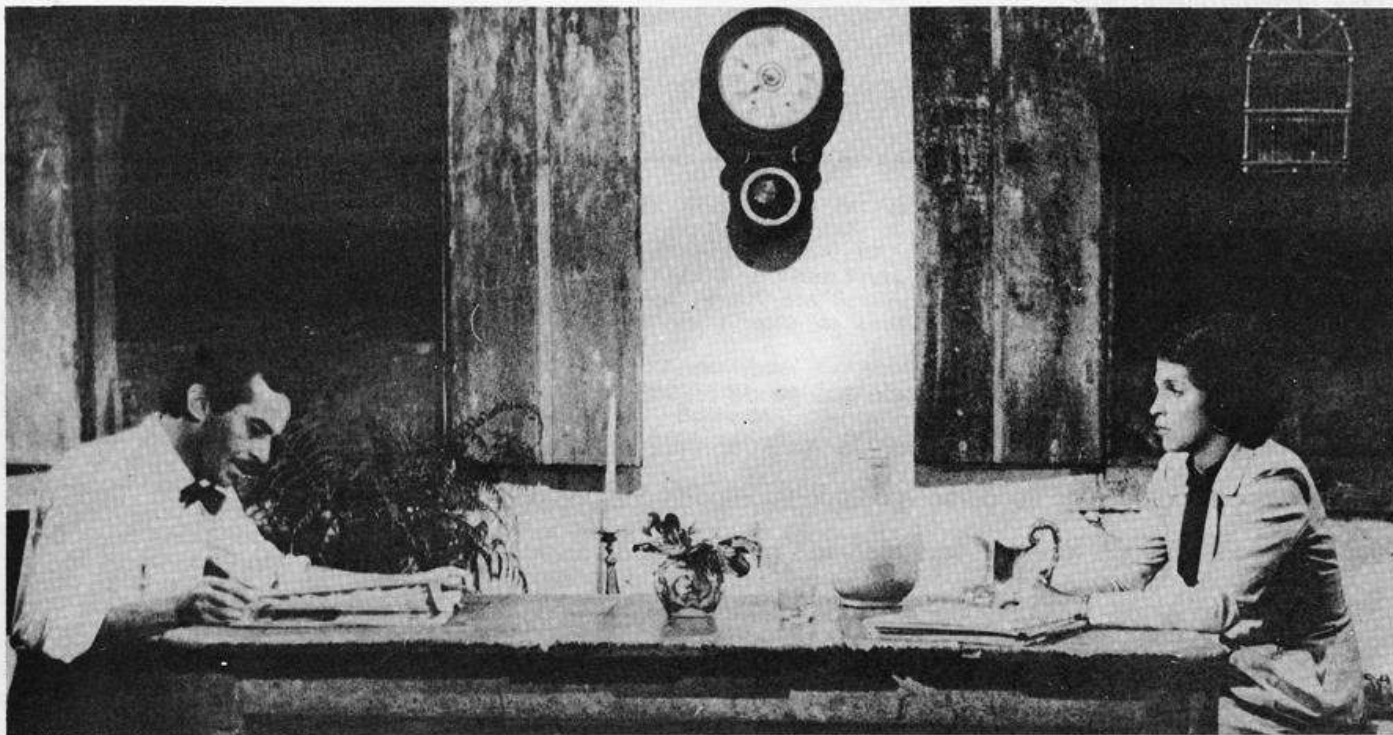
LCLF — A própria escolha da lente 18 — com a qual realizei todos os planos do filme — está ligada a uma atitude particular: a observação nostálgica do tempo, que insere uma visão poética da realidade. Minha experiência anterior ao cinema, a poesia, continua ainda através dele, marcando a minha maneira de ver o mundo e de interpretá-lo. Acho que o filme tem um tempo próprio, altamente monótono, lento, que é um tempo poético, mental e ideológico. Enquanto as máquinas cumprem o doloroso dever de rapidamente inscrever nos muros a hora da morte, quero, com minha câmara, "curtir" lentamente essa matéria cheia de sangue, amor, nervo e fantasia que é a vida.

RCF — A existência de personagens com problemas marcadamente psicológicos é uma das constantes na obra literária de Lúcio Cardoso, sua projeção pessoal na literatura. Em que medida, como realizador de *Mãos Vazias*, você encontrou no livro dados críticos que informam sua visão do mundo?

LCLF — "*Mãos Vazias*" é um romance escrito em 1936, dentro do chamado romance introspectivo psicológico. É a história de uma mulher que vive com o marido (como a maioria das mulheres), tem um filho e vive a nostalgia de um relacionamento frio. Um dia, o filho morre e ela rompe com o marido, sai de casa, passa a ser uma mulher livre. Mas não conseguindo sobreviver fora do seu "status" social, termina por se matar. O filme é a história de uma mulher que vem do interior, cheia de planos, com seu marido e filho, para uma outra cidade, Vila Velha, onde começa a participar da vida social, faz amigas, o marido assume uma posição de futuro no banco local. Ela conhece Ana, uma pessoa que não acredita mais no casamento nem nas relações marido/mulher. Um dia, ela perde o filho, que morre depois de uma longa febre e, então, rompe com a sociedade através do médico do menino, com o qual ela dorme diante do cadáver coberto do garoto (isso também existe no romance). Daí ela passa a enfrentar a cidadezinha, sua falsa moral, e convence Ana de um plano diabólico. Mata o médico e faz com que esta e outros personagens, também vítimas do moralismo oficial, matem o marido de Ana, numa seqüência que lembra o caso de Charles Manson. O crime não é elaborado logicamente. Eles matam no homem o seu símbolo de apatia ou de opressão, e guardam o corpo num baú que Ida, a mulher principal, leva consigo. Um marinheiro, que esta encontra no cais, parte com ela sem destino. O plano final, um jogo de cartas, deixa o filme aberto, sem começo nem fim, apenas um ponto de referência para que cada um invente a sua história.

RCF — Não somente o final é ambíguo, no sentido de que está aberto a inúmeras possibilidades de interpretação, como também o é a própria estrutura narrativa do filme, a qual é sumamente complexa porque coexistem simultaneamente diversos tempos narrativos associados por escassas linhas ou dados de continuidade. Inclui-se existem tempos de narração que ocorrem posteriormente aos que se identificam com algum detalhe no filme. Essa liberdade de tempos narrativos, que nunca chegam a ser incoerentes, em que medida é uma projeção da realidade?

LCLF — Existem, no filme, vários tempos transcendentais, tempos que transcendem o final. A narração de Ida, desde o começo do filme, é feita de um lugar (ou tempo) apenas sugerido, ela nos "conta essa história", que é de uma certa maneira a sua história, de um tempo não definido. No próprio filme, como imagem, os tempos são sugeridos, sem um "antes" ou "depois". Muitas



Mãos Vazias: Leila Diniz e José Kleber

vezes, os tempos surgem e aparecem novamente, marcando assim a liberdade temporal e narrativa do filme. No plano final, já tudo pode passar a ser uma história inventada pela cartomante, o personagem mais comprometido com essa intemporalidade sugerida.

RCF — A respeito do tratamento de interpretação da "mise-en-scène", por exemplo, nota-se uma grande liberdade a propósito da utilização do "décor" e enquadramentos. Percebe-se fundamentalmente um processo intuitivo que atua com certa uniformidade de equipe e que, no fundo, é uma alegria muito simples, a de filmar.

LCLF — Os cenários foram escolhidos por nós, mais o fotógrafo (Rogério Noel, excelente profissional com apenas 19 anos de idade) e o cenógrafo Mara Chaves. Parati já era uma cidade bastante conhecida de todos, pois havíamos trabalhado juntos em dois filmes de Néelson Pereira dos Santos, e com as idéias sugeridas pelo roteiro fomos escolhendo, um a um, os ambientes que tivessem a riqueza dramática reclamada por cada seqüência. Quase nenhum dos cenários apresenta objetos de cena além dos verdadeiramente existentes na locação. Os figurinos, a iluminação, a marcação dos atores, tudo funcionou mais ou menos de improviso, a partir do cenário e dos atores primordialmente. O próprio enquadramento era escolhido na hora de filmar. A rapidez e o trabalho de equipe são os responsáveis pelo entrosamento ator/cenário/luz/figurino/direção. A direção de atores foi simples, desintelectualizada e livre. Conheço os atores, antes de tudo como seres humanos, e desse conhecimento

parti para um enriquecimento do personagem. Cada um dos personagens tem muito compromisso com aquilo que os atores vivem, pensam ou criticam. Acho que, sendo amigo dos atores como sou, tendo uma equipe empolgada com a idéia do filme, respirando junto, e, com uma sensibilidade plástica ao nível do cenógrafo que utilizei, consegui fazer com que o filme correspondesse, na sua totalidade, à idéia que eu tinha do cinema.

RCF — Essa visão do cinema e todas suas experiências artísticas paralelas determinam uma especial sensibilidade para com os instrumentos criativos. Seria interessante compreender em que medida você foi marcado por essas outras linguagens e até que ponto o cinema significa um meio de expressão válido para suas interrogações.

LCLF — Para o ensinamento que adquiri nos últimos cinco anos (tempo em que trabalho no cinema) como assistente de direção, diretor de produção, assistente de montagem, etc., muito contribui a paixão pelo cinema, o estado permanente de transe que assimilei acompanhando Néelson Pereira dos Santos em seus últimos quatro filmes. Tendo trabalhado nas equipes mais variadas, a cada experiência foi acrescentado um novo ensinamento. Com Roberto Pires, aprendi a importância da auto-suficiência, a humildade, a coragem de filmar. O meu trabalho mais importante do ponto de vista cultural, onde pude conhecer e me situar no âmbito do cinema nacional, foi *Panorama do Cinema Brasileiro*, uma antologia discutível, mas que me permitiu conhecer quase todos os nossos filmes. Desde criança, sem-

pre vivi nos estúdios, nas filmagens, realizadas por meu pai, João Tinoco de Freitas (amigo de Néelson Pereira dos Santos), homem de idéias liberais que me transmitiu o que é mais importante no cinema: misturar nele a nossa vida. Minha primeira experiência cinematográfica, como diretor, foi um documentário sobre a religião dos negros da Bahia, resultado de observações durante as filmagens da primeira equipe em que trabalhei, a de Ruy Santos. Realizei, em seguida, dois documentários. Um sobre Lúcio Cardoso, do qual já falamos, e outro sobre Ângelo Agostini, um artista da época do Império que fazia gravuras políticas radicais, de uma transcendentalidade muito grande. Realizei, ainda, um documentário sobre Néelson Pereira dos Santos e seu trabalho, que coincidiu com o fim do Cinema Novo. Documentei as filmagens de *Como Era Gostoso o Meu Francês* para o próprio Néelson; e, finalmente, dirigi um documentário sobre João da Baiana, compositor pioneiro do samba. Tenho alguns projetos: um documentário na Índia, com os poemas de Cecília Meireles; um documentário sobre a comunidade negra de Parati; um documentário sobre o poeta Mário Faustino. Em longa-metragem, estou preparando *Meu Pé de Cavalar*, uma comédia tropicalista, e *As Paixões*, história de uma família brasileira dos anos 30, contando os amores incestuosos de quatro irmãos (Norma Bengell, Arduíno Colassanti, Ana Maria Magalhães e Hélio Fernando), que escondem no fundo da casa um filho monstruoso, que eles geraram e que acaba deflagrando a loucura em cada um deles.

ESCRITORES BRASILEIROS: filmografia

Esta filmografia foi organizada pela equipe de FILME CULTURA, com base em um trabalho realizado por Cleusa Aparecida Valin (como requisito para graduação no curso de Biblioteconomia da Universidade de Brasília) e em levantamento efetuado por Michel do Espírito Santo.

ADONIAS FILHO (Adonias Aguiar Filho) — **Um Anjo Mau**, direção de Roberto Santos, 1971.

ALENCAR, José de (José Martiniano de Alencar) — **O Guarani**, direção de Vittorio Capellaro, 1916. **Lucíola**, direção de Carlo Comelli, 1916. **Iracema**, direção de Vittorio Capellaro, 1919. **Ubirajara**, direção de Luís de Barros, 1919. **O Guarani**, direção de João de Deus, 1920. **O Guarani**, direção de Vittorio Capellaro, 1926. **Os Guaranis**, versão de "O Guarani", baseada na adaptação circense de Benjamin de Oliveira. **Iracema**, direção de Jorge S. Konchin, 1931. **Iracema**, direção de Vittorio Cardinalli e Gino Talamo, 1949. **Anjo do Lodo**, versão de "Lucíola", direção de Luís de Barros, 1951. **Paixão de Gaúcho**, versão de "O Gaúcho", direção de Walter George Durst, 1958.

ALMEIDA, Abílio Pereira de — **Terra é Sempre Terra**, versão de "Paíol Velho", direção de Tom Payne, 1951. **Sai da Frente**, argumento e roteiro de A. P. A., direção de Tom Payne e A. P. A. **Nadando em Dinheiro**, argumento e roteiro de A. P. A., direção de A. P. A. e Carlos Thiré, 1953. **Sonhando com Milhões**, versão de "Em Moeda Corrente do País", direção de Eurides Ramos, 1953. **Candinho**, argumento, roteiro e direção de A. P. A., 1954. **O Gato da Madame**, argumento e roteiro de A. P. A., direção de Agostinho Martins Pereira, 1956. **Moral em Concordata**, direção de Fernando de Barros, 1959. **Dona Violante Miranda**, direção de Fernando de Barros, 1960. **O Mundo Alegre de Helô**, versão de "Rua São Luís, 27, 8º andar", direção de Carlos Alberto de Sousa Barros, 1966.

ALTAIR, Jaçanã — **João Negrinho**, direção de Oswaldo Censoni, 1958.

ALVES, Amilar — **João da Mata**, direção de Amilar Alves, 1923. **Fernão Dias**, direção de Alfredo Roberto Alves, 1957.

AMADO, Jorge — **Dioguinho**, argumento de Jorge Amado, direção de Guelfo Andalò, 1916. **Terra Violenta**, versão de "Terras do Sem Fim", direção de Eddie Bernoudy e Paulo Machado, 1948. **Estrela da Manhã**, argumento de J. A., direção de Jonald (Oswaldo Marques de Oliveira), 1950. **Seara Vermelha**, direção de Alberto d'Aversa, 1962.

AMOROSO NETO, João — **Dioguinho**, direção de Carlos Coimbra, 1957.

ANDRADE, Carlos Drummond de — Ver: Drummond, Carlos... de Andrade.

ANDRADE, Gilberto — **O Jovem Tataravô**, direção de Luís de Barros, 1936. **Um Pirata do Outro Mundo**, versão de "O Jovem Tataravô", direção de Luís de Barros, 1957.

ANDRADE, Jorge — **Vereda da Salvação**, direção de Anselmo Duarte, 1965.

ANDRADE, Mário de — **Macunaima**, direção de Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

ARANHA, Graça (José Pereira da Graça Aranha) — **O Vale do Canaã**, versão de "Canaã", direção de Jece Valadão, 1970.

ASSIS, Machado de — Ver: Machado de Assis.

AZEVEDO, Aluísio (Aluísio Tancredo Gonçalves Azevedo) — **O Cruzeiro do Sul**, versão de "O Mulato", direção de Vittorio Capellaro, 1917. **O Cortiço**, direção de Luís de Barros, 1945. **O Madeireiro**, baseado em um conto de Aluísio Azevedo.

AZEVEDO, Artur (Artur Nabantino Gonçalves Azevedo) — **A Capital Federal**, direção de Luís de Barros, 1923.

BARRETO, Afonso Henrique de Lima — Ver: Lima Barreto, Afonso Henrique de.

BARRETO, Vitor Lima — Ver: Lima Barreto, Vitor.

BARROSO, Gastão — **A Pensão de Dona Estela**, direção de Alfredo Palácios e Ferenc Fekete, 1956.

BEZERRA FILHO, José — **O Salário da Morte**, versão de "Fogo!", direção de Linduarte Noronha, 1971.

BIVAR, Antônio — **Cordélia, Cordélia**, versão de "O Começo é Sempre Difícil, Cordélia Brasil, Vamos Tentar Outra Vez?", direção de Rodolfo Nanni, 1971.

BLOCH, Pedro — **O Homem que Passa**, argumento e roteiro de Pedro Bloch, direção de Moacyr Fenelon, 1949. **Uma Luz na Estrada**, argumento de P. B., direção de Alberto Pieralisi, 1949. **Leonora dos Sete Mares**, versão de "Leonora", direção de Carlos Hugo Christensen, 1956. **Meus Amores no Rio**, argumento de P. B., direção de Carlos Hugo Christensen, 1958. **Até que o Casamento nos Separe**, versão de "Os Pais Abstratos", direção de Flávio Tambellini, 1968.

CALADO, Antônio — **A Madona de Cedro**, direção de Carlos Coimbra, 1967.

CAMARGO, Joracy — **A Voz do Carnaval**, argumento de Joracy Camargo, direção de Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, 1933. **O Bobo do Rei**, direção de Mesquitinha, 1936. **Bombonzinho**, direção de Mesquitinha, 1938. **Anastácio**, direção de João de Barros e Moacyr Fenelon, 1939. **24 Horas de Sonho**, direção de Chianca de Garcia, 1941. **Diós se lo Pague** (Deus lhe Pague), direção de Luís César Amadori, produção argentina, 1948.

CAMPOS, Paulo Mendes — **Crônica da Cidade Amada**, filme de episódios, dos quais quatro baseados em Paulo Mendes Campos ("Aparição"; "Aventura Carioca"; "O Pombo Enigmático"; "Recelta de Domingo"), direção de Carlos Hugo Christensen, 1965.

CARDOSO, Lúcio (Joaquim Lúcio Cardoso Filho) — **A Mulher de Longe** (filme inacabado), argumento, roteiro e direção de Lúcio Cardoso, 1949. **Almas Adversas**, argumento de L. C., direção de Léon Marten, 1950. **Porto das Caixas**, argumento de L. C., direção de Paulo César Saraceni, 1962. **Mãos Vazias**, direção de Luís Carlos Lacerda de Freitas, 1971. **A Casa Assassinada**, versão de "Crônica da Casa Assassinada", direção de Paulo César Saraceni, 1971.

COELHO, NETO (Henrique Maximiliano Coelho Neto) — **Os Mistérios do Rio de Janeiro** (primeiro e único episódio filmado de um seriado), argumento e direção de Coelho Neto, 1917.

CONDE, José (José Ferreira Conde) — **Um Ramo Para Luíza**, direção de J. B. Tanko, 1965.

CONY, Carlos Heitor — **Antes, o Verão**, direção de Gerson Tavares, 1968. **Um Homem e Sua Jaula**, versão de "Matéria de Memória", direção de Fernando Coni Campos, 1969.

CORREIA, Viriato — **Gigi**, direção de José Medina, 1925.

COSTALLAT, Benjamin — *Mademoiselle Cinema*, direção de Léo Marten, 1925. *Katucha*, direção de Paulo Machado, 1950.

COUTINHO, Galeão — *Romance de um Mordedor*, versão de "Vovô Morungaba", direção de José Carlos Burle, 1944. *Simão, o Caolho*, direção de Alberto Cavalcanti, 1952. *Casei-me com um Xavante*, versão da peça teatral de Galeão Coutinho e Miroel Silveira, direção de Alfredo Palácios, 1957.

CRULS, Gastão (Luís Gastão Cruls) — *A Sombra da Outra*, versão de "Elza e Helena", direção de Watson Macedo, 1950.

DIAS GOMES (A. F. Dias Gomes) — *Um Caso de Polícia*, argumento de Dias Gomes, roteiro de Carla Civelli e D. G., direção de Carla Civelli, 1959. *O Pagador de Promessas*, direção de Anselmo Duarte, 1962.

DONATO, Hernani — *Chão Bruto*, argumento de Hernani Donato, direção de Dionísio Azevedo, 1959. *Selva Trágica*, direção de Roberto Farias, 1964.

