

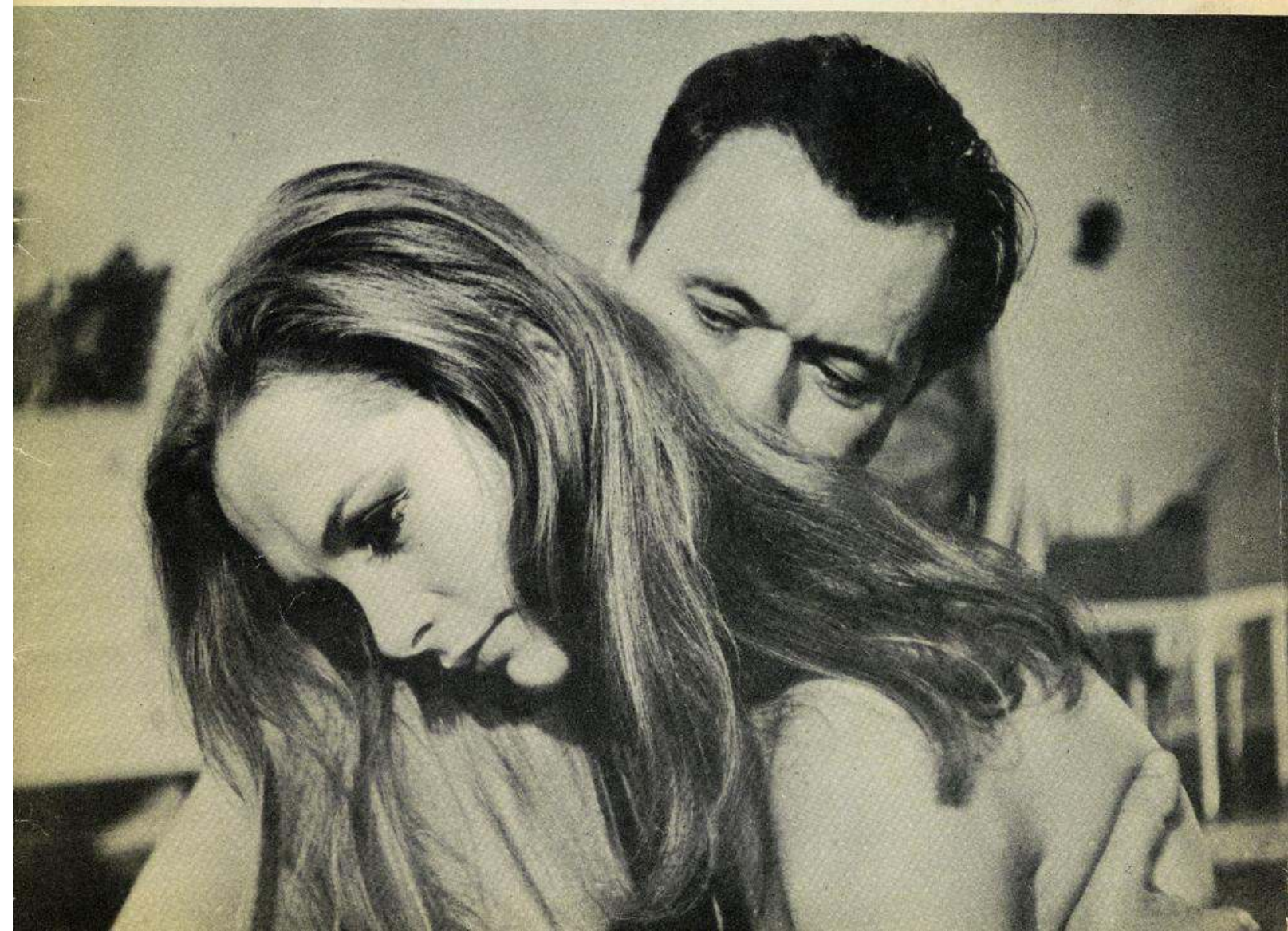
7

Enciclopédia, letra "A"
Dossiê Hitchcock
As vinte maiores
obras do cinema
Rubem Biáfora

Mapa do
cinema brasileiro

OUTUBRO / NOVEMBRO 1967

FILME CULTURA



FILME CULTURA

ANO I — N.º 7 — OUTUBRO/NOVEMBRO 1967

FILME CULTURA é editada pelo INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA. Os artigos assinados representam exclusivamente o pensamento de seus autores. A transcrição de artigos, na íntegra ou em parte, só pode ser feita mediante autorização prévia, por escrito, da Direção da Revista.

Diretor Responsável:
Durval Gomes Garcia

Diretor: Antonio Moniz Vianna

Editor-Geral: Ely Azevedo

Editor-Adjunto: Carlos Fonseca

Arte e Coordenação Gráfica: Celso A. Mesquita

Redação: Praça da República, 141-A, 2.º andar — ZC 14 — Rio de Janeiro, Guanabara — Brasil.

Preço do exemplar: NCr\$ 2,00

ÍNDICE

	Pág.
Editorial	1
Hitchcock: dossiê completo	2
Biáfora, a coragem de ser	18
Movimento: seção de atualidades	26
Cinema Brasileiro: Novos Filmes	32
“Enquête”: As Maiores Obras do Cinema	36
Uma Introdução à Filmologia	45
Nôvo Método de Filmagem	48
Televisão	50
Livros	51
Trilha Musical	52
Enciclopédia: Diretores — Letra “A”	53



Giedre Valeika e Sergio Hingst em “O Quarto”, de Rubem Biáfora



Ancy Rocha e Paulo José em “As Amorasas”, de Walter Hugo Khouri

inc

RAZÕES DE OTIMISMO

O mercado interno ainda é o habitat do cinema brasileiro: apesar do bom trânsito internacional de um número razoável de filmes — para citar alguns exemplos, *O Cangaceiro*, *O Pagador de Promessas*, *Assalto ao Trem Pagador*, *Noite Vazia* — as bilheterias do Brasil ainda são as que reembolsam os investimentos de nossos produtores. Daí, a preocupação do Instituto Nacional do Cinema em instituir o Ingresso Único e o Bordereau-Padrão, ambos em estudos. Com essas duas ferramentas será possível construir uma estrutura mais sólida, uma habitação mais salutar, para o filme brasileiro.

Para os que não acompanham de perto as reivindicações da classe cinematográfica e os recursos da economia deste setor, traduziremos os nomes daquelas ferramentas. O Ingresso Único não tem a mais longínqua afinidade com a política de preços de entradas. É, simplesmente, um ingresso padronizado, serializado (como, o papel-moeda, por exemplo), a ser fornecido aos exibidores de todo o País pelo INC.

O Bordereau é o mapa minucioso, matemático, das receitas de bilheteria, fornecido pelo dono de cinema para controle do distribuidor e do produtor. O Bordereau-Padrão, cuja impressão ficará a cargo do INC ou sob seu controle, constituirá com o Ingresso Único o remédio definitivo contra a evasão de rendas, problema crônico que aflige não só produtores e distribuidores, como também proprietários de salas de projeção. E, ainda, porque tornando possíveis dados mais exatos sobre os negócios cinematográficos, facultará ao Instituto a execução de uma política de crescente eficácia.

A adoção dessas medidas completará o conjunto de alicerces essenciais ao desenvolvimento do cinema no País. A obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros, durante 56 dias por ano (aperfeiçoamento do dispositivo que obrigava o lançamento de um nacional por cada oito estrangeiros) garantiu de modo mais racional e estimulante a reserva de datas para a produção nacional. Os filmes brasileiros de maior receptividade podem permanecer mais de uma semana nas mesmas salas "cumprindo o decreto". Nestes casos, o exibidor não é mais

obrigado a (eventualmente) recorrer a um espetáculo de mérito diminuto para suprir mais sete dias reservados à produção nacional.

Outro fator importante, visível no volume crescente da produção (vide neste número de FILME CULTURA o "Mapa da Produção Brasileira") é o dispositivo legal que conduz a investimentos na produção de filmes parte do desconto do imposto sobre a remessa para o Exterior dos rendimentos auferidos com a exibição de filmes estrangeiros no Brasil.

Completando esse quadro básico, a criação de prêmios proporcionais às rendas de bilheteria de todos os filmes nacionais dotados do Certificado de Exibição Obrigatória (instrumento destinado a evitar o descrédito de nosso cinema em decorrência de exibição obrigatória de certos filmes sem um mínimo de valor) amplia extraordinariamente, a partir deste ano, a receita dos produtores. Na seção "Movimento", desta revista, o leitor pode tomar conhecimento da Resolução n.º 12, do Conselho Deliberativo do INC, e avaliar perfeitamente sua importância para o aumento qualitativo de produção.

Além dos 10% compulsórios sobre as rendas líquidas de bilheteria, os produtores — desde que apresentem filmes de melhor nível técnico, artístico ou cultural — receberão prêmios suplementares de "até quinze por cento"; o que representa acesso a um benefício, extrabilheteria, de vinte e cinco por cento, para os produtores.

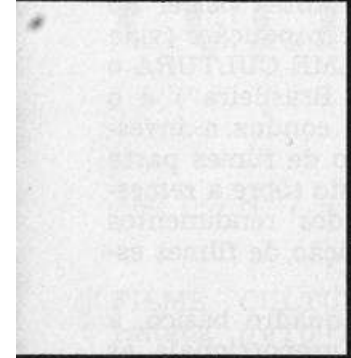
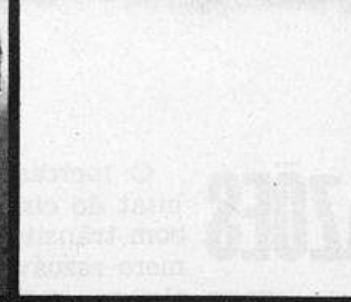
Esse conjunto de medidas tende a tornar mais tranqüilo o investimento na realização de filmes.

Outras conseqüências: continuidade, diversificação, elevação do nível qualitativo. A continuidade garantindo segurança para os riscos da imaginação criadora. A diversificação de gêneros e tendências oferecendo oportunidades a uma quantidade maior de realizadores, atores, técnicos. A elevação do nível qualitativo, caucionada por maiores estímulos aos melhores esforços criativos, será possível pela simbiose dos fatores que citamos em primeiro lugar.

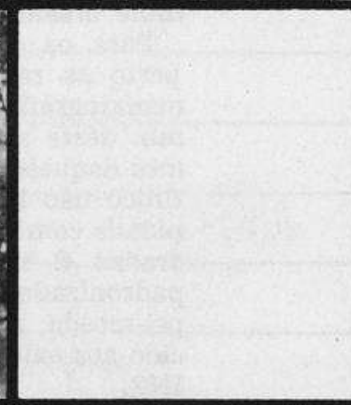
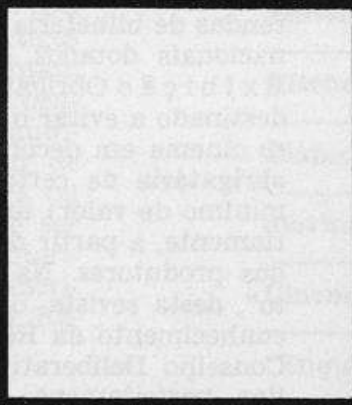
E o cinema nacional estará melhor preparado para conversar com seu público.



H



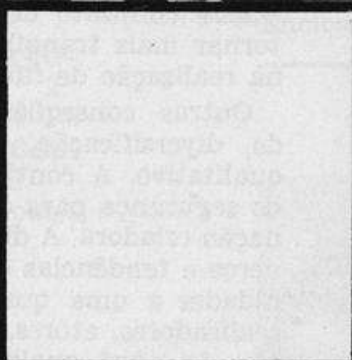
T



H



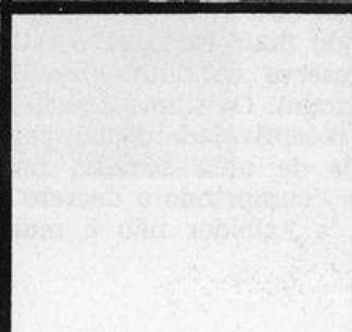
C



O



C

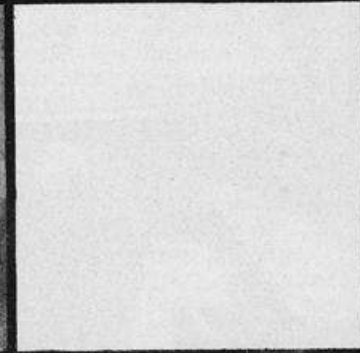
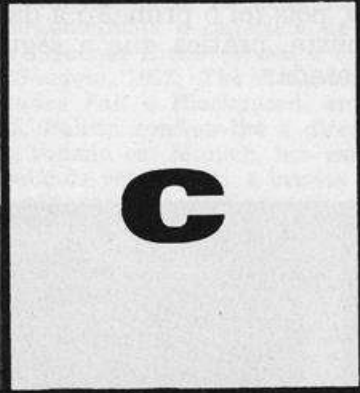


K

I



C



Humor & Suspense * Muitos foram os "thrillers" a aderir às sugestões básicas de sua trama, espantosa e admirável combinação de humor e suspense. Aliás, a extensão à zona do suspense dessa coexistência, senão quase concomitância, de elementos dramáticos (ou trágicos) e elementos cômicos, uma das características do estilo de vários dos maiores homens do cinema, como Ford e Fellini. A referida combinação é, particularmente, notável em *Notorious*, *Rear Window*, *To Catch a Thief*, *The Man Who Knew Too Much* (2.^a versão), *North by Northwest*, crescendo a intensidade do humor até a predominância em *The Trouble with Harry*. De raros ensaios hitchcockianos, por sinal, o humor está ausente.

Hitch touch * Essa diabólica, ultramaquiavélica capacidade de converter o inócuo em letal, em conferir a um lugar-comum um caráter súbitamente sinistro. E não só isso — porque há o "sense of humour" que o cineasta não dispensa nunca, a despeito dos crimes que estejam sendo planejados ou executados durante a narrativa.

Um sádico * Certamente, ainda é o único cineasta que tem em cada espectador um cúmplice: a êle se uniram todos (ou quase todos) e sem fazer perguntas; essa confiança nasce da certeza inconsciente de que, não sendo cúmplices, serão vítimas. As relações entre o artista e sua platéia fazem-se no plano do sado-masiquismo; mas serão preferencialmente sádicos os que o compreendem e o admiram e, assim, com êle melhor se identificam.

Os Pássaros * Um estudo em implausibilidade, ou um cálculo diabólico a que não falta a habitual aresta humorística (mas um humor em tensão distendido sádicamente), assim é *The Birds*, aproximando-se, na filmografia hitchcockiana, de *The Trouble with Harry*, na modéstia do elenco, embora essa modéstia não lhe garanta a mesma categoria interpretativa do outro filme. De qualquer forma, a inexperiência de alguns é contornada pelo impacto da narrativa, a magia de Hitchcock também ajudada pelo que *The Birds* tem não apenas no título — os pássaros como as verdadeiras estrêlas, no mistério de sua fúria e no terror que são capazes de promover até os mais inofensivos, os canários e pintassilgos.

Psicose * As relações menos superficiais se fazem com *Vertigo*: repete-se aqui o fenômeno da superposição da ilusão à realidade, fazendo suspeitar de uma qualidade sobrenatural na história. *Psycho* parece na metade do caminho entre *Vertigo* e *Shadow of a Doubt*. Como êste, faz pesar sobre a heroína uma silenciosa ameaça, da qual ela não tem consciência, em primeira fase, tornando-se consciente mais tarde: a interpretada naquele filme por Teresa Wright se biparte em *Psycho*, e as duas heroínas verdadeiras equivalem, por inversão, às duas (em verdade uma só) de *Vertigo*.

Antonio Moniz Vianna

SEGUE

HITCIBIOFILMOGRAFIA

**Hitchcock é uma mistura de
Borgia, Medici e Dr. Crippen.
(Hume Cronyn)**

Alfred Joseph Hitchcock nasceu em Londres, Inglaterra, a 13 de agosto de 1899, filho de um próspero comerciante de verduras, natural de Essex. Na mesma Londres que viu nascer o escritor católico Gilbert Keith Chesterton, "o gordo Alfred" frequentou o Saint Ignatius College, de padres jesuítas, e a Universidade de Londres, onde estudou arte e engenharia. Após concluir seus estudos superiores, foi trabalhar na seção de publicidade de uma loja, como "layout man" com o salário de 15 shillings por semana. A seguir, esteve na W.T. Henley Telegraph Company. Mas, desde cedo interessado pelo cinema, Alfred ingressou, em 1920, na divisão inglesa da Paramount, a Famous Players Lasky, contratado como desenhista e redator de legendas e títulos e começou inovando, pois foi o primeiro a dar-lhes um caráter simbolista, prática que a seguir foi correntemente adotada.



Alfred e Alma (Reville) Hitchcock.

Durante dois anos (1921/22) redigiu e desenhou os títulos e as legendas de filmes como *The Great Day* e *Call of Youth*, ambos de Hugh Ford; *The Princess of New York* e *Tell Your Children*, de Donald Crisp e *Three Live Ghosts*, de Georges Fitzmaurice. Na Famous Players Lasky, foi angariando confiança e adquirindo prática, e se não fossem os problemas financeiros que a empresa enfrentou, já em 1921 teria dirigido seu primeiro filme, do qual também foi produtor executivo, *Number Thirteen*, e um ano depois experimentou a direção em *Always Tell Your Wife*, quando auxiliou o produtor Seymour Hicks a concluir o filme paralisado por doença de seu diretor original. No final de 1922 a Famous Players Lasky interrompeu suas atividades nos estúdios de Islington, porém Hitchcock e alguns outros permaneceram empregados. Quando Michael Balcon, que havia fundado com Victor Saville e John Fredman uma empresa produtora, adquiriu o controle daqueles estúdios, Hitchcock continuou contratado, ocupando diversas funções além de desenhista, assistente de direção, argumentista e cenarista de cinco filmes dirigidos por Graham Cutts (*Woman to Woman*, 1922; *The White Shadow*, 1923; *The Passionate Adventure*, 1924; *The Prudes Fall* e *Blackguard*, em 1925). Finalmente, em 1925, Balcon confiou-lhe a direção de *The Pleasure Garden*, rodado em Munich, nos estúdios Emelka. Além dessa película representar a estréia efetiva de Hitchcock na direção cinematográfica, um fato significativo se destaca em sua vida: num dos intervalos da filmagem, Alfred, então com 27 anos, casou-se com Alma Reville, na época sua "script-girl", até hoje companheira inseparável e colaboradora fiel (como adaptadora e roteirista). Do casal, uma filha: Patricia. Outros filmes se seguiram imediatamente (1926): *The Mountain Eagle*, que nos Estados Unidos recebeu o título de *Fear O'God*, nome do personagem principal do filme, um ermitão, vivido por Bernard Goetzke; e *The Lodger*, baseado no livro de Mrs. Belloc Lowndes, mais tarde refilmado pelo menos três vezes (em 1933, por Maurice Elvey; 1944, por John Brahm e, em 1954, por Hugo Fregonese). Com este filme iniciou-se, de fato, a longa série de sucessos de Hitchcock. Neste filme Hitchcock inicia a série de rápidas aparições, que desde então caracteriza suas realizações.

No ano seguinte, com o mesmo ator do filme acima citado, Ivor Novello, dirigiu *Downhill* que, bastante marcado pelas experiências formais, não reproduziu o sucesso da dupla, embora suas qualidades igualassem as de *The Lodger*. O filme seguinte, *Easy Virtue* (1927), baseado numa peça de Noel Coward, autor de comédias de costumes tão caracteristicamente inglesas quanto o "roast-beef", foi impôsto pela Gainsborough a Hitchcock e assinala, assim, sua ruptura com Balcon, passando Hitch para a British International Pictures, onde dirigiu *The Ring* (1927), *The Farmer's Wife* (1929), *Champagne* (1929) e *The Manxman* (1929), este baseado no romance de Sir Thomas Henry Hall Caine, êxito em 1921, "The Master of Man". *Champagne* é "um dos seus dois piores filmes", segundo ele próprio (o outro é *Waltzes from Vienna*).

Na B.I.P. realizou seu primeiro sonoro, *Blackmail* (1929). Embora tenha sido produzido originalmente como filme silencioso, teve som e música acrescentados. *Blackmail* e *The Lodger* foram então seus dois maiores êxitos, atestando o talento do "wonder boy", que, aos 30 anos, já definia o seu estilo, sua verve, o "Hitch touch" que marcaria todos os seus filmes. Em 1930 Hitchcock dirigiu duas seqüências (interpretadas por Gordon Harker, sob a supervisão de Adrian Brunel) de *Elstree Calling*, primeiro filme musical inglês — as outras seqüências foram dirigidas por André Charlot, Jack Hulbert, Paul Murray. Numa incursão com Sean O'Casey (que também John Ford em 1925 adap-



John Stuart e Virginia Valli: "The Pleasure Garden", o primeiro filme dirigido por Hitchcock (1925).



Ivor Novello, em "The Lodger" (1926).



Anny Ondra, em "Blackmail" (1929).

taria para o cinema, com *The Plough and the Stars*), dirigiu, também em 1930, *Juno and the Paycock*. A junção dos dois talentosos artistas católicos foi fecunda, e o sucesso levou O'Casey a oferecer-lhe outra peça, *Within the Gates* ambientada no Hyde Park, porém, Hitchcock preferiu dirigir *Murder*, baseado na peça "Enter Sir John", de Clemence Dane e Helen Simpson. Continuando a adaptar textos teatrais, levou à tela a peça de John Galsworthy, Prêmio Nobel de Literatura de 1932, *The Skin Game*, um feroz ataque ao esnobismo dos ingleses.

Seguiram-se, em 1932, *Rich and Strange* e *Number Seventeen*, este, seu último filme para a B.I.P., e em 1933, *Waltzes from Vienna*, adaptação da opereta de Johann Strauss para o produtor independente Tom Arnold, filme que dirigiu sem interesse ("detesto este tipo de assunto. Melodrama é a única coisa que gosto de fazer", disse, desabafando, após um dia de filmagem em Lime Grove Studios). Entre *Number Seventeen* e o "schmaltz" vienense, Hitchcock produziu *Lord Camber's Ladies* (1932), baseado na peça de Horace Annesley Vachell, "The Case of Lady Camber", para seu amigo e roteirista Benn W. Levy.

Em 1934, mais um triunfo marcante: *The Man Who Knew Too Much*, com Peter Lorre (em sua primeira aparição no cinema britânico), Leslie Banks, Edna Berta, Nova Pilbeam, Hugh Wakefield, Pierre Fresnay. Outra obra-prima se sucede: *The Thirty-Nine Steps* (1935), refilmada (em 1956) sem o admirável ritmo hitchcockiano, por Ralph Thomas, com Kenneth Moore e Taina Elg, nos papéis criados por Robert Donat e Madeleine Carroll. Sydney Carroll, do "The Sunday Times", afirmou: "não há dúvida de que Hitchcock é um gênio" e acrescentou, "ele é a verdadeira estrela do filme." Embora seja propalado que, dentre os filmes de sua fase inglesa, Hitchcock prefira

Rich and Strange, inegavelmente *The Thirty-Nine Steps* é um dos títulos de destaque em sua filmografia.

O insólito, o imprevisível, o maquiavélico é cada vez melhor manipulado por Hitchcock: em *The Secret Agent* (1936) a fábrica de chocolate suíço é um reduto de espíões; *Sabotage* (1936) amplia o choque entre o macabro e o horror: quando Mrs. Verloc recebe a notícia da morte do irmão, está num cinema, assistindo a uma "Silly Symphony", de Disney, intitulada *Who Killed Cock Robin?* — e a plateia está às gargalhadas. *Young and Innocent* (1937) também filme de sua preferência, mostra outra face dos seus "jokes" tragicômicos: o herói é duplamente perseguido, pela polícia e pelo verdadeiro vilão. E na aventura balcânica de *The Lady Vanishes* (1938) o leve toque de humor está sempre presente, intercalado com a perseguição que Miss Froy (Dame May Whitty) sofre do doutor Harzt (Paul Lukas). *Jamaica Inn* (1939) um filme de época, pois a ação se passa no fim do século XVIII, embora alcançasse êxito popular, sobretudo devido ao elenco (Maureen O'Hara, Charles Laughton) e à própria história, bem no estilo melodramático de Daphne du Maurier, não é das melhores coisas de Hitchcock.

HITCH IN HOLLYWOOD

Contratado por David O. Selznick, Hitchcock iniciou sua fase americana, com *Rebecca* (1940), também baseado em romance de Daphne du Maurier, no qual Joan Fontaine fez seu primeiro papel importante. Com ela, Laurence Olivier e Judith Anderson. *Rebecca* recebeu o Oscar como o melhor filme do ano e Joan Fontaine o de melhor intérprete feminina. E o "Motion Picture Herald" considerou-o o melhor filme do ano. A alucinante ausência de Rebeca, o tormento psicoló-



Edna Best, na cena de Albert Hall, em "The Man Who Knew Too Much", primeira versão (1934).

gico de Joan Fontaine, condicionando sua existência à de uma mulher que jamais surge, mas que a tudo marca, tornou *Rebecca* uma obra de maturidade, com centelhas freqüentes de seu gênio, do "Hitch touch".

Ainda em 1940 dirigiu *Foreign Correspondent* — filme que Joseph Goebbels, o sinistro e genial dirigente da propaganda de Hitler, considerou "perigoso e marcante" — focalizando os meandros da espionagem internacional em suas relações com a diplomacia e os governos, o "double agent" melífluo, numa antecipação dos Blake e Philby que abalaram os alicerces do MI-5 britânico. *Mr. and Mrs. Smith* (1941), contou com a admirável Carole Lombard e Robert Montgomery em aventuras conjugais e com o fino "humour" que Hitchcock sempre imprimiu a seus filmes, mesmo, quando a tensão atingia o paroxismo. Foi a primeira "sophisticated comedy" do cineasta. Um estudo de psicologia em ritmo de "sophisticated comedy", eis *Suspicion* (1941), com um dos seus atôres preferidos, Cary Grant e Joan Fontaine. Em *Saboteur* (1942), seu filme seguinte, um dado curioso: pela primeira vez surge nos créditos o nome de Alfred Hitchcock, suplantando, em tamanho, o dos atôres. O "charme" de Hitchcock invertendo o "star system".

Hitchcock considera *Shadow of a Doubt* (1943) seu melhor filme. Rodado na pequena cidade de Santa Rosa, na Califórnia, nele é empregado o processo que Orson Welles adotou em *Citizen Kane* e *Magnificent Ambersons*, as falas dos personagens mesclando-se perfeitamente com a conversação travada entre outras pessoas — a "background conversation" que muitas vezes entra em conflito, explica ou acentua a fala principal. Entrevistado por Charles Bitsch e François Truffaut ("Cahiers du Cinéma", n.º 62), Hitchcock declarou que prefere *Shadow of a Doubt* porque "tive oportunidade de encontrar em Thornton Wilder um colaborador



Margaret Lockwood, em "The Lady Vanishes" (1938).

ideal, graças ao qual as personagens desse filme são muito bem estruturadas. Suspense, psicologia, caracteres, ambiente, tudo me agrada em *Shadow of a Doubt*. É um filme sólido, muito sólido".

Em *Lifeboat* (1944), Hitchcock concentrou num bote, através dos sobreviventes de um navio torpedeado pelos alemães, os conflitos do mundo em convulsão, jogando paralelamente a luta pela sobrevivência com a discussão de pontos de vista díspares, num filme claustrofóbico, fechado e angustiante, onde os naufragos coexistem com o capitão nazista (Hume Cronyn, perfeito), ao lado, ainda, do comunista, do "tycoon", do negro, da jornalista, num microcosmo onde os valores humanos, naquela época em jôgo, são dramaticamente analisados e discutidos. Hitch, não tendo como realizar a sua "personal appearance", aparece num anúncio de remédio para emagrecer, num jornal flutuando junto ao bote e folheado por John Hodiak.

Colaborando no esforço de guerra, dirigiu em 1944 dois documentários para o Ministério da Informação Inglês, *Bon Voyage* e *Aventure Malgache*, com os "The Molière Players", reunindo atôres franceses refugiados na Inglaterra.

Em *Spellbound* (1945), Hitchcock "meets" Freud & Dali, numa película (talvez das únicas) em que problemas psicanalíticos são tratados sem delírios fantasistas, mas com a exata e adequada utilização da simbologia freudiana na análise dos traumas infantis de Gregory Peck. *Notorious* é um dos filmes mais típicos de Hitchcock. Realizado em 1946, focaliza o meio ambiente da espionagem, com ramificações no Rio de Janeiro. O grupo de nazistas, aos quais Devlin (Cary Grant), um cínico agente governamental, dava caça, era liderado pelo excelente ator Claude Rains, recentemente falecido. Ingrid Bergman era a filha do espião que se asso-



Madeleine Carroll e Robert Donat, em "The Thirty — Nine Steps" (1935).

cia a Cary Grant. O inesgotável "Hitch touch" surge em cada fotograma: Ingrid e Cary localizam urânio numa adega, escondido em garrafas de vinho; Rains é um personagem edipeano, dominado pela mãe. O filme seguinte, *The Paradine Case* (1947), não é dos melhores de sua carreira, embora a temática e o elenco fossem interessantes. Terminada a associação com Selznick, Hitchcock fundou com Sydney Bernstein, proprietário de uma cadeia de cinemas na Inglaterra, a Transatlantic Pictures e, enquanto reunia fundos para a realização de *Under Capricorn* (projeto que longamente acariciava), dirige *Rope*, em 1948, baseado numa peça de Patrick Hamilton, adaptada por Hume Cronyn.

Rope é um estudo do êxtase de dois homossexuais (Farley Granger e John Dall) obtido através do homicídio. Baseado no caso Leopold-Loeb, ocorrido na década de 20 (tema que mais tarde Richard Fleischer focalizou em *Compulsion*), *Rope* foi, ainda, o primeiro filme em que Hitchcock utilizou a côr. Foi todo rodado num único plano, sendo as mudanças de bobina camufladas de maneiras diversas (ao final do rôlo, primeiro plano sôbre as costas de um ator, por exemplo), utilizando a técnica do "ten-minutes take", duração de projeção de uma bobina de 300 metros. Graças a êsse processo, *Rope* foi rodado em apenas 13 dias. *Under Capricorn* (1949), filmado em Elstree, na Inglaterra, foi sua terceira película de época, e o resultado não foi muito bom, embora a crítica francesa admire o filme. A seguir Hitchcock dirigiu *Stage Fright* (1950), onde sua filha Patricia faz o papel de uma estudante da Royal Academy of Dramatic Art.

Em 1951 uma obra-prima definitiva: *Strangers on a Train*, com Robert Walker e Farley Granger, com base numa novela de Patricia Highsmith (autora que René Clement usou em seu excelente *Plein Soleil*), adaptada por Raymond Chandler, mestre da história policial, e Czenzi Ormonde. A fotografia foi de Robert Burks, que desde então vem acompanhando Hitchcock, com exceção apenas de *Psycho* e *Torn Curtain*. Bruno (Robert Walker, admirável), ao encontrar numa viagem de trem o campeão de tênis Guy (Farley Granger), propõe-lhe matar sua mulher, em troca do assassinato do pai, ao qual detesta. A clássica seqüência do estrangulamento, vista pelas lentes dos óculos da jovem, caídos ao chão; o ensaio de um crime perfeito, durante



Teresa Wright, Mac Donald Carey, Joseph Cotten, em "Shadow of a Doubt" (1943).

a recepção do senador, pai de Ruth Roman, em que surge mais uma vez Patricia Hitchcock, são algumas das componentes de um filme clássico, o suspense elevado às últimas conseqüências: o jogo de tênis, em que a única cabeça a não mover-se é a de Robert Walker. O problema da transferência da culpa, que magistralmente Hitchcock focalizou em *I Confess* (1953), seu filme seguinte, é insôlitamente tratado em *Strangers on a Train*.

I Confess, filmado no Canadá, em Quebec, tem o ótimo desempenho de Montgomery Clift, no papel do padre que, em confissão, sabe de um assassinato, terminando êle mesmo envolvido nas teias do crime. E a mulher sôbre quem recaem as suspeitas havia sido sua namorada antes da ordenação. Logan, o padre, prêsso ao segredo da confissão, e ao mesmo tempo sob a compulsão de uma culpabilidade que se acentua: o justo assumindo a culpa do pecador, até que o grito final da mulher de Keller (O. E. Hasse), sacristão que assistira ao crime, põe fim ao seu suplício. *I Confess* é uma das maiores criações de Hitchcock, um católico profano que leva o homem ao limite máximo do paroxismo, mas nêle sempre confiando.

Dial M for Murder veio em 1953, adaptado de uma peça de Frederick Knott. De nôvo um campeão de tênis (Ray Milland); de nôvo uma mulher a ser assassinada, a sua rica esposa Grace Kelly. Um filme de Hitchcock. Em 1954, *Rear Window*, um dos seus filmes mais profundos e irônicos. Com a câmara quase totalmente pousada no apartamento de James Stewart, um repórter fotográfico inativo devido à perna quebrada, Hitchcock mostra a rotina de um edifício de Greenwich Village numa perspectiva intensamente dramática e humana. Na aparente calma, os dramas surgem, agrupam-se, aturdem o homem (Raymond Burr) que assassinou a esposa; a solidão da solteirona que, desesperadamente procura o amor; os jovens recém-casados que nunca abrem a janela; etc. Outra definitiva obra-prima.

Cary Grant e Grace Kelly, um ladrão de jóias semi-aposentado e a americana jovem e rica na Riviera francesa: *To Catch a Thief* (1955). Um "divertisse-



Joan Fontaine e Judith Anderson, em "Rebeca" (1940).



Ingrid Bergman e Cary Grant, em "Notorious" (1946).

ment" insólito, com os ingredientes do universo de Hitchcock superlativamente utilizados.

Em 1955, um "intermezzo" na televisão: sob o patrocínio do laboratório Bristol-Mayers, aos domingos, nove e meia da noite, sob a música de Gounod ("Marche funebre d'une marionette"), Alfred Hitchcock presents, uma série de documentários de vinte e oito minutos cada um, tendo como produtora sua secretária Joan Harrison. O êxito da série mantém o programa em cartaz até hoje.

O exercício de "black comedy", *The Trouble with Harry* (1956), onde Harry, o cadáver, descoberto, escondido e redescoberto, provoca admirável estudo de uma pequena comunidade rural de Vermont, onde a côr sãbiamente dosada por Robert Burks contrapõe-se genialmente ao macabro das ações. A refilmagem de *The Man Who Knew Too Much* (1956) não reproduziu o "élan" da primeira versão, embora a considerável ampliação da narrativa: a primeira tinha 75 minutos, ao passo que a segunda, 120.

The Wrong Man (1957), baseado numa notícia inserida na revista "Life", foi outra obra-prima de Hitchcock, dirigido na base de porcentagem de 10% sobre a renda, uma vez que a Warner Brothers não acreditava no sucesso comercial do filme. Sem suspense, porém com uma carga de angústia excepcional, uma abordagem com matizes fortemente kafkianos da trágica aventura de Christopher Emmanuel Balestrero (Henry Fonda) e sua mulher (Vera Miles) — que finalmente enlouquece sob toda aquela pressão tratada cerebralmente, a câmara sentindo as coisas, os fatos, os acontecimentos aparentemente pueris mas comprometedores aos olhos da polícia, sempre do ponto de vista de Balestrero, submetido a um pesadelo do qual jamais se esquecerá. Aprofundando sua aversão pelo "cop", porém expondo-a em termos de análise crítica do funcionamento do aparelho policial, Hitchcock, numa narrativa que se atém rigorosamente aos fatos, põe a nu suas ambigüidades, numa quase jansenista expiação da condição humana.

De 1958 a 1966, Hitchcock dirigiu seis filmes: *Vertigo* (1958), baseado na novela "D'Entre les Morts", de Pierre Boileau e Thomas Narcejac (autores do argumento de *Les Diaboliques*, de Henri-Georges Clouzot) é um dos seus filmes mais interessantes, onde o detetive James Stewart tenta resolver o problema de reencarnação que Kim Novak enfrenta. Os efeitos visuais são notáveis, principalmente as seqüências rodadas em São Francisco. *North by Northwest* (1959) ou a lógica do absurdo. O insólito das aventuras do publicitário Roger Thornhill, tendo origem numa simples palavra pronunciada no "hall" do hotel; o agente que não existe e ao mesmo tempo existe; o assassinato na sede das Nações Unidas, o ataque do aeroplano — uma das seqüências de perseguição clássicas do cinema — e a fuga pelas esculturas presidenciais de Mount Rushmore. Um filme de extravagante fantasia, uma paródia admirável, "um filme de Hitchcock". O drama freudiano de *Bates Motel*, o taxidermista (Anthony Perkins) dominado pela mãe; a busca da felicidade da secretária (Janet Leigh) bruscamente cortada nas sombras da vitoriana mansão de Perkins: *Psycho* (1960), um filme brilhante, onde sem cair na facilidade da exploração de fórmulas, Hitchcock introduz o espectador num universo macabro como talvez só ele saiba fazer tão bem. "The birds are coming!". O "slogan" publicitário que Hitchcock criou, serviu como introito à criação de uma das obras apocalípticas do cinema — *The Birds* (1963) — baseado numa novela de Daphne du Maurier, sua conhecida de outras produções. A invasão dos pássaros em Bodega Bay, os quais submetem toda a comunidade: o terror, a histeria, o absurdo tornando palpável o provável. Uma obra-prima, *The Birds*.

Em 1964 *Marnie*, um "tour-de-force" sobre o melodramático, brilhante pelo humor insólito inserido em toda a história. Finalmente, *Torn Curtain* (1966): para comemorar a realização do seu 50.º filme, uma prova difícil — de uma história primária, inverossímil, Hitchcock joga com toda a sua engenhosidade e dela tira a atmosfera, a expectativa, em algumas seqüências exemplares, como a da luta de morte entre a mulher do agente-agricultor e Gronek, e a fuga no falso ônibus Leipzig-Berlim. E em todo o filme (às vezes inutilmente) o humor hitchcockiano.

Hoje, aos 68 anos, 50 títulos em sua filmografia, autor de grandes filmes, não poucas obras-primas, sempre um estilo, uma técnica, um "hitch touch" jamais igualados pelos seus epígonos.



James Stewart, Farley Granger, Constance Collier, Joan Chandler, Sir Cedric Hardwicke, John Dall, Douglas Dick em "Rope" (1948).

FILMOGRAFIA

Direção: Cinema Mudo

1925 — **The Pleasure Garden** * Produção de Michael Balcon (Gainsborough-Emelka) * Roteiro de Eliot Stannard, do romance de Oliver Sandys * Fotografia de Baron Ventimiglia * "Script-Girl": Alma Reville * Elenco: Virginia Valli, Carmelita Geraghty, Miles Mander, John Stuart, Nita Naldi, Frederick Martini, Florence Helminger.

1926 — **The Mountain Eagle** ou na América **Fear O'God** * Produção de Michael Balcon (Gainsborough-Emelka) * Roteiro de Eliot Stannard * Fotografia de Baron Ventimiglia * Elenco: Bernard Goetzke, Nita Naldi, Malcolm Keen, John Hamilton.

The Lodger * Produção de Michael Balcon (Gainsborough) * Roteiro de Alfred Hitchcock e Eliot Stannard, baseado no livro de Marie Belloc Lowndes * Fotografia de Harold Young * Montagem de Ivor Montagu * Elenco: Ivor Novello, Malcolm Keen, Arthur Chesney, Marie Ault.

1927 — **Downhill** ou na América **When Boys Leave Home** * Produção de Michael Balcon (Gainsborough) * Roteiro de Eliot Stannard, baseado na peça de Ivor Novello e David LeStrange (pseudônimo da atriz Constance Collier) * Fotografia de Claude MacDonnel * Montagem de Ivor Montagu * Elenco: Ivor Novello, Ben Webster, Robin Irvine, Sybil Rhoda, Lillian Braithwaite, Violet Farebrother, Isabel Jeans, Hannah Jones, Norman MacKinnell, Jerrold Robertshaw, Ian Hunter, Annete Benson, Barbara Gott, Alf Goddard, James Nelson.

Easy Virtue * Produção de Michael Balcon (Gainsborough) * Roteiro de Eliot Stannard, baseado na peça de Noel Coward * Fotografia de Claude MacDonnel * Montagem de Ivor Montagu * Elenco: Isabel Jeans, Franklyn Dyal, Bransby Williams, Ian Hunter, Robert Irvine, Violet Farebrother, Frank Elliot, Dacia Deane, Dorothy Boyd, Enid Stamp-Taylor.

The Ring * Produção de John Maxwell (British International Pictures) * Roteiro de Alfred Hitchcock, adaptado por Alma Reville * Fotografia de Jack Cox * Elenco: Carl Brisson, Lillian Hall-Davies, Ian Hunter, Harry Terry, Gordon Harker, Forrester Harvey, Billy Wells.

1928 — **The Farmer's Wife** * Produção de John Maxwell (British International Pictures) * Roteiro de Alfred Hitchcock, baseado na peça de Eden Philpotts * Fotografia de Jack Cox * Elenco: Jameson Thomas, Lillian Hall-Davies, Gordon Harker, Maud Gill, Louise Pounds, Olga Slade, Antona Brough.

Champagne * Produção de John Maxwell (British International Pictures) * Roteiro de Eliot Stannard * Fotografia de Jack Cox * Elenco: Betty Balfour, Gordon Harker, Jack Trevor, Ferdinand von Alten, Marcel Vibert, Jean Bradin.

1929 — **The Manxman** * Produção de John Maxwell (British International

Direção: Cinema Falado

— Fase inglesa

Pictures) * Roteiro de Eliot Stannard, baseado no romance "The Master of Man" de Sir Thomas Henry Hall Caine * Fotografia de Jack Cox * Elenco: Carl Brisson, Malcolm Keen, Anny Ondra, Randle Ayrton, Clare Greet.

1929 — **Blackmail** * Produção de John Maxwell (British International Pictures) * Roteiro de Alfred Hitchcock, Ben W. Levy e Charles Bennett de uma peça de Charles Bennett * Fotografia de Jack Cox * Montagem de Emile de Ruelle * Música de Hubert Bath e Henry Stafford * Elenco: Anny Ondra, John Longden, Sara Allgood, Charles Paton, Donald Calthrop, Cyril Ritchard, Hannah Jones, Harvey Braban, Phyllis Monkman.

1930 — **Elstree Calling** * Produção da British International Pictures * Supervisão geral de Adrian Brunel * Direção de Alfred Hitchcock (2 seqüências, com Gordon Harker), André Chalot, Jack Hulbert e Paul Murray.

Juno and The Paycock * Produção de John Maxwell (British International Pictures) * Roteiro de Alma Reville, baseado na peça de Sean O'Casey * Fotografia de Jack Cox * Elenco: Sara Allgood, Edward Chapman, Marie O'Neill, Sidney Morgan, John Laurie, Dennis Wyndham, John Longden, Kathleen O'Regan.

Murder * Produção de John Maxwell (British International Pictures) * Roteiro de Alma Reville, baseado na peça "Enter Sir John", de Clemence Dane e Helen Simpson * Fotografia de Jack Cox * Montagem de Emile de Ruelle e René Harrison * Elenco: Herbert Marshall, Norah Baring, Phyllis Konstam, Edward Chapman, Miles Mander, Esme Chaplin, A. Brandon Thomas, Joynson Powell, Esme Percy, Donald Calthrop, Hannah Jones, S. J. Warminington, R. E. Jeffrey, Clare Greet, William Fazan.

1931 — **The Skin Game** * Produção de John Maxwell (British International Pictures) * Roteiro de Alfred Hitchcock, da peça de John Galsworthy, com diálogos adicionais de Alma Reville * Fotografia de Jack Cox * Montagem de René Harrison e A. Gobbert * Elenco: Edmund Gwenn, Jill Edmond, John Longden, C. V. France, Helen Hayes, Phyllis Konstam, Frank Lawton, Herbert Ross, Dora Gregory, Edward Chapman, Ronald Frankau, R. E. Jeffrey, George Blanchoff.

1932 — **Number Seventeen** * Produção de John Maxwell (British International Pictures) * Roteiro de Alfred Hitchcock, da peça de Jefferson Farjeon * Fotografia de Jack Cox * Elenco: Leon M. Lion, Anne Grey, John Stuart, Donald Calthrop, Barry Jones, Garry Marsh.

Rich and Strange ou na América **East of Shangai** * Produção de John Maxwell (British International Pictures) * Roteiro de Alma Reville e Val Valentine, de um argumento de Dale Collins * Fotografia de Jack Cox e Charles Martin * Montagem de René Harrison e Winifred Cooper * Elenco: Henry Kendall, Joan Barry, Betty Amann, Percy Marmont, Elsie Randolph.

1933 — **Waltzes from Vienna** ou na América **Strauss' Great Waltz** * Produção de Tom Arnold (Gaumont-British) * Roteiro de Alma Reville e Guy Bolton * Música de Johann Strauss, pai e filho * Elenco: Jessie Mathews, Edmond Knight, Frank Vosper, Edmund Gwenn, Fay Compton, Robert Hale, Hindle Edgar, Marcus Barron, Charles Heslop, Sybil Grove, Bill Shine, B. M. Lewis, Cyril Smith, Betty Huntley, Bertrand Dench.

1934 — **The Man who Knew Too Much/O Homem que sabia Demais** * Produção de Michael Balcon e Ivor Montagu (Gaumont-British) * Roteiro de A. R. Rawlinson e Edwin Greenwood, de uma história de Charles Bennett e D. B. Wyndham-Lewis * Diálogos adicionais de Emlyn Williams * Montagens de H. St. C. Stewart * Fotografia de Curt Courant * Música de Arthur Benjamin e Louis Levy * Elenco: Leslie Banks, Peter Lorre, Edna Best, Nova Pilbeam, Hugh Wakefield, Pierre Fresnay, Frank Vosper, Gege Curzon, Cicely Oates, D. A. Clarke-Smith.

1935 — **The Thirty-nine Steps/Os 39 degraus** * Produção de Michael Balcon e Ivor Montagu (Gaumont-British) * Roteiro de Charles Bennett, do romance de John Buchan, adaptado por Alma Reville * Diálogos adicionais de Ian Hay * Fotografia de Bernard Knowles * Música de Louis Levy * Montagem de Derek Twist * Elenco: Robert Donat, Madeleine Carroll, Lucy Mannheim, Godfrey Tearle, John Laurie, Peggy Ashcroft, Helen Hayes, Frank Cellier, Wylie Watson, Peggy Simpson, Gus MacNaughton, Jerry Verno.

1936 — **The Secret Agent/O Agente Secreto** * Produção de Michael Balcon e Ivor Montagu (Gaumont British) * Roteiro de Charles Bennett, de uma peça de Campbell Dixon, adaptada do romance "Ashenden" de William Somerset Maugham * Adaptação de Alma Reville * Diálogos adicionais de Ian Hay e Jesse Lasky Jr. * Fotografia de Bernard Knowles * Música de Louis Levy * Montagem de Charles Frennd * Elenco: Madeleine Carroll, Peter Lorre, John Gielgud, Robert Young, Percy Marmont, Florence Kahn, Lili Palmer, Charles Carson.

Sabotage ou na América **A Woman Alone** * Produção de Michael Balcon e Ivor Montagu (Gaumont British) * Roteiro de Charles Bennett, baseado no romance "The Secret Agent", de Joseph Conrad * Adaptação de Alma Reville * Diálogos adicionais de Ian Hay, E. V. H. Emmett e Helen Simpson * Fotografia de Bernard Knowles * Música de Louis Levy * Montagem de Charles Frennd * Elenco: Sylvia Sydney, Oscar Homolka, Desmond Tester, John Loder, Joyce Barbour, Matthew Boulton, S. J. Warminington, William Dewhurst, Peter Bull, Torin Thatcher, Austin Trevor, Clare Greet, Sam Wiskinson, Sara Allgood, Martita Hunt, Pamela Bevan.

1937 — **Young and Innocent** ou na América **A Girl Was Young** * Produção de Edward Black (Gainsborough/Gaumont British) * Roteiro de Charles Bennett, do romance "A Shilling for Candeels",

de Joséphine Trey * Adaptação de Alma Reville * Fotografia de Bernard Knowles * Música de Louis Levy * Elenco: Derrick de Marney, Nova Pilbeam, Percy Marmont, Edward Rigby, Mary Clare, John Longden, George Curzon, Basil Radford, Pamela Carme, George Merrit, J. H. Roberts, Jerry Verno, H. F. Maltby, John Miller, Torin Thatcher, Peggy Simpson, Anna Kons-tam.

1938 — **The Lady Vanishes/A Dama Oculta** * Produção de Edward Black (Gainsborough) * Roteiro de Frank Launder & Sidney Gilliat, do romance "The Wheel Spins", de Ethel Lina White * Adaptação de Alma Reville * Fotografia de Jack Cox * Montagem de R. E. Dearing * Música de Louis Levy * Elenco: Margaret Lockwood, Michael Redgrave, Paul Lukas, Dame May Whitty, Googie Whitters, Cecil Parker, Linden Travers, May Clare, Naunton Wayne, Basil Radford, Emile Boreo, Sally Stewart, Philippe Leaver, Zelma Vas Dias, Catherine Lacey, Josephine Wilson, Charles Oliver, Kathleen Tremaine.

1939 — **Jamaica Inn/A Estalagem Maldita** * Produção de Erich Pommer e Charles Laughton (Mayflowers) * Roteiro de Sidney Gilliat e Joan Harrison, do romance de Daphne du Maurier * Diálogos adicionais de J. B. Priestley * Fotografia de Harry Stradling, Bernard Knowles * Montagem de Robert Hamer * Música de Eric Fenby * Elenco: Maureen O'Hara, Charles Laughton, Robert Newton, Emyln Williams, Leslie Banks, Horace Hodges, Hay Petrie, Frederick Piper, Marie Ney, Wylie Watson, Morland Graham, Herbert Lomas, Claire Greet, Stephen Haggard, Edwin Greenwood, Mervyn Johns, William Devlin, Basil Radford, Jeanne de Casalis, George Curzon, Mabel Terry Lewis, A. Bromley Devenport.

Direção: cinema falado

— fase americana

1940 — **Rebecca/Rebeca** * Produção de David O. Selznick (Selznick/United Artists, 130 minutos) * Roteiro de Joan Harrison e Robert E. Sherwood * Adaptação de Philip MacDonald e Michael Hogan, do romance de Daphne du Maurier * Fotografia de George Barnes * Música de Franz Waxman * Montagem de Hal Vern * Elenco: Laurence Olivier, Joan Fontaine, George Sanders, Judith Anderson, Nigel Bruce, C. Aubrey Smith, Reginald Denny, Gladys Cooper, Philip Winter, Edward Fielding, Florence Bates, Melville Cooper, Leo G. Carrol, Lumsden Hare, Forrester Harvey, Leonard Carey.

Foreign Correspondent/Correspondente Estrangeiro * Produção de Walter Wanger (Walter Wanger/United Artists, 120 minutos) * Roteiro de Charles Bennett e Joan Harrison * Diálogos de James Hilton e Robert Benchley * Fotografia de Rudolph Maté * Planejamento de William Cameron Menzies * Montagem de Otto Lovering, Dorothy Spencer * Música de Alfred Newman * Elenco: Joel McCrea, Laraine Day, Herbert Marshall, George Sanders, Albert Basserman, Robert Benchley, Edmund Gwenn, Harry Davenport, Eduardo Ciannelli, Martin Kosleck, Eddie Conrad, Crawford Kent, Gertrude

W. Hoffmann, Jane Novack, Joan Brodel, Louis Borell, Elly Malyon, E. E. Clive. Este filme foi reapresentado recentemente no Rio com o título de **Este Homem É um Espião**.

1941 — **Mr. and Mrs. Smith/Um Casal do Barulho** * Produção de Harry Edington (RKO-Radio Picture, 95 minutos) * Roteiro de Norman Krasna * Fotografia de Harry Stradling * Música de Roy Webb * Montagem de William Hamilton * Elenco: Carole Lombard, Robert Montgomery Gene Raymond, Jack Carson, Philip Merivale, Lucile Watson, William Tracy, Charles Halton, Esther Dale, Emma Dunn, Betty Compson, Patricia Farr, William Edmunds, Adele Pearce.

Suspicion/Suspeita * Produção da RKO-Radio Picture, 99 minutos * Roteiro de Samson Raphaelson, Joan Harrison e Alma Reville, do romance "Before the Fact", de Francis Iles (pseudônimo de Anthony Berkeley) * Montagem de William Hamilton * Fotografia de Harry Stradling * Música de Franz Waxman * Elenco: Cary Grant, Joan Fontaine, Nigel Bruce, Sir Cedric Hardwicke, Dame May Whitty, Isabel Jeans, Heather Angel, Auriol Lee, Reginald Sheffield, Leo G. Carroll.

1942 — **Saboteur/Sabotador** * Produção de Frank Lloyd, Jack Skirball (Universal, 108 minutos) * Roteiro de Peter Viertel, Joan Harrison, Dorothy Parker, do argumento original de Alfred Hitchcock * Música de Charles Previn * Elenco: Robert Cummings, Priscilla Lane, Otto Kruger, Vaughan Glazer, Dorothy Peterson, Alan Baxter, Norman Lloyd, Clem Bevans, Iam Wolfe, Frances Carson, Pedro de Cordoba, Murray Alper, Kathryn Adams, Billy Curtiss, Anita Le Deaux, Jeanne e Lynn Romer.

1943 — **Shadow of a Doubt/A Sombra de Uma Dúvida** * Produção de Jack H. Skirball (Universal, 108 minutos) * Roteiro de Thornton Wilder, Alma Reville, Sally Benson, do argumento original de Gordon McDonell * Fotografia de Joseph Valentine * Música de Charles Previn e Dimitri Tiomkin * Montagem de William Caruth * Elenco: Joseph Cotten, Teresa Wright, McDonald Carey, Patricia Collinge, Henry Travers, Hume Cronyn, Wallace Ford, Charles Bates, Irving Bacon, Edna May Wona-cott, Clarence Muse, Janet Shaw, Estelle Jewell.

1944 — **Lifeboat/Um Barco e Nove Destinos** * Produção de Kenneth McGowan (20th Century-Fox, 76 minutos) * Roteiro de Jo Swerling, do argumento original de John Steinbeck * Fotografia de Glen McWilliams * Música de Hugo Friedhofer * Elenco: Tallulah Bankhead, William Bendix, Walter Slezak, Mary Anderson, John Hodiak, Henry Hull, Heather Angel, Hume Cronyn, Canada Lee.

Bon Voyage * Curta-metragem, falado em francês, produzido pela British Ministry of Information * Cenário de J. O. C. Orton, Angus McPhail de um argumento original de d'Arthur Calder-Marshall * Fotografia de Gunther Krampf * Realizado nos estúdios da Associated British Studios * Elenco: John Blythe e The Molière Players —

grupo de atores franceses refugiados na Inglaterra.

Aventure Malgache * Curta-metragem falado em francês, produzido pela British Ministry of Information * Fotografia de Gunther Krampf * Realizado nos estúdios da Associated British Studios * Elenco: The Molière Players.

1945 — **Spellbound/Quando fala o Co-ração** * Produção de David O. Selznick (Selznick/United Artists, 111 minutos) * Roteiro de Ben Hecht, baseado em "The House of Dr. Edwards", de Francis Beeding (pseudônimo de Hillary St. George Saunders e John Palmer), adaptado por Angus Mc Phail * Fotografia de George Barnes * Planejamento das cenas de sonho: Salvador Dali * Efeitos especiais: James Basevi * Montagem de William Ziegler * Música de Miklos Rozsa * Elenco: Ingrid Bergman, Gregory Peck, Leo G. Carroll, Rhonda Fleming, Michael Chekov, John Emery, Norman Lloyd, Jean Acker, Donald Curtis, Steven Geray, Paul Harvey, Erskine Sandor, Wallace Ford, Victor Kilian, Bill Goodwin, Dave Willcock, Janet Scott, Regis Toomey, Addison Richards, Arts Baker, George Meades.

1946 — **Notorious/Interlúdio** * Produção de Alfred Hitchcock (RKO-Radio Picture, 101 minutos) * Roteiro de Ben Hecht de um argumento de Alfred Hitchcock * Fotografia de Ted Tetzlaff * Música de Roy Webb * Montagem de Theron Warth * Elenco: Ingrid Bergman, Cary Grant, Claude Rains, Louis Calhern, Reinhold Schunzel, Mme. Konstantin, Ivan Triesault, Moroni Olsen, Alexis Minotis, Wally Brown, Sir Charles Mendl, Fay Baker, Peter von Zernack, Leno Ulric, Ramon Nomar, Eberhardt Krummschmidt, Ricardo Costa.

1947 — **The Paradine Case/Agonia de Amor** * Produção de David O. Selznick (Vanguard Films/United Artists, 132 minutos) * Roteiro de David O. Selznick, do romance de Robert Hichens, adaptado por Alma Reville * Fotografia de Lee Garmes * Música de Franz Waxman * Elenco: Gregory Peck, Ann Todd, Charles Laughton, Louis Jourdan, Charles Coburn, Ethel Barrymore, Alida Valli, Leo G. Carroll, Joan Tetzlaff, Lester Mathews, John Goldsworthy, Pat Aherne, Colin Hunter, Isabel Elsom.

1948 — **Rope/Festim Diabólico** * Produção de Sidney Bernstein e Alfred Hitchcock (Transatlantic Pictures/Warner Brothers, 80 minutos) * Roteiro de Arthur Laurents, da peça de Patrick Hamilton, adaptada por Hume Cronyn * Fotografia em Technicolor de Joseph Valentine e William V. Skall * Música de Leo F. Forbstein, sobre o tema do Movimento Perpétuo n.º 1, de Francis Poulenc * Montagem de William Ziegler * Elenco: James Stewart, John Dall, Farley Granger, Joan Chandler, Sir Cedric Hardwicke, Constance Collier, Edith Evanson, Douglas Dick, Dick Hogan.

1949 — **Under Capricorn/Sob o Signo de Capricórnio** * Produção de Sidney Bernstein e Alfred Hitchcock (Transatlantic Pictures/Warner Brothers, 117 minutos) * Roteiro de James Bridie, do romance de Helen Simpson, adaptado por Hume Cronyn * Fotografia

em Technicolor de Jack Cardiff * Cenografia de Tom Morahan * Música de Richard Addinsell * Direção musical de Louis Levy * Elenco: Ingrid Bergman, Joseph Cotten, Michael Wilding, Margaret Leighton, Cecil Parker, Jack Watling, Denis O'Dea, Olive Sloan, Maureen Delaney, Julia Lang, Betty McDermont, Bill Shine, John Ruddock, Roderick Lovell, Ronald Adam, G. H. Mulcaster, Victor Lucas, Francis de Wolff.

1950 — **Stage Fright/Pavor nos Bastidores** * Produção de Alfred Hitchcock e Fred Aharn (Warner Brothers, 110 minutos) * Roteiro de Whitfield Cook, de um romance de Selwyn Jepson, adaptado por Alma Reville * Fotografia de Wilkie Cooper * Montagem de Emard Jarins * Cenografia de Terence Verity * Música de Leighton Lucas * Direção Musical de Louis Levy * Elenco: Jane Wyman, Marlene Dietrich, Richard Todd, Michael Wilding, Alastair Sim, Dame Sybil Thorndicke, Kay Walsh, Miles Malleon, Hector McGregor, Joyce Grenfell, André Morell, Patricia Hitchcock.

1951 — **Strangers on a Train/Facto Sinistro** * Produção de Alfred Hitchcock (Warner Brothers, 101 minutos) * Roteiro de Raymond Chandler e Czenzi Ormonde, do romance de Patricia Highsmith, adaptado por Whitfield Cook * Fotografia de Robert Burks * Música de Dimitri Tiomkin * Montagem de William H. Ziegler * Elenco: Robert Walker, Ruth Roman, Farley Granger, Leo G. Carroll, Patricia Hitchcock, Laura Elliot, Marion Lorne, Jonathan Hale, Howard St. Jones, John Brown, Norma Varden, Robert Gist, John Doucette.

1953 — **I Confess/A Tortura do Silêncio** * Produção de Alfred Hitchcock (Warner Brothers) * Roteiro de George Tabori e William Archibald, da peça de Paul Anthelme * Fotografia de Robert Burks * Montagem de Rudi Fehr * Música de Dimitri Tiomkin * Elenco: Montgomery Clift, Anne Baxter, Karl Malden, Brian Aherne, O. E. Hasse, Judson Pratt, Ovila Legare, Gilles Pelletier, Dolly Haas, Roger Dann.

1954 — **Dial M For Murder/Disque M para Matar** * Produção de Alfred Hitchcock (Warner Brothers) * Roteiro de Frederick Knott, da peça de sua autoria * Fotografia em Warnercolor de Robert Burks * Montagem de Rudi Fehr * Música de Dimitri Tiomkin * Elenco: Ray Milland, Grace Kelly, Robert Cummings, John Williams, Anthony Dawson, Leo Britt, Patrick Allen, George Leigh, George Alderson, Robin Hughes.

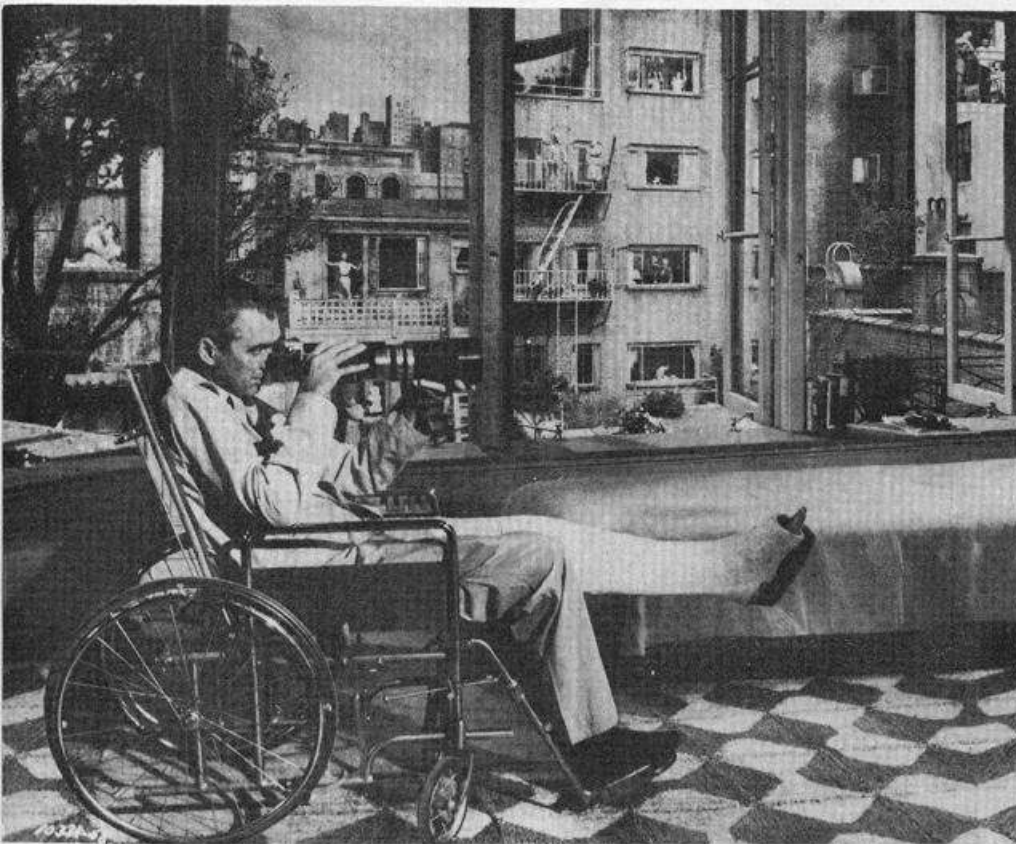
Rear Window/A Janela Indiscreta * Produção de Alfred Hitchcock (Paramount) * Roteiro de John Michael Hayes, baseado no conto de Cornell Woolrich * Fotografia em Technicolor e Vista Vision, de Robert Burks * Efeitos especiais fotográficos de John P. Fulton * Montagem de George Tomasi * Música de Franz Waxman * Elenco: James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey, Thelma Ritter, Raymond Burr, Judith Evelyn, Roos Bagdasarian, Georgine Darcy, Sara Berner, Frank



Robert Walker em "Strangers on a Train" (1951).