DONATO, Mário — *Presença de Anita*, direção de Ruggero Jacobbi, 1951.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos — *Crônica da Cidade Amada*, filme de episódios, dos quais dois baseados em Carlos Drummond de Andrade ("O Índio"; "Luzia"), direção de Carlos Hugo Christensen, 1965. *O Padre e a Moça*, versão de "O Padre, a Moça", direção de Joaquim Pedro de Andrade, 1966. *Tarzan*, texto de C. D. A., direção de Michel do Espírito Santo e David Neves, 1969 (curta metragem). *A Bolsa e a Vida*, direção de Bruno Barreto, 1970 (curta metragem).

FERNANDES, Maria Dezzone Pacheco — *Sinhá Moça*, direção de Tom Payne e Osvaldo Sampaio, 1953.

FERNANDES, Millor — *Ladrão em Noite de Chuva*, versão de "Do Tamanho de um Defunto", direção de Armando Couto, 1960. *Modelo 19*, roteiro de Millor Fernandes, baseado em argumento de Ugo Chiarelli, direção de Armando Couto, 1952.

FIGUEIREDO, Guilherme (Guilherme Oliveira de Figueiredo) — *Fome de Amor*, versão de "História para se Ouvir de Noite", direção de Néelson Pereira dos Santos, 1968.

FONSECA, Rubem (José Rubem Fonseca) — *Lúcia McCartney*, adaptação de "Lúcia McCartney" e "O Caso de 'F. A.'", direção de David Neves, 1971.

FREIRE, Roberto — *Cléo e Daniel*, roteiro (em colaboração) e direção de Roberto Freire, baseado em seu romance.

GIL, Gláucio — *Toda Donzela Tem um Pai que é uma Fera*, direção de Roberto Farias, 1966.

GOMES, Dias — Ver: Dias Gomes.

GONZAGA, Armando — *A Carne é o Diabo*, direção de Plínio Campos, 1953.

GRAÇA MELO, Otávio — *O Pecado de Marta*, versão de "Marta de Tal", direção de José Rubens Siqueira, 1971.

GRACILIANO RAMOS — *Vidas Secas*, direção de Néelson Pereira dos Santos, 1963. *São Bernardo*, direção de Leon Hirszman, 1972.

GUARNIERI, Gianfrancesco — *Gimba*, direção de Flávio Rangel, 1962.

GUIMARÃES, Bernardo (Bernardo Joaquim da Silva Guimarães) — *O Garimpeiro*, direção de Vittorio Capellaro, 1920. *A Escrava Isaura*, direção de Antônio Marques da Costa Filho, 1929. *A Escrava Isaura*, direção de Eurides Ramos, 1949.

GUIMARÃES, Eduardo Pessoa — *Arelas Ardentes*, direção de J. B. Tanko, 1952.

GUIMARÃES ROSA — Ver: Rosa, Guimarães.

GURGEL, Amaral — *Gente Honesta*, direção de Moacyr Fenelon, 1944.

IGLÉSIAS, Luís — *Onde Estás, Felicidade?*, direção de Mesquitinha, 1939. *Vamos com Calma*, versão de "Cabeça de Porco", direção de Carlos Manga, 1956.

KUPERMANN, Mário — *Uma Mulher Para Sábado*, argumento de Maurício Rittner e Mário Kupermann, adaptação de "As Regras do Jogo", de M. K.

LAGO, Mário — *O Golpe*, 1955. *Papai Fanfarrão*, 1956. *Cupim*, 1959. Todos os três baseados em peças teatrais de José Wanderley e Mário Lago, e dirigidos por Carlos Manga.

LEAL, Péricles — *Entre o Amor e o Cangaço*, versão de "Sangue na Terra", direção de Aurélio Teixeira, 1965.

LESSA, Orígenes — *Crônica da Cidade Amada*, filme de episódios (um baseado em Orígenes Lessa: "O Mal-Entendido"), direção de Carlos Hugo Christensen, 1965. *Um Uísque Antes... e um Cigarro Depois*, filme de episódios (dois baseados em O. L.: "Vingança" e "Ivone"), direção de Flávio Tambellini, 1970.

LIMA BARRETO (Afonso Henrique de Lima Barreto) — *Ossos, Amor e Papagaios*, versão de "A Nova Califórnia", direção de Carlos Alberto de Sousa Barros e César Mémolo Jr., 1957.

LIMA BARRETO (Vitor Lima Barreto) — *Quelê do Pajeú*, história original, argumento e primeiro roteiro de Lima Barreto, direção (e roteiro definitivo) de Anselmo Duarte, 1969.

LISPECTOR, Clarice — *Perto do Coração Selvagem*, de Maurício Rittner, 1966 (curta metragem).

LOBATO, Monteiro — Ver: Monteiro Lobato.

LOYOLA, Inácio de — *Anuska, Ma-nequim e Mulher*, versão de "Ascensão ao Mundo de Anuska", direção de Francisco Ramalho Júnior, 1968. *Bebel, Garota Propaganda*, versão de "Bebel que a Cidade Comeu", direção de Maurice Capovilla, 1968.

MACEDO, Joaquim Manuel de — *A Moreninha*, direção de Antônio Leal, 1915. *A Moreninha*, direção de Glauco Mirko Laurelli, 1970.

MACHADO, Aníbal (Aníbal Monteiro Machado) — *Esse Rio que eu Amo*, filme de episódios (um baseado em Aníbal Machado: "A Morte da Porta-Estandarte"), 1961. *Viagem aos Seios de Dúlia*, 1963. *O Menino e o Vento*, versão de "O Iniciado do Vento", 1967. Todos os três dirigidos por Carlos Hugo Christensen.

MACHADO DE ASSIS (Joaquim Maria Machado de Assis) — *Um Apólogo*, direção de Humberto Mauro e Lúcia Miguel Pereira, 1936 (curta metragem). *Um Apólogo*, direção de Humberto Mauro e Roquette Pinto, 1939 (curta metragem). *Esse Rio que eu Amo*, filme de episódios (um baseado em Machado de Assis: "Noite de Almirante"), direção de Carlos Hugo Christensen, 1961. *Viagem ao Fim do Mundo*, inspirado, em parte, nos capítulos "O Delírio" e "O Senão do Livro", de "Memórias Póstumas de Braz Cubas", 1968. *Capitu*, versão de "D. Casmurro", direção de Paulo César Saraceni, 1968. *Azylo Muito Louco*, versão de "O Alienista", direção de Néelson Pereira dos Santos, 1971.

MACHADO, Maria Clara — *Pluft, o Fantasminha*, direção de Romain Lésaige, 1962. *A Dança das Bruxas*, versão de "A Bruxinha que Era Boa", direção de Francisco Dreux, 1969.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo — *Cavalo 13*, argumento de Magalhães Júnior, direção de Luís de Barros, 1946. *João Gangorra*, versão de "Esta Mulher é Minha", direção de Alberto Pieralisi, 1952. *A Família Lero-Lero*, direção de Alberto Pieralisi, 1953.

MARCOS, Plínio — *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, 1970. *Navalha na Carne*, 1970. Ambos dirigidos por Braz Chediak. *Nenê Bandalho*, argumento de Plínio Marcos, direção de Emílio Fontana, 1970.

MARTINS, Ivan Pedro — *Caminhos do Sul*, direção de Fernando de Barros, 1949.

MARTINS PENA (Luís Carlos Martins Pena) — *Judas no Sábado de Aleluia*, versão de "O Judas em Sábado de Aleluia", 1947 (curta metragem).

MATOS, Aníbal — *Canção da Primavera*, direção de Higinio Bonfilioli e Cyrien Ségur, 1923.

MAUTTNER, Jorge — *O Demiurgo*, argumento, roteiro e direção de Jorge Mauttner, 1972.

MIRANDA, Edgar da Rocha — *Crime de Amor*, direção de Rex Endsleigh, 1965.

MONTEIRO, Costa — *A Filha do Advogado*, direção de Ary Severo, 1926.

MONTEIRO LOBATO (José Bento Monteiro Lobato) — *Os Faroleiros*, direção de Miguel Milani e Antônio Leite,

1920. **O Comprador de Fazendas**, direção de Alberto Pieralisi, 1951. **O Saci**, direção de Rodolfo Nanni, 1953. **Jeca Tatuzinho**, inspirado no Jeca Tatu, personagem de "Urupês", produção de Jean Manzon, 1956 (curta metragem). **Jeca Tatu**, inspirado no mesmo personagem criado por Monteiro Lobato, direção de Milton Amaral, 1960.

MORAIS, Vinicius (Marcus Vinicius de Melo Moraes) — **Orfeu Negro** (Orfeu do Carnaval), versão de "Orfeu da Conceição", direção de Marcel Camus, 1959 (produção francesa).

MUNIZ, Lauro César — **O Santo Milagroso**, direção de Carlos Coimbra, 1966.

NUNES, Iclemar — **Soninha Toda Pura**, direção de Aurélio Teixeira, 1971.

PEIXOTO, Afrânio (Júlio Afrânio Peixoto) — **Maria Bonita**, direção de Julien Mandel, 1936.

PENA, Martins — Ver: Martins Pena. **PIRES, Valdir Magalhães** — **Sangue, Amor e Neve**, direção de Jerônimo Jeberloti, 1959.

PONGETTI, Henrique — **Cidade Mulher**, argumento de Henrique Pongetti, direção de Humberto Mauro, 1934. **Favela dos Meus Amores**, argumento de H. P., direção de Humberto Mauro, 1934. **Tudo Azul**, baseado em histórias curtas de H. P., direção de Moacyr Fenelon, 1952. **O Malandro e a Granfina**, argumento de H. P., direção de Luís de Barros, 1957. **Society em Baby-Doll**, direção de Luís Carlos Maciel e Waldemar Lima, 1965. **Jesus Cristo... Eu Estou Aqui**, versão de "Zefa Entre os Homens" direção de Mozael Silveira, 1971.

QUEIROZ, Dinah Silveira de — **Floreadas na Serra**, direção de Luciano Salce, 1954. **Crônica da Cidade Amada**, filme de episódios (dois baseados em Dinah Silveira de Queiroz: "O Homem que se Evadiu" e "A Morena e o Louro"), direção de Carlos Hugo Christensen, 1965.

RAMOS, Graciliano — Ver: Graciliano Ramos.

REGO, José Lins do (José Lins do Rego Cavalcanti) — **Pureza**, direção de Chianca de Garcia, 1940. **Menino de Engenho**, direção de Walter Lima Júnior, 1966.

REY, Marcos — **Memórias de um Gigolô**, 1970. **O Enterro da Cafetina**, 1971. Ambos dirigidos por Alberto Pieralisi.

RIBEIRO, Júlio (Júlio César Ribeiro Vaughan) — **A Carne**, direção de Léo Marten, 1924. **A Carne**, direção de E. C. Kerrigan, 1926. **A Carne**, direção de Guido Lazzarini, 1952.

RICARDO, Cassiano (Cassiano Ricardo Leite) — **O Canto da Raça**, baseado em um poema de Cassiano Ricardo, direção de José Medina, 1943 (curta metragem).

RODRIGUES, Nelson (Nelson Falcão Rodrigues) — **Meu Destino é Pecar**, baseado no livro assinado com o pseudônimo Suzana Flag, direção de Manuel Peluffo, 1952. **Boca de Ouro**, direção

de Nelson Pereira dos Santos, 1962. **Asfalto Selvagem**, direção de J. B. Tanko, 1963. **Bonitinha, Mas Ordinária**, direção de J. P. de Carvalho, 1963. **O Beijo**, versão de "O Beijo no Asfalto", direção de Flávio Tambellini, 1965. **A Falecida**, direção de Leon Hirszman, 1965. **Engraçadinha Depois dos 30**, direção de J. B. Tanko, 1966. **Toda Nudez Será Castigada**, direção de Arnaldo Jabor, 1972.

ROSA, Guimarães (João Guimarães Rosa) — **Grande Sertão**, versão de "Grande Sertão: Veredas", direção de Geraldo e Renato Santos Pereira, 1965. **A Hora e Vez de Augusto Matraga**, direção de Roberto Santos, 1966.

SABINO, Fernando (Fernando Tavares Sabino) — **Crônica da Cidade Amada**, filme de episódios (um baseado em Fernando Sabino: "Iniciada a Peleja"), direção de Carlos Hugo Christensen, 1965. **O Homem Nu**, parcialmente baseado em conto de F. S., direção de Roberto Santos, 1967.

SALES, Herberto (Herberto de Azevedo Sales) — **Cascalho**, direção de Léo Marten, 1950.

SAMPAIO, Silveira (José Silveira Sampaio) — **O Gol da Vitória**, direção de José Carlos Burle, 1945. **Uma Aventura aos 40**, argumento, roteiro e direção de Silveira Sampaio, 1946. **A Inconveniência de Ser Esposa**, direção de Samuel Markenson, 1950. **As Sete Viúvas do Barba Azul** (filme inacabado), argumento, roteiro e direção de S. S., 1952. **Quem Roubou Meu Samba?**, inspirado em "show" escrito por S. S., direção de José Carlos Burle, 1959. **A Arte de Amar... Bem**, filme de episódios, versão de "A Inconveniência de Ser Esposa", "A Honestidade de Mentir" e "A Garçonnière do Meu Marido" ("A Trilogia do Herói Grotesco"), direção de Fernando de Barros, 1970.

SANTOS, João Felício dos — **Ganga Zumba, Rei dos Palmares**, versão de "Ganga Zumba", direção de Carlos Diegues, 1963. **Cristo de Lama**, direção de Wilson Silva, 1967.

SASSI, Guido Wilmar — **A Guerra dos Pelados**, versão de "Geração do Deserto", direção de Silvio Back, 1970.

SCHMIDT, Afonso — **Cara de Fogo**, versão de "A Carantonha", direção de Galileu Garcia, 1958.

SILVEIRA, Miroel — **Casei-me com um Xavante**, versão da peça teatral de Galeão Coutinho e Miroel Silveira, direção de Alfredo Palácios, 1957. **A Doutora é Muito Viva**, argumento de M. S., baseado em história de Pál Dobos, roteiro de M. S. e Ferenc Fekete, direção de Ferenc Fekete, 1957.

SILVINO, Paulo — **Ascensão e queda de um Paquera**, direção de Vitor di Mello, 1970.

SOUSANDRADE (ou: Sousa Andrade, Joaquim de) — **Eu Sou Vida, Eu Não Sou Morte**, baseado em parte da peça teatral de Sousândrade, direção de Haroldo Marinho Barbosa, 1970 (curta metragem). **O Guesa**, parcialmente baseado em "O Guesa" (ou "Guesa Er-

rante"), direção de Sérgio Santeiro, 1969 (curta metragem).

SOUSA, Cláudio de — **Pátria e Bandeira**, direção de Antônio Leal, 1918.

SUASSUNA, Ariano (Ariano Vilar Suassuna) — **A Compadecida**, versão de "Auto da Compadecida", direção de George Jonas, 1969.

TAUNAY, Visconde de (Alfredo d'Escragno) — **Inocência**, direção de Vittorio Capellaro, 1915. **Inocência**, direção de Luís de Barros e Fernando de Barros, 1949.

TAVORA, Franklin (Joaquim Franklin da Silveira Távora) — **O Cabeleira**, direção de Milton Amaral, 1962.

TOJEIRO, Gastão — **O Simpático Jeremias**, versão silenciosa, 1918. **O Simpático Jeremias**, direção de Moacyr Fenelon, 1940. **Minha Sogra é da Polícia**, direção de Aloísio T. de Carvalho, 1958. **Vou te Contá**, direção de Alfredo Palácios, 1958.

TREVISAN, Dalton — **Um Uísque Antes... E um Cigarro Depois**, filme de episódios (um baseado em conto de Dalton Trevisan: "Mocinha de Luto"), direção de Flávio Tambellini, 1970.

VASCONCELOS, José Mauro de — **Arara Vermelha**, direção de Tom Payne, 1957. **Lina, la Mujer de Fuego** (A Mulher de Fogo), versão de "Vazante", direção de Tito Davison, produção associada mexicano-brasileira, 1958. **O Meu Pé de Laranja-Lima**, direção de Aurélio Teixeira, 1970. **Rua Descalça**, direção de J. B. Tanko, 1971. **As Confissões de Frei Abóbora**, direção de Braz Chediak, 1971.

VERÍSSIMO, Érico — **Mirad los Lirios del Campo** (Olhai os Lírios do Campo), direção de Ernesto Arancibia, produção argentina, 1947. **O Sobrado**, direção de Walter George Durst e Cassiano Gabus Mendes, 1956. **Um Certo Capitão Rodrigo**, direção de Anselmo Duarte, 1971. **Ana Terra**, direção de Durval Gomes Garcia, 1972. (Os livros "O Sobrado", "Um Certo Capitão Rodrigo" e "Ana Terra" pertencem à trilogia "O Tempo e o Vento".)

VIANA, Oduvaldo — **Bonequinha de Seda**, argumento, roteiro e direção de Oduvaldo Viana, 1935. **Quase no Céu**, argumento, roteiro e direção de O. V., 1945.

WANDERLEY, José — **Maridinho de Luxo**, direção de Luís de Barros, 1937. **Era Uma Vez um Vagabundo**, baseado na peça teatral de José Wanderley e Daniel Rocha, direção de Luís de Barros, 1952. **Está com Tudo**, baseado na peça teatral de Mário Lago e J. W., direção de Luís de Barros, 1952. **O Golpe**, baseado na peça teatral de J. W. e Mário Lago, direção de Carlos Manga, 1955. **Papai Fanfarrão**, baseado na peça teatral de J. W. e Mário Lago, direção de José Carlos Manga, 1956. **Hoje o Galo Sou Eu**, versão de "Maridinho de Luxo", direção de Ronaldo Lupo, 1958. **Cupim**, baseado na peça teatral de J. W. e Mário Lago, direção de Carlos Manga, 1959.