Karl Malden e Montgomery Clift em "I Confess" (1953).



James Stewart em "Rear Window" (1954).



Jerry Mathers, Shirley McLaine e Harry em "The Trouble with Harry" (1956).

Cady, Jesslyn Fax, Rand Harper, Irene Winston, Havis Davenport, Marla English, Kathryn Grandstaff, Alan Lee, Dick Simons, Iphigenie Castiglioni, Ralph Smiley, Edwin Parker, Len Hendry, Mile Mahoney.

1955 — **To Catch a Thief/Ladrão de Casaca** * Produção de Alfredo Hitchcock (Paramount, 106 minutos) * Roteiro de John Michael Hayes, da novela de Davis Dodge * Fotografia em Technicolor e Vista Vision de Robert Burks * Fotografia da segunda unidade de Wallace Kelly * Efeitos fotográficos especiais de John P. Fulton * Montagem de George Tomasini * Música de Lynn Murray * Elenco: Cary Grant, Grace Kelly, Jessie Royce Landis, John Williams, Charles Vanel, Brigitte Auber, Jean Martinelli, Georgette Anys, Roland Lesaffre, Jean Hebey, René Blanchard.

1956 — **The Trouble With Harry/O Terceiro Tiro** * Produção de Alfred Hitchcock (Paramount, 96 minutos) * Roteiro de John Michael Hayes, da novela de Jack Trevor Story * Fotografia em Technicolor e Vista Vision de Robert Burks * Montagem de Alma McCrorie * Música de Bernard Herrmann * Elenco: Edmund Gwenn, John Forsythe, Shirley MacLaine, Mildred Natwick, Mildred Dunnock, Jerry Mathers, Royal Dane, Parker Fenneley, Barry Macollum, Dwight Marfield, Leslie Woolf, Philip Truex, Ernest Curt Bach.

The Man who Knew Too Much/O Homem que Sabia Demais * Produção de Alfred Hitchcock e Herbert Coleman (Paramount, 114 minutos) * Roteiro de John Michael Hayes e Angus McPhail, baseado numa história de Charles Bennett e D. B. Wyndham-Lewis * Fotografia em Technicolor e Vista Vision de Robert Burks * Efeitos especiais fotográficos de John P. Fulton * Montagem de George Tomasini * Música de Bernard Herrmann — "Storm Cloud Cantata", de Arthur Benjamim e D. B. Wyndham-Lewis, executada pela Orquestra Sinfônica de Londres, sob a regência de Bernard Herrmann; canções: "Whatever Will be", "We'll Love Again", de Jay Livingstone e Ray Evans * Elenco: James Stewart, Doris Day, Brenda de Banzie, Bernard Mills, Ralph Truman, Daniel Gelin, Alan Mobrai, Mogens Wieth, Hillary Brooks, Christopher Olsen, Reggie Nalder, Richard Wattis, Noel Willman, Carolyn Jones, Alix Talton, Yves Brainville, Abdelhaq Chraïbi, Betty Baskcomb, Leo Gordon, Patrick Aherne, Louis Mercier, Anthony Warde, Lewis Martin.

1957 — **The Wrong Man/O Homem Errado** * Produção de Alfred Hitchcock e Herbert Coleman (Warner Brothers, 105 minutos) * Roteiro de Maxwell Anderson e Angus MacPhail, do argumento original de Maxwell Anderson * Fotografia de Robert Burks * Montagem de George Tomasini * Música de Bernard Herrmann * Elenco: Henry Fonda, Vera Miles, Anthony Quayle, Harold J. Stone, Charles Cooper, John Hilda-Brand, Nehemiah Persoff, Esther Min-ciotti, Doreen Lang, Laurinda Barrett, Norma Connolly.



Henry Fonda e Vera Miles em "The Wrong Man" (1957).

1958 — **Vertigo/Um Corpo que Cai** * Produção de Alfred Hitchcock e Herbert Coleman (Paramount) * Roteiro de Alex Coppbel e Samuel Taylor, baseado no romance "D'Entre les Morts" de Pierre Boileau e Thomas Narcejac * Fotografia em Technicolor e Vista Vision de Robert Burks * Montagem de George Tomasini * Música de Bernard Herrmann * Títulos de Saul Bass * Elenco: James Stewart, Kim Novak, Agnes Moorehead, Barbara Bel Geddes, Tom Helmore, Henry Jones.

1959 — **North by Northwest/Intriga Internacional** * Produção de Alfred Hitchcock e Herbert Coleman (Metro Goldwyn Mayer, 136 minutos) * Roteiro de Ernest Lehman * Fotografia em Technicolor e Vista Vision de Robert Burks * Música de Bernard Herrmann * Títulos de Saul Bass * Elenco: Cary Grant, Eva Marie Saint, James



Cary Grant em "North by Northwest" (1959).

Mason, Jessie Joyce Landis, Leo G. Carroll, Philip Ober, Josephine Hutchinson, Martin Landou, Adams Williams, Edward Platt, Robert Ellenstein, Les Tremayne, Philip Coolidge, Patrick McVey, Ken Lynch, Edward Binns.

1960 — **Psycho/Psicose** * Produção de Alfred Hitchcock (Paramount, 105 minutos) * Roteiro de Joseph Stefano, da novela de Robert Bloch * Fotografia de John L. Russell * Música de Bernard Herrmann * Títulos e consultoria gráfica de Saul Bass * Elenco: Anthony Perkins, Vera Miles, Janet Leigh, John Gavin, Martin Balsam, John McIntire, Simon Oakland, Frank Albertson, Patricia Hitchcock, Vaughn Taylor, Lurene Tuttle, John Anderson, Mort Mills.

1963 — **The Birds/Os Pássaros** * Produção de Alfred Hitchcock (Universal) * Roteiro de Evan Hunter, baseado no

conto de Daphne Du Maurier * Fotografia em Technicolor de Robert Burks — Conselheiro especial de fotografia: Ub Iwerks * Desenho fotográfico: Albert Whitlock * Efeitos especiais de Lawrence A. Hampton * Montagem de George Tomasini * Música eletrônica de Remi Gassman, Oskar Sala * Títulos de James S. Polak * Elenco: Tippi Hedren, Rod Taylor, Jessica Tandy, Suzanne Pleshette, Veronica Cartwright, Ethel Griffies, Charles McGraw, Ruth Mac Devitt, Joe Mantell, Malcolm Atterbury, Karl Swenson, Elizabeth Wilson, Lonny Chapman, Doodle Weaver, John McGovern, Richard Deacon.

1964 — **Marnie/Confissões de Uma Ladrã** * Produção de Alfred Hitchcock (Universal) * Roteiro de Jay Presson Allen, da novela de Winston Graham * Fotografia em Technicolor de Robert Burks * Desenhos de produção de Ro-

bert Boyle * Montagem de George Tomasini * Música de Bernard Herrmann * Elenco: Sean Connery, Tippi Hedren, Diane Baker, Martin Gabel, Louise Latham, Bob Sweeney, Alan Napier, S. John Launer, Mariette Hartley, Bruce Dern, Henry Beckman, Edith Evanson, Meg Wylie.

1966 — **Torn Curtain/Cortina Rasgada** * Produção de Alfred Hitchcock (Universal, 128 minutos) * Roteiro de Brian Moore * Fotografia em Technicolor de John F. Warren * Desenhos de produção: Hein Heckroth * Montagem de Budd Hoffman * Música de John Addison * Elenco: Paul Newman, Julie Andrews, Lila Kedrova, Gunther Strack, Hansjoerg Felmy, Wolfgang Kieling, Ludwig Donath, Tamara Toumanova, Norman Schiller, David Opatoshu, Gisela Fisher, Arthur Goul-Porter, Gloria Corvin.



Os pássaros em "The Birds" (1963).



A PALAVRA DE HITCHCOCK

Humor, um fino humor, em palavras pronunciadas com um certo sorriso, um acento sardônico. Com o "Hitch touch" Eis suas impressões:

O homem e o seu duplo

— O diabo está em cada um de nós.

"Homo Sapiens"

— A total compreensão de um criminoso retornando à cena de um crime desafia análises. Em nossa história, é evidente que o retorno à cena foi feito com aquele espírito de arrogância que verdadeiramente distingue o homem das inferiores formas de vida.

O objetivo (do homem)

— Procurar algo inútilmente tem sido o sonho do homem desde que ele antes viu as vantagens de ser intoleravelmente ambicioso. Têm sido tais sonhos que tornaram o homem no que ele é. Gênio imperfeito, o homem está no cimo.

Hitch, como êle pensa que é

— Não sou realista de modo algum. Sou atraído pelo fantástico. Vejo as coisas mais amplamente do que a vida. É porque aprecio o melodrama (que não é exatamente o melodrama com o sentido pejorativo que lhe dão, mas, sobretudo, o drama com peripécias). O realismo mostra as pessoas numa certa altura uniforme. O melodrama as rebaixa ao máximo e eu procuro, então, fazê-las ascender ao mais alto possível.

Mêdo

— Êle influenciou minha vida e minha carreira. Tinha cinco ou seis anos. Era domingo, único dia em que meus pais não trabalhavam. Eles me deitaram e foram passear no Hyde Park, respirar um pouco de ar puro. Estavam certos de que eu dormiria até retornarem. Ora, por infelicidade, despertei e

os chamei e ninguém respondeu-me. A meu redor, tudo estava escuro. Tateando, levantei-me e, errando pela casa vazia e mergulhada nas trevas, cheguei à cozinha, onde encontrei um pedaço de carne fria que comi molhando-o com minhas lágrimas. Isso me deixou um definitivo horror de carne fria, da obscuridade e das noites de domingo.

Suspense & sexo

— Num filme de suspense é necessário que o sexo seja também um elemento de mistério. É preciso que a heroína se pareça com a maioria das mulheres que deparamos na rua — mas que aja de maneira mais extraordinária. Os americanos pensam sexy, comem sexy, vestem-se sexy, mas não agem sexy. Entretanto, tomemos uma inglesa como exemplo. Ela talvez tenha o ar de uma professora, mas se cometermos a imprudência de pegarmos um táxi com ela, nos arrancará até as calças.

Suspense, II

— Quando o clímax de um filme está em suspense, é necessário que tudo esteja muito claro no espírito do espectador. O público não deve ter nenhuma dúvida quanto ao ponto no qual se exercerá a pressão mental do suspense.

A ficção policial

— A *detective story* se distingue de todos os outros gêneros de ficção criminal pela sua insistência sobre o anormal. O acontecimento anormal, o roubo, o incêndio provocado, o assassinato, são explicados em termos puramente materiais, naturais e lógicos. O crime é a pedra jogada na peça estagnada. É o fio estranhamente colorido, tecido sobre um motivo terno. O detetive faz o diagnóstico. Seu trabalho é arrancar o fio imperceptível que ñesta na tapeçaria.

... e o detetive

— Os grandes detetives possuem todos uma individualidade, uma forte personalidade. Alguns são excêntricos, outros agradáveis; uns ingênuos, outros insensíveis. Há os profissionais e os amadores; ricos diletantes e obscuros inspetores de polícia. Mas todos têm uma qualidade comum — a qualidade essencial —, uma percepção cinematográfica.

E o policial, também

— Não gosto muito de policiais. Quando tinha cinco anos, meu pai, por brincadeira, prendeu-me algumas horas num comissariado conhecido. Ele explicou-me, depois, que era uma brincadeira, mas guardei desse episódio um mêdo intenso dos policiais. Sente-se isso nos meus filmes, não?

Chicago, Chicago

— Chicago sempre pareceu-me local perfeito para cometer um crime. O vento frio vindo do lago Michigan, compridos carros negros correndo pelas ruas principais, e o repentino e fatal som de uma metralhadora. O local perfeito, sem dúvida.

A vítima perfeita

— Em acréscimo ao que estão vendendo, os vendedores, como vocês sabem, devem vender-se a si mesmos. Seu sorriso deve ser largo. E o brilho de seus sapatos altamente cegante. Tais indivíduos perfeitos, naturalmente, são a vítima perfeita.

O mordomo

— Para ser mordomo, — é preciso mais do que habilidade de permanecer rigidamente ereto. É também necessário ser capaz de olhar com certo desprezo, enquanto tem os ouvidos atentos e a boca fechada. Incompreensivelmente, mordomos são uma raça em desaparecimento.

Os "Gentlemen"

— Os gentlemen, certamente, têm um lugar nas histórias de mistério. Por qualquer coisa, o seu correto comportamento pode ser algo irritante. E algumas vezes — sempre atentos para fazerem o correto — tornam-se assassinos.

Finalmente, o "gangster"

— Nada tenho contra os gangsters, vocês sabem. Alguns assassinatos muito interessantes foram cometidos por criminosos profissionais.

O Progresso

— Em tempos passados, um homem poderia fazer um discurso público sem realmente arriscar a vida. A verdade é que a audiência, normalmente, sofria mais que o orador. Agora, que vivemos numa época em que cada coisa está sendo aperfeiçoada, um mau governador, fazendo um mau discurso, agiria melhor tendo uma boa guarda-pessoal.

"Poker"

— Aquê que somente deseja provar que vence, perde ou empata. O principal requisito na mesa de poker é a coragem arrogante.

Televisão, I

— Nada há que possamos chamar "arte da televisão": ela é apenas um veículo de comunicação. Arte é a exposição de uma idéia de tal forma que provoque emoção. Eu, sem o saber, inventei o "estilo televisão" com *Rope*. Mas ninguém o utilizou realmente. Minhas atividades na televisão nada têm a ver com as do cinema.

Televisão, II

— Meu trabalho não consiste em fabricar novas estrêlas. Se algumas atrizes que se iniciam em meus filmes atingem rapidamente a notoriedade, isso é um fato accidental. Gosto de trabalhar com rostos novos, porque é mais interessante para um realizador dirigir uma iniciante do que uma estrêla caprichosa. Além disso, na TV, os orçamentos são limitados e é conveniente utilizar desconhecidas. Aliás, num bom filme, o talento do diretor vale 95% e o restante fica para os intérpretes. Há um outro pro-

blema na TV: o público, que vê a cada semana o mesmo ator, se cansa. No cinema, a atriz popular não aparece senão duas ou três vezes por ano.

Côr

— Claro que o cinema é um meio de expressão mecânica. Mas deve ter por objetivo provocar emoções. A montagem, é verdade, desempenha grande papel nisso. Mas a côr também, e ela me interessa cada vez mais. Assim, em *North by Northwest*, quando marcamos um encontro de Cary Grant numa planície desolada, com o sol a pino, e um avião surge, tentando matá-lo, utilizei um filtro amarelo para dar um sentido de loucura, de pavor avassalante.

Nôvo Cinema

— Hoje o nôvo cinema não é nada: apenas fotografa pessoas falando. E isso não é nem teatro, nem televisão.

Ator, I

— Repito o que já disse um dia: os atôres são gado. Apesar de tudo, é a verdade, mesmo se um pouco exagerada. Digamos que são crianças e, como tôdas as crianças, têm mau caráter. É por isso que é preciso domá-los. Mas, se não fôssem assim, não seriam atôres.

Atôres, II

— Autoridade é a primeira coisa que devem aprender. A emoção vem mais tarde, e a disciplina da voz também mais tarde, mas a primeira coisa é a autoridade, porque ela dá o sentido de timing. Quando percebemos um orador precipitar suas idéias, acelerar suas palavras, é evidente que não controla a atenção de seu público.

Carole Lombard

— Há alguns anos, por amizade a Carole Lombard, fui dirigir uma comédia (NR: *Mr. and Mrs. Smith*, 1941), onde ela era estrêla, com Robert Montgomery. No primeiro dia de filmagem encontrei num canto do estúdio algumas vacas e cada uma delas trazia, no sino que portavam, o nome de um dos principais atôres. Carole Lombard tinha, realmente, muito humor. Foi uma grande perda.

Kim Novak

— Kim Novak, para não esquecê-la, atrapalhou-me muito em *Vertigo*. Ela estava sempre irrequieta porque eu lhe pedia para nada exprimir. Portanto, o que seria bem fácil para ela...

Filmes dos quais não gosto

— Filmes de que não gosto? Sim, existem. Primeiro, *Jamaica Inn*. Tudo fiz para romper o contrato. Mas não pude sair. E também outro filme de época: *Under Capricorn*, do qual me dizem que os franceses apreciam. Depois dêsses, não fiz mais nenhum filme de época. Quando rodo um filme de época, não posso sequer pensar que as personagens vão ao banheiro, como todo mundo. Mas ainda há outro: *Stage Fright*. Este, porém, porque o rodei na Inglaterra: na ocasião estava muito infeliz.

"Notorious"

— *Notorious* era realmente uma história de amor, tendo sob ela uma história de espionagem. Os produtores cometeram o erro de pensar que era uma história de espionagem e talvez uma história de amor.

"The Trouble With Harry"

— O filme, se desenvolvendo em um dia, começa verde e termina vermelho. Trata-se essencialmente de um contraponto. Não era conveniente nada de feio na imagem. As côres do outono são magníficas e devem observar que nunca mostro o cadáver sob um ângulo que possa ser desagradável. Antes de mostrar seu rosto, mostro a tela que o apresenta. A meu ver, os personagens de *The Trouble with Harry* têm reações absolutamente normais e lógicas. Só seu comportamento, isento de toda afetação, dissimulação, mundanismo e de conveniência, pode fazer crer que se trata de falsos caracteres. Em outras palavras, à lógica do absurdo, preferi a absurdidade da lógica.

"The Wrong Man"

— Quis fazer o inverso de filmes do gênero *Boomerang* ou *Call Northside 777*, nos quais seguimos o investigador que trabalha para libertar um inocente na prisão. Meu filme foi feito do ponto de vista do indivíduo preso. Assim, no início, quando o vêm prender, ele senta-se no carro entre dois inspetores: grande plano de seu rosto: olha para a esquerda e vê, de seu ponto de vista, o perfil grosseiro do primeiro guardião; olha a direita: o segundo guardião acende um cigarro; olha para a frente e no retrovisor percebe os olhos do chofer que o vigiam. O carro parte e ainda há tempo de lançar um rápido olhar em sua casa: na esquina da rua se localiza o bar onde ia habitualmente e diante do qual brincam as crianças; num carro parado, uma bela jovem liga o rádio. No mundo exterior, a vida continua como se nada estivesse acontecendo, tudo se passa normalmente, mas ele está no carro, prisioneiro.

"Marnie"

— *Marnie*, é uma história de amor, mas também uma história policial. O homem tenta conhecer a verdadeira face da mulher que esposou, uma ladra, mas com um "toque" estranho. O filme é policial, não porque ela é uma ladra, mas devido às causas que a tornaram ladra. É uma pesquisa sobre a psicologia da jovem. O que se procura saber, e o descobrimos, é porque ela reage quando vê a côr vermelha. Nessas ocasiões, seu rosto, bem como a tela, tornam-se vermelhos.

Aos Discípulos

— Deixe a platéia fazer parte do trabalho. Se você explicar cada coisa, uma a uma, não haverá mistério.

Amor

— A palavra amor é uma palavra cheia de suspeitas.

BIÁFORA,

A CORAGEM DE SER

Ely Azeredo

Biáfora, Rubem. Crítico e cineasta. Quarenta e cinco anos. Atuação crítica da mais alta significação, em São Paulo, desde 1937. Alguns experimentos em 16 milímetros, dois documentários, dois filmes de longa-metragem. Apenas dois longos — **Ravina**, em 1957-58, agora **O Quarto**, sendo concluído.

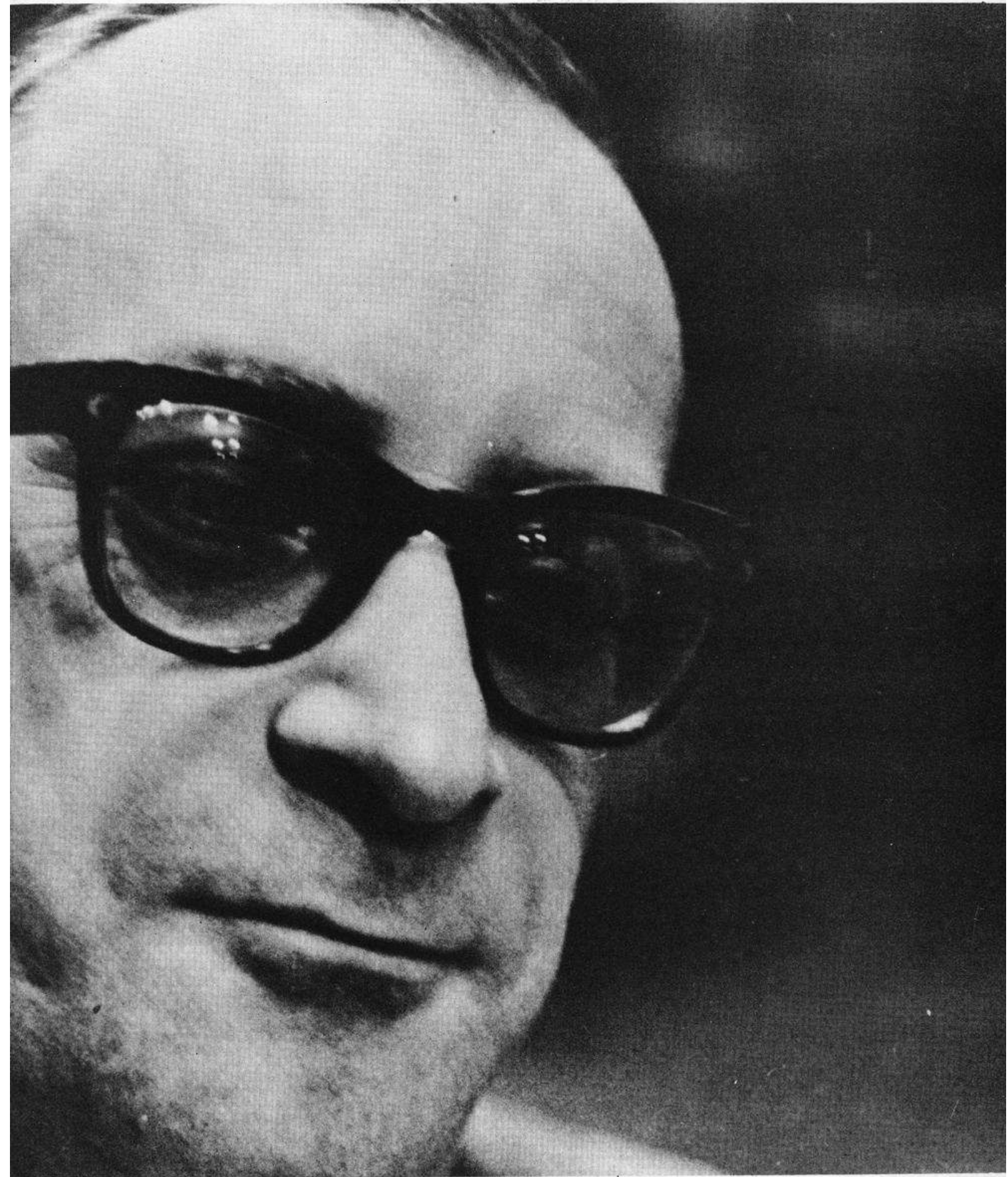
Nesse breve registro, reflète-se o quadro difícil do cinema brasileiro — uma longa história de empirismo e descontinuidade, que a ação do INC se propõe a alterar substancialmente. Antes e depois de **Ravina**, Biáfora foi, sobretudo, ao lado de Flavio Tambellini e outros, batalhador da causa de um cinema brasileiro intelectual e industrialmente ativo, dotado de condições para um trabalho de significação artística.

Como crítico (titular do setor de cinema de "O Estado de São Paulo"), Biáfora é intransigente, polêmico, rebelde às imposições das modas em permanente fluxo e refluxo. Repudiou "os padrões literários do cinema negro" francês do pré-guerra e dos primeiros anos 40 (investiu contra **Boulevard do Crime/Les Enfants du Paradis**, por exemplo), o otimismo "engagé" do cinema soviético e congêneres (indo até contra

Eisenstein), sempre negou o neo-realismo italiano, nunca aderiu às palavras de ordem da "nouvelle vague". Mas a recusa da submissão do artista ao "engajamento" político não o impede de reconhecer as qualidades de um Visconti ou Resnais, e o tipo de "participação" de Antonioni conta com seu maior entusiasmo. Infenso à ofensiva publicitária da "nouvelle vague", reconhece talento não só em Resnais, como em Louis Malle e Molinaro.

O cinema japonês, o cinema alemão expressionista e o cinema americano dos anos 30 e 40 são os alvos de sua maior admiração. Longe de ser prisioneiro de uma época, Biáfora (vide "enquêta" deste número de **FILME CULTURA** devota a maior admiração a cineastas novos — o grego Nikos Kon-douros, Eizo Sugawa, Malle, Resnais, ao lado de clássicos como William Wyler, Rouben Mamoulian, Josef von Sternberg, Fritz Lang, Mauritz Stiller, King Vidor, e de cineastas revelados no pós-guerra, como Ingmar Bergman e Michelangelo Antonioni. É um devorador insaciável de cinema. A nossa "enquêta" "Quais as Vinte Maiores Obras do Cinema" êle retruca: "Por que não, as 200 melhores, as 1.000, ou mais até?".

SEGUE





Rubem Biáfora 1957-58: "Ravina". Pedro Paulo Hatheyer e Eliane Lage.

FILMOGRAFIA LATENTE

Como Lima Barreto, que só agora emprende seu terceiro longa-metragem, Rubem Biáfora é um moto contínuo de idéias cinematográficas. Até em sono o cinema acossa o espírito do cineasta, como nos revela o caso de **O Monstro**, roteiro sugerido por via onírica. Ao acordar, Biáfora percebeu que o ator "certo" para o papel principal era mesmo o sugerido pelo sonho, Leonardo Vilar. E antes de abrir bem os olhos já "reconhecera" ao piano (instrumento que domina admiravelmente) o tema musical sonhado.

Alguns "filmes latentes" de Biáfora:

— **O Monstro** — História de terror-cotidiano aparentada com a linha temática do clássico "William Wilson", de Edgar Allan Poe. O protagonista é obcecado pela idéia de que "algo terrível" o persegue e pretende destruí-lo. Apesar da aproximação com Poe, a linha ficcional é inteiramente original. Possibilita, certamente, um filme realista com elementos "fantásticos".

— **Hoje Como Ontem** — Marido e mulher se entredeveram no dia-a-dia. Na trilha de uma série de obsessões, os desejos de que o marido desapareça se concretizam de forma alucinatória, o real e o mundo abissal da mente se sucedem na tela. Onde a realidade, onde a obsessão? Aviso (do redator) aos maliciosos: o projeto

é muito diverso de **Marienbad** e, de qualquer maneira, foi concebido muito antes do encontro Resnais/Robbe-Grillet.

— **Projeto sem título** — Retrato de uma família operária com suas dificuldades cotidianas e esperanças de felicidade. A morte do pai, focalizada sêcamente, dá a amarga conclusão.

— **O Pêndulo** — História de uma revolução demagógica, em pequeno país hispano-americano, concebida à época dos expurgos de Fidel Castro em Cuba. "Nunca me iludi com Fidel", frisa Biáfora. Na personagem Dona Encarnación, o roteiro previa a defecção da irmã do ditador cubano. Cogitados para o elenco: Sergio Hingst (figura quase "obrigatória" nos projetos de Biáfora), Barbara Fazio (de



Eliane Lage, Hatheyer, Hingst, Victor Merinow, Ruth de Souza, em "Ravina".

Fronteiras do Inferno de Khouri, infelizmente distanciada do cinema) e Luigi Picchi.

— **O Vizinho do Segundo Andar** — Sergio Hingst no papel de um empregado de escritório cuja esposa é vítima de câncer. Os filhos são confiados à piedade de parentes. Torturado por arrependimento quanto à sua conduta prévia em relação à mulher ("flash-backs") e por problemas de dinheiro, o protagonista acaba desejando que a morte se antecipe, para "tudo voltar ao normal".

— **A Fuga** — Fracasso no matrimônio, fuga com outro homem e retorno, após novo fracasso, de uma mulher de classe média. Segundo o cineasta Walter Hugo Khouri, esse projeto era "antonioniano" quando o ge-

nial diretor italiano ainda não entrara em moda.

— **O Pôsto** — História passada em um posto de gasolina isolado, pondo em conflito Nadja Tiller (uma das atrizes favoritas de Biáfara) e Sergio Hingst.

— **Quero projeto sem título** — "Alguém vai morrer", diz uma voz de narrador, "off". A platéia espera, a qualquer momento, a morte do protagonista, cidadão de vida medíocre, que vive de pequenos expedientes, negócios sem futuro, acertos esporádicos no jogo do bicho, etc.

Biáfara nasceu em São Paulo, em 1922. Aos cinco anos, o menino que gostava de desenhar teve sua atenção

atraída pelos anúncios publicados nos jornais. Rostos que já impressionavam nas páginas dos jornais: Garbo, Jannings. Começava a familiarizar-se com o piano, e a família, achando que ele "compreendia arte", o levava frequentemente ao cinema.

Primeira impressão "forte" frente à tela animada: Marlene, em **Marrocos** — as plumas brancas, os braços sensuais, as pernas antológicas. Ele tem ainda nove anos. Mas duas "marcas" ficarão: a fusão da beleza feminina com o fascínio das imagens em movimento; Josef von Sternberg.

Ia ao cinema principalmente para ver as atrizes. Nas salas escuras do bairro, circulavam, de suas prediletas do momento: Greta Garbo (esta, então, depois e sempre), Loretta Young,

BIÁFORA

Janet Gaynor, Joan Crawford, Myrna Loy, Adrienne Ames...

Filmes que maravilharam a retina de Rubem, o "fã": **O Cântico dos Cânticos**; **King Kong**; **Mata-Hari**; **Possuída**; **Sonho de Artista**; **Vingança**

prensa carioca). Em 1947, crítico oficial de "O Jornal de São Paulo". Em 1948, começa em "A Fôlha da Tarde". A partir de 1953, colabora em "O Estado de São Paulo", onde, de 1957 em diante, divide a coluna de crítica diária com Almeida Salles. Desde 1961 em diante é o titular desta coluna.

Em 1946 lança o Clube de Cinema de São Paulo, que depois se transformaria em Cinemateca Brasileira. No grupo fundador: Almeida Salles, Benedito J. Duarte, Eduardo Batista da Costa, Araujo Nabuco, Rubem Muller, Jacob Ruchty, Lourival Gomes Machado, Thomás Martins da Costa, Mucio Porfirio Ferreira.

do bom-mocismo — onde tantos confundem a generosidade com a cumplidade.

EXPERIÊNCIAS

Por volta de 1946, Rubem Biáfara empreendeu diversas experiências formais em 16 milímetros, em um grupo liderado por Thomas Farkas, do qual faziam parte Mario Gruber, Octavio Araujo, Luis Andreatini, Geraldo Destefani, pintores de influência alemã-expressionista.

1947-1948. Um documentário de arte, mesclando passado e presente, para o Museu de Arte de São Paulo. Roteiro:



O estúdio de "Mario Gruber", no documentário sôbre o pintor, Prêmio INC.

de Buda. Com **O Cântico dos Cânticos** de Rouben Mamoulian, uma constante que "ficaria" no crítico e no cineasta: os filmes "que pegavam uma vida inteira, inclusive a morte, de um protagonista — o mapa geral de uma vida, a frustração". Primeira impressão de arte: **Vidas sem Rumo** (The Devil's Alone), de Dieterle.

CRÍTICA

No jornalismo, Biáfara sempre foi especializado em cinema — crítica, notícia, ensaio. A princípio, 1935, em fôlhas escolares. Em 1937-1939, começava a assinar colunas em revistas e jornais em São Paulo. Em 1940: "Platéia" e "O Dia". 1943: "Revista Intelligência". 1946: suplemento literário de "A Manhã" (única incursão pela im-

Quando Biáfara começou a escrever com assiduidade na imprensa paulistana, o nazismo e o fascismo produziram as manchetes políticas mais absorventes. Os gestos de força de Hitler e Mussolini provocariam profunda revolta no jovem crítico. Especialmente o incêndio do Reichstag pelos nazistas, que, utilizando-se de um militante holandês, idiota, piromaniaco, lançaram a culpa nos comunistas. Nessa fase, a crítica de Biáfara é marcada por preocupação social, não-sectária, legitimamente revoltada. Mas com **Fúria**, de Fritz Lang, é que aprenderia (definitivamente) "a desconfiar das aparências". A violência mascarada em **Justiça**; a intolerância agitada, subrepticamente, a massa moldável. Desconfiança, dissensão, inconformismo. Armas raras da coragem. A arte de ser Biáfara, isto é, a coragem cotidiana de divergir no "paraíso"

Biáfara. Direção: Andreatini. Quando este adoeceu, Biáfara encarregou-se da direção, juntamente com Destefani e um cineclubista italiano, Paolo Giolli. Um impasse com o DEIP (o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, criação getuliana) impediu que o filme fosse terminado da forma desejada por Biáfara. Permaneceu inédita esta experiência. Existiria ainda uma cópia no laboratório da Bandeirante? Enigma.

Em 1948 Biáfara fundou o Centro de Estudos Cinematográficos, no Museu de Arte de São Paulo. Em 1952, escreveu um roteiro para a Vera Cruz, que seria filmado com Eliane Lage e Mário Sérgio, mas não passou do estágio de projeto. Em 1954, Televisão: argumento, direção e planificação de seriados de ficção científica (ao vivo) e de pequenos "teleteatros" de 15 minutos.



Sergio Hingst, Giedre Valeika, em "O Quarto", o novo filme de Biáfara.

RAVINA

Em 1957-1958 surgiu **Ravina**, sob patrocínio da Brasil Filmes. Flavio Tambellini pretendia produzir um espetáculo inteligente, de custo módico, movimentando racionalmente "a máquina da Vera Cruz", o que — diz Biáfara — "até então não havia sido feito". Uma idéia de Walter Guimarães Motta, ambientada no Nordeste, seria adaptada e transformada em filme com o crítico Tambellini a cargo da produção. Biáfara se esquivava, com certa timidez ante o primeiro passo no longa-metragem: sugeriu para a direção Humberto Mauro e J. B. Tan-ko. Finalmente, cedeu à insistência de Tambellini e aceitou a direção. Mas, a história seria transferida para o Paraná, ambiente não desconhecido pelos cineastas paulistas. Atôres? Elia-

ne Lage, estrêla da Vera Cruz, que nunca atingiu um nível de interpretação tão interessante (dublada por Natalia Timberg). E Sergio Hingst, que chamara atenção em **Luz Apagada**, Pedro Paulo Hatheyer, técnico de TV que Biáfara conhecera em sua incursão pelo vídeo, e Mario Sérgio, uma das poucas opções "galã", no momento. Tambellini colaborou no roteiro.

Cerceado por uma série de ambições de ordem espetacular, "tour-de-force" pela reconstituição de época (1910) e ousadia de **mise-en-scene**, ainda assim **Ravina** revelou em Biáfara um talento inegável, cultivado à sombra de Wyler e do Expressionismo, principalmente, mas não escondendo também a influência mais recente de Bergman (**Juventude**). Mais do que o artesano inteligente, tão procurado e mal-encontrado no cinema brasileiro

do momento, havia em **Ravina** uma coerência estilística — raridade, quase exotismo, no "statu quo". Por que **Ravina** enfrentou tantas dificuldades antes e depois de chegar à tela? Biáfara tem uma explicação muito pessoal: "poucos acreditavam (ou **toleravam**) que se pensasse em fazer, no Brasil, uma 'antichanchada' tão ostensiva!"

Depois de **Ravina**, Biáfara só retornaria ao cinema em 1966, com **Mario Gruber**, filme de arte sobre o pintor paulista, um admirável trabalho em cores que conquistaria o Prêmio INC, 1967, como "o melhor curta-metragem" (FC n.º 4). Mas, com **Mario Gruber**, chegamos à atualidade. A expectativa — legitimamente confiante — em torno de **O Quarto**, a produção inicial da Data Filmes, empresa de Biáfara e Astolfo Araujo, em associação com a Columbia.



Amiris Veronese vive uma das personagens principais de "O Quarto",

O QUARTO

Giedre, modelo internacional, descoberta para o cinema por Biáfora.

Os observadores que adquiriram o hábito de rotular tudo e todos — condenando ou absorvendo "ad aeternitatem" — certamente se surpreenderão com a história de **O Quarto**. Esse filme tem dois antecedentes na "filmografia não-filmada" de Biáfora: em projetos anteriores a **Ravina**, o cineasta pretendia contar (1) a vida de uma "mulher sôzinha" no implacável cotidiano da metrópole e (2) a existência igualmente mediocre e difícil de um empregado de escritório cuja esposa é atacada de câncer. ("O Vizi-



Sergio Hingst faz seu papel de maior densidade dramática em "O Quarto".

inho do Segundo Andar"). O protagonista de *O Quarto*, ao contrário de *Ravina*, não se explica por nenhuma chave romântica.

Bláfora é adepto de um realismo sem ilusões, quanto aos limites e as frustrações de condição humana.

Em *O Quarto*, Sergio Hingst é um empregado de escritório que leva uma vida solitária, sem perspectiva, morando em um quarto alugado e procurando a "aventura" do amor sob as formas mais vulgares e sórdidas. Amor-sexo, geralmente comprado. Seu "grande momento" surge na figura de uma grãfina (Giedre Valeika) que acaba de ser abandonada por um amante de grande fortuna. Para ela, o encontro deve conduzir a uma ligação efêmera e puramente carnal.

A atração que desperta no pequeno empregado é também e apenas animalésca: a conquista de uma fêmea, uma fêmea de classe incomparavelmente superior às que alcançou até

então. Aos poucos, ele começa a apreciar a amante como mulher, não apenas como objeto de prazer — e também vislumbra, nas pessoas cujo acesso ela lhe proporciona, uma chance de melhor de vida. A luxúria, no entanto, vai exigindo sempre maior espaço em sua vida e o pouco que ele "construiu" até então vai sofrendo uma fatal erosão.

Bláfora entregou as principais responsabilidades do elenco a Sergio Hingst e Giedre Valeika. Sergio Hingst, ator em que ele foi o primeiro a enxergar — quando crítico — grandes possibilidades, e que desenvolveu um tipo de interpretação intensamente cinematográfica (como mais uma vez se comprova em *O Crime dos Irmãos Naves* e *As Cariocas*/2.º episódio), faz esse personagem, que alguém já definiu como "um homem comum, sem controle das circunstâncias e sem consciência das pressões indeterminadas que o vão empurrando à condição

do homem-objeto". Giedre Valeika, manequim internacional, já enfatizando sua beleza e fotogenia no material fotográfico divulgado, faz sua estréia no cinema. Outra estréia: Amiris Veronese, vista numa "ponta" silenciosa (a desconhecida do trem) no prólogo de *O Menino e o Vento*. Pedro Paulo Hatheyer, que Bláfora lançou em *Ravina*, reaparece no elenco, onde também atuam (entre outros) Berta Zemel, Lélia Abramo, Marina Freire, Glaúcia Maria, Francisco Curcio, Luiz Sergio Person (o diretor). Todos com a grande responsabilidade de coadjuvarem o labor de um cineasta que considera a interpretação "um dado importantíssimo — de certo modo, único e insubstituível — no processo da criação cinematográfica". Para Bláfora (vide "Ator e Personagem", FC n.º 5) o ator autêntico deve completar "a obra de arte e o gráfico filosófico e sociológico que todo e qualquer filme pode vir a ser".

MOVIMENTO

Acôrdio

Brasil — Argentina

Reunidos na cidade de Buenos Aires, nos dias 2, 3 e 4 de outubro, de 1967, o Secretário Executivo do Instituto Nacional do Cinema do Brasil, Antonio Moniz Vianna, e o administrador do Instituto Nacional de Cinematografia da Argentina, Coronel Adolfo Ridruejo, consolidaram os primeiros entendimentos para a conjugação de esforços em benefício das duas cinematografias. Como base para esta colaboração foi resolvido: (1) estabelecer entre ambas as cinematografias um permanente intercâmbio de seus recursos, capazes de contribuir para a obtenção do objetivo desejado e dado o espírito nascido desta posição, entendem que seus resultados e benefícios poderão ser extensivos também às demais cinematografias latino-americanas; (2) concluir entre ambos os países um convênio para co-produção cinematográfica; (3) estudar conjuntamente as possibilidades de incentivar a distribuição recíproca de filmes brasileiros e argentinos, em seus respectivos mercados; (4) intercambiar as informações de mercados tendentes a facilitar a melhor execução dos propósitos enunciados; (5) concordar na realização anual e em forma alternada de Festivais Cinematográficos Internacionais Competitivos em Mar del Plata e no Rio de Janeiro.

Festival Internacional

Como imediato resultado do Acôrdio Brasil-Argentina, foi estabelecido um início de entendimentos visando a realização de Festivais Cinematográficos Internacionais em Mar del Plata e no Rio de Janeiro, dentro das se-

guintes premissas: (1) a partir de 1 de janeiro de 1969 o Brasil e a Argentina realizarão anualmente e em forma alternada um Festival Cinematográfico Internacional; (2) pelo presente acôrdio decidiu-se fixar o mês de março de cada ano para a realização desses festivais, correspondendo o primeiro deles ao país no qual haja transcorrido maior tempo desde a realização de seu último Festival; (3) a vigência do presente acôrdio não invalida os direitos adquiridos antes do mesmo pelas partes que nele intervêm; (4) desde a assinatura do presente acôrdio até ser o mesmo pôsto em prática, ambas as partes se reconhecem no direito da realização de seus festivais projetados ou programados; (5) os termos deste acôrdio serão comunicados à Federação Internacional de Associações de Produtores de Filmes (FIAPF) para seus efeitos legais; (6) cada uma das partes se reserva o direito de poder denunciar o presente acôrdio, devendo ser comunicada esta decisão à FIAPF, e, como consequência disto, as mesmas recuperarão automaticamente a totalidade dos direitos adquiridos até o momento da vigência do convênio, como também o de seu pleno exercício.

Prêmios INC

Durante a segunda quinzena de janeiro próximo serão distribuídos pela primeira vez os prêmios — de até vinte e cinco por cento — proporcionais às rendas líquidas de bilheteria, um verdadeiro mercado artificial-suplementar criado pela Resolução n.º 15 do Instituto Nacional de Cinema a fim de que este órgão possa exercer ação de resultados imediatos "no processo de desenvolvimento do complexo industrial-cinematográfico". Ao anunciar à classe cinematográfica e à imprensa a criação desse instrumento básico e definitivo para o estímulo à produção frisou o Presidente do INC, sr Durval Gomes Garcia, que, dessa forma, a entidade oferece ao filme brasileiro a possibilidade de "quase dupli-

car" a sua renda líquida. Porque, se a receita líquida auferida pelo filme nacional — deduzidas as porcentagens do exibidor, do distribuidor, e outras despesas — geralmente fica em torno dos trinta por cento, os produtores dos filmes de melhor nível técnico, artístico ou cultural alcançarão, somando a porcentagem máxima de prêmio, uma receita próxima do dobro.

O Conselho Deliberativo do INC, ao promulgar a Resolução n.º 15, considerou também que "a criação artística deve ser amparada, visando torná-la contínua e capaz de refletir a cultura e a arte brasileiras", e que a premiação "deve visar sobretudo ao aumento qualitativo" da produção de filmes do País. Assim, além de conceder prêmio de dez por cento sobre a renda líquida de bilheteria dos filmes nacionais de longa metragem exibidos no território nacional a partir de 1967, o INC distribuirá "prêmio adicional de qualidade" com valor equivalente a "até quinze por cento" a filmes considerados "de elevado padrão técnico, artístico ou cultural" por um Júri Nacional de Cinema.

O INC reservará anualmente, segundo suas disponibilidades, uma importância para esta premiação. Após o pagamento dos prêmios de dez por cento, a autarquia "dividirá o saldo disponível, proporcionalmente, entre os ganhadores do prêmio adicional de qualidade".

Somente se qualificarão para efeito de premiação os filmes que (a) tenham sido censurados após 21 de janeiro de 1967; (b) tenham o Certificado de Obrigatoriedade, instituído pela Resolução n.º 12; (c) atendam ao disposto no artigo 33.º do Decreto-Lei n.º 43, que determina que também os produtores façam seu registro no INC. Os filmes nacionais que não se enquadrarem nas exigências da Resolução n.º 15, e que estejam em débito com o INC devido à dispensa do recolhimento imediato da "contribuição para o desenvolvimento da indústria cinematográfica", receberão prêmio igual ao valor da contribuição devida.

No caso das co-produções regidas por acôrdios internacionais, a premiação caberá integralmente ao co-produ-

tor brasileiro. E, no caso dos produzidos em regime de co-participação, utilizando recursos provenientes da lei de remessa de lucros, somente fará jus a prêmio o produtor brasileiro que tiver utilizado recursos próprios e proporcionalmente à sua participação.

Os prêmios adicionais — de qualidade — serão concedidos pelo INC por intermédio do Júri Nacional de Cinema, que terá a seguinte composição: o Secretário-Executivo do INC, a quem caberá automaticamente a presidência do Júri; o Diretor do Departamento do Filme de Longa Metragem, que presidirá o Júri nos eventuais impedimentos do Secretário-Executivo; um representante da Câmara de Artes do Conselho Federal de Cultura; um produtor; um distribuidor; um exibidor; um diretor de filmes; um intérprete cinematográfico; um técnico de cinema; quatro críticos especializados; duas "personalidades de reconhecido saber cinematográfico". O Júri, dotado também de cinco suplentes, será composto por indicação do INC, com a aprovação do Conselho Deliberativo.

O INC fica autorizado a retirar para sua Filmoteca uma cópia dos filmes que receberem a premiação de qualidade. Estas cópias somente poderão ser exibidas em sessões culturais e — durante os primeiros cinco anos — somente mediante um acôrdio prévio.

Outros pontos a acentuar: (1) a renda líquida obtida pelo filme durante 24 meses, a contar da data do primeiro bordereau, será computada para cálculo de premiação; (2) o prêmio correspondente ao segundo período de 12 meses será a metade do correspondente aos primeiros 12 meses; (3) os bordereaux deverão ser apresentados ao INC no máximo 30 dias após a exibição do filme; (4) a Resolução deu aos produtores dos filmes exibidos anteriormente à sua vigência, 60 dias para apresentação dos bordereaux; (5) somente serão aceitos bordereaux visados pelo produtor, o distribuidor e o exibidor; (6) da premiação será abatido o débito correspondente à totalidade da "contribuição para o desenvolvimento da indústria cinematográfica"; (7) até 31 de dezembro de cada ano o INC fixará o global da importância destinada à premiação; (8) os prêmios serão distribuídos durante a segunda quinzena de janeiro de cada ano, calculados sobre as rendas líquidas de bilheteria até 30 de novembro do ano anterior.

Financiamento para Equipamento

O INC também está atento à necessidade de equipar — ou reequipar com os mais atualizados recursos — as equipes de produção do cinema brasileiro. Sua Resolução n.º 14, que entrará em vigor a 1.º de janeiro de 1968, dispõe sobre financiamento à "importação de equipamento para a produção cinematográfica (câmeras filmadoras e acessórios; equipamento de iluminação e acessórios; mesa de edição; equipamento de gravação sonora)" até sessenta por cento dos contratos de câmbio cujo valor não exceda a NCr\$ 50 mil (cinqüenta mil cruzeiros novos). O comprador só começará a pagar "no décimo terceiro mês da data da assinatura do contrato".

A Resolução também estabelece o seguinte: o financiamento será concedido no ato de fechamento de câmbio, depois de examinada e aprovada pelo INC a guia de importação e fatura comercial "pro forma"; o contrato de financiamento vinculará o equipamento como garantia, até a liquidação da dívida, sem prejuízo de outras (eventuais) garantias; a amortização será em seis parcelas mensais, consecutivas; juros de doze por cento ao ano, mais taxa de serviço de seis por cento ao ano, calculados sobre o saldo devedor e vencíveis mensalmente.

INC em São Paulo

Tendo em vista a importância do mercado cinematográfico paulista, o INC expande sua ação em São Paulo, onde sua Delegacia está em pleno funcionamento, na qual funciona a Delegacia Regional de Fiscalização e um representante da Divisão de Fomento ao Filme Nacional. Assim a Delegacia do Instituto Nacional de Cinema, na Capital bandeirante pode atender com presteza a todos os assuntos da autarquia. A própria direção do Departamento, chefiada pelo sr. Jorge Ilei, opera alternadamente no Rio e em São Paulo.

Panorama do Cinema Brasileiro



Carlos Modesto e Eva Schnoor: "Barro Humano", de Adhemar Gonzaga (diretor) e Paulo Vanderlei (cenarista) — 1928.

Estão previstas para a primeira quinzena de dezembro as primeiras exibições de **Panorama do Cinema Brasileiro**, produção do INC que documenta em longa-metragem a evolução do cinema nacional, e que terá ampla distribuição no Brasil e no Exterior. Uma equipe de críticos e cineastas realizou o planejamento geral. São abordadas 58 realizações — 24 do

cinema silencioso e 34 do sonoro — inclusive experiências em desenho animado e as mais antigas tentativas de cinegrafia em cores.

Entre outras contribuições importantes há um depoimento do produtor e diretor Adhemar Gonzaga, tomado com som direto. A partitura, utilizando também motivos da época "muda", é do maestro Francisco Mignone.

Certificado de Exibição Obrigatória

"O INC vem envidando todos os seus esforços no estímulo ao desenvolvimento do cinema brasileiro e, muito especialmente, no aumento qualitativo da produção" — declarou a **FILME CULTURA** o diretor do Departamento do Filme de Longa Metragem, sr. Jorge Ilei. "A criação do Certificado de Exibição Obrigatória não exclui qualquer espécie de "censura" suplementar. Todos os filmes dotados de um mínimo de qualidades gozarão dos benefícios da legislação de fomento à produção nacional. O exame de aspectos morais, políticos, etc, não compete ao INC, e sim à Censura".

Considerando que é atribuição do INC "estimular o aumento qualitativo da produção cinematográfica brasileira e, ao mesmo tempo, evitar o descrédito do cinema nacional em decorrência da produção de filmes sem qualquer valor técnico, artístico e cultural", a Resolução n.º 12 do INC criou o Certificado de Exibição Obrigatória do Filme Nacional de Longa Metragem, como "documento imprescindível" para: (a) exibição compulsória nos cinemas do País; (b) dispensa do recolhimento da "contribuição para o desenvolvimento da indústria cinematográfica"; (c) inscrição no INC para competição em mostras internacionais.

O certificado, com validade de cinco anos, somente será concedido aos filmes que atendam ao Decreto n.º 55.202 ou que venham a ser definidos em lei pelo Poder Executivo, conforme prevê o artigo 20. do Decreto-Lei n.º 43 (cidadania brasileira do filme); sejam de produtores e distribuidores registrados no INC; tenham seu contrato de distribuição também registrado no INC; possuam "um mínimo de qualidade técnica e artística a ser avaliada por uma Comissão Técnica designada pelo Presidente do Instituto.

MOVIMENTO

A Hora dos Curtos

A experiência de diversos centros produtores, sobretudo os da Europa, revela que a prática do curta-metragem (de ficção, educativo, cultural) supre a ausência de escolas de formação técnico-profissional. Exemplo recente é a "nouvelle vague", que renovou os quadros profissionais do cinema francês. Apesar de contar com o IDHEC, a maioria de seus neo-realizadores preferiu apurar sua técnica na área do filme curto, antes de alçar-se à produção comercial. Na França, o cinema de curta metragem tem trânsito fácil nas salas exibidoras, o que estimula a produção e garante aos diretores continuidade de trabalho. Resolução do INC aplica o exemplo francês ao caso brasileiro. Curtos merecedores de uma "Classificação Especial" passam a ter assegurada a sua exibição durante 28 dias por ano em todos os cinemas do País e se beneficiam com o preço de locação, equivalente a 8% do número de poltronas existentes na sala exibidora, em cada sessão, calculado pelo maior preço da respectiva sala.

Para conferir a "Classificação Especial" foi nomeada comissão de cinco membros pelo Conselho Deliberativo: um representante do INC, Gilberta Mendes, presidente do júri; um representante da Câmara de Artes do Conselho Federal de Cultura, escritor Octávio de Faria; um jornalista, Cicero Sandroni; e dois críticos de cinema, Pedro Lima e Paulo Perdígão. Em suas reuniões semanais, a comissão tem examinado os curtos inscritos e a "classificação" é atribuída por maioria simples de votos. Todos os filmes são debatidos pelo júri, tendo em vista seu nível técnico-artístico e seu aspecto cultural.

Entre os filmes já beneficiados com a medida, figuram **Brasil, Contradições de uma Cidade Nova**, de Joaquim Pedro de Andrade, **Nossa Senhora dos Remédios de Parati**, de Pedro Carlos Rovai, **Lima Barreto — Trajetória**, de Júlio Bressane,

Heitor dos Prazeres e Ver, Ouvir, ambos de Antonio Carlos Fontoura, **Em Busca do Ouro**, de Gustavo Dahl. O filme de Joaquim Pedro é uma visão diferente da capital federal, focalizando a rotina cotidiana da metrópole e, segundo a técnica do cinema-verdade, recolhendo impressões da cidade-satélite e acompanhando o destino dos emigrantes que chegam do Nordeste em busca de trabalho. **Heitor dos Prazeres e Lima Barreto** oferecem dois retratos cinematográficos em tom semidocumentário, o primeiro a côres e o segundo biografando o escritor à luz de uma época do Rio de Janeiro. Ambos documentam momentos da vida carioca e suas raízes de cultura, enquanto **Ver, Ouvir** é uma projeção ao universo quase cibernético de certa arte moderna. **Nossa Senhora dos Remédios de Parati** combina a gênese da obra da pintora Djanira com imagens da cidade fluminense. **Em Busca do Ouro**, filmado em Ouro Preto, focaliza a "época do ouro" em Minas Gerais. O mais longo desses filmes vai a 20 minutos de projeção. O mais importante, naturalmente, não é o caráter competitivo da "Classificação Especial" mas a oportunidade que abre a cineastas jovens de tentarem carreira profissional. O simples fato de haver essa oportunidade à vista, é um estímulo à produção. (P. R. B.)

REGISTROS

George Sadoul

Georges Sadoul, um dos mais prolíferos e conhecidos críticos e historiadores de

cinema, morreu em 13 de outubro último, com 63 anos. Nascido a 4 de fevereiro de 1904, em Nancy, França era professor do Instituto de Filologia da Sorbonne, membro do Conselho de Administração da Associação Francesa de Críticos Cinematográficos e crítico titular do cotidiano "L'Humanité" e do periódico "Les Lettres Françaises".

Visitou o Brasil em 1960, quando teve oportunidade de assistir a vários filmes nacionais, e, entre outros cineastas, conheceu Humberto Mauro, cujo **Ganga Bruta** considerou uma das 100 mais importantes realizações de todos os tempos.

É autor de vasta bibliografia, — poucos livros vertidos para o português — da qual podem ser citados os seguintes títulos: "Histoire Générale du Cinéma" (cinco volumes), Éditions Denoel; "Le Cinéma Français" (1890-1962) e "Histoire du Cinéma Mondial", Editions Flammarion; "Georges Méliès", "Louis Lumière", Éditions Seghers. (J. R.)

Julien Duvivier



"De todos os diretores franceses, dos que continuam em atividade regular, sou o mais antigo. René Clair começou em 1923, Renoir em 1924 — quando começaram, porém, eu já havia dirigido muitos filmes." Assim falava Duvivier, em entrevista a Moniz Vianna, em 1957. "Esse parece o título de que mais se orgulha Duvivier", dizia MV; "duas vezes, durante nosso encontro em sua residência, a ele se referiu o cineasta de **Pépé-le-Moko/O Demônio da Argélia**, como

se desejasse tornar bem clara a sua condição de veterano n.º 1". De fato, Julien Duvivier, falecido a 29 de outubro último (em um desastre de automóvel) foi o mais ativo dos bons realizadores franceses, e, um ano antes da entrevista citada, realizara o excelente (e geralmente subestimado) **Voici le Temps des Assassins**, baseando-se em um romance de Maurice Bessy, com Jean Gabin e Danièle Delorme. Depois, quase paralelamente à queda do ritmo de trabalho, sua filmografia registraria sucessos de bilheteria (**Pot-Bouille**; **Le Diable et les Dix Commandements**; **La Chambre Ardente**) reveladores de crescente declínio de inspiração. Nos últimos anos registrou-se até mesmo sob o ponto de vista "artesanal" um arrefecimento do ímpeto daquele que, durante as décadas de 30, 40 e 50, esteve — mesmo nos momentos menos inspirados — entre os realizadores mais completos e seguros da França.

Duvivier morreu aos 71 anos. Nasceu em 8 de outubro de 1896, em Lille. Deu seus primeiros passos artísticos na qualidade de ator, muito cedo, e aproximou-se da "mise-en-scène" via teatro, como assistente. Seu trabalho na criação cinematográfica teve início pelo roteiro de **La Reincarnation de Serge Renaudier**, em 1918. No mesmo ano abordou a direção, com **Haceldama**, interpretado por Séverin Mars, que depois seria protagonista do famoso **La Roue**, de Abel Gance. Até o advento do som, fez cerca de vinte e cinco filmes — um terço de sua filmografia global. Na fase silenciosa são assinaláveis, entre outros, um documentário sobre o cinema, **La Machine à Refaire la Vie** (1924), de parceria com Henri Lepage; **Poil de Carotte**, primeira versão da peça de Jules Renard (1925); e outros filmes populares, como **L'Agonie de Jérusalem** (1927).

Com a segunda versão de **Poil de Carotte** (1932), interpretada por Harry Baur e Robert Lynen, o prestígio de Duvivier começa a subir. **La Tête d'un Homme** (1933) confirma essa ascensão: já é o narrador seguro, e um dos melhores diretores de atores (Baur, Gina Manès) desse período. Dirige Gabin em **Marie Chapdelaine**



"Pépé-Le-Moko", de Julien Duvivier (1937).

(1934), *Golgotha* e *La Bandeira* (1935), *La Belle Équipe/Caméradas* e *Pépé-le-Moko* (1936); Harry Baur também em *Golgotha* (tão elogiado pelo elenco como pela plasticidade), *Le Golem/Golem*, o *Monstro de Barro* (1936), *Un Carnet de Bal/Carnet de Baile* (1937); Viviane Romance em *La Bandeira* e *La Belle Équipe*; Louis Jouvet em *Un Carnet de Bal*, *La Charrette Fantôme/O Fantasma da Esperança* (1939), *La Fin du Jour*...

Nessa época, *La Belle Équipe* sintetiza em seu título uma das melhores virtudes do cinema francês/1930-40: antes de ser um alvo da campanha promocional geradora da Nouvelle Vague, "la qualité française" resultava sobretudo das excelentes equipes de roteiristas, atores, cenógrafos, fotógrafos, musicistas, que permitiam a plena realização de cineastas como Carné, Renoir, Duvivier. *La Belle Équipe* representando o realismo popular (sem as demagogias socio-políticas então geradas pelo Front Populaire); *Pépé-le-Moko*, provavelmente sua obra-prima, assinalando, de

par com salutar influência do filme de "gangsters" americano, o ápice do senso de atmosfera e de caracterização psicológica do diretor; *Un Carnet de Bal* marcando um clímax do lirismo amargo dessa Idade de Ouro do cinema francês — talvez sejam confirmados, numa revisão crítica, como os melhores trabalhos de Duvivier. Mas, além de outros grandes êxitos populares (*The Great Waltz/A Grande Valsa*, 1938), devem ser registradas as "réussites" de sua fase americana (*Tales of Manhattan/Seis Destinos*, 1942; *Flesh and Fantasy/Mistérios da Vida*, 1944), e os bons momentos posteriores à guerra (como *Panique/Pânico*, 1946; *Sous le Ciel de Paris*, 1950; *La Fête à Henriette/A Festa do Coração*, 1952). Não incluímos nessa lista o "favorito" confessado por Duvivier: *Marianne de ma Jeunesse/Mulher de Meus Sonhos*, 1954), com ponderáveis qualidades a serviço de uma poesia postiça. Nem os populárrimos filmes de evidente comercialismo baseados nos personagens de Guareschi (o padre e o deputado comunista), realizados na Itália: *Don*

Camillo/O Pequeno Mundo de Don Camillo, 1951), e *Il Ritorno di Don Camillo* (1953), com Fernandel e Gino Cervi. Aliás, sempre um narrador comunicativo, Duvivier conseguiria até nos trabalhos mais desprezíveis da última fase interessar o grande público. (A. S.)

Charles Bickford

Vítima de pneumonia, morreu no dia 9 de novembro, o ator Charles Bickford. Diziam os telegramas: "Depois de sofrer, em julho último, um ataque de enfisema pulmonar, Bickford foi hospitalizado; mais tarde a enfermidade se complicou com uma infecção no sangue — um amigo disse que até a hora de sua morte ele ainda era "duro e forte". Assim também ficou a lembrança deste ator: um forte! Desde 1929, quando iniciou sua car-

reira de ator de cinema, em *Dynamite/Bonecas de Lama* dirigido por Cecil B. De Mille. Ultimamente na condição de coadjuvante, em papéis marcados pela nobreza de caráter e de força humana; capaz de enfrentar com grandeza os problemas da vida, Charles Bickford era considerado um dos bons atores do elenco "hollywoodiano". Cabelos cor de fogo, alto, pele queimada e olhos penetrantes, o ator fez valer uma forte personalidade e uma simpatia rara. Morreu aos 78 anos de idade, ainda em atividade (estava atuando em televisão, no papel de um rude rancheiro da série "O Homem de Virgínia"), tendo deixado viúva a atriz Beatrice Loring, com quem se casou em 1919, e dois filhos, Rex e Doris. Nasceu a 1.º de janeiro de 1891, em Massachusetts, Cambridge, EUA. Escreveu um livro autobiográfico, "Bulls, Balls, Bicycles and Actors", onde narra com vivacidade sua vida de "lenhador, vagabundo, vendedor, exterminador de baratas, ator de teatro e de cinema". Entre os 80 filmes em que trabalhou destacam-se: *Anna Christie*, de Clarence Brown, com Greta Garbo (em 1929); *The Plainsman/Jornadas Heróicas*, de Cecil B. De Mille (1936); *Of Mice and Men/Carícia Fatal*, de Lewis Milestone (1940); *Reap the Wild Wind/Vendaval de Paixão*, de De Mille (1952); *The Song of Bernadette/A Canção de Bernadete*, de Henry King, com Jennifer Jones (1943); *Duel in the Sun/Duelo ao Sol*, de King Vidor (1947); *Woman on the Beach*, de Jean Renoir, com Joan Bennett (1947); *Brute Force/Brutalidade*, de Jules Dassin (1947); *Johnny Belinda/Belinda*, de Jean Negulesco, com Jane Wyman (1948) — nesta ocasião, candidatou-se ao Oscar de melhor coadjuvante, tendo perdido para Walter Huston, de *O Tesouro de Sierra Madre*; *A Star Is Born/Nasce uma Estréla*, de George Cukor, com Judy Garland (1955); *The Big Country/Da Terra Nascem os Homens*, de William Wyler (1957). (C. F.)

Textos de MOVIMENTO foram redigidos por J. R. (Jaime Rodrigues), A. S. (Alfredo Sthodart), P. R. B. (P. R. Browne), M. H. (Mária Helena), C. F. (Carlos Fonseca), E. A. (Ely Azeredo).

MOVIMENTO

MAPA DO CINEMA BRASILEIRO

Em Produção

QUELÉ DO PAJEU — Retorno de Lima Barreto à saga do cangaço, que ele inaugurou com *O Cangaceiro* (prêmio de Cannes, 1953), o maior êxito popular do cinema brasileiro. A frente do elenco, Bellini, o "bicampeão do mundo", Araújo, Elísio de Albuquerque, Neta Junqueira e o estreante Zé Ferreira. Argumento, roteiro e direção de L.B. Produção: Procine/Columbia. Distribuição: Columbia.