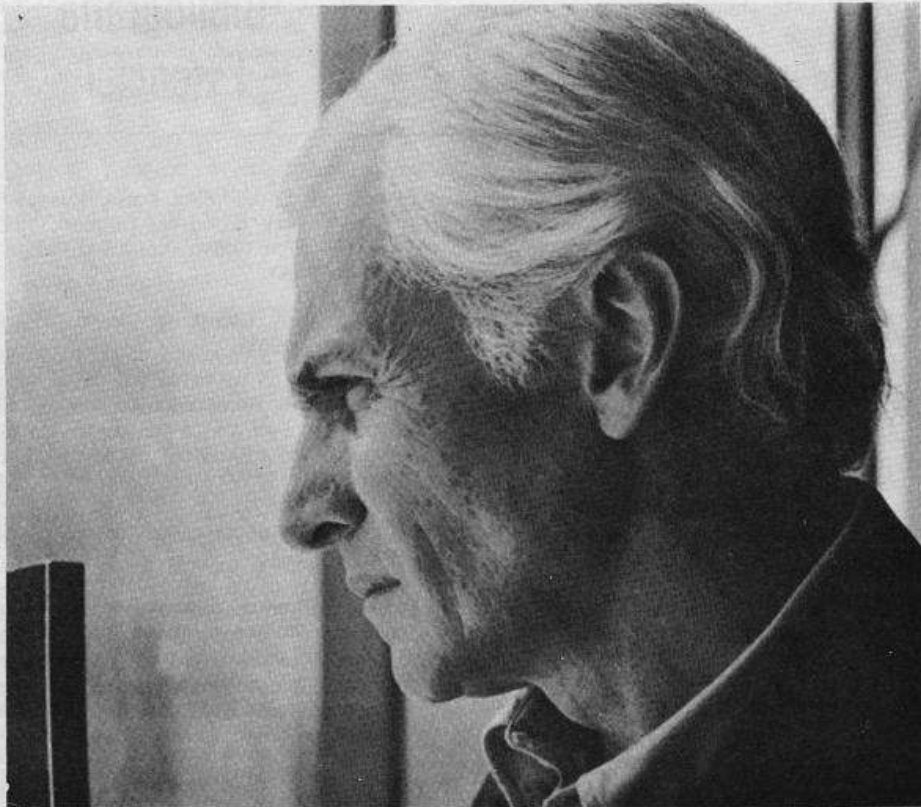
Bibliografia Essencial

- Agel, Henri, **Esthétique du Cinéma** (Paris, P.U.F., 1957)
- Akbarov, H., **Ekran i Literatura** (Tashkent, Znanje, 1969)
- Aristarco, Guido, **Storia delle Teoriche del Film** (Turim., Einaudi, 1951)
- Arnheim, Rudolf, **Film as Art** (Los Angeles, University of California Press, 1957)
- Asheim, L., **From Book to Film** (Chicago, Graduate Library, University of Chicago, 1949)
- Balázs, Bela, **Il Film. Evoluzione ed Essenza di un'Arte Nuova** (Turim, Einaudi, 1952)
- Baldelli, Pio, **Film e Opera Letteraria** (Padua, Marsilio Editori, 1964)
- Barbaro, Umberto, **Soggetto e Sceneggiatura** (Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1947)
- Bazin, André, **Qu'est-ce que le Cinéma** (Paris, Éditions du Cerf, 1958)
- Bluestone, George, **Novels into Films** (Baltimore, The John Hopkins Press, 1957)
- Brunetta, G. P., **Forma e Parola nel Cinema** (Padua, Liviana ed., 1970)
- Cavalcanti de Paiva, Salvyano, **O Gangster no Cinema** (Rio de Janeiro, Editorial Andes, 1953)
- Chauvet, Louis, **Le Porte-Plume et la Caméra** (Paris, Flammarion, 1950)
- Chiarini, Luigi, **I Film nei Problemi dell'Arte** (Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1949)
- Cocteau, Jean, e A. Fraigneau, **Entretiens Autour du Cinématographe** (Paris, André Bonne, 1951)
- Dekeukeleire, Charles, **Le Cinéma et la Pensée** (Bruxelas, Ed. Lumière, 1947)
- Della Volpe, Galvano, **Il Verossimile Filmico e Altri Saggi di Estetica** (Roma, Filmcritica, 1966)
- Eisenstein, S. M., **Film Form. Essays in Film Theory** (Londres, Dobson, 1941) — **The Film Sense** (Londres, Faber & Faber, 1943)
- Epstein, Jean, **Esprit du Cinéma** (Paris, Jeheber, 1955)
- Eco, Umberto, **Problemas del Nuevo Cine** (Artigos "Sobre as Articulações do Código Cinematográfico", Madri, Alianza Editorial, 1971)
- Faure, Élie, **Fonction du Cinéma** (Paris, Plon, 1953)
- Fuzelier, Etienne, **Cinéma et Littérature** (Paris, Éditions du Cerf, 1964)
- Garroni, Emilio, **Semiotica ed Estetica. L'Eterogeneità del Linguaggio Cinematografico** (Bari, Latensa, 1968)
- Gilson, Paul, **Ciné Magic** (Paris, André Bonne, 1951)
- Kiehl, J., **Les Ennemis du Théâtre, Essais sur les Rapports du Théâtre avec le Cinéma et la Littérature** (Nèuchâtel, Baconnière, 1951)
- Leirens, Jean, **Le Cinéma et le Temps** (Paris, Éditions du Cerf 1954)
- L'Herbier, Marcel, **Intelligence du Cinématographe** (Paris, Corrêa, 1945)
- Malraux, André, **Esquisse d'une Psychologie du Cinéma** (Paris, Gallimard, 1946)
- Mauriac, Claude, **Petite Littérature du Cinéma** (Paris, Éditions du Cerf, 1957)
- Metz, Christian, **Essais sur la Signification du Cinéma** (Paris, Editions Klincksiech, 1970)
- Mitry, Jean, **Esthétique et Psychologie du Cinéma** (Paris, Editions Universitaires 1968)
- Morin, Edgar, **Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire** (Paris, Ed. de Minuit, 1958)
- Pouillon, Jean, **Temps et Roman** (Paris, Gallimard, 1946)
- Richardson, Robert, **Literature and Film** (Bloomington, Indiana University Press, 1969)
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, **Écran et Mémoire du Cinéma** (Paris)
- Ward, John, **Literary Criticism and Cinema Criticism** (Londres, British Film Institute, 1969)
- Wollen, Peter, **Signs and Meaning in the Cinema** (Londres, Secker e Warburg, 1971)
- Zajceva, L., **Kino i Literature** (Moscou, V. G. T. K., 1968)
- REVISTAS** (Números especiais)
- Actualité Littéraire** (abril de 1957)
- Cahiers du Cinéma** ("Film et Roman: Problèmes du Récit", dezembro de 1966, nº 185)
- Cinéma 70** ("Cinéma et Littérature", julho-agosto de 1970, nº 148)
- L'Âge Nouveau** (Paris, 1955)
- Magazine Littéraire** ("Littérature et Cinéma", junho de 1970, nº 40)
- Synthèses** (Bruxelas, 1947, nº 2)
- Filme Cultura** (Instituto Nacional do Cinema, nº 14): "A Ficção e o Cinema", "Robbe-Grillet & Resnais", "Bernard Shaw: Anticinema?"

Observação: Não foram registrados nesta sumária bibliografia textos importantes de ensaístas como Michele Gandin, Gianni Toti, Alexandre Astruc, Jean Dornarchi, Robert Benayoun, Susan Sontag, Andrew Sarris, Dwight MacDonald e outros, publicados em revistas e compêndios diversos. Procuramos aqui indicar apenas livros e números especiais de publicações dedicados ao assunto.

RODOLFO
NANNI:

OS
caminhos
que levam a "Cordélia"



Entrevista a
Alfredo Sternheim

Autor da primeira experiência importante do cinema brasileiro no domínio da literatura infantil — o divertido **O Saci**, baseado no livro homônimo de Monteiro Lobato — Rodolfo Nanni levou vinte anos para obter a “chance” de rodar seu segundo longa-metragem, **Cordélia, Cordélia...**, versão da peça de Antônio Bivar “O Começo é Sempre Difícil, Cordélia Brasil, Vamos Tentar Outra Vez?” Esse enorme hiato, numa carreira que se afigurava das mais promissoras nos anos 50, constituiu o alto preço pago por Rodolfo Nanni pela intransigência com que resistiu às propostas para ceder à engrenagem do cinema conformista e superficial. A ter de fazer aquilo que não desejava, preferiu o silêncio. Um silêncio marcado, porém, por dois brados retumbantes: a denúncia da gritante pobreza do sertão nordestino, em **O Drama das Secas**, curta-metragem muitas vezes laureado pela sua expressividade sociológica, e a emocionante reportagem das vitórias brasileiras nos festivais estrangeiros, em **Os Vencedores**. Além desses dois documentários, Rodolfo Nanni lecionou cinema em universidades paulistas e fez crítica no jornal “A Folha de São Paulo”, mantendo-se assim quase sempre ligado à atividade fílmica no país e no exterior. Nesta conversa com o ex-crítico do “Estado de São Paulo” e hoje realizador Alfredo Sternheim, ele conta por que ficou tanto tempo à margem da produção e fala dos problemas de adaptação em seus dois filmes principais.

Alfredo Sternheim — Poderia explicar por que escolheu a peça de Antônio Bivar para marcar seu retorno à direção, depois de tantos anos?

Rodolfo Nanni — É uma boa pergunta, para a qual não encontro uma boa resposta. Acho que não sintonizo muito com o tipo de "teatro-verdade" defendido e desenvolvido por dramaturgos como Plínio Marcos ou Antônio Bivar. Não assisti à encenação de "Cordélia Brasil". Alguém me falou dela e a narração despertou meu interesse. Depois que a li, a questão se transformou em desafio, inclusive porque os entendimentos que mantinha com meus co-produtores foram concretizando-se em torno dela. O fato de não ter visto a peça — diz-se que esplendidamente interpretada por Norma Bengell e, depois, por Ruthinéia de Moraes — e de me defrontar com o texto, tal como o concebeu Bivar, chegou a ser terrível, colocando-me numa situação de constrangimento ante certo caminho que tinha traçado ou uma imagem que havia formado sobre o que realmente poderia ser feito em matéria de cinema. Aliás, foi minha intransigência que acabou me colocando à margem da produção durante muitos anos. Preferia vender bananas a ter de fazer aquilo que realmente não desejava. E o interessante é que, de repente, caí numa armadilha, numa espécie de desafio que não podia ficar sem resposta.

AS — Como é que você fez a adaptação?

RN — Nos primeiros tratamentos, procurei ser fiel ao original. Naturalmente despojando-os de grande parte dos palavrões — que não só poderiam ser alvo fácil da censura, como também me pareciam desnecessários ao filme. Em cinema, dependendo do modo como apresentamos um fato ou uma ação, podemos sugerir tudo, sem nada dizer ou mesmo mostrar. É o que chamaria de "serviço secreto" do cinema. Dessa maneira, surgiu um roteiro que me tirou o sono. Chegou o momento de escolher entre as "duas Cordélias". A impressão inicial era de que existiam duas irmãs gêmeas com o mesmo nome. Pareceu-me depois uma coincidência, no nome e na trajetória existencial. Várias circunstâncias iam marcando indelével e tragicamente as vidas das duas Cordélias. Assim uma nova Cordélia foi tomando corpo e consciência. O personagem sofreu novas mudanças. Nasceu o segundo roteiro. A ação da história foi transferida para São Paulo, por conveniência de produção; o personagem ganhou um "status" social diferente do da peça; o provável homossexualismo do marido, Leônidas, desapareceu; a marcação de sua personalidade fugiu àquelas conotações que acentuavam de forma rígida uma total ausência de caráter e de princípios. Ele tenta agora engaja-



Rodolfo Nanni dirige uma cena de Cordélia, Cordélia... com Lillian Lemmertz e Francisco Di Franco. Na câmara, o iluminador Carlos E. Silveira

mento político, desprovido de bases e de convicções, numa procura desesperada de afirmação perante si mesmo e a mulher (que jamais entenderia ou aceitaria tal gesto). A morte não lhe permite sequer sentir o gosto amargo da frustração. Depois, foi introduzido um novo personagem, Marcos, patrão de Cordélia, representante de uma classe que, em alguns casos, vem sofrendo críticas controversas. Nessa mesma linha foi criada também um terceiro personagem, outra peça do intrincado xadrez de Cordélia: Gordon. O jovem rico deixou de ser marginal para se transformar em vendedor de automóveis, não havendo, como na peça, qualquer contato de Leônidas com ele. Foram criados ainda outros personagens, mas sem atuação decisiva no drama.

AS — Você acha que o argumento atende às necessidades e gostos das platéias atuais? A peça fez muito sucesso entre o público jovem.

RN — Não sei se as platéias de hoje têm gosto padronizado. Quando John Schlesinger acabou de fazer **Midnight Cowboy** (Perdidos na Noite), seu produtor disse-lhe que o filme o levaria à falência. De repente, a fita virou sucesso, por motivos inexplicáveis. É uma espécie de roleta, onde as regras do jogo são muito duras e é fácil ser engolido por elas. Colocaria meu filme num estado intermediário entre a chamada fase erótica e a volta ao romantismo que se está apregando. Não é uma fita de contestação, mas de constatação. Não chega à reedição de "La Bohème", como **Love Story** (Uma História de Amor), mas é, acredito, uma história de amor levada às últimas conseqüências.

AS — Existe alguma relação entre **Cordélia, Cordélia** e seu primeiro filme, **O Saci**?

RN — **O Saci** é um filme para crianças, e **Cordélia, Cordélia...** uma fita para adultos. Mas os dois envolvem um mundo de sonhos e de realidades. **Cordélia** foi uma criança igualzinha a Narizinho e Pedrinho. Só depois é que ela defrontou um universo inesperado, desconstruído.

AS — Como surgiu **O Saci**?

RN — Voltava da França, onde havia feito o curso de cinema do IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques), quando conheci Artur Neves, então responsável pela Editora Brasiliense, casa que publicava os livros de Monteiro Lobato. Neves já tinha resolvido produzir um filme ligado à obra infantil do autor. Nosso encontro foi decisivo. Juntou-se à empreitada meu irmão Hugo. Mesmo nada tendo a ver com cinema, ele lançou-se de corpo e alma à tarefa, ajudando na obtenção de meios para a realização do filme. Como **O Saci** foi considerado o primeiro filme brasileiro para crianças, importância confirmada por todos os prêmios que



Lilian Lemmertz em **Cordélia, Cordélia...**

recebeu e pelos elogios recebidos na Europa, o Hugo se tornou um herói quase anônimo do cinema nacional. Sem o entusiasmo de Neves e o suporte de Hugo, **O Saci** provavelmente nunca se teria tornado realidade.

AS — Em **Cordélia, Cordélia...** pode-se encontrar o documentarista de **O Drama das Secas** e **Os Vencedores**?

RN — Nesse último filme procurei apenas mostrar o que meus colegas fizeram. Posso até discordar de algumas obras ou de alguns prêmios, mas o que importa é que elas venceram. Ninguém tem o direito de distorcer os fatos. Eles são o que são. Em **Os Vencedores** figuram **Santuário** e **O Cangaço**, ambos de Lima Barreto; **Sinhá Moça**, de Tom Payne; **Na Garganta do Diabo**, de Walter Hugo Khouri; **Os Fuzis**, de Ruy Guerra; **Vidas Secas**, de Néelson Pereira dos Santos; **O Pagador de Promessas**, de Anselmo Duarte; **A Falecida**, de Leon Hirszman; e **Memória do Cangaço**, de Paulo Gil Soares. E lá estão o Lima, o Tom, o Walter, o Ruy, o Néelson, o Anselmo, o Leon e o Paulo Gil, como os encontrei naquele início de 1968, uns filmando, outros preparando suas novas produções, e alguns em amargo ostracismo. Não conhecia na época Ruy, Leon e Paulo Gil. Ruy estava escrevendo letras de músicas. Cancelo por todo o Rio e fui encontrá-lo no quarto de Edu Lobo tentando estruturar uma letra para uma canção que o Edu acabara de compor. Ele cantarolou para mim, violão em punho. Esquecido, liguei o gravador, gostei. Disse ao Ruy que era melhor não escrever letra nenhuma; aquilo era bo-

nito assim como estava. Edu me ouviu. "Casa Forte" foi a trilha sonora de **Os Vencedores**. Foi bom reencontrar o Néelson após vários anos. Surgiram lembranças de quase vinte anos atrás, quando ele entrou para o cinema pelas minhas mãos, como assistente de direção em **O Saci**. Agora é um dos nossos diretores mais importantes. Anselmo ficou sentado no chão num quarto de hotel da rua Paissandu, no Flamengo, inexplicavelmente tímido diante do gravador. Estávamos tomando um depoimento que deveria constar do documentário. A palavra de todos os diretores acabou ficando em meus arquivos, pois sua inserção aumentaria em muito o tempo de duração do filme. Espero um dia poder usar esse material em outro filme. Se **O Saci** e **Cordélia, Cordélia...** são filmes românticos, **O Drama das Secas** não o é. O que poderia haver de comum entre ele e **Cordélia, Cordélia...** é a palavra drama.

AS — Sendo você um cineasta urbano por excelência, o que o levou a fazer **O Drama das Secas**?

RN — Meu interesse pelo homem e seus problemas não tem fronteiras. As dificuldades dos nordestinos me tocam tanto quanto os problemas do pequeno lavrador, do meeiro do interior paulista, dos operários das grandes fábricas ou dos homens de empresa. O complexo formado pela sociedade e suas grandes e pequenas questões é sempre fascinante. **O Drama das Secas** nasceu em Roma. Rossellini pensava em realizar um filme sobre a problemática da fome no mundo e Cesare Zavattini, com quem eu mantinha contato, também pre-

Outra
cena de
Cordélia,
Cordélia...



tendia o mesmo. Mas queria articulá-lo de forma que cada episódio fosse dirigido por um realizador jovem do país ou região em que o problema se apresentasse com maior agudeza. Fiquei entusiasmado pelo projeto e voltei ao Brasil decidido a levá-lo adiante. Não conhecia o Nordeste. Fui para lá financiado pela Associação Mundial da Luta Contra a Fome, visando fazer estudos e colher material que serviriam de base ao episódio brasileiro. Level o excelente câmara que é o Ruy Santos e o montador José Cañizares. Os dois já haviam trabalhado comigo em **O Sací**. Percorremos cerca de quatro mil quilômetros de jipe. Voltamos com um bom material que resolvemos editar. Surgiu assim **O Drama das Secas**, que conquistou três prêmios referentes ao melhor documentário de 1959: "Sací", "Governador do Estado de São Paulo" e "Cidade de São Paulo". Quanto ao projeto maior, gorou.

AS — Como vê a evolução de nosso cinema?

RN — Houve evolução em quantidade. Veja o número 18 de **FILME CULTURA**: 112 produções em 1970. Um absurdo! Muitos, provavelmente, nem vão conseguir exibição. Boa parte deles não passa de cinema "underground" (talvez até com qualidades); outros, feitos canhestamente no joelho, a pretexto de um talento não raro duvidoso. A aventura, a pretensão, a volúpia do engodo, a ausência de escrúpulos são algumas das características observadas em certo tipo de cinema, tanto no Brasil como no exterior. Há também a comédia popular, que só teve uma melhora: agora é filmada em Eastmancolor; depois, o cinema burro, metido a intelectual; e, finalmente, a fita de qualidade. Como se vê, há um pouco de

tudo nessa feira livre. Livre em termos, porque há a censura. Apologista ferrenho da liberdade de expressão, acredito mais numa censura calcada em premissas sólidas em torno de uma defesa de qualidade. Os limites poderiam ser arbitrados em razão direta dos propósitos apresentados. Se o filme é uma obra de arte, deve ser intocável, gozar de todo respeito pelo qual foi concebido e realizado. Não é difícil separar o joio do trigo.

AS — Quais os pontos mais positivos de nossa evolução cinematográfica?

RN — Poderia citar algumas dezenas de prêmios internacionais, mesmo sabendo que alguns são talvez discutíveis. Do ponto de vista cultural, acredito numa certa contribuição, mas ela deve ampliar-se ainda mais. Pela sua força de comunicação, pela sua mensagem geralmente clara, o cinema pode ser o responsável direto, agudo, pela descoberta de novos e amplos setores da comunicabilidade. É, provavelmente, a maneira mais envolvente de comunicação, depois do amor.

AS — Na sua opinião, existe realmente uma crise do cinema?

RN — Existe uma crise do homem em geral. O mundo está precisando urgentemente de um gênio que consiga reformular muita coisa. O cinema já teve a crise que merecia, inevitável. Dela se pode inferir muita coisa, e, com isso, chegar a certas conclusões. Primeira, grande parte dos produtores não aprenderam ainda a lição; segunda, o nível da televisão deixa muito a desejar em quase todo o mundo, não conseguindo ameaçar o cinema como espetáculo; terceira, as platéias jovens se transformaram no principal sustentáculo do bom cinema. No Brasil, se há uma crise, deve ser atribuída à falta de entrosamento

geral entre uma produção livre, mas disciplinada, e uma melhor "lubrificação" das peças produção-distribuição-exibição. Depois, é fazer tudo para conquistar o público.

FILMOGRAFIA

1950 — **Aglaia** ● Direção: Ruy Santos ● Continuidade: Rodolfo Nanni ● Inacabado.

1951 — **O Sací** ● Direção e roteiro: Rodolfo Nanni ● Argumento: Artur Neves ● Baseado no livro homônimo de Monteiro Lobato ● Fotografia: Ruy Santos ● Música: Cláudio Santoro ● Assistente de direção: Néilson Pereira dos Santos, Alex Viany ● Montagem: José Cañizares ● Elenco: Paulo Matosinho, Lívio Nanni, Aristéia Paula Souza, Olga Maria, Otávio Araújo e Maria Rosa Ribeiro.

1959 — **O Drama das Secas** ● Curta-metragem ● Produção da Ascofam (Associação Mundial de Luta Contra a Fome).

1968 — **Os Vencedores** ● Curta-metragem ● Produção do Instituto Nacional do Cinema.

1971 — **Cordélia, Cordélia** ● Direção e roteiro: Rodolfo Nanni ● Baseado na peça "O Começo É Sempre Difícil, Cordélia Brasil, Vamos Tentar Outra Vez?", de Antônio Bivar ● Fotografia (em cores): Carlos E. Silveira ● Música: Rogério Duprat ● Cenografia: Anna Maria Kieffer, Carlos E. Silveira e Pedro Nicolao Nanni ● Montagem: Oscar Cabrera ● Edição: Máximo Barro ● Diretor de produção: Heron d'Ávila ● Elenco: Lilian Lemmert, Francisco di Franco, Pedro Paulo Hatheyer, Miguel di Pietro, Joe Kantor, Wesley Duke Lee, Célia Helena, Nadir Fernandes, Aparecida de Paula, Durval Tércio, Ivone Dabrus e Dora Cilento.