PARATI — Primeiro longa-metragem de Eliseu Visconti, jovem cineasta formado na Europa. O roteiro, de EV e Heitor O'Dwier, se anuncia como uma "sátira do período do ouro ao período do dólar", utilizando algumas técnicas do cinema direto. Filmagens na própria cidade fluminense integrada em nosso Patrimônio Histórico. No elenco, Maria Della Costa, Rute Escobar, Ítala Nandi, Carlos de Aquino.

BRASIL ANO 2.000 — Anuncia-se como sátira esta produção Mapa, segundo filme de Walter Lima Junior (*Me-nino de Engenho*). Em cores. Argumento e roteiro de WLJ. A frente do elenco, Anecy Rocha, José Lewgoy, Eugenio Kusnet, Delorges Caminha, Paulo Cesar Pe-reio, Rodolfo Arena.

AS ARMAS — Estréia no longa-metragem do jovem Benedito Astolfo Araújo, um dos produtores de *O Quarto* e conhecido por filmes curtos como *Tempo Passado* (INCE). Produção: Data/Columbia. Distribuição: Columbia.

O BRADO RETUMBANTE — Em preparação pelo produtor-diretor Carlos Diegues, o cineasta de *A Grande Cidade*. "História de uma família e a do próprio Brasil de 1930 a nossos dias". Produção e direção de Carlos Diegues.

OS SETE PECADOS CAPITALISTAS — Filme de

episódios escrito pelo diretor Luiz Sergio Person em parceria com Jean-Claude Bernardet, co-autor do roteiro de seu *O Caso dos Irmãos Naves*.

LANCE MAIOR — Estréia do documentarista paranaense Silvio Back no longa-metragem. Produção associada à CPS. Distribuição: Difilm.

Em Filmagem

TRILOGIA DE TERROR — Argumento pelo único cineasta brasileiro especializado em terror, José Mojica Marins, também a cargo da direção de um dos três episódios. Diretores previstos para os outros dois episódios: Ozualdo Candeias (de *A Margem*) e Luiz Sergio Person (que assim adia *A Hora dos Ruminantes*). Produção: Alfredo Palacios/Antonio Galante/Cia. Cinematográfica Franco-Brasileira. Distribuição: Franco Brasileira.

AS AMOROSAS — Em cenários autênticos da capital paulista, Walter Hugo Khouri completa as filmagens de *As Amorasas*, seu primeiro filme desde *O Corpo Ardente* (Prêmio INC, 1966). Aborda "os problemas e as perplexidades de um jovem universitário diante de questões do mundo moderno e de suas próprias contradições interiores. A Paulo José, Khouri reuniu duas atrizes que já tiveram participação importante em sua filmografia, Jacqueline Myrna (*As Cariocas*) e Lilian Lemmertz (*O Corpo Ardente*), Anecy Rocha, Karin Rodrigues, Vera Barreto Leite, Inês Knaut, Mônica de Andrade, o pintor Wesley Duke Lee, e os atores Stenio Garcia, Newton Prado, Francisco Cúrcio e outros. Argumento e roteiro do próprio diretor WHK. Produção: Kamera/Columbia. Distribuição: Columbia.

O HOMEM QUE COMPROU O MUNDO — Soman-do Flavio Migliaccio, Marília Pera, Jardel Filho, Claudio Marzo à "participação especial" do comediante Chico Anísio (vivendo vários personagens), essa história de Zelito Vianna e Luiz Carlos Maciel, adaptada por LCM, se apresenta como comédia que aborda desde o perigo atômico até a engrenagem econômica e política do mundo atual". Eduardo Coutinho, diretor do episódio brasileiro de *ABC do Amor*, estréia na longa metragem. Produção Mapa/Columbia. Distribuição: Columbia.

ATÉ QUE O CASAMENTO NOS SEPARE — Enfrentando pela primeira vez a comédia ("humor com sub-solo dramático") e a cor (Eastmancolor), Flavio Tambellini realiza esse filme baseado em "Os Pais Abstratos", de Pedro Bloch, um êxito do teatro. Em papéis protagonistas, Mario Benvenuti, Vera Barreto Leite. Adaptação e roteiro de FT. Produção: Data Filmes/Rank. Distribuição: Rank.

O CANTO LIVRE — O diretor de fotografia e produtor Luiz Carlos Barreto é o realizador desse musical que lança Nara Leão como atriz, ao lado de Caetano Veloso. Previstas filmagens no Rio, São Paulo, Salvador, Brasília, Manaus e em cenários europeus. Roteiros de LCB e David Neves. Argumento de Arnaldo Jabor, LCB, e DN. Produção de Carlos Diegues/Nara Leão e Luiz Carlos Barreto. Distribuição: Difilm.

OS MARGINAIS — Estréia simultânea de três jovens mineiros na direção — todos provenientes da crítica. No elenco: Paulo José, Dina Sfat, José Lewgoy. Nesse filme em três episódios, cada diretor aborda "um ti-

po de marginalismo da sociedade brasileira". 1.º: "O Papo Amarelo", argumento e direção de Moisés Kandler. 2.º: "Guilherme Tell", argumento e direção de Carlos Alberto Prates Correia. 3.º: "João Nicolau", direção de Paulo Leite Soares, inspirado no conto de Dalton Trevisan. Produção: Filminas/Columbia. Distribuição: Columbia.

A MADONA DE CEDRO — Uma das produções mais ambiciosas de Oswaldo Massaini, filmando em cores o famoso romance de Antonio Callado. Massaini (Cinedistri) associou-se à Metro nesse empreendimento que reúne, sob a direção de Carlos Coimbra (também roteirista), os atores Leonardo Vilar, Jacqueline Myrna, Sergio Cardoso, Dionísio Azevedo, Ziembsky, José Lewgoy. Filmagens previstas para Congonhas do Campo, Mariana, Ouro Preto, Rio.

AS AVENTURAS DE CHICO VALENTE — Comédia sob a direção de Ronaldo Lupo que também é o autor do roteiro e do argumento. Do elenco fazem parte Renata Fronzi, Maria Pompeu, Luely Figueró, Átila Iório e, no papel-título, RL. Produção Lupo Filmes. Distribuição: Herbert Richers.

ANTES, O VERAO — O romance de Carlos Heitor Cony em adaptação do diretor Gerson Tavares. Com Norma Bengell, Darlene Gloria, Jardel Filho, Jofre Soares, Mario Brasini, Hugo Carvana. Produção: Verona Filmes e Jarbas Barbosa.

FOME DE AMOR — Drama baseado em um romance de Guilherme de Figueiredo e dirigido por Nelson Pereira dos Santos em cenários de Angra dos Reis (Estado do Rio) e — para algumas cenas — Nova York. Nessa história de adultério os protagonistas são Leila Diniz, Paulo Pôrto (também associado à produção), Arduino Colasanti, Irene Stefania. Produção e distribuição: Herbert Richers.

A DOCE MULHER AMA-DA — Comédia. Associação de Ruy Santos com a Royal Filmes. A fotografia e a direção estarão a cargo de RS. Integram o elenco: Arduino Colasanti, Irma Alvarez, Grande Otelo. Distribuição: Royal e Eurofilmes.

OS CARRASCOS ESTÃO ENTRE NÓS — Espionagem sob a direção de Adolfo Cha-

der. O ex-nazista Martin Bormann (interpretado por Labanca) tenta a reorganização do Nazismo na América do Sul. O argumento é de autoria do próprio AC. Nos principais papéis: Karin Rodrigues, AC, e o americano Larry Carr. Filmagens na Guanabara e Estados Unidos.

AS TRÊS MULHERES DE CASANOVA — A atriz americana Naura Hayden é uma das conquistas do "casanova" Jardel Filho nesta comédia sob direção do Victor Lima. Também no elenco: Joel Vaz, Amândio, Luiz Delfino, Celi Ribeiro, Pepita Rodrigues, Sonia Clara. Produção: Victor Lima. Associação: Armando Zonari. Distribuição: Fama Filmes.

RIFA-SE UMA MULHER — "Comédia sofisticada" — é como se classifica essa realização de Célio Gonçalves (direção e argumento), que reúne os atores Aurelio Tomasini, Myriam Persia, Pepita Rodrigues, Rosita Tomás Lopes, Celia Biar, Heloisa Helena, Mario Brasini, Alice Ferry.

CAPITU — Paulo Cesar Saraceni foi buscar em um clássico da literatura brasileira, "Dom Casmurro", de Machado de Assis, o tema de seu novo filme, escrevendo o roteiro em colaboração com Paulo Emilio Sales Gomes e Lygia Fagundes Teles. Protagonistas: Isabela, Marília Pera, Othon Bastos. Produção: Imago/Saga/Luiz Carlos Barreto. Distribuição: Difilm.

ROBERTO CARLOS EM RITMO DE AVENTURA — Musical. O "lançamento" cinematográfico de Roberto Carlos, sob direção de Roberto Farias. Argumento, roteiro e produção: RF. Também no elenco: Reginaldo Faria, José Lewgoy. Distribuição: Difilm.

A LEI DO CÃO — Jece Valadão dirige essa história policial, a partir de seu roteiro baseado em argumento de Helio Bloch. No elenco, Adriana Prieto, Esther Mellinger, o estreante Paulo Frederico, Wilson Viana. Produção: Herbert Richers e Jece Valadão. Distribuição: Richers.

Prontos ou em Fase Final

O DIABO MORA NO SANGUE — Drama produzido por João Bennio, assinalando a estréia do ator Cecil Thiré como diretor. Em "Cinema Brasileiro: Novos Filmes", FC. n.º 7.

COMO MATAR UM "PLAYBOY" — Carlo Hugo Christensen é o diretor, argumentista e roteirista desta comédia baseada em um sucesso teatral de João Bethancourt. À frente do elenco, Agildo Ribeiro, a estreante Anna Christie, Milton Carneiro, Antonio Naddeo, Jotta Barroso. Produção: Atlântida/Fox. Distribuição: UCB.

O HOMEM NU — Comédia de Roberto Santos. (Wallfilme/Pelmex), distribuição da Pelmax. Em "Cinema Brasileiro: Novos Filmes", FC n.º 7.

PROEZAS DE SATANÁS NA VILA DO LEVA-ETRAZ — Paulo Gil Soares (Memória do Gangaço, premiado no FIF-L) estréia na longa metragem com este seu roteiro inspirado na literatura de cordel. Inteiramente filmado em Tiradentes (Minas), reúne no elenco Paulo Broitman, Jofre Soares, Isabela, Imanoel Cavalcanti, Joel Barcellos, Meio-Quilo. Produção: J. B.

JUVENTUDE E TERNURA — Após reaparecer como ator no papel do implacável torturador de **O Caso dos Irmãos Naves**, o cineasta Anselmo Duarte faz o papel romântico ao lado da cantora iê-iê-iê Wanderléia, nessa história apoiada em música jovem. Sob a direção de Aurélio Teixeira, ainda, Amilton Fernandes, Jorge Doria, Bob de Carlo, Paulo Padilha. Argumento de Jorge Doria. Produção: Jarbas Barbosa. Distribuição: J. B.

BEBEL, GARÓTA-PROPAGANDA — Baseado na história de Ignácio de Loyola, "Bebel Que a Cidade Comeu", focaliza "uma garóta moderninha que sonha com o estrelato, passa por agências de publicidade, emissoras de televisão, e é esmagada pela máquina em que estas estruturas se apóiam". A direção coube a Mauricio Capovilla. Produção: C. P. S. Produções Cinematográficas Ltda. Em papéis de destaque: Rossana Ghesa, John Herbert, Paulo José, Geraldo D'El Rey, Mauricio do Vale, Fernando Peixoto, Washington Fernandes e Joana Fomm. Distribuição: Difilm.

A VIRGEM PROMETIDA — Primeiro filme de Iberê Calvalcanti, descrito como "tragédia grotesca e drama musicado". Com a estreante Sandra Teresa, Iberê Cavalcanti, Arduino Colasanti, Irma Alvarez, Jofre Soares, Juca Chaves e Fregolente.

A VIDA QUIS ASSIM — Drama interpretado por Egidio Eccio, Maracy Mello, Edmundo Lopes, Aparecida Baxter. Roteiro e direção de Edward Freund, baseado no romance "Também Sou Teu Pai", de Cristiano Roberto. Produção: Freund/Gadotti.

CARA A CARA — Drama dirigido por Julio Bressane, estreante na longa metragem. Com Helena Ignês, Antero de Oliveira, Paulo Graçindo, Paulo Padilha, Ítalo Rossi, Wanda Lacerda, Maria Lucia Dahl. Argumento e roteiro de J. B. Distribuição: Difilm.

CORAÇÃO DE OURO — O segundo filme (comédia) de Domingos de Oliveira. Vide "Domingos, o Cinema em Liberdade", FC. n.º 6.

GARÓTA DE IPANEMA — O segundo longa-metragem de Leon Hirzman. Em "Cinema Brasileiro: Novos Filmes", FC n.º 5.

CRISTO DE LAMA — A vida do Aleijadinho. Em "Cinema Brasileiro: Novos Filmes", FC n.º 6.

O LEVANTE DAS SAIAS — Comédia dirigida por Ismar Pôrto. Em "Cinema Brasileiro: Novos Filmes", FC n.º 7.

PERPÉTUO CONTRA O ESQUADRÃO DA MORTE — Segundo longa-metragem de Miguel Borges. Em "Cinema Brasileiro: Novos Filmes", FC n.º 7.

O QUARTO — Segundo longa-metragem de Rubem Biáfara (Data / Columbia), distribuído pela Columbia. Vide "Cinema Brasileiro: Novos Filmes, FC n.º 5.

O ENGANO — Segundo longa-metragem dirigido e produzido por Mario Fiorani. Distribuído pela Paranaguá. Em "Cinema Brasileiro: Novos Filmes", FC n.º 6. (M.H.)



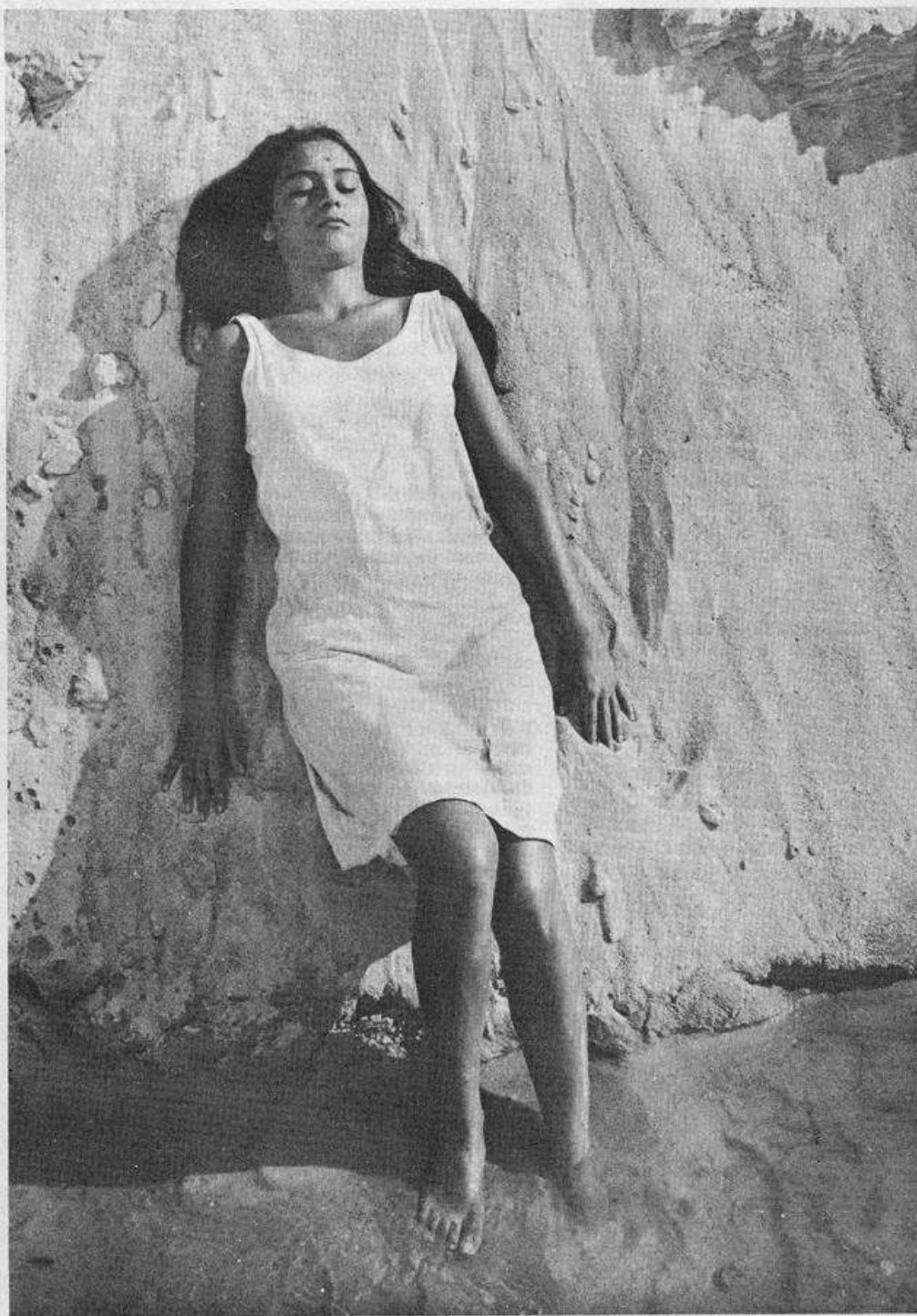
Jacqueline Myrna: uma "citação" de Marilyn ("O Pecado Mora ao Lado") em "As Amorasas", que Walter Hugo Khouri está concluindo.

CINEMA BRASILEIRO

NOVOS FILMES

“A história trágica de um incesto, desenrolada em regiões inóspitas onde a solidão, a doença e a ignorância levam dois irmãos sobreviventes da malária a se perverterem”. Filmado totalmente na ilha de Bananal, entre os estados de Goiás e Mato Grosso, nas proximidades do povoado de São Félix. Segundo o produtor João Bennio, focaliza também diversos problemas sociais e alerta para o problema da caça e pesca na região, riquezas que tendem a desaparecer pela ação indiscriminada de muitos. Estréia como diretor o ator Cecil Thiré, acumulando pequeno papel no filme.

Produção de João Bennio *
Direção de Cecil Thiré * Ar-
gumento original de João
Bennio * Roteiro de Cecil
Thiré e Ziembinski * Fotogra-
fia (Eastmancolor) de Ozen
Sermet * Elenco: Ana Maria
Magalhães, João Bennio, Di-
norah Brilhante, Hugo Bro-
cks, Maria Pompeu, Cecil
Thiré, Washington Rodrigues
* Realizado em 1967.



O DIABO MORA NO SANGUE

Ana Maria Magalhães
em
“O Diabo Mora no
Sangue”.

PERPÉTUO E O ESQUADRÃO DA MORTE



Milton Moraes e
Antonia Segovia em
"Perpétuo e o
Esquadrão da Morte".

O "herói" desse filme de Miguel Borges é o detetive Perpétuo de Freitas, tido como homem "de corpo fechado" na mitologia popular, e morto no exercício de sua profissão, há

pouco tempo. A narrativa expõe os movimentos do detetive, à caça do bandido "Cara de Cavalo", "o terror do subúrbio" carioca, paralelamente aos passos do chamado "Esquadrão da Morte" — cada um com seu método — e culmina com a tentativa de Perpétuo para prender vivo o criminoso. O ator de cinema e teatro Milton Moraes faz o papel de Perpétuo. Waldyr Onofre é o "Cara de Cavalo".

Produção de Luiz Carlos Barreto e Nello Melli para a Tecnofilme e Saga Filmes * Argumento de Miguel Borges e Marcos Farias * Roteiro e direção de Miguel Borges * Fotografia e câmera de Konstantin Tkaczenko * Música de Remo Usai * Montagem de Nello Melli * Elenco: Milton Moraes, Sônia Dutra, Waldyr Onofre, Angelito Mello, Roberto Batalin, Eliezer Gomes, Fenelon Paul * Realizado em 1967.

CINEMA BRASILEIRO

NOVOS FILMES

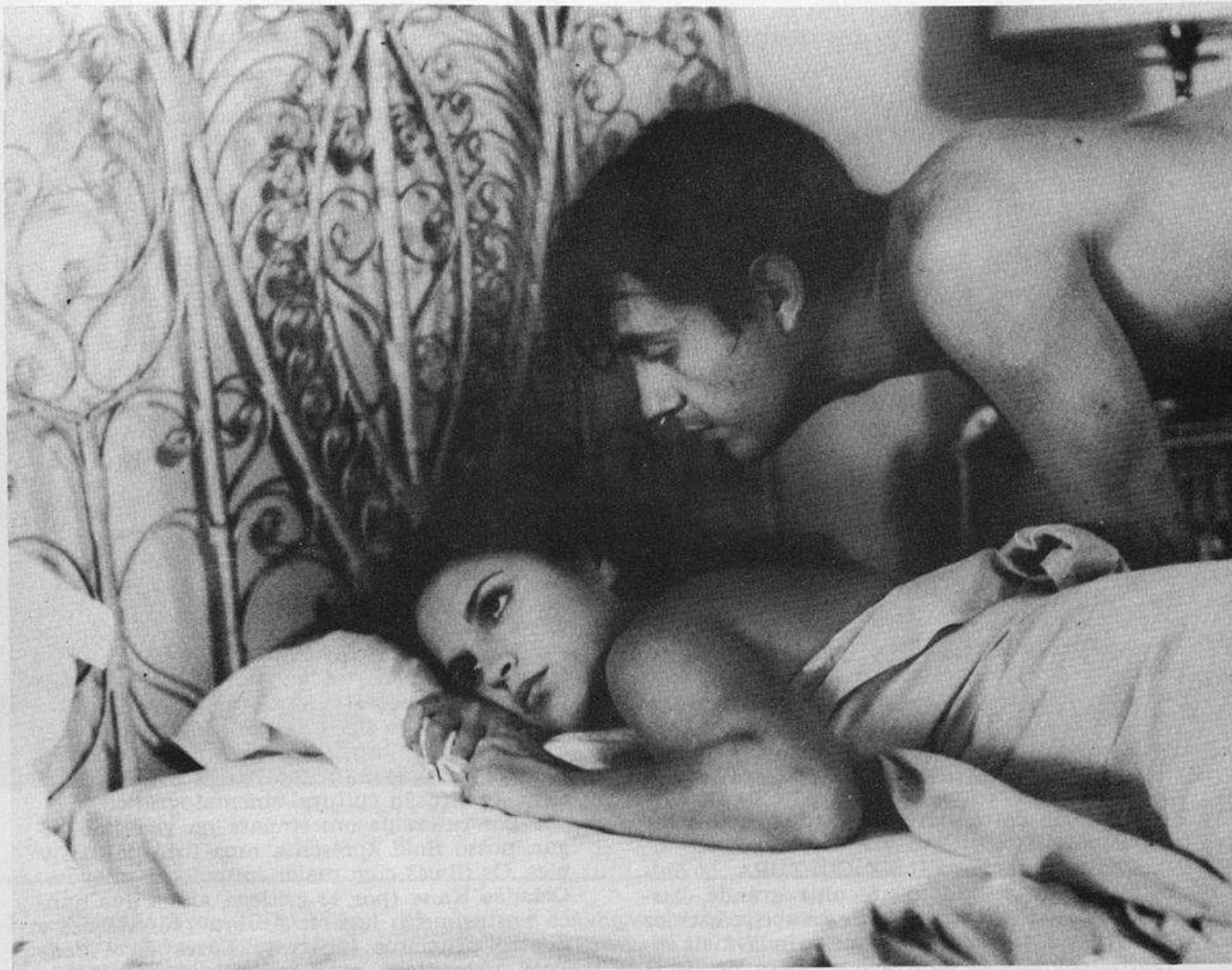
“Comédia de costumes à moda italiana”. A história, aqui e ali narrada com desenhos animados — de Anelio Lattini — que substituem a ação viva, conta as aventuras de um “don Juan” que cai no desagrado do prefeito da cidade de Palha Verde quando ousa namorar sua filha. Todo o filme gira em torno da perseguição do prefeito ao rapaz e da reação das moças da cidade em sua defesa. Filmado em Alfenas, sul de Minas, se apóia em roteiro e diálogos de um autor alfenense, Waldir de Luna Carneiro. Ismar Porto é o diretor. André Villon interpreta o prefeito. Walter Matesco vive o conquistador. E Maria Lucia Dahl, a jovem cujo “caso” deflagrara “o levante das saias”.

Produção de Joaquim Rodrigues * Distribuição da Octans Filmes * Direção e montagem de Ismar Porto * Argumento original de Waldir de Luna Carneiro * Roteiro de Waldir de Luna Carneiro e Ismar Porto * Fotografia de Afonso Viana * Música de Remo Usai * Desenhos de Anelio Lattini * Elenco: André Villon, Maria Lucia Dahl, Rodolfo Arena, Nick Nicola, Dinorah Marzullo, Walter Matesco, Rosângela Maldonado, Valéria Montese, Aldo Britto * Realizado em 1967



O LEVANTE DAS SAIAS

Maria Lucia
Dahl em “O
Levante das
Saías”



*Paulo José e
Leila Diniz em
"O Homem Nu"*

O HOMEM NU

A história de Fernando Sabino (também co-autor, com Roberto Santos, do roteiro e diálogos), dirigida por Roberto Santos, é uma produção de

Fernando de Barros, associado à Wallfilme e à Pelmed, resultante de verba liberada pelo INC. É uma comédia de equívocos, no bom sentido, que narra as peripécias de um professor de música folclórica (Paulo José) envolvido numa série de circunstâncias que termina por deixá-lo totalmente nu, a princípio do lado de fora de seu apartamento, depois por toda a cidade do Rio. Um elenco variado se scandaliza, se assusta ou se impressiona de vários modos com o "homem nu" durante o desenrolar da história. Mais uma experiência do diretor de *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*" no terreno da comédia.

Produção de Fernando de Barros para a Wallfilme e Pelmed * Distribuição da Pelmed * Direção de Roberto Santos * Argumento original de Fernando Sabino * Roteiro e diálogos de Fernando Sabino e Roberto Santos * Fotografia de Hélio Silva * Elenco: Paulo José, Leila Diniz, Esmeralda Barros, Irma Alvarez, Ana Maria Nabuco, Ruth de Souza, Rafael de Carvalho, Walter Forster, Jeferson Dantes, Oswaldo Loureiro, Flavio Migliaccio, Milton Gonçalves, Zózimo Bulbul, Telma Reston, Paulinho da Viola, Mauro Duarte, Elton Medeiros, Copinha, Iris Bruzzi, Joana Fomm, Joffre Soares, Vera Barreto Leite * Realizado em 1967.

AS MAIORES OBRAS DO CINEMA

“Quais as 20 maiores obras do cinema?”. Com esta pergunta FILME CULTURA inicia uma série de “enquêtes” seletivas que, em seguida, concentrando-se sobre os mais importantes centros produtores e sobre determinados gêneros ou tendências da produção mundial, chegará, por etapas, a traçar um panorama da posição da crítica brasileira.

A primeira “enquête” desta série foi escolhida em função da curiosidade mais frequentemente manifesta entre os cinéfilos: quais os filmes preferidos pelas pessoas cujo cotidiano marcha paralelo ao dia-a-dia da arte cinematográfica? Aparentemente uma tarefa simples — relacionar “os seus 20 filmes favoritos” — na verdade, um trabalho que desde a formulação da pergunta implica certa dose de arbítrio (na opinião de muitos consultados) e convida à polêmica.

A pergunta de FILME CULTURA, lacônica, deixou deliberadamente uma grande elasticidade para as respostas. Se estabelecêssemos um critério, talvez tornássemos ainda mais difícil a colheita de um bom número de listas representativas da opinião da crítica brasileira. Porque tínhamos que lutar, também, com a dificuldade de contatos entre a revista e críticos situados em vários Estados mais distantes e dotados de interessante movimento cultural-cinematográfico. Algumas dúvidas que afloraram na correspondência ou nos contatos pessoais com os críticos: (1) o critério deve ser simplesmente de efetividade crítica, de preferência pessoal? (2) não seria mais aconselhável um critério de importância histórica, de avaliação dos “marcos” decisivos da evolução do cinema como arte, cultura, espetáculo? (3) o teto de somente 20 filmes não deveria levar o crítico a citar apenas um título de cada um dos seus autores preferidos? Como o leitor verificará à leitura dos resultados da “enquête”, o critério da importância histórica domina em várias listas, enquanto algumas se apóiam mais na sintonia dos críticos com determinados cineastas e tendências, e em outras a inclinação pelos “marcos” da evolução histórico-estética do cinema procura conciliar-se com a in-

dicação de títulos capitais do cinema moderno.

“Porque somente 20 melhores, em vez de 50, 100, 200?” O limite de 20 não foi a melhor opção segundo vários opinantes. Mas temos dois argumentos fortes. O primeiro, o problema de espaço para um “repertório” maior — inclusive porque não poderíamos deixar de divulgar, em qualquer das hipóteses, lista por lista. O segundo argumento, talvez mais forte: nossa intenção de fazer, em números futuros, “enquêtes” sobre os melhores filmes italianos, franceses, brasileiros, americanos, etc. Nossas próximas consultas definirão mais nitidamente a posição crítica de cada um. Com essa tarefa esperamos, também, contribuir com sugestões de programação para cineclubes e outros núcleos de difusão cultural-cinematográfica.

Por causa de um empate no vigésimo lugar, nosso final apresenta uma lista de 21 filmes. Os filmes com maior número de citações: **Cidadão Kane** (por 13 críticos, ainda que nunca em primeiro lugar); **Aurora** (10 citações e quatro primeiros lugares); **Luzes da Cidade** (por 10 críticos, mas em primeira colocação numa só lista); **Ladrões de Bicicletas**, **La Passion de Jeanne d’Arc** e **Morangos Silvestres** (citados por 9 críticos, figurando **Jeanne d’Arc** uma vez em primeiro lugar); **O Encouraçado Potemkin** (citado 8 vezes e uma primeira colocação), **O Ano Passado em Marienbad** (citado 4 vezes, com dois primeiros lugares), **Os Brutos Também Amam** (2 citações e um primeiro lugar), **Vampyr** (uma só citação, justamente em primeiro lugar), **Em Busca do Ouro** (cinco citações e um primeiro lugar), **Rocco e seus Irmãos** (citado por 6 críticos, com um primeiro lugar), **As Jovens Afrodites** (escolhido “o melhor” na lista de Rubem Biáfara, é um filme grego que nunca foi comercialmente exibido no Brasil), **O Anjo Azul** (citado uma vez, em primeiro lugar). Ao todo votaram 18 críticos.

Para seleção das “vintes maiores obras do cinema” atribuímos 20 pontos a cada filme citado em primeiro lugar, em cada lista, 19 pontos a cada um dos citados em segundo lugar, e assim por diante, até os vigésimos colocados, que receberam apenas um ponto por citação.



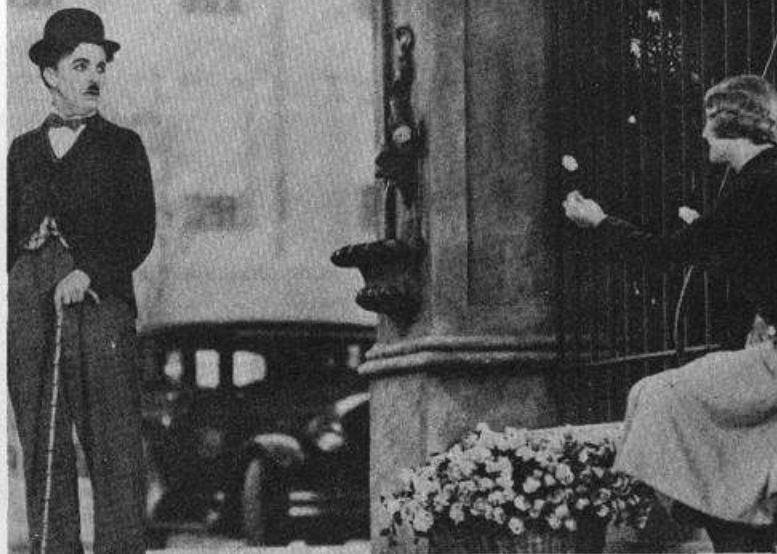
KANE

Orson Welles e Ruth Warrick: "Cidadão Kane". Desde 1941 a avaliação da modernidade dos filmes ganhou obrigatório ponto de referência no filme de estréia de um diretor de 26 anos.