PREMISSAS A UM PROJETO DE CINEMA BRASILEIRO

Gustavo Dahl

No ano 2001 o Brasil continuará a ser um dos quatro ou cinco maiores países do mundo e terá 300 milhões de habitantes. Não é absurdo pensar que, até então, a nossa cultura já se tenha transformado numa "civilização". Os Estados Unidos, União Soviética, Japão, países que nos últimos 100 anos deram o

grande salto para a frente, dispunham para tanto de uma tecnologia que em termos atuais pode ser considerada rudimentar, logo, a aceleração do nosso processo de desenvolvimento não só é viável como provável. Queira ou não, nosso país está voltado ao destino de grande nação.



Martine Carol: Lola Montes, de Max Ophüls

Portanto, se hoje falamos da cultura brasileira como se fala da cultura esquimó, é possível que num futuro próximo tenhamos que nos referir à soma dos códigos que encerram o saber da sociedade brasileira em termos de "civilização".

Uma cultura cria seus padrões, mas uma civilização os impõe, baseada numa maior adequação destes mesmos padrões ao presente e ao futuro. Eles podem ser materiais, referindo-se à produção de bens e ao seu consumo, podem ser sociais, referindo-se aos costumes de uma coletividade, e podem ser espirituais, quando se referem aos objetivos últimos desta civilização. Exemplo de objetivo último de uma civilização: "Paz na terra aos homens de boa vontade." Procurando definir o concei-

to de "cultura", Malinovski concluiu que, mais além de seus utensílios e ferramentas, mais além de suas instituições sociais e hábitos de comportamento, uma civilização se julgava por sua música, que ele, com a autoridade de ser um dos fundadores da antropologia moderna, julgava a expressão mais alta do espírito humano. E nisto contrariava a noção materialista de que um povo feliz não necessita de arte...

Detendo o olhar sobre o vendaval maravilhoso que foram os anos 60 no Brasil, duas manifestações artísticas se sobrepõem a todas as outras: a música popular e o cinema. Embora semelhantes em sua vitalidade, tiveram processos diferentes. A música encontra raízes numa tradição portuguesa infinitamente enriquecida com o influxo afri-

cano; o cinema brasileiro, no entanto, nasce apenas de uma fome de modernidade, de uma imperiosa necessidade de dotar o país de uma arte que conscientemente exprima os seus anseios. Na década passada, pela primeira vez na história do cinema, um país em desenvolvimento impôs uma sua manifestação artística como um resultado coletivo e não individual, excepcional, descompassado do meio que o cerca, como podem ser Villa Lobos, Niemeyer ou Guimarães Rosa. Quando Godard — queira-se ou não, o último inovador da linguagem cinematográfica — pára seu filme *Vent de l'Est* e pede a um diretor brasileiro que indique os caminhos que o cinema futuro deve trilhar, rende justo preito ao esforço de toda uma geração e consagra o ingresso do Brasil

no Clube das Nações... cinematográficas. Há mais mistérios no mundo, porém, do que entende a nossa vã filosofia. Por exemplo, por que a única cinematografia adulta existente ao sul do Trópico de Câncer veio vicejar em terra brasileira?

Durante os anos 60 o nosso cinema se afirmou como expressão cultural, tanto no plano interno quanto no plano externo, e saiu de um vazio industrial para a turbulência dos últimos anos, com rendas enormes e prejuízos idem. A década que corre, no entanto, se apresenta como um enigma e, como todo enigma que se preza, se não for decifrado, nos devora. O pensamento cinematográfico brasileiro, que conheceu grande atividade nos anos 1955/60, perdeu sua garra. Durante a década seguinte, o comprometimento de todos foi com o fazer e não com o pensar. Hoje, que a cultura passou de moda, ou melhor, está se adaptando aos tempos novos, surge uma nova etapa, uma nova tarefa: o fazer pensando ou pensar fazendo. A crítica cinematográfica dos jornais, por definição, se ocupa dos filmes como fenômenos isolados e, por necessidades conjunturais, deve gastar a maior parte de sua energia na análise de filmes estrangeiros, o feijão-com-arroz da dieta cinematográfica do brasileiro. Uma formação escolástica a impede de pensar o cinema brasileiro além do fato estético, de elevar-se a um nível "cultural", onde o objeto artístico é visto na sua interdependência com as condições sócio-econômicas em que é gerado. Neste momento da cultura brasileira, quando ela está vivendo a um só tempo o Renascimento e a crise da arte moderna, quando ela está ansiosamente procurando suas sínteses, um filme ser "bom" ou "bonito" é menos importante que ele ser "sintomático", isto é, indicativo do seu tempo, do processo histórico de que é fruto. A formação aristocrática dos intelectuais brasileiros os leva a confundir a representação da realidade com a própria realidade (que aliás nunca é propriamente dita, como dizia um bêbado do Bexiga) e desconhecer que o cultural supera o estético. A forma denota o ser e na obra de arte o homem de cultura procura a face do seu povo, do agrupamento humano, a que ele pertence e que coloca como sujeito da História e não objeto dela. E isto nada lhe custa, pelo contrário, só lhe acrescenta. Sem negar-se ao prazer lúdico que a obra de arte provoca, a ele não se limita porque o seu mundo é maior que o mundo das sensações. Sua ambição é ser cúmplice do artista e colocarem-se ambos a serviço do novo, do avanço, seu compromisso maior é com o futuro, com seu país, com os semelhantes que os cercam.

Por outro lado, políticos, administradores, economistas, técnicos, que têm acesso à realidade e meios para modificá-la, encontram-se numa posição antagonica, porém simétrica: não conseguem desvincular o filme, objeto cultural, do mundo da produção. No que o esteta vê somente a expressão feita forma de um sentimento do mundo, o técnico vê somente uma acumulação de trabalho e matérias-primas. A obsessão tecnocrática substitui o humanismo pasadista, mas a percepção do processo continua parcial, truncada. Fazendo uma separação artificial entre utensílios e comportamento, o tecnocrata esquece que os objetivos do bem-estar material são a harmonia social e a integração da personalidade. E nelas a cultura, a arte, têm seu papel a cumprir. As tensões internas e externas, por que passam atualmente países que atingiram o estágio de desenvolvimento pós-industrial, demonstram a necessidade de associar ao progresso material aquele espiritual. Os meios de comunicação de massa se encontram na encruzilhada de uma função higiênica (diversão) com uma função social (informação, isto é, formação). É esta segunda, moderna e misteriosa, que supera a passividade limitada da primeira e confere ao filme, que pode ser um simples produto, a categoria de ato social, civilizatório.

A comunicação é uma revolução dentro da Revolução Industrial. Se é desnecessário encarecer a importância que dia a dia vão assumindo em nossas vidas a televisão, o rádio, a fotografia, a imprensa, a função do cinema hoje é vaga. Sua ambigüidade estrutural (arte/indústria, cultura culta/"mass medium", imagem/som, ficção/reprodução da realidade, espetáculo/narrativa, etc.) não facilita esta definição, mas exatamente por isso lhe reserva um papel de relevo dentro dos tempos que virão, independentemente da crise porque passa agora. De todos os meios de registro e multiplicação surgidos durante a Era Industrial, o cinema é o único que estabeleceu linguagem e sintaxe próprias. Suas possibilidades de renovação apenas apontam (vide 'Reinvenção do Cinema', *Filme Cultura* 18). Última das artes a sofrer a ruptura entre a expressão e a comunicação, talvez tenha, por isso mesmo, as condições de voltar a reunir, antes que todas, esses dois termos. A televisão, profundamente entranhada em nosso cotidiano como foi o cinema entre 1920 e 1950, à parte sua vitalidade como fenômeno social, permanece caudatária da linguagem visual inventada pelo e para o cinema. E o êxito de audiência que os filmes novos e antigos obtêm na televisão indica que a crise não se origina no objeto "filme", mas na maneira de veiculá-lo.

É preciso não esquecer que, desde 1895, a fórmula do espetáculo cinematográfico não evolui, mantendo a mesma tela clássica diante da mesma platéia imóvel que comprou a mesma entrada paga e sentou-se no mesmo recinto fechado.

No plano narrativo, de *L'Arroseur Arrosé* a *Il Conformista* (O Conformista), a estrutura permanece a mesma, e o cinema moderno, de Orson Welles e Rossellini a Carmelo Bene e Andy Warhol, sempre que tentou rompê-la o fez em detrimento da comunicação. Só Max Ophüls, grande, em *Lola Montès*, filme profético, associou o desmonte da narrativa e da relação espaço/tempo ao espetáculo de massas. Quando todos estavam procurando jogar o cinema no romance (Antonioni, Resnais) ou no teatro (Godard, Rocha), Ophüls — e nisso reencontrava o jovem Eisenstein e o Brecht maduro — superpondo os vários níveis do real, confundindo passado e presente, assumindo o cinema como "representação", o transformava num circo. O cinema "underground" de qualquer origem, quando conseguia romper os diques da narrativa e do espaço/tempo (*Guns of the Trees*, de Jonas Mecas, 1962, *Nostra Signora dei Turchi*, de Carmelo Bene, 1968) conservava sempre, porém, as características paternalistas de "arte para elite" do cinema dito moderno.

Tudo isto está a demonstrar que o cinema está pronto, que o cinema arde por uma segunda juventude, porque tem condições de transformar-se na primeira arte pós-moderna, na primeira manifestação da arte futura. Para tanto, é somente necessário que os realizadores compreendam que as necessidades de renovação sintática, visual e narrativa devem ir no sentido de reconhecer no espectador não o inimigo, não o ignorante, mas o objetivo final do impulso que rege a criação da obra de arte. Ou seja, na eliminação do dilema comunicação "versus" expressão.

Atualmente existe no Brasil uma indústria cinematográfica em processo de implantação, aberta para o futuro pela garantia de um mercado que se expandirá por muito tempo, graças ao crescimento demográfico, mas desprovida de uma ideologia, isto é, indiferente à missão de descobrir e propagar os valores de sua "civilização". E existe também um movimento cultural-cinematográfico que esgotou na prática suas tendências elitistas, enquanto recuperava o atraso que o cinema brasileiro mantinha em relação ao cinema mundial. Tudo leva a imaginar um encontro destas duas realidades e a prever que o cinema, como arte, como meio de comunicação de massas, conhecerá em nosso país a sua ressurreição.

Enciclopédia

FILME CULTURA

C/D

DIRETORES

CURTIZ, Michael/Mihály Kertész

(24 de dezembro de 1888, Budapest, Hungria/11 de abril de 1962, Estados Unidos) — Com a idade de 18 anos começou a trabalhar como ator de teatro. Frequentou a Academia de Belas-Artes. Atraído pelo cinema, trabalhou inicialmente como estagiário na Nordisk, grande produtora dinamarquesa. Depois de servir no Exército austríaco, na I Grande Guerra, voltou à Hungria, onde iniciou efetivamente sua carreira de diretor. O cinema húngaro tinha então prestígio internacional. Com o nome de Mihály Kertész dirigiu filmes na Hungria, Áustria, Alemanha, Itália e Inglaterra. Com vasta experiência, deixa o Velho Continente e vai para os Estados Unidos — levado por um dos irmãos Wagner (em cujos estúdios trabalhou grande parte de sua vida) —, onde se radicou definitivamente, naturalizando-se norte-americano e adotando o nome de Michael Curtiz. Sob diversos aspectos, a carreira de Michael Curtiz é digna de um registro destacado na história do cinema. Uma extensa e variada carreira. A partir de 1927, no cinema americano, teve a oportunidade de desenvolver-se extraordinariamente na mecânica cinematográfica. Foi um dos mais ativos artesãos de Hollywood. Uma bagagem de cerca de 100 filmes é a sua contribuição nos 35 anos dedicados ao cinema americano. Nem sempre os filmes de Curtiz possuíam qualidades artísticas dignas de referência, mas em todos deixava registrada a marca do diretor competente. Abordou praticamente todos os gêneros, mas em um, especial-

mente, destacou-se em criatividade e em estatura artística: o filme de aventuras. São clássicos do gênero todos aqueles que realizou com Errol Flynn: **Capitão Blood**, **A Carga da Brigada Ligeira**, **As Aventuras de Robin Hood**, **Meu Reino por um Amor**, **O Gavião do Mar**. Outras obras importantes destacam-se em outros gêneros: **Escravos da Terra**, **Inferno Negro**, **Cinzas ao Vento** (a injustiça social); **Vinte Mil Anos em Sing-Sing** (o problema dos presidiários); **Talhado para Campeão** (o boxe); **Anjos de Cara Suja** (o problema da juventude transviada — precursor e clássico do gênero), **Quatro Filhas**, **Alma em Suplício**, **O Preço da Felicidade** — este, seu filme preferido (dramas sentimentais); **O Lobo do Mar** e **Redenção Sangrenta** (o drama psicológico); **A Canção da Vitória** e **A Canção Inesquecível** (biografias e musicais); **Casablanca** (o filme de guerra). No gênero "western", alguns bons títulos, como **Caravana do Ouro** e **Os Comancheros** — este, seu último filme, um epílogo honroso. (CF).

Filmografia — Na Hungria dirigiu: **Ma és Holnap**, 1912; **Rablélek**, 1913; **As Éjszaka Rabjai**; **A Tolonc**; **Bánk Bán**; **A Kolcsonkért Csecsemok**, 1914; **Akif Keffen Szeretnek**, 1915; **A Karthauzi**; **Makkhetes**; **A Fekete Szivárvány**; **Az Ezüst Kocske**; **A Farkas**; **Doktor Ur**; **A Magyar Fold Ereje**, 1916; **Zoárd Mester**; **A Voros Sámson**; **Az Utolsó Hajnal**; **Tavasz a Télben**; **Senki Fia**; **A Szentjóbi Erdo Titka**; **A Kuruzsló**; **A Halálcsengo**; **A Fold Embere**; **Az Ezredes**; **Egy Krajcár Torténete**; **A Béke Utja**; **Az Arenás Zsidó**; **Tatárjárás**, 1917; **Az Ordog**;



Michael Curtiz

A Napraforgós Holgy; **Lulu**; **Kilencvenkilenc**; **Júdás**; **A Csúnnya Fiú**; **Alraune**; **A Vig Ozvogy**; **Varázskeringo**; **Lu**; **A Kokoff**, 1918 e **Liliom**, 1919. Na Áustria realizou: **Die Dame mit den Schwarzen Handschuhen**; **Der Stern von Damaskus**; **Gottesgeissel**; **Die Dame mit den Sonnenblumen**, 1919; **Herzogin Satanella**; **Miss Dorothy's Bekenntnis**; **Labyrinth des Grauens/Weg des Schrecken**, 1920; **Sodoma und Gomorrha** (**Sodoma e Gomorra**), 1922; **Samson und Dalila**, 1923; **Die Sklavenkonigin/Moon of Israel** (**Lua de Israel**), co-produção com a Inglaterra, 1924. Na Itália: **Miss Tutti Frutti**; **Cherchez la Femme**, 1921. Na Alemanha: **Der Junge Medardus**, 1925; **Der Spielzeng von Paris/Célimène**, **Poupée de Montmartre** (**A Boneca de Paris**) — co-produção com a França, 1925; **Fiaker N.º 13** (**Dançarina Colette**); **Der Goldene Schmetterling/The Golden Butterfly** (**A Borboleta Dourada**) — co-produção com a Inglaterra, 1926. Dirigiu na Inglaterra: **Red Heels** e **The Road to Happiness**, 1926. Nos Estados Unidos realizou os seguintes: **The Third Degree** (**A Tortura**); **A Million Bird** (**O Sacrifício**); **Good Time Charley** (**Nobreza e Vilania**); **The Desired Woman** (**Mulher Desejada**), 1927; **Tenderloin** (**Flor do Lobo**), 1928; **The Glad Rag Doll**; **Madona of Avenue A** (**A Madona da Avenida**); **The Gamblers**; **Hearts in Exile** (**Corações no Exílio**);



As Aventuras de Robin Hood: Olivia de Havilland, Errol Flynn



Casablanca: Claude Rains, Paul Henreid, Humphrey Bogart, Ingrid Bergman

Noh's Ark (A Arca de Noé), 1929; **Mammy** (Minha Mãe); **Under a Texas Moon** (Dom Juan do México); **The Matrimonial Bed**; **A Soldier's Playting**; **Bright Lights** (Pilhérias da Vida); **River's End** (O Morto Vivo), 1930; **God's Gift to Women**; **Damon des Meers** — versão alemã de **Moby Dick**, de Lloyd Bacon; **The Mad Genius** (O Gênio do Mal), 1931; **The Woman from Monte Carlo** (A Dama de Monte Carlo); **Alias the Doctor** (Glória Amarga); **The Cabin in the Cotton** (Escravos da Terra); **The Strange Love of Molly Louvain** (Há Mulheres Assim); **Doctor X** (Doutor X), 1932; **20.000 Years in Sing-Sing** (Vinte Mil anos em Sing-Sing); **The Mystery of the Wax Museum** (Os Crimes do Museu); **The Keyhole** (Pela Fechadura); **Private Detective 62** (Quando a Sorte Sorri); **Good-bye Again**; **The Kennel Murder Case** (O Caso de Hilda Lake); **Female** (Tu és Mulher), 1933; **Mandalay** (Capricho Branco); **Jimmy the Gent** (Bancando o Cavalheiro); **The Key** (A Chave); **British Agent** (Espionagem), 1934; **Black Fury** (Inferno Negro); **The Case of the Curious Bride** (A Noiva Curiosa); **Captain Blood** (Capitão Blood); **Little Big Shot** (A Pequena Ditadora); **Front Page Woman** (Miss Repórter), 1935; **The Walking Dead** (O Morto Ambulante); **The Charge of the Light Brigade** (A Carga da Brigada Ligeira), 1936; **Mountain Justice** (Justiça Humana); **Stolen Holiday** (Ventura Roubada); **Kid Galahad** (Talhado Para Campeão); **The Perfect Specimen** (O Homem Perfeito), 1937; **Gold Is Where You Find It** (Onde o Ouro se Esconde); **Four's a Crowd** (Amando Sem Saber); **Four Daughters** (Quatro Filhas); **Angels with Dirty Faces** (Anjos de Cara Suja); **Sons of Liberty**, curta-metragem; **The Adventures of Robin Hood** (As Aventuras de Robin Hood), 1938; **Dodge City** (Uma Cidade que Surge); **Daughters Courageous** (Filhas Corajosas); **The Private Lives of Elizabeth and Essex** (Meu Reino por um Amor); **Four Wives** (Quatro Esposas), 1939; **Virginia City** (Caravana do Ouro); **The Sea Hawk** (O Gavião do Mar); **Santa Fé Trail** (A Estrada de Santa Fé), 1940; **The Sea Wolf** (O Lobo do Mar); **Dive Bomber** (Demônios do Céu), 1941; **Captains of the Clouds** (Corsários das Nuvens); **Yankee Doodle Dandy** (A Canção da Vitória); **Casablanca** (Casablanca), 1942; **Mission to Moscow** (Missão em Moscou); **This is the Army** (Força de

Heróis), 1943; **Passage to Marseille** (Passagem para Marselha); **Janie** (Janie Tem Dois Namorados), 1944; **Roughly Speaking** (O Prego da Felicidade); **Mildred Pierce** (Alma em Suplício), 1945; **Night and Day** (A Canção Inesquecível), 1946; **Life with Father** (Nossa Vida Com Papai); **The Unsuspected** (Sem Sombra de Suspeita), 1947; **Romance on the High Seas** (Romance em Alto Mar), 1948; **My Dream is Yours** (Meus Sonhos te Pertencem); **Flamingo Road** (Caminho da Redenção); **The Lady Takes a Sailor** (Até Parece Mentira), 1949; **The Breathing Point** (Redenção Sangrenta); **Young Man with a Horn** (Êxito Fugaz); **Bright Leaf** (Cinzas ao Vento), 1950; **Force of Arms** (Quando Passar a Tormenta); **Jim Thorpe — All American/Men of Bronze** (O Homem de Bronze), 1951; **I'll See You in My Dreams** (Sonharei Com Você); **The Story of Will Rogers** (A História de Will Rogers), 1952; **The Jazz Singer** (O Cantor do Jazz); **Trouble Along the Way** (Atalhos do Destino), 1953; **The Boy from Oklahoma** (Aço de Boa Tempera); **White Christmas** (Natal Branco); **The Egyptian** (O

Egípcio), 1954; **We're no Angels** (Venezo de Cobra), 1955; **The Vagabond King** (O Rei Vagabundo); **The Scarlet Hour** (Hora Escalarte); **The Best Things in Life Are Free** (O Encanto de Viver), 1956; **The Helen Morgan Story** (Com Lágrimas na Voz), 1957; **King Creole** (Balada Sangrenta); **The Proud Rebel** (O Rebelde Orgulhoso); **The Man in the Net** (A Mulher Que Comprou a Morte), 1958; **The Adventures of Huckleberry Finn** (As Aventuras de Huckleberry Finn); **The Hangman** (O Mensageiro da Morte); **A Breath of Scandal** (O Escândalo da Princesa), 1959; **Francis of Assisi** (São Francisco de Assis), 1960; **The Comancheros** (Os Comancheros), 1961. (MES).

CUTTS, Graham (Brighton, Inglaterra, 1885/1958) — Diretor e produtor do cinema inglês. Antes de tentar o cinema, onde começou como exibidor, foi engenheiro da Marinha. Tornou-se diretor em 1922. No cinema mudo inglês foi um dos realizadores de maior bilheteria. Dos seus filmes, os mais importantes foram os da série **The Rat**, com Ivor Novello. Com o advento do cinema falado, ficou inativo durante algum tempo. Voltou à atividade cinematográfica em 1932. Entre outros filmes, dirigiu: **While London Sleeps**; **The Wonderful Story**; **Flames of Passion**, 1922; **Paddy the Next Best Thing**; **Woman to Woman** (Mulher Contra Mulher), 1923; **The White Shadow**; **The Prude's Fall**; **The Passionate Adventure**, 1924; **The Blackguard** — os cinco últimos com roteiro de Alfred Hitchcock; **The Rat**, 1925; **The Sea Urchin**; **The Triumph of the Rat**, 1926; **The Rolling Road**; **Die Letzte Nacht/The Queen Was in the Parlour** (Noite Nupcial) — na Alemanha; **Confetti** (Confete), 1927; **God's Clay**, 1928; **Glorious Youth**; **The Return of the Rat**, 1929; **Love on the Spot**; **The Temperance Fete**; **The Sign of Four**; **Looking on the Bright Side**, 1932; **As Good as New**; **Three Men in a Boat**, 1933; **Oh, Daddy!**; **Car of Dreams**, 1935; **Aren't Men Beasts**; **Let's Make a Night of It**; **Over She Goes**, 1937; **Just Williams**; **She Couldn't Say No**, 1939; **Miss Knowall** — curta-metragem, 1940; **Air Transport Support**, documentário, 1945; **Combined Operations**, documentário,



Redenção Sangrenta: John Garfield, Patricia Neal

1946; *Our Daily Bread*, curta-metragem, 1947. (MES).

CZIFFRA, Geza Von (Arad, Romênia, 19 de dezembro de 1900) — Diretor dos cinemas alemão e austriaco. Foi jornalista e dramaturgo. No cinema, começou adaptando peças para filmes dirigidos por Karl Iamac, Carl Froelich, Willy Forst e outros. Dirigiu os seguintes filmes; *Der Weisse Traum*, 1942; *Ein Madchen Mit Zukunft*, 1943; *Hundstage*, 1944; *Glaube An Mich*, 1947; *Konigin der Landstrasse*, 1948; *Lambert Fuhlt Sich Bedroht*; *Hollische Liebe*; *Gefahrliche Gaste*, 1949; *Gabriela*; *Der Mann der Sich Selber Such*; *Die Dritte von Rechts*, 1950; *Die Verschleierte Maja*, 1951; *Der Bunte Traum*; *Tanzede Sterne*, 1952; *Die Blume von Hawaii*; *Das Singende Hotel*, 1953; *Geld aus der Luft*; *Tanz in der Sonne*, 1954; *Der Falsche Adam*; *Banditen der Autobahn*, 1955; *Die Gestohlene Hoste*; *Madchen Mit Schwachen Gedachtnis*; *Musikparade*, 1956; *Der Schrage Otto* (Otto, o Louco); *Tante Wanda aus Uganda*; *Das Haut Hin*; *Der Mude Theodor*; *Die Beine von Dolores* (As Pernas de Dolores), 1957; *Nachtschwester Ingeborg*; *Wehw, Wenn sie Losgelassen*; *So ein Millionar Hat's Schwer*; *Schlag auf Schlag*, 1958; *Peter Schiesst den Vogel Ab*; *Bobby Dodd Greift Ein*; *Salem Aleikum*, 1959; *Gauner in Uniform*, 1960; *Ein Stern Fallt von Himmel*, 1961; *Nachts Ging das Telefon*; *Der Vogelhandler*, 1962; *Lana, Konigin der Amazonen* (Lana, Rainha das Amazonas), 1964; *An der Donau, Wen der Wein Blüht*, 1965. (MES).



Paul Czinner

CZINNER, Paul (Hungria, 1890) — Diretor dos cinemas alemão e inglês. Começou dirigindo teatro e, em seguida, ligou-se ao movimento cinematográfico de vanguarda na Alemanha, na década de 1920, dentro do qual realizou seus filmes mais importantes: *Nju*, 1924; *Liebe*, 1928; *Der Traumende Mund*, 1932, e *Ariane*, 1934. Na Inglaterra dirigiu: *Catherine the Great* (Catarina, a Grande), 1934; *Escape Me Never* (Contudo, És Meu!), 1935; *Dreaming Lips* (Lábios Pecadores), versão inglesa de *Die Traumende Mund/Mélo*; *As You Like It* (Co-



NJU, de Paul Czinner

mo Gostas), 1936; *Stolen Life* (Vida Roubada), 1938. Nos últimos tempos de sua carreira se dedicou exclusivamente à transposição de espetáculos musicais: *Don Giovanni*, 1955; *The Bolshoi Ballet* (O Ballet Bolshoi), 1957; *Romeo and Juliet* (Romeu e Julieta no Royal Ballet), 1966. Além dos filmes citados realizou: *Der Geiger von Florenz*, 1926; *Dona Juana*, 1927; *Fraulein Else*, 1929; *The Way of Lost Souls*, 1930; *Mélo*, versão francesa de *Die Traumende Mund*, 1938; *Kings and Queens*, curta-metragem, 1956; *Der Rosenkavalier*, 1963. A maioria de seus filmes teve como intérprete Elizabeth Bergner, sua mulher. (MES).

DA COSTA, Morton (7 de março de 1914, Filadélfia, Estados Unidos) — Diretor e produtor do cinema americano. Também autor, produtor, diretor e ator de teatro. Tendo estudado na Universidade de Temple, foi presidente do grupo teatral *Templayers*. Profissionalmente, como ator, fez sua estréia na Broadway em 1942, ao lado de Tallulah Bankhead e Fredric March, em *The Skin of Our Teeth*, de Thornton Wilder. Depois de aparecer em várias peças — *It's a Gift*, de Curt Goetz e Dorian Otvos, *Tangle Web*, de Channing Pollack, *Hamlet*, de Shakespeare, *Man and Superman*, de Bernard Shaw, *Stovepipe Hat*, *Evans G. I.*, etc. — passou a dirigir, alcançando sucesso tanto nas comédias como nos musicais. No New York City Center dirigiu *The Alchemist*, de Ben Jonson, *She Stops to Conquer* ou *The Mistakes of a Night*, de Oliver Goldsmith, *Dream Girl*, de Elmer Rice, *Captain Brassbound's Conversion*, de Bernard Shaw. Produziu *The Linden Tree*, de J.B. Priestley, e dirigiu fora da Broadway *Dark Legend*, de Helene Fraenkel. Também é desta época sua direção de *The Wild Duck* (O Pato Selvagem), de Henrik Ibsen, e *The Grey-Eyed People*, de John D. Hess. Em 1955 dirigiu dois sucessos simultaneamente: a comédia musical *Plain and Fancy*, de Joseph Stein, Will Glickman, Arnauld B. Horwitt e Albert Hague, e a comédia, *No Time For Sergeants*, de Ira Levin. Em 1956, novo

êxito dirigindo a comédia *Auntie Mame* (Tia Mame), de Jerome Laurence e Robert E. Lee, baseada no romance de Patrick Dennis, que anos depois foi transformado em comédia musical pelos mesmos autores, com música e letra de Jerry Herman. Em 1957, continuou sua linha de sucessos com a comédia musical *The Music Man*, de Meredith Wilson, baseado numa história do próprio Wilson com Franklin Lincey. Sua última aparição na Broadway foi com outra comédia musical, *Maggie Flynn*, de Hugo Peretti, Luigi Creatore, George Davis Weiss e o próprio Da Costa.



O Vendedor de Ilusões, de Morton Da Costa: Robert Preston

que além de produzir e dirigir, colaborou no texto que, por sua vez, baseou-se numa idéia de John Flaxman. Em Hollywood, Morton Da Costa reeditou seus sucessos da Broadway: *Auntie Mame* (A Mulher do Século), 1958, como diretor; *The Music Man* (O Vendedor de Ilusões), 1962, e *Island of Love* (Adorável Trapaceiro), 1963 — como produtor e diretor. (V.J.).

DAGUE, Jean-Claude — Diretor e roteirista do cinema francês. Dirigiu: *Le Bal des Voyous, ex-Le Bal des Truands*, 1967; *Poussez Pas Grand-Père dans les Cactus*, 1969; *Le Chanteur Inconnu*; *Desirella*, 1970.

DALLAMANO, Massimo (17 de abril de 1917, Milão, Itália) — Diretor do cinema italiano. Usa os pseudônimos Max Dillman e Jack Dalmas, quando dirige *westerns*. Após terminar o curso da Escola Técnica, entrou para o Centro Experimental de Cinema, iniciando carreira como fotógrafo de documentários (*Il Tempo e i Poeti*; *Alta Montagna*; *Wagner a Venezia*, 1943; *Armonie del Verbano*, 1947). Escreveu os argumentos de *Inquietudine*, 1945; *Piccolo Ribelle*; *Uomini Senza Domani*, 1946; *Giudicatemi*, 1949; *La Leggenda di Genoveffa* (Febre de Desejo), 1951; *Le Avventure di Cartouche*, 1954. Realizou: *Bandidos/Crepa Tu... Che Vivo Io*, 1967; *La Morte Non Ha Sesso/Das Geheimnis der Jungen Witwe* (Um Véu Negro Para... Lisa), 1968; *Das Bildnis des Dorian Gray*, 1970.

DALLY, Patrice (Paris, França, 6 de agosto de 1920) — Diretor francês. Trabalhou como assistente de vários cineastas, entre os quais Marcel Carné, Jules Dassin, Sacha Guitry e Orson Welles.

FILMOGRAFIA — *La Vie des Charmois*, curta-metragem, 1953; *Le Grand Bluff*; *Incognito* (Cabaré da Perdição), 1957; *Le Tout Pour le Tout* (Tudo ou Nada) — este em produção associada com o Brasil, 1963; *La Maurienne*; *Un Coin de France* (série formada por *Boulonnais*; *Le Cantal*; *Les Comminges*); *La Montagne Sur la Mer*; *Le Mont-Dore*; *Le Pays de Caux*; *Rivages de Corse*; *Le Roussillon*; *La Touraine*, 1966 — todos curtas-metragens.

DALMAS, Jack — Pseudônimo de Massimo Dallamano.

DALRYMPLE, Ian Murray (Johannesburg, África do Sul, 26 de agosto de 1903) — Diretor, produtor, roteirista e montador do cinema inglês. Iniciou sua carreira na montagem (1927-1935), passando mais tarde a roteirista e produtor. Escreveu os roteiros de vários filmes importantes dirigidos por Michael Powell, King Vidor, Tim Whelan, Anthony Asquith e outros, na década de 1930. Estreou na direção em 1940, com o filme *Old Bill and Son*.

FILMOGRAFIA — Roteiros: *The Good Companions*, 1933; *Her Last Affaire*, 1935; *Jury's Evidence*; *The Brown Wall*; *Radio Lover*, 1936; *Storm in a Teacup* (Tempestade num Copo d'Água); *Action for Slander* (Calúnia), 1937; *South Riding* (Abnegação); *The Divorce of Lady X* (O Divórcio de Lady X); *Pygmalion* (Pigmalião); *The Citadel* (A Cidadela), 1938; *Q Planes/Clouds Over Europe* (Nuvens sobre a Europa); *French Without Tears*; *Pimpernel Smith*, 1941; *Mix Mea Person*, 1962. Direção: *Old Bill and Son* — inclusive roteiro; *Sea Fort*, curta-metragem, 1940; *Esther Waters* —

inclusive produção, 1948. Produção e roteiro: *The Lion Has Wings* (O Leão Tem Asas), 1939; *The Woman in the Hall*, 1947; *Dear Mr. Prohack*, 1949; *The Heart of the Matter* (O Preço de uma aventura), 1953; *Three Cases of Murder*, 1954; *Raising a Riot*, 1955; *A Hill in Korea*, 1956; *Hunted in Holland*, 1961. Produção: *London Can Take It*, 1940; *Christmas Under Fire*; *Listen to Britain*; *Target for Tonight*, 1941; *We Search from and Strike*; *Coastal Command*; *Wavell's 30.000*; *Ferry Pilot*, 1942; *Close Quarters*, 1943 — todos documentários; *Perfect Strangers* (Duas Almas, Dois Destinos) — produtor-associado, 1945; *Once a Jolly Swagman*, 1948; *All Over the Town*, 1949; *The Wooden Horse*, 1950; *The Changing Face of Europe* — série de seis documentários de curta-metragem, 1951; *The Admirable Crichton* (O Mordomo e a Dama), 1957; *A Cry from the Streets*, 1958; *Calamity the Cow*, 1967. (MES).



O Batom, de Damiano Damiani: em cena, Pietro Germi

DAMIANI, Damiano (Pasiano, Itália, 23 de julho de 1922) — Diretor do cinema italiano. Começou no cinema em 1946, encarregando-se da cenografia de *Inquietudine*, de Vittorio Capignano e Emilio Cordero, e dirigindo o documentário *La Banda d'Affori*. No ano seguinte, foi assistente de direção de Gianni Vernuccio em *Uomini Senza Domani*, para o qual também criou a cenografia. Prosseguiu como documentarista realizando os curtos *Arte e Realtà*, 1947; *Omaggio a una Città*, 1949; *Pallacanestro*, 1950; *Il Discobolo*, 1951; *Nasce un Disegno Animato*, 1952; *Formula 2*; *Eroi del Volante*, 1953; *Monte-Cristo*, 1954; *Bambini Soli*, 1955; *Bambini Doppiatori*, 1956. Seu primeiro longa-metragem, *Il Rossetto* (O Batom), 1959 — premiado no Festival de San Sebastian —, tem qualidades cinematográficas e de observação social que o cineasta não voltou a exibir em seguida. Realizou em longa-metragem: *Il Sicario* (O Sicário), 1960; *L'Isola di Arturo* (A Ilha dos Amores Proibidos), 1961, premiado em San Sebastian; *La Rimpatriata* (Infidelidade à Italiana), 1962; *La Noia* (Vidas Vazias), 1963; *La Strega in Amore* (A Feiticeira do Amor), 1964; *Quien Sabe?/El Chunchu* (Gringo), 1966; *Una Ragazza Piuttosto Complicata* (Momentos Eróticos), 1968; *Il Giorno della Civetta* (O Dia da Coruja), 1969; *La Moglie Più Bella*, 1970; e, nas pegadas do êxito de público e de crítica de *Investigazione su un Cittadino*

al di Sopra di Ogni Sospetto (Investigação sobre um Cidadão Acima de Qualquer Suspeita), de Elio Petri, *Confessione di un Commissario di Polizia al Procuratore della Repubblica*, 1971.

D'AMICO, Luigi Filippo (Roma, Itália, 9 de outubro de 1924) — Diretor e roteirista do cinema italiano. Iniciou-se na crítica. Foi assistente de Luchino Visconti de 1945 a 1946. No ano seguinte, passou a roteirista. Como assistente de direção, colaborou com Ladislao Vajda, Alessandro Brasetti, Luigi Zampa, Carmine Gallone e outros.

FILMOGRAFIA — Assistente de direção e roteirista: *Roma Città Libera*, 1946; *Altri Tempi* (Outros Tempos); *La Fiammata* (A Labareda), 1951; *Tempi Nostri* (Nossos Tempos), 1953; *Casa Ricordi*, 1954; *Casta Diva* (Casta Diva), 1955. Assistente de direção: *Gli Uomini Sono Nemici*, 1947; *Madonna d'Oro*, 1948; *Prima Comunione* (Sua Majestade, o Se-

nhor Carloni), 1950. Roteiro: *Febbre di Vivere*; *Processo alla Città*, 1952; *Il Matrimonio* (Tudo Acaba em Casamento), no qual também colaborou na direção, 1953. Colaborou na direção em *Tam Tam Mayumbe*, 1955. Direção e roteiro: *Bravissimo*, 1955; *Noi Siamo le Colonne*, 1956; *Akiko* (Akiko em Roma), 1961.

DANOT, Serge — Diretor do cinema francês. Em 1970, escreveu o roteiro e dirigiu *Pollux et le Chaton Bleu*, desenho de longa-metragem.

DAQUIN, Louis (Calais, França, 30 de maio de 1908) — Diretor do cinema francês. Diplomado em jurisprudência. Trabalhou como publicitário e, depois, como jornalista, em Paris. Foi assistente de direção de Pierre Chenal, Julien Duvivier, Abel Gance, Fedor Ozep, Jean Grémillon e outros. De 1938 a 1940, foi diretor de produção de vários filmes. *Nous les Gosses*, realizado durante a ocupação alemã, é considerado um expressivo retorno ao realismo poético do cinema francês do pré-guerra. É autor do livro "Le Cinéma Notre Métier" (1960).

FILMOGRAFIA — *Le Joueur*, versão francesa de um filme alemão, 1938; *Nous les Gosses*, 1941; *Madame et le Mort*; *Le Voyageur de la Toussaint*, 1942; *Premier de Cordée* (Alma de Alpinista), 1943; *Patrie*, 1945; *Nous Continuons la France*, curta-metragem, 1946; *Les Frè-*

res Bouquin quant, 1947; *Le Point du Jour*, 1948; *Le Parfum de la Dame en Noir*, 1949; *Maître Après Dieu*, 1950; *Bel Ami*, na Áustria, 1954; *Les Chardons du Baragan*, na Romênia, 1956; *Les Arrivistes/La Rabouilleuse*, na Alemanha Oriental, 1959; *La Foire aus Cancre*, 1963.

DARD, Frédéric (Jallien, Isère, França) — Diretor, roteirista, teatrólogo e romancista francês. Fez seus estudos em Lyon. Trabalhou em jornal. Autor de muitos romances e peças teatrais. Vários de seus romances policiais, êxitos de livraria, foram levados à tela. Em 1959, estréia na direção com *Une Gueule Comme la Mienne* (Gestapo Contra X) na base de um argumento seu.

FILMOGRAFIA: Entre outros, fez a adaptação ou diálogos de *La Band à Papa*; *Monsieur la Caille* (Feras do Asfalto); *Les Salauds Vont en Enfer* (Os Malvados Vão Para o Inferno), 1955; *L'Irrésistible Catherine*, 1956; *Le Dos au Mur* (Perversidade Satânica), do seu romance "La Nuit des Suspectes", 1957; *Sursis Pour un Vivant* (Não Quero Morrer); *Toi le Venin* (Você, o Veneno), do seu romance "C'Est Toi le Venin", 1958; *La Menace*, do seu romance, "Les Marioles", 1960; *Les Bras de la Nuit*, do seu romance "Le Crime ne Paie Pas"; *Les Mentueuses*, do seu romance "Cette Mort Dont tu Parlais"; *Le Monte-Charge*, do seu romance homônimo, 1961; *L'Empire de la Nuit*, 1962. Direção, roteiro, adaptação e diálogos: *Une Gueule Comme la Mienne* (Gestapo Contra X), 1959.