- 1.º — **Cidadão Kane/Citizen Kane**, de Orson Welles (1941), com 188 pontos
- 2.º — **Aurora/Sunrise**, de F. W. Murnau (1927), com 161 pontos
- 3.º — **Luzes da Cidade/City Lights**, de Charles Chaplin (1931), com 144 pontos
- 4.º — **La Passion de Jeanne D'Arc**, de Carl Th. Dreyer (1928), com 137 pontos
- 5.º — **O Encouraçado Potemkin/Bronenosetz Potemkin**, de Sergio M. Eisenstein (1925), com 136 pontos
- 6.º — **Intolerância / Intolerance** de David Wark Griffith (1916), com 89 pontos
— **Ladrões de Bicicletas/Ladri di Biciclette**, de Vittorio de Sica (1948), com 89 pontos
- 7.º — **Ouro e Maldição/Greed**, de Erich von Stroheim (1924), com 86 pontos
- 8.º — **Morangos Silvestres/Smultronstället**, de Ingmar Bergman (1957), com 77 pontos
- 9.º — **Rocco e seus Irmãos/Rocco e I Suoi Fratelli**, de Luchino Visconti (1960), com 76 pontos
- 10.º — **Em Busca do Ouro/The Gold Rush**, de Charles Chaplin (1925), com 73 pontos
- 11.º — **No Tempo das Diligências /Stagecoach**, de John Ford (1939), com 66 pontos
- 12.º — **Punhos de Campeão/The Set Up**, de Robert Wise (1949), com 62 pontos
- 13.º — **O Ano Passado em Marienbad/L'Année Dernière à Marienbad**, de Alain Resnais (1961), com 60 pontos
- 14.º — **Terra do Sonho Distante/America, America**, de Elia Kazan (1964), com 53 pontos
- 15.º — **Hiroshima Meu Amor/Hiroshima Mon Amour**, de Alain Resnais (1959), com 51 pontos
- 16.º — **Rashomon/Rashomon**, de Akira Kurosawa (1951), com 50 pontos
— **M, O Vampiro de Dusseldorf/M**, de Fritz Lang (1932), com 50 pontos
— **L'Âge d'Or**, de Luiz Buñuel (1930), com 50 pontos
- 17.º — **O Morro dos Ventos Uivantes/Wuthering Heights**, de William Wyler (1939), com 44 pontos
— **A Noite/La Notte**, de Michelangelo Antonioni (1960), com 44 pontos



O primeiro trabalho de Friedrich Wilhelm Murnau nos Estados Unidos, "Aurora", é considerado um dos expoentes da poesia cinematográfica. Na foto, George O'Brien.



Já em plena euforia dos "100% falados", Chaplin se manteve fiel ao silêncio, no mesmo plano de grandeza, lançando "Luzes da Cidade". Virginia Cherrill viveu a florista cega.

Alberto Shatovsky — Nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais. Atividades cinematográficas: desde 1951 é jornalista de cinema em vários veículos da imprensa escrita e falada. Mantém atualmente programas de crítica ("Falando de Cinema") e informações cinematográficas na Rádio Ministério da Educação e Cultura, escrevendo ainda para a revista "Fatos & Fotos"; faz parte do "conselho" de críticos que julga o "Filme em Questão" no "Jornal do Brasil". Fêz programas em várias emissoras de TV, na Guanabara. Faz a editoria de cinejornais para o "Canal 100" e de alguns documentários de Carlos Niemeyer.

- 1 — Intolerância
- 2 — O Encouraçado Potemkin
- 3 — Aurora
- 4 — Luzes da Cidade
- 5 — Sem Novidades no Front/All Quiet on the Western Front, de Lewis Milestone (1930)
- 6 — Cidadão Kane
- 7 — A Terra/Zemlia, de Alexander Dovzhenko (1930)
- 8 — À Nous la Liberté, de René Clair (1929)
- 9 — O Lírio Partido/Broken Blossoms, de David Wark Griffith (1919)
- 10 — Ladrões de Bicicletas
- 11 — Milagre em Milão/Miracolo a Milano, de Vittorio de Sica (1951)
- 12 — Morangos Silvestres
- 13 — Rashomon
- 14 — Louisiana Story, de Robert Flaherty (1948)
- 15 — A Grande Ilusão/La Grande Illusion, de Jean Renoir (1937)
- 16 — Matar ou Morrer/High Noon, de Fred Zinnemann (1951)
- 17 — A Doce Vida/La Dolce Vita, de Federico Fellini (1960)
- 18 — Rocco e Seus Irmãos
- 19 — La Passion de Jeanne D'Arc
- 20 — Paisá/Paisá, de Roberto Rossellini (1946)

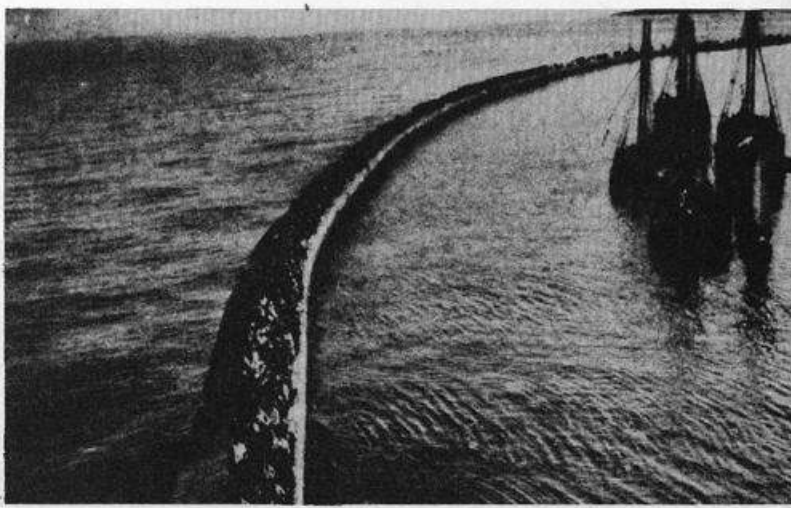
Antonio Moniz Vianna — Nasceu em Salvador, Bahia. Formado no Rio pela Faculdade Nacional de Medicina (1948). Crítico de cinema do "Correio da Manhã" desde 1946, tendo exercido o cargo de Redator-Chefe deste matutino no período 1962-63. Organizador (com Ruy Pereira da Silva) e diretor (1956-1965) da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde realizou os Festivais Americano, Francês, Italiano, Russo e Inglês. Membro do núcleo original do GEICINE, com Flávio Tambellini, Rubem Biáfora e outros. Vice-Presidente da União Mundial de Museus de Cinema, eleito em 1962 e reeleito em 1965. Diretor do Departamento de Cinema, Teatro e Outras Diversões do Estado da Guanabara e Secretário-Executivo da CAIC (Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica), em 1965. Organizador e diretor do I Festival Internacional do Filme, realizado no Rio de Janeiro em 1965. Atualmente é o Secretário-Executivo do Instituto Nacional de Cinema.

- 1 — Aurora
- 2 — O Delator/The Informer, de John Ford (1935)
- 3 — Cidadão Kane
- 4 — No Tempo das Diligências
- 5 — Punhos de Campeão
- 6 — Intolerância
- 7 — Depois do Vendaval/The Quiet Man, de John Ford (1952)
- 8 — M, O Vampiro de Dusseldorf
- 9 — Soberba/The Magnificent Ambersons, de Orson Welles (1942)
- 10 — La Passion de Jeanne D'Arc
- 11 — A Doce Vida
- 12 — A Última Gargalhada/Der Letzte Mann, de F. W. Murnau (1925)
- 13 — Le Million, de René Clair (1931)

- 14 — Consciências Mortas/The Ox-Bow Incident, de William A. Wellman (1943)
- 15 — O Homem que Matou o Falcinora/The Man Who Shot Liberty Valance, de John Ford (1962)
- 16 — 8 e 1/2, de Federico Fellini (1963)
- 17 — O Tesouro de Sierra Madre/The Treasure of Sierra Madre, de John Huston (1948)
- 18 — Matar ou Morrer
- 19 — O Sol Brilha na Imensidade/The Sun Shines Bright, de John Ford (1953)
- 20 — Morangos Silvestres

Carlos Denis Machado — Nasceu em Curvelo, Minas Gerais. Advogado militante em Belo Horizonte. Ex-presidente do Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais (CEC) e da Associação Mineira de Críticos Cinematográficos. Fêz crítica no "Diário de Minas" e na edição mineira de "Última Hora". Participou da primeira fase da "Revista de Cinema", como colaborador e secretário.

- 1 — Em Busca do Ouro
- 2 — O Encouraçado Potemkin
- 3 — À Nous la Liberté
- 4 — Cidadão Kane
- 5 — Un Chien Andalou, de Luís Buñuel (1928)
- 6 — A Grande Ilusão
- 7 — Ladrões de Bicicletas
- 8 — Rashomon
- 9 — Depois do Vendaval
- 10 — Viagem à Itália/Viaggio in Italia, de Roberto Rossellini (1953)
- 11 — Hiroshima Meu Amor
- 12 — No Tempo das Diligências
- 13 — Luzes da Cidade
- 14 — Acossado/À Bout de Souffle, de Jean-Luc Godard (1959)
- 15 — Morangos Silvestres
- 16 — Um Dia em Nova York/On the Town, de Stanley Donen e Gene Kelly (1949)



Falconetti no final de "La Passion de Jeanne D'Arc", obra-prima que o dinamarquês Dreyer realizou na França, explorando ao máximo as possibilidades expressivas do "close-up".

A revolta da tripulação do "Encouraçado Potemkin", 1905, forneceu a Eisenstein, 20 anos depois, o tema do filme que revigorou a revolução estética da montagem no cinema soviético.

- 17 — A Glória da um Covarde/
The Red Badge of Courage,
de John Huston (1951)
- 18 — Em Busca de Um Homem/
Oh! For a Man ou Will Success
Spoil Rock Hunter?, de
Frank Tashlin (1957)
- 19 — Os Brutos Também Amam/
/Shane, de George Stevens
(1953)
- 20 — O Grande Ditador/The Great
Dictator, de Charles Chaplin
(1940)

Carlos Fonseca — Nasceu em Alfenas, Minas Gerais. Foi crítico de filmes e redator de artigos e reportagens cinematográficas nos seguintes jornais e revistas do Rio: como substituto, "Correio da Manhã" e "Jornal do Comércio"; como titular, "A Noite", revistas "Cine-Revelação", "Rio-Magazine" e "A Noite Ilustrada" e "Revista de Cultura Cinematográfica", de Belo Horizonte. Fundador e diretor do Centro de Cultura Cinematográfica (1956-57). Fundador e co-diretor da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1956-57), tendo co-dirigido na ocasião o Festival "A História do Cinema Americano". Chefe da Filmoteca Cultural Shell (1958-64). Produtor e diretor (com Ruy Pereira da Silva) de Rio, *Maravilha do Mundo*, filme documentário colorido sobre o Rio de Janeiro, selecionado para o I Festival Internacional do Filme ("hors concours") e ganhador do prêmio de melhor documentário de 1965, pelo Governo do Estado da Guanabara. É membro do Conselho de Cinema do "Correio da Manhã". Atualmente é editor-adjunto de FILME CULTURA.

- 1 — Aurora
- 2 — Terra do Sonho Distante
- 3 — Rocco e seus Irmãos
- 4 — La Passion de Jeanne D'Arc
- 5 — Luzes da Cidade

- 6 — Ordet, não exibido no Brasil,
de Carl Th. Dreyer (1955)
- 7 — Rastros de Ódio/The Searchers,
de John Ford (1956)
- 8 — A Sombra de uma Dúvida/
Shadow of a Doubt, de Alfred
Hitchcock (1942)
- 9 — Rashomon
- 10 — Ladrões de Bicicletas
- 11 — Cidadão Kane
- 12 — Punhos de Campeão
- 13 — A Doce Vida
- 14 — Blow-Up — Depois daquele
Beijo/Blow-Up, de Michelangelo
Antonioni (1967)
- 15 — Uma Rua Chamada Pecado/
A Streetcar Named Desire,
de Elia Kazan (1951)
- 16 — Desencanto/Brief Encounter,
de David Lean (1945)
- 17 — Sem Novidades no Front
- 18 — O Condenado/Odd Man Out,
de Carol Reed (1947)
- 19 — Ninotchka/Ninotchka, de
Ernst Lubitsch (1939)
- 20 — Intolerância

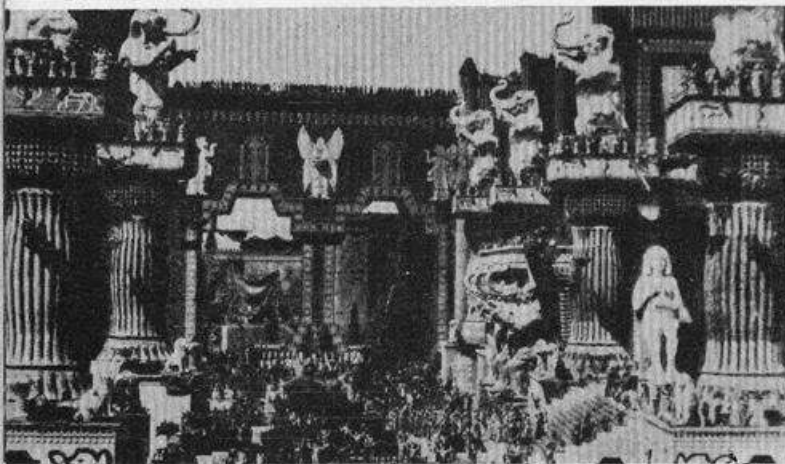
Carlos Maximiano Motta — Nasceu em Santos, São Paulo. Ex-cineclubista: Clube de Cinema de Santos, Cineclube do Centro Dom Vital de São Paulo. Iniciou-se na crítica em 1954, em "A Cena Muda", levado por Jonald, então o secretário da revista. Fazia crítica de filmes exibidos em São Paulo e colaborou na cobertura crítica dos filmes do Festival Internacional de São Paulo, realizado naquele ano. De 1961 a 1964 foi um dos críticos do jornal "Shopping News", de São Paulo. Desde 1965 é redator do jornal "O Estado de São Paulo", fazendo o noticiário de cinema e, eventualmente, crítica. Faz parte do Júri Municipal de Cinema no período do corrente ano.

- 1 — O Anjo Azul/Der Blaue Engel,
de Josef von Sternberg
(1930)
- 2 — Êxtase/Extase, de Gustav
Machaty (1933)
- 3 — M, o Vampiro de Dusseldorf

- 4 — Juventude/Sommarlek, de
Ingmar Bergman (1950)
- 5 — Morangos Silvestres
- 6 — O Morro dos Ventos Uivantes
- 7 — Cidadão Kane
- 8 — Noites Brancas/Le Notti
Bianche, de Luchino Visconti
(1957)
- 9 — Madre Joana dos Anjos/Matka
Joana od Aniolow, de Jerzy
Kawalerowicz (1961)
- 10 — Sêde de Paixões/Torst, de
Ingmar Bergman (1949)
- 11 — 30 Anos Esta Noite/Feu Follet,
de Louis Malle (1963)
- 12 — O Grito/Il Grido, de Michelangelo
Antonioni (1957)
- 13 — Vida Privada/Vie Privée, de
Louis Malle (1962)
- 14 — Um Corpo que Cai/Vertigo,
de Alfred Hitchcock (1958)
- 15 — A Marca da Maldade/Touch
of Evil, de Orson Welles
(1957)
- 16 — Dois Destinos/Cronaca
Familiare, de Valerio Zurlini
(1962)
- 17 — Rocco e Seus Irmãos
- 18 — Rainha Cristina/Queen
Christina, de Rouben Mamoulian
(1933)
- 19 — Arma Fatídica/Kenju Yo
Saraba, de Eizo Sugawa (1960)
- 20 — Brôto para o Verão/Une
Fille pour L'Été, de Édouard
Molinaro (1960)

Ely Azeredo — Nasceu em Macaé, Estado do Rio. Após algumas colaborações avulsas na imprensa carioca, fez em 1952, para a "Tribuna da Imprensa" (Rio), a cobertura da 1.ª Retrospectiva do Cinema Brasileiro, realizada em São Paulo. Iniciou-se na crítica diária no mesmo jornal, em 1953. Colaborou em "Revista da Semana", "O Semanário" (primeira fase), "Manchete", "Maquis" (nesta com o pseudônimo Rodrigo Tôres), "Revista de Cinema" (MG). Fez parte do Conselho da Cinemateca do MAM e da Diretoria da ABCC

ENQUÊTE



"Intolerância" (foto), seguindo-se a "O Nascimento de uma Nação", cunhou para Griffith o título de "pai do cinema". Com Griffith o cinema conquistou sua autonomia expressiva.



"Ladrões de Bicicletas", de Vittorio de Sica, o melhor resultado do binômio De Sica/Zavattini, deu a uma história de desemprego dimensões de tragédia. Na foto, Enzo Staiola.

(Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos). Em 1959 iniciou o movimento de "cinemas de arte" no Brasil, em colaboração com Alberto Shatovsky. Participou da Comissão de Seleção de Filmes, do Itamarati, e de várias comissões do GEICINE. Em 1966, a convite de Flavio Tambellini, organizou a revista FILME CULTURA. Integrou o Júri dos Prêmios INC (1967) e o Júri do Festival Internacional de Cinema de Berlim (1965). É titular das colunas de cinema do "Jornal do Brasil", "Tribuna da Imprensa", e Editor-Geral de FILME CULTURA.

- 1 — *Vampyr*, de Carl Th. Dreyer (1932)
- 2 — *Cidadão Kane*
- 3 — *La Passion de Jeanne d'Arc*
- 4 — *Em Busca do Ouro*
- 5 — *La Règle du Jeu*, de Jean Renoir (1939)
- 6 — *Luzes da Cidade*
- 7 — *O Grito*
- 8 — *Morangos Silvestres*
- 9 — *Ouro e Maldição*
- 10 — *No Tempo das Diligências*
- 11 — *Hiroshima Meu Amor*
- 12 — *Na Estrada da Vida/La Strada*, de Federico Fellini (1954)
- 13 — *A Noite/La Notte*, de Michelangelo Antonioni (1960)
- 14 — *Ladrões de Bicicletas*
- 15 — *Os Melhores Anos de Nossa Vida/The Best Years of Our Lives*, de William Wyler (1945)
- 16 — *Pacto Sinistro/Strangers on a Train*, de Alfred Hitchcock (1951)
- 17 — *Noites de Circo/Cycklarnas Afton*, de Ingmar Bergman (1953)
- 18 — *Aurora*
- 19 — *O Vento/The Wind*, de Victor Sjöström (1928)
- 20 — *A Nous la Liberté*

Flávio Manso Vieira — Nasceu em Muzambinho, Minas Gerais. Crítico de filmes e redator de reportagens

sobre cinema nas revistas "Cine-Revelação", "Filmes e Fotonovelas", e eventual colaborador de jornais cariocas. Fundador e presidente do Centro de Cultura Cinematográfica (1956-57). Fundador e co-diretor da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1957-58), tendo co-dirigido o Festival "A História do Cinema Americano", na mesma ocasião. Escritor e argumentista, escreveu roteiros para filmes documentários da Procline e tem em projeto um argumento seu, "Um Crime Perfeito". É membro do Conselho de Cinema do "Correio da Manhã" e colaborador de FILME CULTURA.

- 1 — *Rocco e Seus Irmãos*
- 2 — *Aurora*
- 3 — *Terra do Sonho Distante*
- 4 — *La Passion de Jeanne D'Arc*
- 5 — *Rashomon*
- 6 — *Na Estrada da Vida*
- 7 — *Cidadão Kane*
- 8 — *Obsessão/Ossessione*, de Luchino Visconti (1943)
- 9 — *Henrique V/Henry V*, de Laurence Olivier (1944)
- 10 — *Desencanto*
- 11 — *Uma Rua Chamada Pecado*
- 12 — *Francisco, Arauto de Deus/Francesco Giullare di Dio*, de Roberto Rossellini (1950)
- 13 — *Ladrões de Bicicletas*
- 14 — *Blow - Up/Depois Daquele Beijo*
- 15 — *Luzes da Cidade*
- 16 — *Morangos Silvestres*
- 17 — *A Sombra de uma Dúvida*
- 18 — *Punhos de Campeão*
- 19 — *Intolerância*
- 20 — *Depois do Vendaval*

Jaime Rodrigues — Nasceu em Dom Pedrito, Rio Grande do Sul. Foi diretor de cineclubes, no Rio: Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana dos Estudantes e Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro. Fêz crítica de filmes e redação sobre cinema

em geral em jornais ("Diário de Notícias", de Ribeirão Preto) e revistas ("Cadernos Brasileiros", "Comentário", do Rio). Atualmente escreve para FILME CULTURA e "Correio da Manhã" (onde é membro do Conselho de Cinema) como colaborador.

- 1 — *Aurora*
- 2 — *No Tempo das Diligências*
- 3 — *Ouro e Maldição*
- 4 — *Hiroshima Meu Amor*
- 5 — *Terra do Sonho Distante*
- 6 — *Rocco e Seus Irmãos*
- 7 — *Scarface, a Vergonha de uma Nação/Scarface, Shame of a Nation*, de Howard Hawks (1932)
- 8 — *Humberto D./Umberto D*, de Vittorio de Sica (1952)
- 9 — *O Homem que Matou o Facinora*
- 10 — *A Greve/Stratchka*, de Sergei M. Eisenstein (1924)
- 11 — *A Turba/The Crowd*, de King Vidor (1928)
- 12 — *O Processo/The Trial*, de Orson Welles (1962)
- 13 — *Viridiana/Viridiana*, de Luís Buñuel (1960)
- 14 — *L'Age D'Or*
- 15 — *Cidadão Kane*
- 16 — *O Delator*
- 17 — *Le Million*
- 18 — *Em Busca do Ouro*
- 19 — *O Grito*
- 20 — *Paixão dos Fortes/My Darling Clementine*, de John Ford (1946)

José Lino Grünewald — Nasceu no Rio de Janeiro. Começou a escrever sobre cinema em 1956, no Suplemento Literário do "Jornal do Brasil", e logo a seguir (eventualmente) no "Correio da Manhã". De 1958 a 1966 foi o crítico de cinema do "Jornal de Letras". Foi colaborador da seção de cinema da "Tribuna da Imprensa" em períodos diversos, e publicou o ensaio "Cine-Situação — Vertentes", em



Zasu Pitts em "Ouro e Maldição", de von Stroheim, um dos pontos culminantes do realismo no cinema. O cineasta vienense lutou, sem êxito, contra os cortes impostos ao filme.

Em "Morangos Silvestres" Ingmar Bergman reuniu passado e presente nas mesmas imagens, projetando em maior ousadia formal as experiências de Alf Sjöberg em "Senhorita Julia".

1959. É também poeta ("um e dois", e outros). Fêz parte dos júris de premiação dos festivais de cinema americano, francês e italiano, organizados pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Membro do Júri do I Festival Internacional do Filme do Rio, em 1965. Desde 1962 é redator do "Correio da Manhã", onde escreve artigos sobre cinema, literatura, música popular, além de participar do Conselho de Cinema.

- 1 — O Ano Passado em Marienbad
- 2 — Luzes da Cidade
- 3 — Cidadão Kane
- 4 — Outubro/Oktjabr, de Sergei M. Eisenstein (1927)
- 5 — Tempos Modernos/Modern Times, de Charles Chaplin, (1927)
- 6 — Uma Mulher para Dois/Jules et Jim, de François Truffaut (1961)
- 7 — Aurora
- 8 — L'Âge D'Or
- 9 — Primavera/Maytime, de Robert Z. Leonard (1937)
- 10 — Um Corpo que Cai
- 11 — Lola Montes/Lola Montès, de Max Ophüls (1955)
- 12 — Ladrões de Bicicletas
- 13 — O Encouraçado Potemkin
- 14 — A Grande Valsa/The Great Waltz, de Julien Duvivier (1938)
- 15 — O Boulevard do Crime/Les Enfants du Paradis, de Marcel Carné (1943/1945)
- 16 — Sous les Toits de Paris, de René Clair (1930)
- 17 — Punhos de Campeão
- 18 — Tempo de Guerra/Les Carabiniers, de Jean-Luc Godard (1963)
- 19 — Hiroshima Meu Amor
- 20 — Viver a Vida/Vivre sa Vie, de Jean-Luc Godard (1962)

José Júlio Spiewak — Nasceu em Tomaszow Mazowiecki, Polônia. Radicado em São Paulo, desde 1940. Participou da organização do "Grupo de Cinema Orson Welles", na

capital paulista. Ator e redator de cinema em programas de TV (com Rubem Biáfora). Ator de filmes: *Carnaval em La-Maior* (1954), *Ravina e Fronteiras do Inferno* (1959), *Conceição* (1960) e *A Ilha* (1963). Membro dos júris Municipal de Cinema de São Paulo (1964/65 e 1966/67), e Saci (do "Estado de São Paulo", de 1963 a 1966), e Prêmios INC (1966). É autor do argumento *Crepúsculo de Ódios*, dirigido por Carlos Coimbra. Dirigiu, em 1966, um curta-metragem, *A Pressa do Futuro*, para o antigo INCE. Foi crítico, esporadicamente, no "O Estado de São Paulo" e "Diário da Noite" e, desde 1962, no "Diário de São Paulo".

- 1 — O Ano Passado em Marienbad
- 2 — Trinta Anos Esta Noite
- 3 — A Noite
- 4 — Juventude
- 5 — Espada Diabólica/Daibosatsu Toge, de Tomu Uchida (1957/59)
- 6 — Morte à Fera/Yaju Shisubesh, de Eizo Sugawa (1959)
- 7 — Noites de Circo
- 8 — A Canção da Despedida/Banka, de Heinosuke Gosho (1957)
- 9 — O Morro dos Ventos Uivantes
- 10 — O Eclipse/L'Eclisse, de Michelangelo Antonioni (1961)
- 11 — Vida de Artista/Ruten, de Buntaro Futakawa
- 12 — Vive-se uma Só Vez/You Live Only Once, de Fritz Lang (1937)
- 13 — O Pirata/The Pirate, de Vincente Minnelli (1948)
- 14 — Fúria Indômita/Black Eagle, de Robert Gordon (1948)
- 15 — Na Trilha das Feras/Kemono Michi, de Eizo Sugawa (1966)
- 16 — Pioneiros Indômitos/The Prairie, de Robert Gordon (1947)
- 17 — Noite Vazia, de Walter Hugo Khouri (1965)
- 18 — Primavera

- 19 — A Deusa Loura/White Orchid, de Reginald Le Borg (1954)
- 20 — Tormento/The Guilt of Janet Ames, de Henry Levin (1947)

Luiz Alípio de Barros — Nasceu na Usina Campo Verde (na época pertencente ao Município de Murici, hoje ao Município de Branquinha), Alagoas. Começou a gostar de cinema nas matinês do velho cinema Delícia, de Maceió. Mora no Rio há 30 anos onde é jornalista, tendo trabalhado para as revistas "O Cruzeiro", "A Cigarra" e "Cena Muda" e o jornal "Diário da Noite". Como redator da coluna cinematográfica, editor da página de turismo e ligado a setores administrativos está na "Última Hora" desde a sua fundação. Participou ativamente de muitos movimentos importantes da vida cinematográfica do País: foi fundador e presidente do Círculo de Estudos Cinematográficos (CEC), que marcou época e originou alguns dos principais cineclubes do País; sócio fundador e presidente, por um período, da Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos.

- 1 — Aurora
- 2 — La Passion de Jeanne D'Arc
- 3 — O Encouraçado Potemkin
- 4 — Aleluia/Allelujah, King Vidor (1929)
- 5 — Intolerância
- 6 — Ouro e Maldição
- 7 — Cidadão Kane
- 8 — Tabu/Tabou, de F. W. Murnau, em colaboração com Robert Flaherty (1931)
- 9 — O Delator
- 10 — Punhos de Campeão
- 11 — Matar ou Morrer
- 12 — Morangos Silvestres
- 13 — M, o Vampiro de Dusseldorf
- 14 — Luzes da Cidade
- 15 — Scarface, A Vergonha de uma Nação
- 16 — O Boulevard do Crime
- 17 — A Nous la Liberté
- 18 — Zéro de Conduite, de Jean Vigo (1933)



Renato Salvatori e Alain Delon em "Rocco e Seus Irmãos", a obra-mestra de Visconti. Nos conflitos de uma família sulista em Milão, um corte longitudinal no drama social italiano.



Georgia Hale sob o olhar faminto de Carlitos no clássico "Em Busca de Ouro". Em tôdas as "enquêtes" sôbre os melhores do cinema, "The Gold Rush" tem forte votação, com "City Lights".

- 19 — *Desencanto*
- 20 — *Rashomon*

Octavio de Faria — Nasceu no Rio de Janeiro. Romancista ("Mundos Mortos", "Os Caminhos da Vida", "O Lobo das Ruas", "O Anjo de Pedra", "Os Renegados", "Os Loucos", "O Senhor do Mundo", "A Sombra de Deus"), ensaísta ("Maquiavel e o Brasil", "Destino do Socialismo", "Dois Poetas: Augusto Frederico Schmidt e Vinicius de Moraes", "Cristo e César", "Fronteiras da Santidade", "Significação do Far-West", "Coelho Neto e o Romance", "Pequena Introdução à História do Cinema") e dramaturgo ("Três Tragédias à Sombra da Cruz"). Jornalista, colaborou em inúmeras revistas e jornais — no "Jornal do Comércio" e no "Correio da Manhã" com colunas diárias. Foi um dos fundadores do Chaplin Clube e redator da revista dêste clube, "O Fan" (1930).

- 1 — *Luzes da Cidade*
- 2 — *La Passion de Jeanne D'Arc*
- 3 — *Em Busca do Ouro*
- 4 — *Ouro e Maldição*
- 5 — *O Encouraçado Potemkin*
- 6 — *Intolerância*
- 7 — *Aurora*
- 8 — *O Gabinete do Dr. Caligari / Das Kabinett des Dr. Caligari*, de Robert Wiene (1919)
- 9 — *Napoléon/Napoléon*, de Abel Gance (1926)
- 10 — *Cidadão Kane*
- 11 — *A Última Gargalhada*
- 12 — *Roma, Cidade Aberta/Roma Città Aperta*, de Roberto Rossellini (1945)
- 13 — *La Terra Trema*, de Luchino Visconti (1948)
- 14 — *Morangos Silvestres*
- 15 — *O Lírio Partido*
- 16 — *A Caixa de Pandora/Die Büchse von Pandora*, de G. W. Pabst (1928)
- 17 — *A Grande Ilusão*

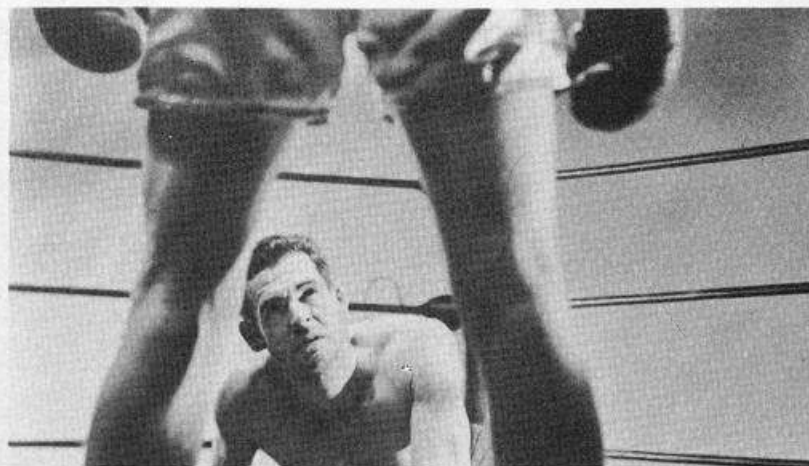
- 18 — *Aleluia!*
- 19 — *Rastros de Ódio*
- 20 — *O Ano Passado em Marienbad*

Paulo Perdigão — Nasceu no Rio de Janeiro. Começou na crítica em 1955 colaborando nos jornais universitários e logo a seguir no Boletim da Cinemateca do MAM. Foi crítico do "Jornal do Comércio" durante 1958 e 59. Colaborou na "Revista de Cultura Cinematográfica", de Belo Horizonte, e na revista "Vida", do Rio. De 1962 até 1966 foi o titular da seção de crítica do "Diário de Notícias", do Rio. Chefiou a equipe de redação do I Festival Internacional do Filme do Rio. Teve trabalhos publicados nos livros "Deus e o Diabo na Terra do Sol", "Cinema Moderno e Cinema Novo". É membro do Conselho de Cinema do "Correio da Manhã", onde colabora eventualmente com artigos sôbre cinema. Também membro do Júri do INC que concede "classificação especial" a filmes de curta-metragem. Redator de cinema na revista "Fatos & Fotos". Foi secretário de Redação de FILME CULTURA (onde é colaborador) e é Editor-Geral de outra publicação do INC, "Guia de Filmes".