DARENE, Robert (10 de janeiro de 1914, Marselha, França) — Diretor e ator francês. Frequentou a Escola de Cavalaria de Saumur, de onde saiu oficial. Ator de teatro desde 1936. No cinema, a sua carreira oscila entre a aventura e o fantástico. Uma e outro o levaram várias vezes à África. Foi assistente de direção de Pierre Chenal e outros. Esteve na América do Sul de 1941 a 1943.

FILMOGRAFIA — Ator: *Une Fois dans la Vie*, 1934; *La Porte du Large*; *Touf va Très Bien Madame la Marquise*, 1936; *Orage* (Veneno); *La Citadelle du Silence* (A Fortaleza do Silêncio), 1937; *Le Schpountz*, 1938; *Brazza*; *Nord Atlantique*, 1939; *Le Moulin des Andes*, no Chile, 1943; *Bethsabée*; *La Route Inconnue*, 1947; *Deux de l'Escadrille*; *Premier Roman*, curta-metragem, 1952. Direção: *Saint-Louis, Roi de France*, 1950; *De l'Autre Côté de l'Eau*, curta-metragem, 1952; *Le Chevalier de la Nuit*, 1953; *Les Chiffonniers d'Emmaus*, 1954; *Goubbiah* (Paixão Cigana), 1955; *La Bigorne Caporal de France*; *Mimi Pinson* (Mimi Pinson), 1957; *Houla-Houla*, 1958; *Il Suffit d'Aimer* (Bernadette de Lourdes), 1960; *La Cage/Mammy Watta*, 1962. (MES).

DASSIN, Jules (18 de dezembro de 1911, Middletown, Connecticut, Estados Unidos) — Diretor e roteirista dos cinemas americano e francês. Estudou na Morris High School. Viajou pela Europa de 1932 a 1936. De volta aos Estados Unidos, trabalhou como ator de teatro. Chamou atenção com uma versão radiofônica de "O Capote", de Gogol. Em 1939, dirigiu na Broadway *The Medicine Show*, que não obteve sucesso. Foi assistente de direção, inclusive de um filme de Hitchcock *Me and Mrs. North* (Um Casal do Barulho, 1941). No Departamento de curta-metragem da Metro Goldwyn Mayer, para onde foi contratado, teve oportunidade de dirigir um curto, que alcançou boa recepção crítica: *The Tell-Tale Heart*, baseado no con-



Rififi, de Jules Dassin



Jules Dassin



Cidade Nua: Barry Fitzgerald

to de Poe, narrado por James Mason. Ainda na Metro, a primeira fase de sua carreira na longa-metragem, de *Nazi Agent*, 1942, a *Two Smart People*, 1946 — período de adestramento, de espetáculos sem muita oportunidade para vãos de criação —, quando teve sob sua direção, entre outros, Conrad Veidt, John Wayne, Mary Astor, Charles Laughton, Marsha Hunt e Lucille Ball. Nos quatro anos seguintes, 1947/50, Dassin realizou quatro obras de muita força cinematográfica, que impuseram em definitivo seu nome: *Brute Force*, crítica acerba ao sistema penitenciário, com roteiro de Richard Brooks; *Naked City*, visão realista e amarga da grande cidade — esses dois filmes produzidos por Mark Hellinger e marcados pelo espírito de atualidade do produtor-jornalista; *Thieves' Highway* (ex-Thieves Market), que, ao lado de *Naked City*, evidenciou influência do realismo italiano, então em fase de grande efervescência; e *Night and the City*, filmado em Londres. *Night and the City*, com a marca do expressionismo filtrada pela "garra" realista do diretor, permanece um dos pontos culminantes da fil-



Nunca aos Domingos: Melina Mercouri

mografia dassiniana, interrompida até 1954, o ano de *Du Rififi Chez Les Hommes*, por sua inclusão na "lista negra" então vigente em Hollywood. *Rififi*, no qual aparece também como ator (com o pseudônimo Perlo Vita, abandonado em suas atuações seguintes), partiu de um romance policial de Auguste Lebreton para chegar a um resultado muito semelhante (em certas características da trama) ao clássico *The Asphalt Jungle*, de John Huston. Seu filme seguinte no cinema francês, *Celui que Doit Mourir*, muito vigoroso, descobre para o cinema o escritor grego Kazantzakis (autor de "Zorba") e é seu primeiro trabalho com Melina Mercouri, que viria a ser sua mulher e também intérprete de quase todos os seus filmes posteriores. Depois de *La Loi*, segundo o romance de Roger Vailland, Dassin realizou na Grécia *Pote Tin Kyriaki*, *Nunca aos Domingos*, um de seus maiores êxitos de público, acumulando as responsabilidades de produtor, diretor, roteirista e ator protagonista (num elenco inteiramente dominado por Melina). A inspiração grega não foi feliz no filme seguinte, *Phaedra*, e a *10:30 P. M. Summer*, faltou qualquer inspiração. Entre um e outro, *Topkapi* se revelou um divertimento sem compromissos. O retorno de Dassin aos Estados Unidos, *Uptight*, filme sobre o Poder Negro, inspirado numa obra de Liam O'Flaherty ("The Informer", origem do importante filme de Ford), decepcionou os que esperavam pelo menos uma abordagem realista do problema em foco, mas evidenciou, à falta de impacto cinematográfico, uma preciosa elaboração plástica. *E Promise at Dawn* se mostrou apenas um veículo para o estrelismo de Melina Mercouri. (EA).

FILMOGRAFIA: *The Tell-Tale Heart* (A Lenda do Coração), 1941; curta-metragem. *Nazi Agent/Salute to Courage*, (A Sombra do Passado), *The Affairs of Martha/Once Upon a Thursday* (Sua Criada Obrigada), *Reunion in France* (Uma Aventura em Paris), 1942; *Young Ideas* (Cuidado Com Mamãe), 1943; *The Canterville Ghost* (O Fantasma de Canterville), 1944; *A Letter for Evie* (Uma Carta Para Eva), 1945; *Two Smart People* (Algemas Para Dois), 1946; *Brute Force* (Brutalidade), 1947; *Naked City* (Cidade Nua), 1948; *Thieves' Highway* (Mercado de Ladrões), 1949; *The Night and the city* (Sombras do Mal), 1950; *Du Rififi Chez les Hommes* (Rififi), 1955; *Celui Qui Doit Mourir* (Aquele Que Deve Morrer), 1957; *La Loi* (A Lei dos Crápulas), 1958; *Pote Tin Kyriaki/Never on Sunday* (Nunca aos Domingos), 1960; *Phaedra* (Profanação), 1962; *Topkapi*

(*Topkapi*), 1964; *10:30 P. M. Summer* (Corações Desesperados), 1966; *Uptight* (O Poder Negro), 1968; *La Promesse à l'Aube/Promise at Dawn* (Promessa ao Amanhecer), 1970.

DAVES, Delmer (24 de julho de 1904, San Francisco, Califórnia, Estados Unidos) — Diretor, roteirista e produtor do cinema norte-americano. Diplomado em Direito pela Universidade de Stanford. De 1922 a 1927, ator em comédias e re-

vistas teatrais. Em Hollywood, apareceu como ator em *The Duke Steps Out* (O Novo Campeão), 1929; *The Bishop Murder Case* (O Bispo Misterioso), 1930; *Shipmates* (Colegas de Bordo) — também roteirista, 1931. De 1932 a 1942, passou a escrever roteiros e argumentos para outros diretores. Em 1943, estreou na direção com *Destination Tokyo* (Rumo a Tóquio). Foi roteirista de quase todos os filmes que dirigiu, tendo produzido alguns deles a partir de 1959. "Compreender é amar", diz Delmer Daves. Os melhores filmes desse moralista tipicamente americano se filiam ao tema da educação e do conhecimento. Seus heróis sempre descobrem uma maneira de viver, uma raça, um povo, uma religião, como observou Bertrand Tavernier. É o traço comum entre "westerns" estilisticamente tão diversos como *Flechas de Fogo* (um dos primeiros a defender a causa índia), *Como Nasce um Bravo* (semidocumentário sobre a vida rural no Oeste), *Ao Despertar da Paixão* (a transposição para o cenário do "wild west" da tragédia grega clássica), *Galante e Sanguinário* ("western" psicológico, à moda de *High Noon*), *Homens das Terras Bravas* (versão, em "far-west", do policial *O Segredo das Jóias*). Cineasta eclético, Daves, ao contrário de outro especialista do "western", Anthony Mann, não se aprofunda numa única trajetória, mas compõe, filme por filme, uma imensa crônica sobre a evolução do Oeste. Seus "westerns" são essencialmente romanescos, mais próxi-



A Arvore dos Enforcados: Gary Cooper, Maria Schell



Flechas de Fogo, de Delmer Davis: James Stewart

mos dos de Nicolas Ray, que dos dirigidos por John Sturges. Poemas meditativos, de grande suntuosidade visual (onde se percebe seu gosto pelos movimentos de grua), os "westerns" de Daves transpiram uma ordem moral essencialmente ligada à natureza do cinema americano. Fora da paisagem do Oeste, contudo, ele se acha quase sempre desambientado. A partir de 1960, Daves acomodou-se numa série de produções melodramáticas para o público juvenil, interrompida apenas por **Os Nove Irmãos**, um "western" moderno que trouxe pela última vez à tela a nobreza e a poética rústica que garantiram o prestígio do cineasta. (PP).

FILMOGRAFIA — Roteiros: **Dames** (Mulheres e Música); **Flirtation Walk** (Miss Generala), 1934; **Stranded** (O Primeiro Beijo); **Page Miss Glory** (A Divina Glória); **Shipmates Forever** (Viva a Marinha!), 1935; **The Petrified Forest** (A Floresta Petrificada), 1936; **The Go-Getter** (Querer é Poder), 1937; **She Married an Artist** (Casamento sem Carícias); **Professor Beware** (O Professor Faraó), 1938; **Love Affair** (Duas Vidas), 1939; **The Farmer's Daughter** (Uma Ingênuca da Rocha); **Safari** (Safari), 1940; **The Unexpected Uncle** (Tio Inesperado), 1941; **You Were Never Lovelier** — colaboração, 1942; **Stage Door Canteen** (Noivas de Tio Sam), 1943; **White Feather** (A Lei do Bravo), 1943; **Destination Tokyo** (Rumo a Tóquio), 1943; **The Very Thought of You** (Pensando Sempre em Você); **Hollywood Canteen** (Um Sonho em Hollywood), 1944; **The Pride of the Marines** (Uma Luz nas Trevas), 1945; **The Red House** (O Segredo da Casa Vermelha); **Dark Passage** (Prisioneiro do Passado), 1947; **To the Victor** (Ninho de Abutres), 1948; **A Kiss in the Dark** (Um Beijo no Escuro); **Task Force** (Horizonte em Chamas), 1949; **Broken Arrow** (Flechas de Fogo), 1950; **Bird of Paradise** (Ave do Paraíso), 1951; **The Return of the Texan** (Fugindo ao Passado), 1952; **The Treasure of the Golden Condor** (O Tesouro do Condor de Ouro); **Never Let Me Go** (Nunca me Deixes Ir); **Demetrius and the Gladiators** (Demetrius, o Gladiador), 1953; **Drum Beat** (Rajadas de Ódio), 1954; **Jubal** (Ao despertar da Paixão); **The Last Wagon** (A Última Carroça), 1956; **3:10 to Yuma** (Galante e Sanguinário), 1957; **Kings Go Forth** (Só Ficou a Saudade); **Cowboy** (Como Nasce um Bravo); **The Badlanders** (O Homem das Terras Bravas), 1958; **The Hanging Tree** (A Árvore dos Enforcados); **A Summer Place** (Amores Clandestinos), 1959; **Parrish** (No Vale das Grandes Batalhas); **Susan Slade** (O Erro de Susan Slade), 1961; **Rome Adventure** (O Candelabro Italiano), 1962; **Spencer's Mountain** (Os Nove Irmãos), 1963; **Youngblood Hawke** (O Preço da Ambição), 1964; **The Battle of the Villa Fiorita** (Vila Fiorita), 1965. (MES).

DAVIDSEN, Hjalmar (2 de fevereiro de 1879, Copenhague, Dinamarca/7 de fevereiro de 1958) — Diretor, um dos pioneiros do cinema dinamarquês. Em 1910, produziu **Afgruden**, dirigido por Urban Gad. De 1913 a 1917, foi diretor da Nordisk Films, tendo nesse período realizado mais de 40 filmes. Dirigiu diversos atores e atrizes famosos na época: Valdemar Psilander, Asta Nielsen, Robert Dinesen, Olaf Fonss, Else Frollich, Marie Dinesen, Carl Alstrup, Poul Reumert, entre outros.

FILMOGRAFIA: **Gifflangen**; **Den Rette**; **Chafollets Hemmelighed**; **Sfinxen** (A Esfinge); **Fangens Son** (O Filho da Prisioneira); **Expressens Mysterium**, 1913; **Guldkalven**; **En Staerkere Magt**; **Drankersken**; **Detektivens Barnepige** **I Stjerner-**

ne Star Det Skrevet; **Godsforvalteren**; **Nattens Gade**; **Den Vanaerede**; **Kvinden Han Modte**; **Spejlets Spadom**; **Manegens Born**; **Kampen Om Barnet**; **Prinzessens Hjerter**, 1914; **Lykedromme**; **Hans Store Chance**; **Vadeskuddet**; **En Sons Kaerlighed**; **Handelen Med Menneskeliv**; **Filmens Datter**; **Pengenes Magt**; **Viljelo Kaerlighed**; **Grevinde Clara**; **Nar Hjerterne Kalder**; **Det Evige Had**; **I Skaebnens Vold**, 1915; **Et Barnehjert**; **Kriminalgaden i Kingosgade**; **Studenterkammeraterne**; **Tropernes Datter**; **Hans Kaerreste**; **Den Lille Danserinde**; **Amors Hjaelpetropper**; **Stakkels Karin**; **Pjerrot**, 1916; **En Kaerlighedsprove**; **Ansigtet i Floden**; **Solen der Draebte**; **Fiskerlejets Datter**; **Kampen om Kvinden**, 1917; **Bloemsterpigens Haevn**, 1918; **Skomagerprinsen**, 1919. (MES).

DAVIS, Desmond (1928, Londres, Inglaterra) — Diretor do cinema inglês. Iniciou sua carreira artística no teatro, em 1928. Foi operador de alguns filmes produzidos por Tony Richardson e estreou na direção (de longa-metragem) num filme produzido por este cineasta: **The Girl with Green Eyes**, 1964. Parece não ter se libertado da pretensão de ser um Richardson menor, o que é pouco para um cineasta que demonstrou algum talento. **The Girl with Green Eyes** seguia na esteira de **A Taste of Honey** (Um Gosto de Mel), tanto por conter afinidades temáticas, como pela presença de Rita Tushingham. Mas o que era ação em Richardson, tornava-se reflexão em Davis — daí, talvez, uma certa carência de ritmo. O ritmo viria depois, mais esfuizante, em **Smashing Time**, embora aqui a matriz fosse Hal Roach: o filme é quase uma "versão feminina" das comédias de Laurel & Hardy. Davis tem as características do bom artesão e a perigosa tendência a se tornar um especialista — no caso, em histórias de garotas que deixam a província pela cidade grande. (RC).

FILMOGRAFIA — **Julius Caesar**; **Anthony and Cleopatra** — ambos eram em curta-metragem, 1950; **The Girl with Green Eyes** (Um Amor sem Esperança); **The Uncle**, 1964; **I Was Happy Here**, 1965; **Smashing Time** (As Psicodélicas), 1967; **A Nice Girl Like Me** (Inocente... Mas Não Muito), 1969.

DAVIS, Eddie — Diretor, produtor, roteirista e ator. Realizou filmes nos

Estados Unidos, Inglaterra e Austrália. Em 1968, fez um pequeno papel no filme de Ken Hughes, realizado na Inglaterra: **Chitty Chitty Bang Bang** (O Calhambeque Mágico), dirigiu e escreveu o roteiro de **Panic in the City**, feito nos Estados Unidos. Em 1969, dirigiu e produziu os filmes **It Takes All Kinds** e **Color Me Dead**, co-produções Estados Unidos/Austrália.

DAVIS, Glen Vincent — Pseudônimo de Vincenzo Musolino.

DAVIS, John — Diretor e produtor do cinema inglês. Em 1964, produziu **The Model Murder Case**, de Michael Truman. Em 1968, realizou **Cry Wolf**.

DAVIS, Ossie (8 de dezembro de 1917, Cogdell, Estados Unidos) — Diretor e ator do cinema americano. Depois de um longo período em que atuou como ator e escritor na Broadway e em Hollywood, estreou na direção, em 1969, com **Cotton Comes to Harlem** (Rififi no Harlem), no qual foi também autor do roteiro e de uma das canções. Além de atuar no cinema, teve destacadas interpretações na televisão.

DAVISON, Tito (14 de novembro de 1912, Chillán, Chile) — Diretor e roteirista do cinema mexicano. Também filmou nos Estados Unidos, Argentina, Chile e Brasil. Iniciou sua carreira no cinema como operador de atualidades e interpretando filmes publicitários. Mais tarde foi para Hollywood como ator de filmes de língua espanhola: **Así es la Vida** (Assim é a vida), versão de **What a Man!**, de George J. Grone, 1929; **La Fuerza del Querer**; **El Presidio**, versão de **The Big House** (O Presídio), de George Hill; **La Gran Jornada**, versão de **The Big Trail** (A Grande Jornada), de Raoul Walsh; **Cheri Bibi**, versão de **The Phantom of Paris** (O Fantasma de Paris), de John S. Robertson, 1930, etc. Depois de trabalhar 10 anos nos Estados Unidos, transferiu-se para a Argentina, onde dirigiu: **Murió el Sargento Laprida**, 1937; **Las de Barranco**, 1938; **Casi un Sueño**, 1943. Com a crise do cinema argentino, retornou aos Estados Unidos como roteirista. Mais tarde foi para o México, onde permanece como um dos diretores mais assíduos. No Chile realizou **Cabo de Hornos**, 1955. No



Um Amor Sem Esperança, de Desmond Davis: Peter Finch

Brasil, *Lina, la Mujer de Fuego*, produção associada com o México, 1958. A maioria de seus filmes, narra histórias de caráter sentimental.

FILMOGRAFIA — Adaptações — no México: *Corazones de Mexico*; *La Reina de la Opereta* (A Rainha da Opereta); *Rayando el Sol*; *El Socio* (O Sócio/O Canção Desesperada); *Ay Qué Rechulo es Puebla!*; *Camino de Sacramento*; *La Mujer Que Quiera a Dos*, 1945; *Bel Ami* — (Bel Ami — A História de um Canalha), 1946; *Soy Charro de Rancho Grande*; *La Malagueña* (A Malaguenha), 1947; *La Entrega*, *El Caso de la Mujer Asesinada* (Um Crime Imaginário), 1954. Em 1946 fez os diálogos de *Ramona* (Ramona) e, em 1961, o argumento de *Barridos e Regados*. Direção — no México: *La Sin Ventura* (A Desventurada); *Que Dios Me Perdona* (Que Deus me Perdoe), 1947; *Dueña y Señora*; *Media Noche* (Meia Noite), 1948; *El Baño de Afrodita*; *El Embajador*; *Un Cuerpo de Mujer* (Um Corpo de Mulher); *Doña Diabla* (Dona Diabla), 1949; *La Mujer Que Yo Amé* (A Mulher Que Eu Amei); *Curvas Peligrosas* (Curvas Perigosas); *Negro es Mi Color* (Preconceito), 1950; *Mujeres Sin Mañana* (Mulheres Sem Amanhã); *Enseñame a Besar*; *Te Sigo Esperando* (O Preço da Esperança), 1951; *Las Tres Alegres Comadres* (As Três Garotas Alegres); *Sor Alegria* (Irmã Alegria); *Nunca es Tarde Para Amar* (Nunca é Tarde Para Amar), 1952; *El Valor de Vivir* (O Valor de Vivir); *Cuando Me Vaya*, 1953; *Prisionera del Pasado*; *Para Siempre Amor Mío*, 1954; *Música en la Noche* (Música Noturna); *Bodas de Oro* (Bodas de Ouro), 1955; *La Dulce Enemiga* (Devoradora de Homens); *La Diana Cazadora* (Diana, a Caçadora); *Música de Siempre* (Música Inolvidável), 1956; *La Mujer Que No Tuvo Infancia* (A Mulher Que Não Teve Infância); *Quiero Ser Artista*, 1957; *Sabrás Que Te Quiero* (Saibas Que Te Quero); *Impaciencia del Corazón*; *Isla Para Dos* (Ilha Para Dois); 1958; *Lina, la Mujer de Fuego* (A Mulher de Fogo), *Amor en la Sombra* (Amor na Sombra), 1959; *La Hermana Blanca*, 1960; *La Furia del Ring*, 1961; *La Edad de la Inocencia*, 1962; *Cri-Cri el Grillito Cantor*; *Canción del Alma*, 1963; *El Derecho de Nacer* (O Direito de Nascer), 1966; *Corazón Salvaje* (O Aventureiro da Jamaica), 1967; *The Big Cub/El Terror de Azucar* (A Droga Alucinante), co-produção com os Estados Unidos, 1969. (MES).