- 1 — *Os Brutos Também Amam*
- 2 — *Punhos de Campeão*
- 3 — *Brinquedo Proibido/Jeux Interdits*, de René Clément (1952)
- 4 — *Um Lugar ao Sol/A Place in the Sun*, de George Stevens (1951)
- 5 — *Rocco e Seus Irmãos*
- 6 — *Ladrões de Bicicletas*
- 7 — *Rastros de Ódio*
- 8 — *Matar ou Morrer*
- 9 — *O Tesouro de Sierra Madre*
- 10 — *Morangos Silvestres*
- 11 — *Monsieur Verdoux/Mr. Verdoux*, de Charles Chaplin (1947)
- 12 — *A Trapaça/Il Bidone*, de Federico Fellini (1953)

- 13 — *Do Mundo Nada se Leva/You Can't Take It With You*, de Frank Capra (1938)
- 14 — *Vidas Amargas/East of Eden*, de Elia Kazan (1955)
- 15 — *O Grito*
- 16 — *Viver/Ikiru*, de Akira Kurosawa (1952)
- 17 — *O Sol por Testemunha/Plein Soleil*, de René Clément (1960)
- 18 — *Em Busca de um Homem*
- 19 — *Desencanto*
- 20 — *Rio Vermelho/Red River*, de Howard Hawks (1948)

Pedro Lima — Nasceu no Rio de Janeiro. Começou a se interessar por cinema em 1908, "com as vistas aéreas do Rio, tomadas do alto do Pão de Açúcar, feitas pelo cinegrafista Emilio Guimarães para a Exposição Internacional do Rio de Janeiro". No cinema Pátria (em 1910) e no ginásio, conheceu alguns dos que seriam seus companheiros de cinema por muitos anos, como Alvaro Rocha, Carlos Leal, Paulo Wanderley, Adhemar Gonzaga, Leo Reizler. Desde 1916 escreve sôbre cinema em muitos jornais e revistas: "A Noite", "Correio da Manhã", "Rio Jornal", "A Lanterna", "Boa Noite", "Palcos e Telas", "Cinema", "Para Todos", "A Fita", "A Nação", "Selecta", "Fon-Fon", "Cinearte", "Diário da Noite", (grande período, de 1929 a 1963), "O Cruzeiro" e "A Cigarra" (de 1929 até hoje), "Diário de São Paulo", "Vanguarda", "A Gazeta", "Fru-Fru", "Broadway", "Revista do Rádio" e outros — grande parte citada já desaparecida. Foi fundador de clubes de cinema e incentivador de muitos movimentos importantes em favor do cinema brasileiro. Foi ator por acaso (uma cena de rua) e diretor de documentários, cerca de 20 filmes curtos, entre os quais *Nordeste*, que ganhou prêmio internacional. Colabora no setor de cinema do Ministério da Agricultura há muitos anos. Foi o diretor de



"No Tempo das Diligências"/"Stagecoach", de John Ford, "western" /modelo, mas, ainda assim, difícil escolha entre os muitos clássicos que o grande cineasta realizou no gênero.

Robert Ryan, o pugilista de "Punhos de Campeão", obra-prima esquecida, estranhamente, na maioria dos volumes sobre o cinema americano. A mais expressiva análise do boxe em filme.

produção de *Barro Humano*, em 1929.

- 1 — *Intolerância*
- 2 — *O Encouraçado Potemkin*
- 3 — *Caminhos da Vida/Putevka v Zizn*, de Nikolai Ekk (1931)
- 4 — *Irmãos Karamazov/Die Morder Dimitri Kamarazov*, de Fedor Ozep (1931)
- 5 — *Tempestade sobre a Ásia/Potomok Cinghis-Khama*, de Vsevolod Pudovkin (1928)
- 6 — *Limite*, de Mario Peixoto (1930)
- 7 — *La Passion de Jeanne d'Arc*
- 8 — *Cabiria*, de Giovanni Pastro-ne, também conhecido como Piero Fosco (1913/14)
- 9 — *Princesa das Ostras/Die Austerprinzeßin*, de Ernst Lubitsch (1919)
- 10 — *Cavadoras de Ouro/Gold Diggers of 1933*, de Busby Berkeley e Mervyn Le Roy (1933)
- 11 — *Mistérios de New York/The Exploits of Elaine*, de Louis J. Gasnier (1915)
- 12 — *Moeda Quebrada/The Broken Coin*, com Francis Ford (1915)
- 13 — *Fantasia/Fantasia*, de Walt Disney (1940/41)
- 14 — *Cruzes de Madeira/Les Croix de Bois*, de Raymond Bernard (1931)
- 15 — *Anunciação, Nascimento, Vida, Paixão e Morte de Nosso Senhor Jesus Cristo/La Vie et La Passion de Jésus Christ*, de Ferdinand Zecca (1902/1905)
- 16 — *Napoleão*
- 17 — *Mar de Rosas/Sunnyside*, de Charles Chaplin (1919)
- 18 — *Max em Berlim*, com Max Linder (1911)
- 19 — *20 Andares Acima do Sol* (título não confirmado) com Billie Ricktie
- 20 — *A Última Gargalhada*

Ronald F. Monteiro — Nasceu no Rio de Janeiro. De 1960 a 1963 colaborou na "Revista de Cultura Cinematográfica", de Belo Horizonte. Colaborador eventual no "Correio da Manhã", desde 1960, onde faz parte do Conselho de Cinema. É membro da Central Católica de Cinema, desde 1952. Professor de Cinema na Ação Social Arquidiocesana (ASA), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na Escola Superior de Desenho Industrial e outros. Foi membro do Júri da OCIC, no I Festival Internacional do Filme do Rio (1965). Colaborador de FILME CULTURA e "Guia de Filmes".

- 1 — *Tabu*
- 2 — *La Règle du Jeu*
- 3 — *La Terra Trema*
- 4 — *Pickpocket*, de Robert Bresson (inédito comercialmente no Brasil)
- 5 — *O Demônio das Onze Horas/Pierrot le Fou*, de Jean-Luc Godard (1966)
- 6 — *O Nascimento de uma Nação/The Birth of a Nation*, de David W. Griffith (1914/15)
- 7 — *Scarface, A Vergonha de Uma Nação*
- 8 — *Alemanha, Ano Zero/Germania, Anno Zero*, de Roberto Rossellini (1947)
- 9 — *Ouro e Maldição*
- 10 — *L'Âge d'Or*
- 11 — *Fim de Verão/Kohyagawa-ke no Aki*, de Yasujiro Ozu (1961)
- 12 — *The General*, de K. Drucknan, com Buster Keaton (1926)
- 13 — *Aleluia!*
- 14 — *Paixão dos Fortes*
- 15 — *Ivan o Terrível/Ivan Grozny* (partes I e II), de Sergei M. Eisenstein, 1943/1945)
- 16 — *Dietstvo Gorkovo*, de Mark Donskoi (1938)
- 17 — *Zéro de Conduite*

- 18 — *O Grande Ditador/The Great Dictator*, de Charles Chaplin (1940)
- 19 — *Grilhões do Passado/Confidential Report*, de Orson Welles (1956)
- 20 — *Ganga Bruta*, de Humberto Mauro (1933)

Rubem Biáfora — Nasceu em São Paulo. Freqüenta cinema desde 1929. É crítico de filmes desde 1935, em jornais escolares, depois em revistas e jornais ("Platéia", "O Dia", em 1940; Revista "Inteligência", em 1946; "O Jornal de São Paulo", em 1947; "A Fôlha da Tarde", em 1948; desde 1953 colabora em "O Estado de São Paulo". Foi um dos fundadores do Clube de Cinema de São Paulo, em 1946, que mais tarde se transformaria na Cinemateca Brasileira (1949). Em 1948 fundou o Centro de Estudos Cinematográficos. É também diretor de cinema: após diversas experiências em filmes curtos de 16 mm e alguns documentários encomendados, e de roteiros para filmes e para a TV, realizou em 1957/58 seu primeiro longa-metragem, *Ravina*. No momento termina *O Quarto*. Entre os dois, um documentário premiado, *Mario Gruber*.

- 1 — *As Jovens Afrodites/Mikis Aphrodites*, de Nikos Kon-douros (1962)
- 2 — *O Ano Passado em Marienbad*
- 3 — *A Noite*
- 4 — *O Morro dos Ventos Uivantes*
- 5 — *O Cântico dos Cânticos/The Song of Songs*, de Rouben Mamoulian (1933)
- 6 — *Vida de Artista*
- 7 — *Sêde de Paixões*
- 8 — *Condenado pela Consciência/Kiga Kaikyû*, de Tomu Uchida (1964)
- 9 — *Hiroshima Meu Amor*
- 10 — *Na Trilha das Feras*



Delphine Seyrig, a heroína de "Ano Passado em Marienbad", segundo filme de Resnais. O cinema explora o "universo mental" com base em roteiro de Robbe-Grillet.



Sthatis Giallelis em "Terra do Sonho Distante", de Elia Kazan. O sonho da América visto de longe, da Armênia oprimida, e a realidade vislumbrada na penosa odisséia do emigrante Stavros.

- 11 — *A Maldição do Sangue de Pantera/The Curse of Cat People*, de Gunter V. Fritsch e Robert Wise (1944)
- 12 — *O Pirata*
- 13 — *A Saga de Gosta Berling/Gosta Berling Saga*, de Mauritz Stiller (1923/24)
- 14 — *Trinta Anos Esta Noite*
- 15 — *Aleluia!*
- 16 — *Schatten*, de Arthur Robinson (1922)
- 17 — *Tensão em Shangai/The Shangai Gesture*, de Josef von Sternberg (1941)
- 18 — *A Canção da Despedida*
- 19 — *Os Mil Olhos do Dr. Mabuse/Die 1.000 Augen des Dr. Mabuse*, de Fritz Lang (1960)
- 20 — *O Crime da Quinta/Hebi Hime Sama*, de Teinosuke Kinugasa (1948)

Salvyano Cavalcanti de Paiva — Nasceu em Natal, Rio Grande do Norte. Aos doze anos, transferiu-se para o Rio de Janeiro. Começou suas atividades de crítico cinematográfico em "A Cena Muda", a convite de Pery Ribas. Também fez jornalismo especializado em "Diretrizes", "Democracia", "O Campeão", "Diário do Rio", "Fôlha do Rio", "Panfleto", "A Pátria", "Manchete", "Senhor", "Rádio Jornal do Brasil", "O Nacional". Foi fundador e diretor do Círculo de Estudos Cinematográficos (Rio) e da Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos. Publicou os livros "O Gangster no Cinema" e "Aspectos do Cinema Americano". Faz crítica cinematográfica no "Correio da Manhã" e dirige a Divisão de Fomento do Filme Nacional do INC.

- 1 — *O Encouraçado Potemkin*
- 2 — *L'Âge D'Or*
- 3 — *Luzes da Cidade*
- 4 — *Tempos Modernos*
- 5 — *Cidadão Kane*
- 6 — *A Grande Ilusão*
- 7 — *O Nascimento de Uma Nação*
- 8 — *La Terra Trema*
- 9 — *Ladrões de Bicicletas*
- 10 — *M, O Vampiro de Dusseldorf*
- 11 — *No Tempo das Diligências*
- 12 — *Scarface, A Vergonha de uma Nação*
- 13 — *O Boulevard do Crime*
- 14 — *Le Million*
- 15 — *Dois Contra uma Cidade Inteira/City for Conquest*, de Anatole Litvak (1940)
- 16 — *Francisco, Arauto de Deus*
- 17 — *Acossado*
- 18 — *Os Companheiros/I Compagni*, de Mario Monicelli (1963)
- 19 — *A Guerra Acabou/La Guerre est Finie*, de Alain Resnais (1966)
- 20 — *Dr. Fantástico/Dr. Strangelove*, de Stanley Kubrick (1964)

Walter da Silveira — Juiz de Direito (1938-1945) e advogado. Jornalista. Em 1936 escreveu seu primeiro artigo sobre cinema. Conferencista, fundador do Clube de Cinema da Bahia (1950), relator geral do I Congresso Nacional de Cinema Brasileiro (Rio/1952) e Vice-Presidente do II (São Paulo/1953). Vice-Presidente da I Convenção Nacional de Crítica Cinematográfica (São Paulo/1960), Membro do Conselho da Fundação Cinemateca Brasileira (1961 e 1965). Ator (coadjuvante) nos filmes *A Grande Feira* e *O Pagador de Promessas*. Convidado oficial aos Festivais Internacionais de Cinema de Cannes

e Karlovy Vary (1962). Relator geral da IV Jornada Nacional de Cineclubes (Pôrto Alegre/1963). Professor de cinema (Escola de Teatro da Faculdade de Arquitetura e na Escola de Belas-Artes da Universidade Federal da Bahia e outros). Em 1965 transformou o Clube de Cinema da Bahia em Cinema de Arte. Publicou o livro "Fronteiras do Cinema" (1966). Convidado oficial ao Festival Internacional de Cinema de Berlim (1967). Como crítico e ensaísta colaborou em muitos jornais e revistas da Bahia.

- 1 — *La Passion de Jeanne D'Arc*
- 2 — *Outubro*
- 3 — *Luzes da Cidade*
- 4 — *O Encouraçado Potemkin*
- 5 — *Cidadão Kane*
- 6 — *Em Busca do Ouro*
- 7 — *Monsieur Verdoux*
- 8 — *Aurora*
- 9 — *Ouro e Maldição*
- 10 — *O Vento*
- 11 — *A Terra*
- 12 — *Mãe/Matka*, de Vsevolod Pudovkin (1926)
- 13 — *Nanuque, o Esquimó/Nanook of the North*, de Robert Flaherty (1922)
- 14 — *Nosferatu, o Vampiro/Nosferatu, eine Symphonie des Graunes*, de F. W. Murnau (1922)
- 15 — *O Chapéu de Palha da Itália/Le Chapeau de Paille d'Italie*, de René Clair (1927)
- 16 — *The General*
- 17 — *O Gabinete do Dr. Caligari*
- 18 — *A Grande Ilusão*
- 19 — *Ladrões de Bicicletas*
- 20 — *Os Cavaleiros de Ferro/Aleksandr Nevsky*, de Sergei M. Eisenstein (1938)

Todo filme é uma invenção do mundo, cria o seu próprio universo, e, sendo o reflexo mais apurado e complexo do espírito humano, é afirmação da capacidade criadora (técnica e artística) do homem.

Manipulando uma parafernália de som e imagem, luzes e sombras, emoções e sentimentos, o cineasta — novo “deus ex machina” do nosso tempo — tem em suas mãos concentrada toda uma gênese de mundos que se chocam com o de cada indivíduo submetido ao fascínio da imagem cinematográfica.

Paralelamente, o filme, arte por excelência da sociedade tecnológica em que vivemos, é um dos produtos mais ativos da chamada indústria cultural.

Arte e indústria, o cinema, dotado de profunda capacidade massificadora e de um poder de persuasão de rara eficiência, provoca no espectador uma experiência no terreno do imaginário, em que este sofre, através do filme, o choque entre o prazer estético e o mundo real, a “ersatz” dos sonhos, conforme Hugo von Hofmannsthal, em que o espectador se irrealiza nas personagens ou no “pathos” do filme, catarse que é bruscamente cortada quando da volta à realidade, quando o indivíduo retorna ao mundo real e concreto que o circunda.

Nos seus primitivos tempos, por ocasião das projeções no Salon Indien do Petit Café, nos idos de 1895, em Paris, um público aturdido e inquieto, mas sempre curioso, encarava o “cinématographe” Lumière como um simples e engenhoso invento. Hoje, após ter-se metamorfoseado em arte, graças à inventiva de Georges Méliès e ao gênio de David Wark Griffith, o cinema propõe uma série de problemas em suas relações com o público, o público-massa, o “moviegoer” que tribalmente agrupa-se em torno do totem, em que as imagens se sucedem vinte e quatro vezes por segundo, para alimentar-se lúdica e emocionalmente dos estímulos audiovisuais que o cinema lhe proporciona.

Atuando sobre o psiquismo individual e coletivo e, do ponto de vista sociológico, criando condicionantes de gosto e comportamento, o filme movimenta a vida psíquica em seus aspectos conscientes ou inconscientes.

A tentativa de Alain Resnais, em *L'Année Dernière à Marienbad* (1960), de captar, pela imagem, a acronologia do pensamento humano, concretizando em termos visuais a lógica não ordenada que impulsiona nossas decisões (ou a ausência delas), demonstra que as três dimensões do cinema, sobre serem um instrumento de coerção, podem funcionar como veículo para a análise da complexidade no pensamento humano.

UMA INTRODUÇÃO A FILMOLOGIA



“Fahrenheit 451”, de François Truffaut: Oscar Werner e Julie Christie.

O metacronismo (inverso do “flash-back”) que a narrativa cinematográfica utiliza (vide Antonio Moniz Vianna, “Correio da Manhã”, 22-10-1967) como prospecção sobre o futuro, longe de propor um divórcio entre o real e o imaginário, imprime uma correlação dinâmica, dialética, em que presente e futuro se mesclam, este se interpolando naquele, o imaginário (ou o futuro) prenunciando e antecipando o presente (ou o real).

Pela utilização criadora da câmera — antes simples utensílio mecânico de reprodução de uma realidade circunscrita ao tempo em que foi registrada (daí a falácia do cinema-verdade) — o realizador cinematográfico, síntese do imagismo que caracteriza nossa época, tornou-a o mais

imperturbável e infalível olho do homem na pesquisa pelos nexos causais das suas contradições, o elemento de ultrapassagem das fronteiras que o separam de seu devenir.

A sensação de participação total que o elemento audiovisual proporciona ao espectador — sofrivelmente esboçada por Ray Bradbury em *Fahrenheit 451* e brilhantemente analisada pelo argentino Adolfo Bioy Casares no romance “La Invencción de Morel” (1940), que o escritor Claude Ollier (vide “Cahiers du Cinéma”, n.º 123) julga ter influenciado Alain Robbe-Grillet ao escrever o argumento de *L'Année Dernière à Marienbad* — é quase total. Poderíamos até acrescentar que, pelo filme, o espectador, embora inconscientemente, realiza algo semelhante ao “thematic apperception test” (TAT),

SEGUR

FILMOLOGIA

colocando em cada situação, integrando em cada personagem, sua própria perplexidade e ansiedade existenciais, sua necessidade de evadir-se do mundo. Aliás, com base nessa analogia, Gilbert Cohen-Séat e Monique Rebeillard criaram o "test filmique thématique" (TFT).

O mito do cinema total, em termos de arma política observado por George Orwell em "1984", e já mencionado por Platão na Antiguidade grega ("República", sétimo livro), é uma das mais fascinantes formas de abordagem do fenômeno fílmico — e Marshall McLuhan (vide "Understanding Media: the Extensions of Man"), quando diz que na "electronic age" em que vivemos a "mídia" eletrônica é uma extensão do sistema nervoso central do homem, revigora o conceito de o cinema constituir um elemento totalizante, global, de abordagem e participação no mundo.

Submerso neste universo essencialmente visual que é o nosso, o homem contemporâneo é essencialmente um "voyeur" e, uma vez fascinado pela dinâmica sensorial oferecida pelo cinema, e que a fotografia é incapaz de fornecer (para isso basta comparar a profunda antinomia entre a cena integrada no contexto fílmico e ela mesma reproduzida em "stills"), pode sofrer um enfraquecimento de sua consciência crítica, ser submetido às produções de pura propaganda e ter sua visão-de-mundo encaminhada num sentido totalitário.

Kracauer, por exemplo, informa (vide "Nature of Film") que "a sequência de abertura de *Der Triumph des Willems*, Leni Riefenstahl, 1936, documentário oficial da convenção nazista de 1934), mostra o aeroplano de Hitler voando na direção de Nuremberg através de uma aglomeração de maravilhosas nuvens — uma reencarnação do todo-poderoso Odin". É curioso registrar, segundo o mesmo autor, em outro livro (vide "From Caligari to Hitler") que Goebbels, ministro da propaganda do III Reich, tomou como modelo para os filmes de glorificação do regime nazista *Bronenosetz Potemkin*, de Eisenstein (1925), cujo realizador, apoiado num sistema de pensamento diametralmente oposto, propunha-se a estabelecer idêntica indissolubilidade entre o indivíduo e o Estado, cerne de toda ideologia totalitária.

Criada com o objetivo de estudar a ação do filme sobre o espectador e a sua conseqüente resposta, Gilbert Cohen-Séat lançou as bases da "Filmologia", em 1946, com o livro "Essai sur les Principes d'une Philosophie du Cinéma", que ele definiu como "um conhecimento ordenado, tendo por objeto duas categorias específicas de fenômenos, ou antes, um conjunto de fenômenos específicos de onde se verá que eles podem se dividir em dois grupos principais: os fatos fílmicos e os fatos cinematográficos". Com base na definição exposta, verificaremos que ao filmólogo não

interessam as condições técnicas de realização, nem a análise artística, mas sobretudo (ou exclusivamente) a sua ação sobre o espectador.

E o mesmo autor esclarece que "o fato fílmico consiste em exprimir a vida, vida do mundo ou do espírito, da imaginação ou dos seres e das coisas, por um sistema determinado de combinações. (Imagens visuais: naturais ou convencionais. E as auditivas: sonoras ou verbais)". Mais adiante acentua que "fixado por intermédio da câmera e reconstituído na tela, o fato fílmico apresenta o aspecto necessário de uma espécie de modelagem da luz e do som, realizada sobre uma forma animada ou inanimada, real ou imaginária, mas sempre em função da vida e do ato em movimento".

Isso equivale dizer que o fato fílmico é o cinema em si mesmo, em sua essência, a obra acabada e colocada em condições de ser consumida, ao passo que o fato cinematográfico produzir-se-ia a partir das ilações estabelecidas entre o filme e o público. "A essência do fato cinematográfico será colocar em circulação nos grupos humanos uma soma de documentos, sensações, materiais estes oferecidos pela vida e postos em forma pelo filme", diz Cohen-Séat.

Extremamente importante — e a isso a Filmologia se dedica com acentuado interesse — é o problema das relações empáticas entre o espectador e os heróis da tipologia cinematográfica, a participação emocional do público na ação que se desenvolve na tela. O cinema impõe um condicionamento, conforme J. P. Mayer pôde avaliar em pesquisa realizada na Inglaterra (vide "British Cinemas and their Audiences"), que é de tal forma marcante, visto que os procedimentos de indução transcendem o tempo de domínio cinematográfico (os 90 ou 120 minutos de projeção do filme), associando-se indelévelmente ao psiquismo individual.

Mayer, que utilizou a técnica da narrativa confessional, pela qual o informante reportava-se às suas primeiras sensações cinematográficas, expôs o caso, cujo trecho destacamos, de uma secretária particular, de 39 anos idade: "quando tinha 17 anos, vi uma estrela de cinema (esqueci seu nome) e o rapaz com quem eu estava disse: 'ela tem os pezinhos mais adoráveis e seus sapatos são sempre bonitos'. Eu tinha pés bonitos e fiz uma promessa de que o mesmo seria dito de mim. Não sei se alguma vez isso aconteceu, mas sempre comprei os sapatos e meias mais bonitos que posso e os sapatos são, ainda, meu luxo particular".

É sobre esse mecanismo persuasivo que a Filmologia se debruça, procurando analisar até que ponto o filme e o indivíduo se inter-relacionam, pois desde muito tempo sabemos que o juízo de Georges Duhamel, "o ci-



nema é uma diversão para idiotas", está errado, constituindo-se o filme no maior e mais eficaz instrumento de domínio das massas.

Cohen-Séat propõe quatro atitudes básicas a serem tomadas diante dos fatos cinematográficos e dos fatos fílmicos: 1) atitude de ironia ou atitude de ignorância curiosa, de imparcialidade, de carência de juízo apriorístico e posições prévias; 2) preparo e equipamento técnico para trilhar os caminhos da análise filmológica; 3) indução de verdades de ordem abstrata que podem constituir a ciência filmológica; e 4) fixação de definições originárias das realidades e conceitos que integram o cinema.

Maurício de Begoña (vide "Elementos de Filmologia"), que em lugar de filmologia, vocábulo de formação híbrida (do inglês "film" mais o grego "logos"), considera mais adequado Cinematologia (grego "kinema" mais "logos"), esclarece que, no seu entender, ela é "a ciência que tem por objeto o cinema em seus aspectos essenciais e mais universais", o que não altera substancialmente a definição de Cohen-Séat, aliás me-



A famosa cena da escadaria de Odessa: "O Encouraçado Potemkin", de Sergei M. Eisenstein.

lhor, pela concisão e especificidade.

Observadas as sucintas informações que foram expostas sobre Filmologia, "podemos dizer que a imagem e o plano são, no estado atual das coisas, os únicos fenômenos que devemos chamar, "stricto sensu", fatos filmicos" (Cohen-Séat), ou seja, o "logos" do cinema é fornecido pela câmera, e, explica o filmólogo francês, "a câmera é o instrumento dessa linguagem. É uma mecânica escrupulosa. O olho da câmera, sua acuidade, sua precisão, sua imparcialidade, seu poder. Ela recolhe como um espelho as imagens dos objetos e as fixa magicamente".

Seis seriam os métodos filmológicos:

1. Intuitivo: a reunião da maior quantidade possível de dados sobre o filme, observação das relações espontâneas que surgem, formulação de hipóteses de abordagem e de soluções provisórias sobre cada tema de "per si" e resumo em proposições genéricas;

2. Objetivo: investigação do triplice aspecto do cinema, prático, científico e filosófico, considerando-se o cinema como qualquer outro ob-

jeto submetido à observação e análise;

3. Observação racional: determinação da mensagem própria das imagens, isto é, o "quantum" de arte e o "quantum" de linguagem em sua expressão cinematográfica, separando o que atribuir à razão e ao sentimento;

4. Estética constituída: aceitação de improviso e sem prévia crítica às noções cinematográficas estabelecidas e aplicação de atitudes e métodos de análise próprios de outras manifestações artísticas;

5. Sintético: aceita "a priori" as convenções cinematográficas, as suas repercussões no mecanismo psicológico, intentando catalogar as consequências do fato cinematográfico, sabendo-se de antemão que o cinema é o resultado mais avançado do progresso técnico e científico da humanidade;

6. Monográfico: tendo em vista os numerosos aspectos do cinema e, ao mesmo tempo, suas infundáveis áreas de influência, analisa o cinema por setores e grupos de relações, cada um deles merecendo um estudo monográfico.

As relações que o filme estabelece com o espectador situam-se entre o real e o imaginário, explorando as várias camadas do real e agindo como deflator na liberação de impulsos reprimidos, penetrando no subconsciente e o dominando, daí porque Alain Resnais afirma que "se aceitarmos a fórmula de Truffaut, todo filme deve comportar ser ressumido numa só palavra, podemos dizer: *L'Année Dernière à Marienbad* ou a persuasão" (vide "Cahiers du Cinéma", n.º 123).

E, analisando algumas realizações que se seguiram à do autor francês, verificaremos que os cineastas atuais não mais narram uma estória, mas fazem um filme, onde o espectador descobrirá a sua história, possivelmente (ou certamente) única, propriedade e criação de seu autor, o espectador mesmo. A conhecida experiência de Lev Kuleshov, justapondo a imagem do ator Ivan Mosjugin a três planos diferentes — um prato de sopa, uma mulher num leito de morte e uma criança sorrindo — dando margem a interpretações que já trazem consigo uma carga de absorção da simbologia cinematográfica, é ao mesmo tempo um indício de que a emoção cinematográfica é universal, de ampla penetração.

Sabendo-se que o repúdio intelectual a uma idéia não ilide a sua aceitação emocional e considerando que as imagens fílmicas diminuem ou anulam as faculdades críticas dos espectadores, deduzimos que, pela seleção do material de produção (iluminação, tipo de enquadramento, cenografia, duração do plano, etc), pode-se tornar aceitável o que em tese não seria.

Por outro lado, a concepção gestáltica do fenômeno perceptivo, que considera a percepção um conjunto (= "gestalt"), no sentido de que perceber é estruturar, reconhecer nas sensações e nos elementos brutos dos sentidos, uma determinada estrutura que não se situa apenas no plano psíquico, mas se relaciona com o ambiente, com o mundo físico, supondo-se, previamente, uma distinção entre os detalhes que introduzimos na estrutura do objeto e a carga que concedemos a este objeto (vide Paul Guillaume, "La Psychologie de la Forme") e, se adotarmos a concepção existencialista, que compreende a percepção como a afirmação de uma presença (isto é, afirmar a presença do objeto é afirmar minha própria presença aqui e agora) notaremos que ao filme — objeto concreto que atua sensorialmente —, que é ainda o somatório máximo de todas as experiências estéticas da humanidade, está destinada uma função que supera o próprio cinema, integrando-o no contexto da sociedade como o seu melhor instrumento de reflexão. É no sentido de descobrir essa função — como conduzi-la — que a Filmologia pesquisa.

NÔVO MÉTOD DE FILMAGEM

Gilberta Mendes

A produção racional de filmes teve começo há aproximadamente 40 anos atrás. Em geral, pode-se dizer que a corrida então iniciada continua com sucesso. Mas nesse campo, assim como em outros, os avanços técnicos de nossa era estão em permanente aceleração e rápido desenvolvimento.

No cinema, a palavra "racionalização" ganhou considerável importância. Na produção de filmes, os métodos de trabalho que vêm sendo aplicados, os quais são governados por considerações artísticas, são dispendiosos no que diz respeito ao tempo requerido. Entretanto, esses "velhos" métodos estão plenamente justificados pela freqüente exibição de numerosos filmes que trouxeram bons lucros, proporcionais aos esforços artísticos e investimentos.

Sempre houve, em tôdas as partes do mundo, inúmeras tentativas de combinar a técnica tradicional do cinema, as suas garantias de alta qualidade, com a técnica "ao vivo" dos programas diretos de televisão. Em 1955, nos Estados Unidos, a companhia Dumont, em cooperação com a Arnold & Richter, da Alemanha, combinaram uma câmera de cinema com uma câmera eletrônica de televisão; vários pares destas câmeras acopladas foram usados para a tomada simultânea de uma mesma cena, de diferentes ângulos. Os resultados foram maus e antieconômicos. Nada menos que dois terços da película foram gastos inutilmente.

As experiências continuaram mas só recentemente foi aperfeiçoada uma câmera de sistema eletrônico

perfeito. Desta vez três câmeras cinematográficas são dirigidas simultaneamente para a cena, de diferentes cantos do "set" e cobrindo partes diferentes do mesmo. Além do visor ótico, cada câmera vem equipada com outra pequena câmera eletrônica, que transmite as imagens, em circuito fechado, a monitores separados (receptores especiais de televisão, sem alta freqüência) que as capta numa sala de contrôle.