DAVY, Jean-François (3 de maio de 1945, Paris, França) — Diretor do cinema francês. Formado em Letras. Em 1964, seguiu para a Etiópia, onde realizou um documentário e montou alguns filmes. Foi assistente de Luc Moullet. Realizou os curtas-metragens: *Documentaire Sur l'Ethiopie*; *Orly est à Nous*; *La Table de Multiplication*, 1964; *Le Bus-Palladium*, 1965; *Ouagadougou*, 1966. Longa-metragem: *Vernay et l'Affaire Vanderghen*, 1960; *L'Attentat*, 1966; *Traquenards Erotiques*, 1968.

DAWLEY, J. Searle (Colorado, Estados Unidos) — Diretor do cinema mudo americano. Depois de concluir seus estudos em Denver, estreou no teatro como ator, aos 17 anos. Em 1907, ingressou no cinema como argumentista da Edison. Alguns anos mais tarde, conhecendo Edwin S. Porter, tornou-se seu assistente de direção. Em 1912, passou a trabalhar na Famous Players (Paramount), conquistando prestígio e dirigindo nomes de grande sucesso, como Mary Pickford, Pearl White, John Barrymore, Marguerite Clark. Foi conside-

rado, no seu tempo, "o melhor diretor da escola de Griffith".

FILMOGRAFIA: Entre outros, dirigiu: *The Treasure Island*; *The Charge of the Light Brigade*, 1912; *An American Citizen*; *On the Broad Stairway*; *An Hour Before Dawn*; *Leah Kleschna*; *The Daughter of the Hills*; *The Diamond Crown*; *Port of Doom*, 1913; *A Good Little Devil*; *In the Name of the Prince*; *One of Millions*; *The Next in Command*; *The Oath of a Viking*, 1914; *Four Feathers*; *A Daughter of the People*, 1915; *Mice and Men* (Castelos no Ar); *Miss George Washington*; *Snow White* (Branca de Neve), 1916; *The Valentine Girl*; *The Mysterious Miss Terry*; *Bab's Matinee Idol* (Desapontamento); *Bab's Diary* (Impressões Diárias); *Bab's Burglar* (Convivência Romântica), 1917; *The Seven Swans* (Os Sete Cisnes); *Uncle Tom's Cabin* (A Cabana do Pai Tomás); *The Lie* (A Mentira); *Rich Man Poor Man* (O Glorificador); *The Death Dance* (A Dança da Morte), 1918; *The Phantom Honeymoon* (O Fantasma da Lua-de-Mel); *Everybody's Business*, 1919; *Harvest Moon*, 1920; *A Virgin Paradise* (Paraíso de uma Virgem); *Beyond Price* (Os Três Desejos), 1921; *Who Are My Parents?* (Missão Divina); *As a Man Lives*, 1922; *Has the World Gone Mad!* (Entre o Lar e o Cabaré); *Broadway Broke*, 1923. (MES).

DAWN, Norman (1887, Argentina) — Diretor do cinema americano. Emigrou da Argentina para a Inglaterra, onde ingressou na indústria cinematográfica. Por alguns anos foi dono de cinema em Londres. Mudou-se para os Estados Unidos, indo trabalhar na Biograph como assistente de direção e passando a diretor em 1919. Trabalhou também na Ince, na Universal e na F.B.O.
FILMOGRAFIA: *Lasca* (Lasca), 1919; *A Tokio Siren*; *The Adorable Savage*; *White Youth*, 1920; *Wolves of the North* (Lobos do Norte); *The Fire Cat*; *Thunder Island*, 1921; *Five Days to Live* (Cinco Dias de Vida); *The Vermillion Pencil* (Tortura de Amor); *The Son of the Wolf* (O Filho do Lobo), 1922; *The Lure of the Yukon* (A Atração do Ouro), 1924; *Affer Marriage*, 1925; *Tundra* (Tundra), 1936; *Taku*, 1939.

DAWSON, Anthony — Pseudônimo de Antonio Margheriti.

DAY, Robert (1922, Sheen) — Diretor do cinema inglês. Também trabalhou em Hollywood. Começou em 1939, como assistente, na Warner. Em 1948 foi fotógrafo de *Noose*, de Edmond T. Gréville, realizado na Inglaterra. Nos últimos 10 anos dirigiu filmes da série *Tarzan*.

FILMOGRAFIA: *The Green Man*, 1956; *Stranger's Meeting*, 1957; *Grip of the Strangler/The Haunted Strangler* (Estrangulador Mal-Assombrado); *Corridors of Blood* (Corredores de Sangue), 1958; *First Man Into Space* (O Primeiro Homem no Espaço); *Life in Emergency Ward 10*; *Bobbikins* (O Pequeno Gênio), 1959; *Two Way Stretch* (O Prisioneiro Vagabundo); *Tarzan the Magnificent* (Tarzan, o Magnífico), 1960; *The Rebel*; *Call Me Genius*, 1961; *Operation Snatch*, 1962; *Tarzan's Three Challenges* (Os Três Desafios de Tarzan), 1963; *She* (A Deusa da Cidade Perdida), 1965; *Tarzan and the Valley of Gold* (Tarzan no Vale do Ouro), 1966; *Tarzan and the Great River* (Tarzan e o Grande Rio), filmado no Brasil, 1967; *Tarzan and the Jungle Boy* (Tarzan e o Menino da Selva) — como produtor — dirigido por Robert Gordon, 1968. (MES).

Nota: A Enciclopédia FILME CULTURA publicou, na sua edição nº 8, os seguintes verbetes relativos a diretores do cinema brasileiro, letra D:

DAHL, Gustavo

DARDES NETO, Antônio

D'AVERSA, Alberto

DEUS, João de

DIEGUES, Carlos

DOWNEY, Wallace

DUARTE, Anselmo

DUARTE, Artur

DURST, Walter George

DUSEK, Jiri

* FILME CULTURA, a partir do próximo número, atualizará as filmografias dos diretores brasileiros já publicadas em sua edição nº 8 e publicará bio-filmografias dos diretores do cinema brasileiro surgidos após a publicação especial acima citada.

ENCICLOPÉDIA: EQUIPE

Supervisão: Carlos Fonseca

Pesquisa e documentação: Michel do Espírito Santo

Redação dos verbetes deste número: Carlos Fonseca, Ely Azevedo, Michel do Espírito Santo, Paulo Perdigo, Ruy Castro.

MOVIMENTO

"OS INCONFIDENTES" EM CINEMA E TV

"Os Inconfidentes é um filme interior, visto sob o ângulo dos presos" — disse Joaquim Pedro de Andrade sobre seu filme, baseado na história da Inconfidência Mineira. Orçada em Cr\$ 400 mil, a produção foi vendida antecipadamente à Televisão Italiana, à qual ficarão reservados todos os direitos de exibição, exceto no Brasil.

Afirma o diretor de **Macunaima**: "procurei desenvolver uma estrutura de linguagem que venho perseguindo há muito tempo". Esta estrutura estaria "ligada a uma idéia de condensação", tanto na elaboração do roteiro como na direção, evitando "o circunstancial, o inexpressivo, o realismo inútil. Isto prossegue no interior dos planos, na movimentação dos personagens, na fala. Neste sentido, a cenografia e os figurinos de Anísio Medeiros têm uma importância fundamental, afinando perfeitamente com o espírito do nosso trabalho". O que interessa "são as informações psicológicas, jogadas no rosto dos atores, filmados geralmente em primeiríssimos planos".

Integram o elenco José Wilker (Tiradentes), Luiz Linhares (Tomás Antônio Gonzaga), Paulo César Perêio (Alvaranga Peixoto), Fernando Torres (Cláudio Manoel da Costa), Carlos Kroeber (Coronel Francisco de Paula), Néelson Dantas (Padre Toledo), Carlos Gregório (Alvares Maciel), Margarida Rey (Rainha D. Maria I), Susana Gonçalves (Marília), Tereza Medina (Bárbara Hellodora), Fábio Sabag (Visconde de Barbacena), Wilson Grey (Silvério dos Reis), Roberto Maia (inquisidor). É uma produção de Filmes do Sêro, Mapa, Grupo Filmes. (LAB)



Tarcísio, Glória, Anselmo, Coimbra e Dionísio na equipe de Independência ou Morte

A INDEPENDÊNCIA EM SUPERPRODUÇÃO

Está previsto para 7 de setembro o lançamento nacional da produção de Oswaldo Massaini **Independência ou Morte**, que história os acontecimentos principais que culminaram com o Grito do Ipiranga. O produtor de **O Pagador de Promessas** (contando novamente com Anselmo Duarte, agora como coautor do roteiro e coordenador de produção) projetou o filme como contribuição às comemorações do Sesquicentenário da Independência e confiou a direção a Carlos Coimbra, que tem a seu crédito filmes como **A Madona de Cedro** e **A Morte Comanda o Cangaço**.

Tarcísio Meira interpreta D. Pedro I, Glória Menezes, a Marquesa de Santos, e o filho do casal de artistas, Tarcísio Meira Jr., foi a escolha óbvia para aparecer como D. Pedro quando criança. Outros intérpretes: José Bonifácio (Dionísio Azevedo),

Kate Hansen (Princesa Leopoldina), Manoel da Nóbrega (D. João VI), Heloísa Helena (Carlota Joaquina), Agildo Ribeiro (Chalça), Jalro Arco e Flexa (Tenente Canto e Mello), Cyll Farney (Plácido), Anselmo Duarte (Ledo), Flora Geny (Marquesa Itaguay).

Abílio Pereira de Almeida pesquisou durante seis meses mais de 500 documentos da época e monografias para dotar o argumento de legítima substância histórica. Carlos Coimbra se responsabilizou pelo roteiro, em colaboração com Anselmo Duarte. Rodolfo Icsey dirigiu a fotografia, em cores. O produtor executivo foi Aníbal Massaini Neto. O diretor de elenco, Dionísio Azevedo. O diretor artístico, Campelo Neto. E o assistente de direção, Oswaldo de Oliveira.

CINEMA 1 ESTRÉIA COM SUCESSO

Desde 26 de maio o Rio de Janeiro conta com uma

sala especializada de características inéditas: o Cinema 1, que surgiu de uma reforma do antigo Paris-Palace e, principalmente, de um projeto de grande alcance cultural concebido pelo crítico Alberto Shatovsky (a quem foi entregue a responsabilidade da programação) e por Anthony Manne, americano radicado no Rio, ex-diretor da Columbia no Brasil. Seus programas, inicialmente, se dividem em três faixas: em vesperais, filmes recomendáveis para a platéia jovem (de "censura livre", de preferência, ou com impropriedade até 10 anos, no máximo); nos horários noturnos normais, estréias importantes sob os prismas artístico e cultural, selecionadas entre produções que, de outra forma, teriam dificuldade para chegar ao público; e, à meia-noite, nas quintas-feiras, sextas e sábados, pré-estréias ou re-presentações de especial interesse para os estudiosos de cinema.

Assim, o Cinema 1 não é apenas um cinema de arte,



José Wilker
(Tiradentes) e
Roberto Maia
(o inquisidor) em
Os Inconfidentes

mas uma sala de programação poliforme, atenta à formação do público jovem, alerta para a sensibilidade das platéias infanto-juvenis, estimuladora da importação de filmes inovadores e com um compromisso muito sério — livremente assumido — com a vida cultural do Rio. Alberto Shatovsky iniciou o movimento de cinemas de arte no Brasil, em 1959, com uma temporada no Teatro Mesbla, depois transferida para o Cinema Alvorada (hoje extinto). Os responsáveis pelo Cinema 1 sabem que terão de enfrentar muitas dificuldades para concretizar todos os seus planos, mas contam com o apoio da imprensa especializada e com a continuidade do entusiasmo que o público manifestou ante seus primeiros programas, em especial durante as projeções da primeira estréia: **Dodeska-Den** (Dodeska-Den, o Caminho da Vida), de Akira Kurosawa.

O primeiro filme brasileiro selecionado: **Meteorango Kid, Herói Intergalático**, de André Luiz, que conquistou o Prêmio do Office Catolique International du Cinéma, o Prêmio Especial do Júri e o Prêmio Opinião Pública no Festival de Brasília, 1969. O Cinema 1 tem especial interesse em promover o cinema brasileiro de longa e curta metragem. Também estão em seus planos semanas dedicadas à amostragem cinematográfica de diversos países (a primeira: Semana do Novo Cinema Português), exposições de fotografias, livros e revistas especializados. (CF)

BRASIL CINEMA Nº 6

O INC lançou o número 6 de BRASIL CINEMA, catálogo da produção brasileira com sinopses (em português, inglês, francês), ficha técnico-artística e ilustrações de 79 filmes de longa metragem. Além disso, o BC-6 apresen-

ta relações dos filmes nacionais lançados em 1969, 1970 e 1971, e um indicador de empresas distribuidoras. A distribuição é feita pelo Setor de Publicações do INC, rua Mayrink Veiga, 28, 5º andar, sala 507.

EM LIVRO A LEGISLAÇÃO DE CINEMA

O INC editou o livro "Cinema/Legislação Atualizada, Anotada e Comentada", de autoria de Alcino Teixeira de Mello, Diretor do Departamento do Filme de Longa Metragem, que objetivou "colocar a atual legislação sobre cinema ao alcance de todos os exibidores, distribuidores, produtores, gerentes de cinema, artistas, cineastas e demais pessoas direta ou indiretamente ligadas à indústria ou ao comércio cinematográficos".

Tanto o Decreto-Lei que criou o INC, quanto seu Regulamento e Resoluções são comentados pelo autor, que também incluiu minucioso índice alfabético, analítico e remissivo.

Os interessados podem solicitá-lo ao Instituto Nacional do Cinema.

"SÃO BERNARDO" NO CINEMA

Com **São Bernardo**, adaptação do romance de Graciliano Ramos, inscrita pela Saga Filmes na Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes, Leon Hirszman volta à realização de longa metragem, da qual se encontrava afastado desde **Garota de Ipanema** (1967). Escrito em 1934, "São Bernardo" é uma das obras-primas da literatura brasileira, compondo com "Angústia" e "Vidas Secas" a parte principal da obra de Graciliano.

A responsabilidade do papel de Paulo Honório, o proprietário da fazenda São Bernardo, coube a Othon Bas-

tos, protagonista de **Os Deuses e os Mortos**. Também no elenco: Isabel Ribeiro (Madelena), Vanda Lacerda (Dona Glória), Nildo Parente (Luiz Padilha), Josef Guerreiro (Gondim), Mário Lago (Nogueira), Rodolfo Arena (Dr. Magalhães), Jofre Soares (Padre Brito), Labanca (Mendonça) e José Policena (Ribeiro). O roteiro é de Leon Hirszman. A fotografia (em cores), de Lauro Escorel. A música, de Caetano Veloso.

2º FESTIVAL BRASILEIRO DE CURTA METRAGEM

Com a colaboração do INC, que oferece Cr\$ 33 mil em prêmios e os troféus Humberto Mauro, o "Jornal do Brasil" promoverá, de 14 a 18 de agosto, no Rio (Cine Ópera), o 2º Festival Brasileiro de Curta Metragem, visando a estimular a criação de filmes curtos, mobilizar o interesse da opinião pública por esta área da produção nacional e incentivar a formação profissional.

Podem concorrer filmes em 35 mm, em cores ou em preto-e-branco, duração máxima de 35 minutos, realizados a partir de 1º de janeiro. O Júri destinará a seu critério a verba de Cr\$ 33 mil aos diretores dos filmes vencedores, além dos troféus Humberto Mauro oferecidos aos três primeiros colocados.

As inscrições podem ser feitas, juntamente com a entrega dos filmes, até 15 de julho, na Assessoria de Relações Públicas do "Jornal do Brasil" (Av. Rio Branco, 110/112, sobreloja), ou nas sucursais do jornal em São Paulo (Av. São Luiz, 170, loja 7), Belo Horizonte (Av. Afonso Pena, 1500, 7º andar), Brasília (Setor Comercial Sul, Quadra 1, Bloco 1, Edifício Central), Porto Alegre (Av. Borges de Medeiros, 915, conjunto 403/4), Salvador (Rua Chile, 22 — 16º andar) e Recife (Rua do Riachuelo, 135).

ADONIAS EM FILME

Roberto Farias trabalha na adaptação do romance "Corpo Vivo", de Adonias Filho, que já figurou entre os projetos de vários cineastas. As filmagens, sob direção do próprio Farias, estão previstas para setembro. O título provisório da produção: **Caçango, a Pontaria do Diabo**.

Outra obra de Adonias foi levada recentemente à tela: **Um Anjo Mau**, realização de Roberto Santos, produção da Vera Cruz.

JABOR FALA DE "TODA NUDEZ"

"Estou fazendo um filme calmo e tranqüilo", disse nos Arnaldo Jabor, a propósito de **Toda Nudez Será Castigada**. "Digo isso pensando nas dificuldades de minha última fita, **Pindorama**, que deu o dobro do trabalho. A peça do extraordinário dramaturgo Nelson Rodrigues tem muito a ver com os tempos atuais. De suas peças é a que mais serve ao cinema. Tem o "delírio poético" que é típico de Nelson, mesclado com denso realismo." Paulo Porto e Arnaldo Jabor estão associados nessa produção em cores, com Porto e Darlene Glória nos papéis centrais.

GEORGE SANDERS SAI DE CENA

Deixando uma carta que poderia ter sido escrita por um dos inúmeros personagens que interpretou no cinema, George Sanders suicidou-se com um sonífero em 25 de abril, num hotel balneario próximo a Barcelona, Espanha: "Estou chateado e já vivi bastante". Tinha 65 anos.

Chamado por muitos "o cínico nº 1 de Hollywood",



George Sanders

Sanders realmente fez jus ao título com os personagens que viveu em fitas como *The Portrait of Dorian Gray* (O Retrato de Dorian Gray), *Entre o Amor e o Pecado* (Forever Amber), *Rebeca — A Mulher Inesquecível*, *Vidocq* (A Scandal in Paris) e *All About Eve* (A Malvada) — este último o que lhe proporcionou o "Oscar" de "melhor ator", em 1950. Ao cinismo "profissional", Sanders aliava frieza e elegância, ceticismo e inteligência.

As farpas da ironia de George Sanders não poupavam o próprio ator. Em seu livro "Memoirs of a Professional Cad" (Memórias de um Grosseiro Profissional) ele disse: "Se ocasionalmente tive atuações brilhantes na tela, isto foi devido a circunstâncias completamente fora de meu controle. A verdade é que eu, invariavelmente, represento eu mesmo. As vezes, representar eu mesmo é adequado ao papel, então recebo elogios. Outras vezes, representar eu mesmo é muito impróprio para as circunstâncias da história e, então, eu entro em pane inteiramente".

Sanders também apontava seu cinismo como uma forma de autoproteção: "Na tela geralmente eu sou suave e clínico, cruel com as mulheres e imune aos seus encantos e caprichos. Esta é a minha máscara e tem me servido bem (...). Mas, na verdade, sou um sentimental — especialmente comigo mesmo — facilmente levado às lágrimas por emoções piegas, e invariavelmente vítima da desumanidade das mulheres para com os homens. Daí ter escolhido esta máscara para proteger minha natureza ultra-sensível e facilmente vulnerável. Felizmente, minha máscara não só me protege como me sustenta."

A MORTE HUMILDE DO REI DO CANGAÇO

Morreu o Capitão Galdino, o Lampião, o Homem do Corpo Fechado, aliás Milton Ribeiro (Francisco Milton de Souza Ribeiro), mineiro manso que Lima Barreto projetou para a glória cinematográfica na pele do implacável protagonista de *O Cangaceiro*.

ro. Tive um breve encontro com Milton pouco depois deste filme. Deu-me a impressão de um homem simples, entusiasmado com o súbito sucesso (era uma empolgação nacional: o brasileiro perdia o complexo de inferioridade cinematográfica com a comunicabilidade universal do filme de Lima), mas não deslumbrado com o halo hollywoodiano que muitos enxergavam nos estúdios de São Bernardo do Campo, São Paulo, onde se fazia a primeira tentativa de "grande indústria".

A imagem que ficou na retina de seus íntimos é realmente a de um homem pacato, bom, incapaz de qualquer manifestação de violência, "um sujeito de grande humildade" (diz Lucio Braun, o montador de *O Cangaceiro*) que, "durante as filmagens, além de seus textos sabia de cor os dos outros atores". Essa "estrela" de prazeres modestíssimos, gostava "de uma boa comida, um bom baile, um bom xaxado", era também o homem de palavra, "que um dia se assustou quando um grupo de alemães veio procurá-lo para o papel de inca num filme internacional, com a condição de raspar a cabeleira, que tanto estimava, com uma oferta de três mil dólares". Milton "recusou a oferta e o papel para manter os cabelos e a palavra empenhada a Jarbas Barbosa, que o mantinha sob contrato, por muito menos dinheiro e menos fama, no filme *Entre o Amor e o Cangaço*" (escreveu Lourenço Diaferia: "Réquiem para o amigável Capitão Galdino"). Folha de São Paulo, 23/3/72.

Segundo Irene de Freitas, que acompanhou durante muitos anos os negócios de Milton Ribeiro, "ele não ficou rico porque não quis": "não gostava de falar de ne-

gócios"; "não sabia cobrar, não tinha jeito, e, por isso, deixou escapar entre os dedos oportunidades muito boas". Além da fama, do amor da esposa e filhos (bem encaminhados nos estudos), deixou pouco mais: uma casa em São Paulo ("ao lado do zoológico de Vila Guilherme, numa rua estreita, há um muro fechado, uma casa térrea com trepadeira de espinhos e pequenos canteiros com tnhorão, espada-de-São-Jorge, mucunã e antúrios, onde o Capitão Galdino vinha descansar de suas andanças...") e um terreno ("ele fazia planos para ir até Guaianases, onde tinha o que chamava 'o meu rancho'. Nunca ia." — Lembrou Diaferia em "Réquiem"). "Papai simplesmente se recusava a aceitar que qualquer doença o impedisse de estudar ou trabalhar. Daí que seu coração não agüentou o excesso e teve que parar" (Milton Édson, um dos três filhos). Parou na tarde de 16 de março no Hospital São Camilo, onde fora internado três dias antes.

Milton já participara de três filmes da Vera Cruz, em papéis secundários, quando Lima Barreto, vendo-o na peça teatral "Paiol Velho", foi ao camarim comunicar que ele seria o Capitão Galdino. A produção de *O Cangaceiro* custou a ser aprovada por Franco Zampari, o dirigente da Vera Cruz, mas, quando surgiu a luz verde, o filme surpreendeu os mais céticos, transformou-se no maior êxito de bilheteria do cinema brasileiro até então, ganhou prêmio em Cannes, correu mundo. A figura do "cangaceiro" Milton projetou-se como uma espécie de marca registrada do Brasil cinematográfico. Rubem Bláfora registrou a sua inclusão numa antologia internacional de vi-



Othon Bastos
e Isabel Ribeiro:
São Bernardo.

lões cinematográficos, ao lado de Scarface, Caligari, Jack o Estripador, Drácula e outros personagens universais. Também levaram a imagem do ator além de nossas fronteiras os filmes **Na Garganta do Diabo**, de Walter Hugo Khouri (prêmio de "melhor argumento" no Festival de Mar del Plata), e **L'Homme de Rio** (O Homem do Rio), realização francesa de Philippe de Broca, filmada no Brasil, onde apareceu ao lado de Jean-Paul Bel-

mondo. Mas, com raras exceções, os filmes de que participou procuravam "re-primir" a popularíssima figura do Capitão Galdino. Milton se tornou quase uma presença obrigatória nas fitas de cangaço. Mas, se ele levava à tela no mínimo a contribuição de sua figura marcante, a maioria dos trabalhos de que participou não contribuiu para ampliar sua gama interpretativa, nem para dotar de bases mais fortes sua carreira.

Ultimamente, premido pelas circunstâncias, Milton, além de trabalhar em radio-novelas e dubiar papéis alheios em cinema e televisão, exibia-se como o Capitão Galdino em pequenos "shows" no interior de São Paulo. (EA)

Biofilmografia — Nasceu a 21/8/1919, Passos, MG. Comerciante. No Exército, sargento e enfermeiro. Cantor em "shows" de circo, depois em rádio. Também no rádio, ator, contra-regra, assistente de direção artística. Ator em 26 filmes: **Angela**, 1951; **Nadando em Dinheiro e Sai da Frente**, 1952; **O Cangaceiro**, 1953; **Os Três Garimpeiros**, 1955; **A Lei do Sertão**, 1956; **Arara Vermelha**, 1957; **Vou te Contá, Cara de Fogo e Padroeira do Brasil**, 1958; **Férias no Arraial**, 1959; **Na Garganta do Diabo e A Morte Comanda o Cangaço**, 1960; **Três Cabras de Lampião**, 1962; **O Cabeleira**, 1963; **L'Homme de Rio e O Vigilante Contra o Crime**, 1964; **Entre o Amor e o Cangaço**, 1965; **O Diabo de Vila Velha**, 1966; **Cangaceiros de Lampião**, 1967; **Aginaldo, Perigo à Vista!, Corisco, o Diabo Loiro e Meu Nome é Lampião**, 1969; **Se Meu Dólar Falasse...**, 1970; **O Homem do Corpo Fechado e Pantanal de Sangue**, 1971.

MANOEL RIBEIRO

O cinema documentário brasileiro perdeu um de seus mais antigos e preciosos profissionais com a morte de Manoel Ribeiro, diretor, fotógrafo, montador, Chefe da Seção Técnica do Departamento do Filme Educativo do INC. Inteiramente devotado ao cinema, estimado por todos os que com ele conviveram, Manoel Ribeiro teve seu trabalho elogiado até por

um homem de cinema da categoria de Gregg Tolland, diretor de fotografia de Orson Welles (**Cidadão Kane**) e William Wyler (**Os Melhores Anos de Nossa Vida**) quando em visita ao Brasil, durante a II Guerra Mundial, em companhia de John Ford.

Manoel Ribeiro era um dos veteraníssimos do INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), órgão absorvido pelo Instituto Nacional do Cinema. Iniciou sua carreira como aprendiz de laboratório da Botelho Filmes, de Alberto Botelho. Humberto Mauro levou-o para o INCE.

Fotografou e montou grande parte dos filmes documentários, educativos e culturais realizados por Humberto Mauro para o INCE. Na filmografia de Mauro, Manoel Ribeiro figura em filmes como **Um Apólogo (Machado de Assis)**, co-dirigido por Roquette Pinto, 1938, **O Despertar da Redentora**, 1942, **O Segredo das Asas**, 1944, **Martins Pena (Judas no Sábado de Aleluia)**, 1947 — de curta-metragem; **Bandeirantes**, 1940 — de média metragem. Ainda em equipes de Mauro, ele fotografou (em colaboração) **Descobrimiento do Brasil**, produção do Instituto do Cacau, Bahia, 1937, **Cidade Mulher**, 1934, e **Argila** (fotografia em colaboração com Mauro), 1940, produções de Carmem Santos — de longa metragem. Manoel Ribeiro dirigiu o documentário **O Reator Argonauta**, 1965, para o INCE.

Redatores de "Movimento": Carlos Fonseca (CF), Ely Azeredo (EA), Reginaldo Magalhães (RM), Luiz Alípio de Barros (LAB).



Milton Ribeiro em Lampião, Rei do Cangaço

VENDA AVULSA

Filme Cultura

Guia de Filmes

Fundação Nacional de Material Escolar

FENAME

ALAGOAS

Rua Angelo Neto, 215
Farol — Maceió

AMAZONAS

Av. Sete de Setembro, 1936
Manaus

BAHIA

Secretaria Municipal de
Educação e Cultura
Praça Misael Tavares
Ilhéus

Prefeitura Municipal
Juazeiro

Rua do Tesouro, 2 — 1.º
and. — Ajuda
Distrito da Sé
Salvador

Praça Barão do Rio Branco,
86
Vitória da Conquista

CEARÁ

Rua Dr. João Pessoa, 408
— Altos
Crato
Rua Senador Pompeu, 1304
Fortaleza

DISTRITO FEDERAL

Centro Comercial do Hotel
Nacional
Loja 18 — Quadra ES —
Lote 1
Brasília

CLS — Quadra 310 — Bloco
D — Loja 26
Brasília

Ministério da Educação e
Cultura — Térreo
Esplanada dos Ministérios
Brasília

Prefeitura Municipal
Áreas Especiais n.ºs 19, 20
e 21
Setor C — Norte
Taguatinga

ESPIRITO SANTO

Rua 25 de Março, 34
Cachoeiro de Itapemirim

Serviço Reembolsável Univer-
sitário
Rua Henrique Novais
Vitória

Praça do Trabalho, s/n.º —
Térreo
Vitória

GOIÁS

Rua Engenheiro Portela, 65
Anápolis

Edifício Façal
Rua 24, n.º 558
Goianá

Rua Itagiba G. Jaime
Rio Verde

GUANABARA

Livraria Torres Ltda.
Rua Barão de Mesquita, 28
Andaraí

Rua da Chita, 20-A
Bangu

Livraria J. Carneiro Felipe
Fundação Getúlio Vargas
Praça de Botafogo, 188
Botafogo

Av. Cesário de Melo, 1363
Campo Grande

Rua Campo Grande, 1052 —
Fundos
Campo Grande

A Casa do Livro
Rua Almirante Tamandaré,
66-G
Catete

Livraria Frcense
Av. Erasmo Braga, 229
Centro

Ministério dos Transportes
Rua São José
Centro

Ministério da Educação e
Cultura
Caminhão Volante
Rua da Imprensa, 16
Centro

"Hall" do Palácio da Cultura
Rua da Imprensa, 16
Centro

Distribuidora Recrd de Ser-
viços de Imprensa
Av. N. S.ª Copacabana, 975/
A e B
Copacabana

Prédio do 9.º GE Marechal
Deodoro
Av. Duque de Caxias, s/n
Deodoro

Rubáiyat Livres e Editores
Ltda.
Rua Visconde de Pirajá, 547
Ipanema

Colégio Estadual Cidade de
Lisboa
Av. Ministro Edgard Rome-
ro, 31
Madureira

XII Região Administrativa
Rua Santa Fé, 33
Méier

ASUFREJ
Av. Pasteur, 250
Praia Vermelha

Livraria Eldorado
Rua Conde de Bonfim, 422
— Loja K
Tijuca

MARANHÃO

Conjunto Municipal
Rua Aarão Reis, 781
Caxias

Praça Deodoro, 12
São Luís

MATO GROSSO

Rua Cândido Mariano,
652/A
Campo Grande

Escola Técnica Federal de
Mato Grosso
Rua Zulmira Canavarros, 13
Cuiabá
Rua Joaquim Murinho, 836
Três Lagoas

MINAS GERAIS

Rua Virgílio de Melo Fran-
co, s/n.º
Araguari

Praça Padre Corrêa, 82
Barbacena

Colégio Estadual de Minas
Gerais
Rua Fernandes Tourinho, s/n,
Esq. Rua Rio de Janeiro
Belo Horizonte

Rua Prof. Magalhães Dru-
mond, 12
Bairro Santo Antônio
Belo Horizonte

Colégio Sion
Rua Padre Natuzzi, s/n
Campanha

Cia. Siderúrgica Nacional —
Casa de Pedra
Congonhas do Campo

Rua Dr. Campolina, 14
Conselheiro Lafaiete

Rua Marechal Deodoro, 577
Governador Valadares

Av. Conde Ribeiro do Vale,
398
Guaxupé
Loja 4 — Quadra Comercial
— Bairro Caruru
Ipatinga

Rua Major Belo Lisboa, 99
Itajubá

Av. 15, n.º 704
Ituiutaba

Av. Rio Branco, 2281
Juiz de Fora

Rua Barbosa Lima, 133
Juiz de Fora

Colégio Prof. Botelho Reis
Rua 3 de Julho, s/n
Leopoldina

Av. Filomeno Ribeiro, 248/A
Montes Claros
Travessa Joaquim Bernar-
des, 34
Pouso Alegre

Praça Governador Valadares,
170
Rio Pomba

Av. Rui Barbosa, 371
São João Del Rei

Rua Arthur Machado, 127
Uberaba

Rua Duque de Caxias, 449
Uberlândia

PARÁ

Av. Governador José Mal-
cher, 915
Ed. Ação Católica — Térreo
Belém

Praça Floriano Peixoto, 805
Largo de São Brás
Belém

Prefeitura de Santarém
Santarém

PARAÍBA

Av. Getúlio Vargas, 44
Campina Grande

Rua Alice Azevedo, 56
João Pessoa

PARANÁ

Faculdade de Ciências Ecn-
ômicas — Térreo
Rua 15 de Novembro, Esq.
Dr. Faivre
Curitiba

Praça Santos Andrade, 339
Curitiba

Rua Marechal Floriano, 814
Curitiba

Rua Visconde de Guarapu-
ava, 222
Guarapuava

Rua Santa Catarina, 55 —
Edif. Antiga Prefeitura
Londrina

Av. Herval, 291
Maringá

Praça Fernando Amaro, 200
Paranaguá

Rua do Rosário, 784
Ponta Grossa

Rua Paissandu, 4676
Umuarama

Rua Barão do Rio Branco,
132
União da Vitória

PERNAMBUCO

Praça N. S.ª do Rosário, 622
Jaboatão

Rua Vigário Tenório, 71
Recife

Rua João Carlos de Guim-
arães
Edifício Giovanni Rattacaso
— Afogados
Recife

PIAUI

Av. Eurípedes Aguiar, 440
Floriano

Praça Rocha Neto, 121
Oeiras

Av. Presidente Vargas, 849
Parnaíba

Rua Coelho Rodrigues, 168
Picos

Rua Areolino de Abreu, 1157
Teresina

RIO DE JANEIRO

Rua do Comércio, 478
Angra dos Reis

Rua Dr. Moraes Barbosa, 61
Barra do Pirai

Rua Érico Coelho, 166
Cabo Frio

Av. Rui Barbosa, 1085 —
Altos
Campos

Rua Gen. Dionísio, 431
Bairro 25 de Agosto
Duque de Caxias

Centro Federal de Educação
Av. Jansen de Melo, 174
Niterói

Praça Getúlio Vargas, 71
Nova Friburgo

Av. Marechal Floriano Peix-
oto, 2102
Nova Iguaçu

Av. 15 de Novembro, 970
Sobreloja — sala 9
Petrópolis

Rua Nilo Peçanha, 134 —
Loja 4
São Gonçalo

Rua Coronel Olivier, 243
Santo Antônio de Pádua

Rua 16, s/n.º — Esq. C/Rua
25-A
Volta Redonda

RIO GRANDE DO NORTE

Rua Felipe Camarão, 636
Natal

Rua Gaspar Martins, 17
Alegrete

Av. Tupy Silveira, 2045
Bagé

Rua 7 de Setembro, 1476
Cachoeira do Sul

Universidade de Caxias do
Sul
Rua Os 18 do Forte, 1680
Caxias do Sul

Rua 1.º de Março, 53
Novo Hamburgo

Universidade de Passo Fundo
Av. Brasil, 773
Passo Fundo

Universidade Católica de Pe-
lotas
Rua 7 de Setembro, 253/A
Pelotas

Rua Vigário José Inácio, 303
— s/213/14
Porto Alegre

Rua Benjamin Constant, 1706
Porto Alegre

Rua da República, 129
Porto Alegre

Rua Marechal Floriano, 258
Santa Cruz do Sul

Rua Riachuelo, 145/A
Santa Maria

Fundação Missionária de En-
sino Superior
Travessa Mauá, 98
Santo Ângelo

Rua do Comércio, 478
Angra dos Reis

Rua Dr. Moraes Barbosa, 61
Barra do Pirai

Rua Érico Coelho, 166
Cabo Frio

Rua Martinho Calado, 5 —
Apt. 3
Florianópolis

Rua Marcos Konder, ao lado
da Prefeitura
Itajaí

Rua 9 de Março, 398 — 1.º
andar
Joinville

Rua Benjamin Constant, 556
Lages

Companhia Siderúrgica Na-
cional
Capivari de Baixo
Tubarão

SÃO PAULO

Rua Manoel Ferreira Damião,
177 e 178
Araçatuba

Av. Prudente de Moraes, 903
Araraquara

Rua Bandeirantes, 11-84 —
Centro
Bauru

Rua Rafael Sampaio, 70
Botucatu

Rua Boaventura do Amaral,
1232
Campinas

Av. Major Novaes, 40
Cruzeiro

Rua Marechal Caxias, 2019
Franca

Rua Monsenhor Soares, 10
Itapetininga

Rua Prudente de Moraes, 42
Marília

Rua Dr. Paulo de Frontin, 49
Mogi da Cruzes

Rua Antônio Agu, 185
Osasco

Rua Joaquim Nabuco, 749
Presidente Prudente

Rua Florêncio de Abreu, 838
— Centro
Ribeirão Preto

Rua Cel. Oliveira Lima, 188
Santo André

Rua Cel. Oliveira Lima, 526
Santo André

Rua Marechal Deodoro, 1281
Santo André

Rua Augusto Severo — Pa-
ço Municipal
Santos

Livraria Martins Fontes
Praça da Independência, 12
Santos

Prefeitura Municipal de São
Caetano do Sul
Rua Goiás, 600
São Caetano do Sul

Rua Episcopio, 1600
São Carlos

Av. Dr. Néelson D'Ávila, 79
São José dos Campos

São José dos Campos

Rua Alberto Andaló, 3030
São José do Rio Preto

Galeria Prestes Maia
São Paulo

Rua Conde de Pinhal, 80
São Paulo

Livraria Perúibe
Rua Joaquim Floriano, 859
São Paulo

Av. Itaberaba, 904
Freguesia do Ó
São Paulo

Livraria Nobel
Rua Maria Antônia, 108
São Paulo

Rua Greenfeld, 264/6
São Paulo

Papelaria Marcel Ltda.
Rua Humberto I. 699-A — Vi-
la Mariana
São Paulo

Agência Siciliano de Livros,
Jornais e Revistas Ltda.
Rua Conselheiro Nebias, 113
São Paulo

Rua Dom José de Barros, 323
São Paulo

Rua 24 de Maio, 168
São Paulo

Av. Gen. Olímpio da Silveira,
414
São Paulo

Rua Teodoro Sampaio, 1983
São Paulo

Rua Teodoro Sampaio, 2251
São Paulo

Av. Brigadeiro Luiz Antônio,
2051
São Paulo

Rua Voluntários da Pátria,
2029
São Paulo

Rua Pampluna, 744
São Paulo

Rua Augusta, 2496
São Paulo

Livraria Supercap
Rua Albion, 176 — Lapa
São Paulo

Av. Celso Garcia, 292
São Paulo

Tipografia e Papelaria Cru-
zeiro
Rua Frei Gaspar, 456
São Paulo

Rua Monsenhor João Soa-
res, 72
Sorocaba

Ru. Anísio Ortiz Monteiro,
352
Taubaté

Inspeção Seccional
Edifício São Carlos
Praça Fausto Cardoso, 328
— 3.º andar. S/301 a 303
Aracaju

Hotel do Centro Técnico de
Aeronáutica

Rua Getúlio Vargas, 69
Estância

SERGIPE