A mesa de contrôle possui três receptores — um para cada câmera — e ainda um quarto no qual aparece a imagem selecionada, imediatamente marcada pelo editor. O diretor tem, então, diante de si, as imagens transmitidas pelas câmeras eletrônicas e dá as ordens para que o assistente de cinegrafia ponha em marcha as câmeras cinematográficas nos momentos precisos da ação, marcados no roteiro e durante os ensaios. O assistente de câmera controla a quantidade de película utilizada por cada câmera com a ajuda de contadores de contrôle remoto: desta vez os gastos não são excessivos, visto que somente uma câmera trabalha de cada vez. Assim, uma seqüência inteira (com planos gerais, planos médios, primeiros planos e tôdas as suas variações) pode ser filmada de uma só vez, os atôres interpretando-as inteiras, com cortes, os quais vão sendo feitos na cabine de contrôle.

Entretanto, existe uma diferença considerável entre as técnicas convencionais de cinema e este sistema. Para diretores e atôres com experiência de televisão, esta adaptação não é difícil por estarem familiarizados com o uso de várias câ-

meras, os atôres e o diretor reagindo com as necessidades do momento. Os ensaios da produção têm muitas semelhanças com os de uma peça teatral; os atôres principais decorando longas cenas e interpretando-as sem interrupção. Naturalmente, a interpretação ininterrupta requer uma direção mais concentrada.

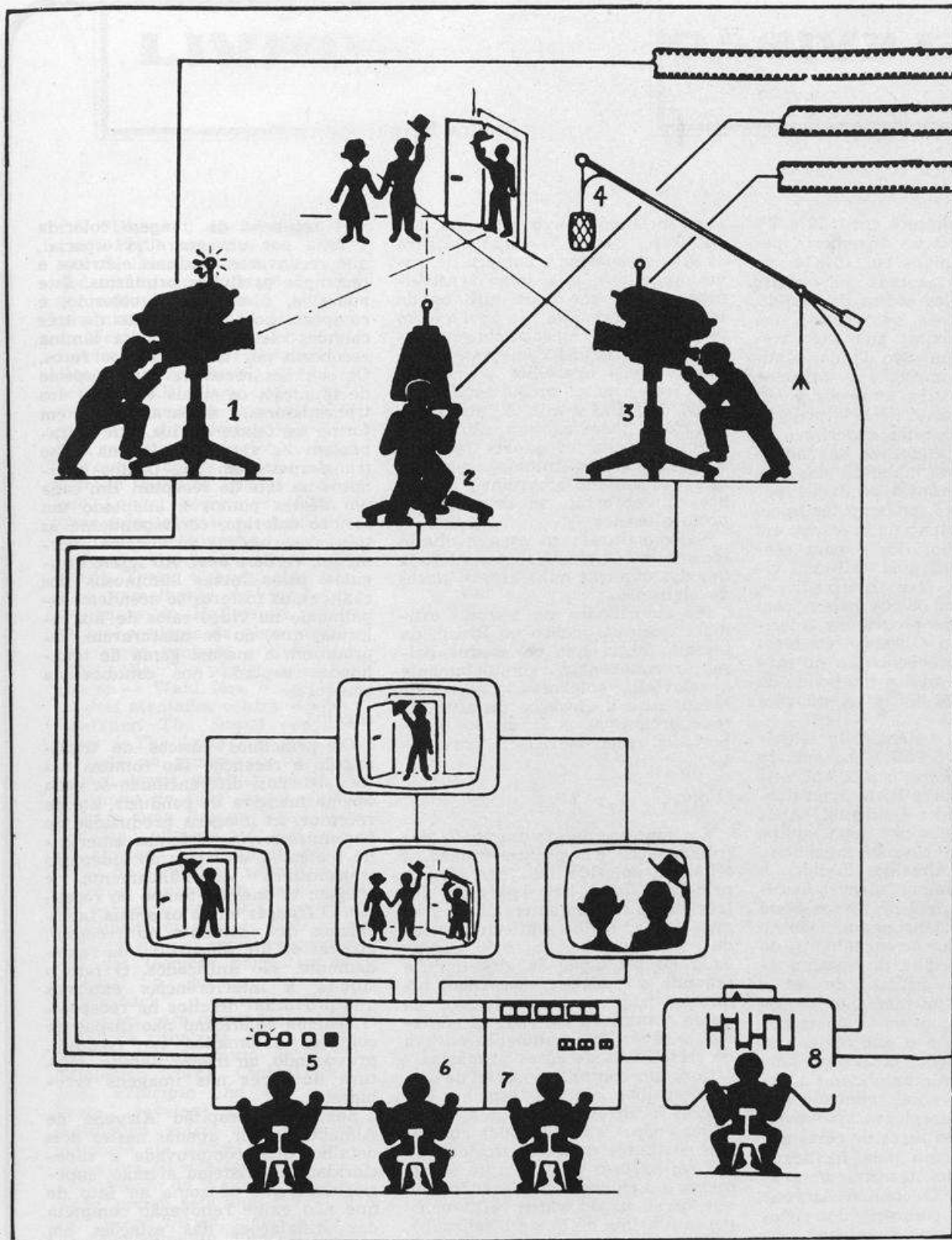
Isto é facilitado pela sala central de contrôle: durante os ensaios, as paradas das câmeras cinematográficas são marcadas nos roteiros, o que capacita o diretor a dar, em tempo, as ordens ao assistente. Da mesma forma os cortes são cronometrados para dar, a cada câmera, o tempo exato de começar a filmar segundos antes do início da ação que deve ser registrada.

O trabalho de preparação da filmagem nesse sistema envolve muitas peculiaridades. Por exemplo, os "sets" devem ser maiores para não impedir os movimentos dos tripés móveis ("dollies") sobre os quais estão montadas as câmeras. A iluminação nem sempre é perfeita, mas é mais complexa e vasta. Impossível iluminar uma cena, de forma ideal, para uma série de planos de diferentes pontos de vista e cobrindo várias áreas do "set".

Outro problema a ser resolvido durante as filmagens com este sistema é a correção do foco que deve ser efetuada a cada momento, pois a mobilidade permanente das câmeras não permite a medição constante das distâncias como se faz com os métodos normais de filmagem: o uso da "zoom" é, portanto, imperativo. Quanto ao enquadramento, além da composição dada pelo diretor durante os ensaios, pode ser também corrigido durante as filmagens, através de indicações aos operadores por meio de intercomunicadores. O sistema de intercomunicação não liga somente o diretor aos operadores, mas também o editor e o assistente de câmera a todo o resto da equipe.

Para o sincronismo imagem-som encontrou-se uma solução interessante que ao mesmo tempo dá os pontos síncronos e marca a continuidade da fita: da mesa de contrôle, o editor envia as ordens de marcas às câmeras e às bandas de som. Cada uma das câmeras, quando filmando, recebe um sinal contínuo de luz que se inscreve no negativo: um traço fino para a câmera 1; dois traços finos para a câmera 2, e um traço largo para a câmera 3. Desta maneira, há facilidade para identificar os negativos na montagem.

A pista de som magnética, na qual é registrado o diálogo ("tape" 0,25 mm), tem adjunta uma outra banda-piloto (17,50 mm), que recebe uma freqüência diferente segundo a câmera que está filmando (470 ciclos por segundo para a câmera 1; 1.100 para a câmera 2; e



Filmagem em transmissão simultânea em circuito fechado de televisão. Em cima (figs. 1, 2 e 3) esquema das câmeras em ação, no palco de filmagem. Fig. 4: microfone. Embaixo, desenho da mesa de controle, com três telas, sendo a imagem repetida a que, no momento, foi selecionada pelo diretor. Fig. 5: o editor. 6: o diretor. 7: assistente. 8: técnico de som.

2.700 para a câmera 3). Assim, além de piloto para sincronismo, esta banda permite associar as frequências gravadas com as marcas de identificação dos negativos e determinar seus pontos de transferência facilitando consideravelmente a montagem.

As possibilidades de sucesso deste sistema de filmagem são muitas. Acima de tudo é interessante notar

a economia que ele representa. Em comparação com a produção onde uma só câmera é empregada, as despesas com equipamento e pessoal técnico são três vezes mais baixas, em consequência da diminuição do tempo de trabalho. Por exemplo, a produção de um filme de 90 minutos cai para 10 ou 12 dias (quando o normal era de 30 a 50 dias). Pode-se imaginar o que

isso representa em aluguel de estúdio, iluminação, pagamento de atores e equipe, sem falarmos na redução considerável do negativo empregado.

É claro que o sistema se destina mais ao cinema industrial do que ao cinema "de autor" e talvez marque a volta aos estúdios, já quase abandonados com o advento dos equipamentos leves.

O Brasil conhecerá em 1968 a TV em cores, inovação descoberta pelos Estados Unidos em 1953 e, no momento, já adotada em quase todos os grandes países do mundo. Segundo previsão de técnicos, em meados do próximo ano, pelo menos no eixo Rio-São Paulo, algumas estações iniciarão o processo de adaptação para emissões a cores, que até o final de 1968 poderão ser feitas em caráter experimental. Nos dois anos seguintes, dependendo das condições materiais das empresas e da própria aceitação por parte do público, poderão ter início transmissões especiais a cores em determinados horários e para certos tipos de programa. O Brasil viverá, então, a fase intermediária, que ocorreu em outros países, com a alternância de programas coloridos e em preto-e-branco. Os mesmos técnicos prevêem que no máximo em cinco anos a totalidade da programação de todas as estações será em cores.

Existem três sistemas de televisão a cores, o NTCS, desenvolvido nos Estados Unidos, o SECAM, utilizado na França, o PAL, aperfeiçoado na Alemanha Ocidental. Após estudos realizados por uma equipe chefiada pelo capitão-engenheiro Alcione de Almeida Junior, o CONTEL determinou, através da resolução n.º 20, de 7 de março deste ano, a adoção do sistema alemão no Brasil. Segundo o engenheiro do CONTEL, a escolha do sistema alemão se deve ao fato de ser o mais avançado no momento — basicamente é o sistema americano aperfeiçoado — e o que melhor se adapta às condições brasileiras tanto por sua invulnerabilidade a interferências externas, controle automático nos receptores, que evita a manutenção de erros de cores nas transmissões, como pela facilidade de adaptação dos transmissores de preto-e-branco. O capitão Alcione explica que, ao contrário dos sistemas francês e norte-americano, que exigem renovação das instalações para as transmissões a cores, o alemão necessita apenas de pequenas adaptações nas torres e demais instalações atuais, requerendo renovação completa somente das câmeras.

A adoção da cor pela TV exigirá, entretanto, receptores especiais

(exigência comum a qualquer um dos três sistemas), e que obrigará os atuais usuários à compra de novos aparelhos, que serão sensivelmente mais caros do que os do preto-e-branco. De acordo com estimativas de especialistas no assunto, se o Brasil começasse a fabricar agora aparelhos para TV em cores, o preço médio estaria em torno de NCr\$ 2 mil. A introdução da cor, todavia, não inutilizará completamente os atuais receptores, que poderão sintonizar estações que transmitam programas coloridos, e receberão as imagens em preto-e-branco.

Passo natural em sua evolução técnica, a cor na TV é considerada um dos avanços mais espetaculares da eletrônica.

As autoridades no assunto estimam que sua adoção no Brasil, da mesma forma que em outros países revolucionará completamente a televisão, colaborando sensivelmente para a elevação do nível de seus programas e dando ao telespectador razão mais forte para vê-lo.

O que é?

Em síntese, aperfeiçoamento das transmissões em preto-e-branco, a televisão colorida tem por base o princípio físico da separação dos três atributos fundamentais da cromaticidade: brilho (ou luminosidade), tonalidade e saturação, conjugado ao princípio da colorimetria segundo o qual qualquer fluxo luminoso pode ser reproduzido, na quase totalidade de suas tonalidades, através da combinação aditiva de três fluxos de cores primárias.

Com um conjunto especial de lentes, espelhos comuns, espelhos diacríticos e filtros adaptados à câmera, os corpos são captados com os três atributos da cromaticidade (a TV em preto-e-branco capta o primeiro, a luminosidade, fazendo com que os sinais do vídeo reflitam apenas o brilho do que é focalizado), e decompostos em três fluxos primários: vermelho, verde e azul. Experiências eletrônicas comprovaram que com estes três fluxos são conseguidas reproduções de 23 outras tonalidades diferentes. Os três fluxos primários são, então, convertidos em sinais elétricos, ou seja, sinais de vídeo, e transmitidos.

A recepção da imagem colorida é feita por um aparelho especial, que reconverte os sinais elétricos e recompõe os fluxos primários. Este aparelho, o cinescópio colorido, é composto por um conjunto de três canhões eletrônicos e uma lâmina recoberta por três pequenos furos. Os canhões recebem, como espécie de munição, os sinais elétricos dos transmissores, disparando-os em forma de feixes de luz, que ultrapassam os furos da lâmina e se transformam em três pontos luminosos na tela do receptor. Em cada um destes pontos é adaptado um fósforo colorido, correspondente às três cores básicas do sistema: vermelho, verde e azul. Ao serem atingidos pelos feixes luminosos dos canhões, os fósforos se acendem, espalhando no vídeo raios de luz colorida, que, ao se misturarem, produzem a mesma gama de tonalidades captada nos estúdios da emissora.

Escolha

Os princípios básicos de transmissão e recepção são comuns aos três sistemas, diferenciando-se cada um na maneira de conduzir, até ao receptor, as imagens produzidas no transmissor. Nos sistemas americano e alemão, os sinais do vídeo são transmitidos simultaneamente e chegam ao mesmo tempo ao receptor. O francês envia os sinais intercalados que, somente no receptor, através de um dispositivo de retardamento, são unificados. O fato o sujeita a interferências externas que provocam defeitos na recepção. O sistema americano não dispõe de controle automático no receptor, provocando, ao menor defeito, mistura de cores nas imagens recebidas.

Segundo o capitão Alcione de Almeida Junior, apenas nestes dois detalhes fica comprovada a superioridade do sistema alemão, superioridade que se soma ao fato de que não exige renovação completa das instalações das estações em preto-e-branco para transmissões a cores. A comprovação determinou a escolha, por parte do CONTEL, do sistema PAL alemão para ser utilizado no Brasil. Como não implica gastos elevados, algumas estações do Rio e São Paulo já estão providenciando a adaptação de seus transmissores.

LIVROS

Alfredo Stodhart

O "Ulysses", de James Joyce (1882-1941), uma das obras-primas da literatura moderna, "verdadeira summa" de 30 séculos de cultura ocidental, resistiu por muito tempo às investidas de Jerry Wald, que em 1960, tencionando adaptar "Ulysses" ao cinema, convocou Gavin Lambert e T.E.B. Clark para o primeiro tratamento do romance, o qual seria dirigido por Jack Cardiff, ex-fotógrafo inglês, que entre outras coisas arrasou a novela de David H. Lawrence *Sons and Lovers*, escrita em 1913, e mais recentemente conseguiu fazer da cinebiografia de Sean O'Casey (iniciada por John Ford), *Young Cassidy*, algo anódino semelhante às produções rotineiras de Hollywood. Entre os conhecedores da obra joyceana (raros, embora o livro seja "best-seller") o pânico generalizou-se — Wald fôra o produtor de dois atentados contra William Faulkner, *The Sound and the Fury* e *The Long Hot Summer* — pois no mínimo as vinte e quatro horas dublinenses de 16 de junho de 1904 seriam reduzidas a uma *Peyton Place* algo "erótica", obscena até, mas sempre ajustada aos confortáveis padrões do "american way of life".

Joyce, que era um cinemaníaco — tendo em 1909 instalado o primeiro cinema de Dublin — utilizou em seu romance inúmeras das técnicas narrativas do cinema: o grande plano, o "flash-back", o primeiro plano, os "fades" e a montagem simultânea de situações. A leitura de um importante texto de S. M. Eisenstein, "The Cinematographic Principle and the Ideogram", revelará quanto há de simbiótico entre a técnica do romance de James Joyce e a narrativa cinematográfica.

O projeto de Wald foi abandonado, porém sete anos mais tarde, Joseph Strick, cineasta ligado ao movimento "underground" de New York, realizador de *The Savage Eye* e *The Balcony*, atualmente dirigindo *The Heart is a Lonely Hunter*, baseado no romance homônimo de Carson McCullers, surge com o *Ulysses*-filme, cujas relações com o romance situam-se epidêrmicamente: atôres irlandeses do

Abbey Theater, diálogos no dialeto irlandês e filmagens em Dublin.

O "stream of consciousness", experiência iniciada em "Ulysses" e levada às últimas conseqüências em "Finnegans Wake" (que, aliás, não chegou a concluir, pois o título inicial desta obra era "Work in Progress"), aliada às intrincadas construções lingüísticas e mitológicas, folclóricas e históricas, tornam sua obra praticamente intraduzível para outro idioma e para outra linguagem, como seria a do cinema.

Além disso, a imensa cultura humanística de Joyce ao ser aliada à tentativa de captação do pensamento e do sentimento humanos, no microcosmo que é Dublin, torna-se sobremodo imagística, essencialmente visual, uma vez que Joyce foi quase cego grande parte de sua vida (sofria de glaucoma) e, por essa razão, a sensação auditiva era-lhe muito importante, originando-se daí que suas palavras, conforme destacou Eliot, eram mais para serem ouvidas do que lidas.

Outro detalhe, também de importância, é o clima de delírio e sonho do livro. Enquanto Leopold Bloom, o vendedor judeu, e Stephen Dedalus, o professor-poeta, defrontam-se com um mundo real e objetivo, devido ao fluxo dos acontecimentos, surgem peculiares estados psicológicos que dão lugar a um quase delírio, em que o real é transfigurado. O solilóquio de Molly (que ocupa no filme parte muito maior que no livro), que tem trinta minutos de duração, indica a abordagem do consciente adormecido que Joyce iria ampliar em "Finnegans Wake", quando os sonhos de H. C. Earwicker são expostos pelo autor de "Ulysses" sob uma forma caótica que a bem poucos foi dada a possibilidade de decifrar.

O próprio Joyce manteve entendimentos diretos com alguns produtores, porém a nenhum deles concedeu os direitos de filmagem (os quais foram vendidos há quatro anos atrás a Joseph Strick por 75 mil dólares), consciente de que a sua moderna *Odisséia* ainda teria que esperar algum tempo para encon-

trar o seu correspondente cinematográfico, do qual o filme em questão está bem longe de aproximar-se. A película de Strick não faz justiça à importância do livro, que merece um diretor de maior estatura criativa, pois reduzia "Ulysses" a uma forma condensada, em que mesmo a analogia narrativa com a obra de Homero (Stephen-Telêmaco, Bloom-Ulysses e Molly-Penélope) seria aceitável, porém o filme permaneceu no nível intelectual de um Ernest Hemingway, em vez de alçar-se ao de Joyce. A única analogia, um pouco distante todavia, é a venda preta usada pelo Cidadão Clópio.

O roteiro (Strick e Fred Haines) podou tôdas as audácias do texto, como por exemplo a discussão sobre Hamlet na biblioteca, total e estranhamente censurada, a outra discussão sobre retórica no jornal e, mais lamentavelmente ainda, os estudantes de medicina do hospital-escola têm atitudes de desordeiros e não a lascívia que Joyce lhes conferiu. Leopold Bloom foi o que mais sofreu nas mãos da dupla Strick-Haines, sendo transformado num adorável desajeitado — ao nível das comédias americanas da década de '40 — perdendo a acidez de suas opiniões, expostas sempre numa linguagem viva, feroz, cômica, poética. O Bloom que sobrou é apenas um décimo do originalmente criado por Joyce. Stephen também passou pelo mesmo processo de adaptação desastrosa: as obscenidades e blasfêmias que profere estão consideravelmente atenuadas. O bordel de Bella Cohen, onde o filme talvez pudesse revelar o clima joyceano, fantasmagórico e alucinante, torna-se apenas cômico, divertido. Mesmo o solilóquio de Molly — que a censura americana achou pesado — não resiste, se confrontado com o do livro. Talvez a época da leitura tenha passado, sendo substituída pela era do olhar, mas, o livro de Joyce resistiu: embora o filme não seja dos piores exemplares de adaptações literárias, os leitores de Joyce terão o prazer de discordar do filme e imaginar um roteiro melhor.

TRILHA MUSICAL

P. R. Browne

A gravação em "long-play" da faixa musical de *Garôta de Ipanema* pode abrir definitivamente o mercado fonográfico à música de filmes brasileiros. Desde a aparição do LP no Brasil, por volta de 1953, são raros os casos em que uma gravadora tenha se interessado em editar trilhas sonoras. Por exemplo, as canções de *O Cangaceiro*, que a RCA gravou em 78 r.p.m., apesar de sua popularidade, só foram reunidas num compacto depois que o compositor Remo Usai conseguiu pôr nas discotecas duas de suas partituras (*Pistoleiro Bossa Nova* e *Bôca de Ouro*), que obtiveram certo êxito de venda. A etiqueta Forma aproveitou a moda da bossa nova, que invadia também o cinema, divulgou versões orquestradas e vocais com temas de filmes, e até gravou em álbuns de luxo as trilhas de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (canções de Sérgio Ricardo, excertos de diálogos; não a música de Villa-Lôbos, cujos direitos são reservados pela Ricordi italiana) e *Esse Mundo é Meu*. Ganharam as paradas de sucesso os temas de *Ganga Zumba*, *Couro de Gato*, e agora *Garôta de Ipanema* — tendo por carro-chefe o próprio título — põe em questão o interesse que a música de filmes pode despertar no público brasileiro. Na França, poucos são os filmes do país cujo "score", completo ou parcial, não pode ser encontrado nas lojas. Os Estados Unidos igualmente multiplicam as edições de "soundtraks", e hoje 60 por cento da produção hollywoodiana é beneficiada com os lucros extras do mercado paralelo à exibição. Naturalmente, na América, os requintes técnicos e o nível sonoro, a categoria dos músicos e a experiência dos regentes asseguram de saída o valor do material pôsto à disposição do público. Nesse sentido, deve-se notar que em nenhum caso a gravação em LP é rigorosamente a trilha sonora original. Por razões práticas, os compositores-regentes preferem regravar seu "score" depois de adaptá-lo a uma forma sinfônica de suíte ou aos limites da gravação. E não há perigo de que o autor seja burlado em seus direitos autorais, porque a American Society of Composers, Authors and Publishers exerce severa vigilância.

NOVIDADES

DR. DOLITTLE (FOX-DTC 5101) — Outro êxito, com Rex Harrison, Samantha Eggar e Richard Attenborough, dirigido por Richard Fleischer. Há ainda a gravação de Sammy Davis Jr. sob o selo Reprise (R/6264). Algumas canções estão no "hit parade": "When I Look in Your Eyes" e "My Friend, the Doctor".

THE TRIP (ST5 908 — Trilha do último filme de Roger Corman, com Peter Fonda e Susan Strasberg, sobre os "beatniks" nova-iorquinos. Novidade: toda a partitura é gravada eletronicamente por um computador de frequências.

WAIT UNTIL DARK (RCA-3329) — "Thriller" baseado numa peça de sucesso na Broadway (onde levou a direção de Arthur Penn), valorizado pelo talento — cada vez mais em ebulição — de Henry Mancini, o compositor de *Papai, Você Foi Herói?*, *Two For the Road* e *Peter Gunn*. O estilo manciniiano é sobretudo evidente porque o próprio autor executa o solo de piano. Não deixa de ser um arranjo diferente a obra de Mancini, um exercício como o de *Escravas do Médio* (Experiment in Terror).

THE BALLAD OF THE WATERHOLE (Smash-S2121) — "Western", o primeiro realizado pelo sofisticado Blake Edwards, cuja música foge bastante aos padrões do gênero (uma pequena "revolução" iniciada por Neal Hefti em *Duelo em Diablo Canyon*). Roger Miller interpreta a canção-título.

CAMELOT (War-1712) — A dupla de *My Fair Lady*, Frederick Loewe (música) e Alan Jay Lerner (letra), obteve novo êxito com esse "show" da Broadway, convertido em filme pelo especialista Joshua Logan (que anteriormente adaptara *South Pacific*). A orquestra atua sob o comando de Moss Hart e o LP é um álbum de luxo, bem superior à versão de Percy Faith, orquestrada (Col-1570). *Camelot* reúne Richard Harris, Vanessa Redgrave e David Hemmings.

INTRODUÇÃO

À

ENCICLOPÉDIA

Pela primeira vez em língua portuguesa tem início — na presente FILME CULTURA — a edição de uma enciclopédia especializada em cinema. A equipe editorial do Instituto Nacional do Cinema avalia perfeitamente a magnitude da tarefa, mas a enfrenta com a certeza de que o empreendimento não poderia ser adiado. Começa, assim, com a letra "A", setor *Diretores*, a ENCICLOPÉDIA FILME CULTURA, mais um importante passo no terreno das atividades culturais do INC.

Abrimos a ENCICLOPÉDIA com os *Diretores*. Depois chegaremos aos *Atôres*, *Produtores*, *Roteiristas* e demais artífices desta arte. Também estão em nossos planos os setores *Filmes* — seleção das obras mais significativas da História do Cinema, apoiada em textos informativos e críticos — e *Técnica*, assim como informações bibliográficas e outras de interesse geral.

Uma atenção especial se voltará para o cinema brasileiro. Nossa responsabilidade é maior em relação ao cinema do País: estudamos, entre outras iniciativas, um número especial de FILME CULTURA sobre as atividades cinematográficas no Brasil, quando então focalizaremos todos os realizadores do cinema nacional.

Desde a letra "A", do setor *Diretores*, o leitor verificará que, em todos os casos em que as pesquisas nos conduziram a filmografias completas, a lista dos filmes sucede, em ordem cronológica, à parte informativa, ou informativo-crítica, do verbete. Nos outros casos, a equipe procedeu a uma seleção inscrita no corpo do verbete. Na medida do possível, damos os títulos originais e os seus correspondentes brasileiros.

Está assim constituída a equipe de redatores da ENCICLOPÉDIA FILME CULTURA: Antonio Moniz Vianna, Carlos Fonseca, Ely Azere-do, Jaime Rodrigues, Paulo Perdigão, Ronald Monteiro e Salvyano Cavalcanti de Paiva. Direção geral: Antonio Moniz Vianna. Coordenação de redação: Regina Paranhos Pereira. Documentação e Pesquisas: Flavio Manso Vieira.

ENCICLOPÉDIA

FILME CULTURA

A

DIRETORES



"The Pajama Game", de George Abbot (1958: Doris Day e John Raftt)

ABBOTT, Norman (New York, N. Y., EUA) — Diretor de cinema e televisão. Sobrinho do cômico Bud Abbott, da dupla Abbott & Costello. Estudou em New York. Diretor (depois produtor-diretor) de vários programas de TV. No cinema, dirigiu em 1966 *The Last of the Secret Agents?*/Dois Espiões Com Guarda-Chuva, comédia com a dupla Marty Allen/Steve Rossi. (E. A.)

ABULADZE, Tenguz (1924 / Geórgia, URSS) — Principais Filmes: *O Pequeno Asno de Magdana* (co-direção: Rezo Tehkheidze/1956), *Os Filhos da Outra* (1958), *Eu, Vovó, Iliko e Hilarion* (1963), *O Pai do Soldado* (1966). Com o último filme citado, narrando a trajetória de um velho camponês à procura do filho, na frente alemã da Segunda Guerra Mundial, conquistou um prêmio no Festival de Moscou. (E. A.)

ACHARD, Marcel 5 de julho de 1900 Saint-Foy-lès-Lyon, Rhône, França) — Teatrólogo (Academia Francesa) e roteirista, especialista em comédias de "boulevard" que ele renovou depois de 1925. Escreveu cenários para Jean Choux (*Jean de la Lune*/1931), Lubitsch (*A Viúva Alegre*/1934), Anatole

Litvak (*Mayerling*/1936), Pierre Chenal (*Alibi*/1937), Marc Allégret (*Gribouille*/1937), *Orange*/1938, *Félicie Nanteuil*/1945), Max Ophüls (*Madame D.../Desejos Proibidos*/1953), Julien Duvié (*La Femme et le Pantin*/1959). Eventualmente, também diretor: *Jean de la Lune* (refilmagem) e *La Valse de Paris*, ambos em 1949. (C. F.)

ALAZRAKI, Benito (1923/México) — Aos 24 anos produziu *Enamorada* e, aos 31, dirigiu *Raices* (1954), um dos mais importantes títulos da cinematografia mexicana. O filme, produzido por Manuel Barbachano Ponce, foi baseado em quatro contos de Francisco Rojas Gonzalez, Prêmio Nacional de Literatura do México: "As Vacas", "O Batismo", "O Caolho" e "O Jumento", tendo sido adaptados por Carlos Velo, Maria Lazo, García Ascot, Fernando Espejo, Manuel Barbachano e o próprio Alazraki. *Raices* recebeu o Grande Prêmio da Crítica no Festival de Cannes em 1954, e utilizou atores não-profissionais. Alazraki entre outros planos, pretende filmar "O Diário de um Sedutor", de Kierkegaard. (J. R.)

ABBOTT, George (25 de junho de 1887/Forrestville, N. Y. EUA) — Autor, ator, diretor e produtor do teatro americano onde mantém um recorde: o maior número de peças com mais de 500 apresentações na Broadway. Cresceu e foi educado em Cheyenne, onde iniciou suas experiências de ator em teatrinhos colegiais. Foi casado com a atriz Mary Sinclair, por três anos. Desde a década de 20 no teatro, a partir de 1935 ("com exceção de uma semana ou duas") tem sempre um espetáculo montado na Broadway. Dirigiu umas 80 peças, tendo sido também co-autor e ator de muitas. Títulos mais famosos na Broadway: "Boy Meets Girl", "Boys Syracuse", "Pal Joey", "Where's Charley", "Call Me Madam", "Wonderful Town", "Pajama Game", "Damn Yankees", "Fiorello", "A Funny Thing Happened on the Way to the Forum", "Take Her, She's Mine", "Never too Late". Destas Abbott co-dirigiu (com Stanley Donen) no cinema: *Pajama Game/Um Pijama para Dois* (1958) e *Damn Yankees/Parceiro de Satanás* (1959). Foi também cenarista de filmes entre os quais *All Quiet on the Western Front/Sem Novidades no Front*, de Lewis Milestone. (C. F.)



Jean Gabriel Albicocco



"Le Grand Meaulnes", de Jean Gabriel Albicocco (1967).

ALBICOCCO, Jean Gabriel (1936 / Cannes, França) — Filho do fotógrafo e cineasta de curta-metragem Quinto Albicocco, estudou fotografia, foi cinegrafista-assistente do pai e participou da expedição polar de Ichac. Entre 1953 e 1961, realizou vários filmes curtos, foi assistente de Jules Dassin e fez filmes para a TV. Com alguma experiência no "métier", estreou no longa-metragem dirigindo uma adaptação de Balzac: *La Fille aux Yeux d'Or/A Garota dos Olhos de Ouro* (1961). Sua tendência para as adaptações literárias não esconde um amor especial pelos enquadramentos rebuscados e insólitos movimentos de câmera, que traem sua formação como fotógrafo. O intelectualismo exacerbado que caracterizou sua estréia foi atenuado na segunda incursão no longa-metragem: *Le Rat d'Amérique* (1964). Entretanto, a realização de *Les Grands Meaulnes* (1967), revela que o intelectual ainda acredita nas fórmulas de fotografia cinematográfica para transformar uma obra literária em cinema. (R. M.)

ALCORIZA, Luís (1920/Madrid, Espanha. Naturalizado mexicano) — Um dos mais ativos diretores do atual cinema mexicano. É conhecido principalmente como colaborador de Buñuel, na qualidade de argumentista e roteirista, em filmes como *Los Olvidados*, *El Bruto*, *El Ángel Exterminador*. Fez seus estudos universitários (Ciências e Artes Liberais) na Europa. Foi ator de teatro e cinema antes de se tornar escritor. É autor de livros, peças e roteiros cinematográficos, entre os quais três histórias em colaboração com Norman Foster, cineasta americano. Como diretor iniciou-se, em 1961, com *Los Jóvenes*, que representou o México no Festival de Berlim, tendo sido bem recebido pela crítica. Outros filmes seus que ganharam prêmios importantes: *Tlayucan* (prêmio Golden Gate, no Festival de São Francisco), *Tiburóneros* (prêmio de "melhor ro-

teiro", no Festival de Mar del Plata, Grande Prêmio no Festival do Locarno, prêmio da Crítica Internacional — FIPRESCI), *Tarahumara* (Grande Prêmio no Festival de Cannes, prêmio da Crítica Internacional — FIPRESCI). Seu último filme foi realizado no Brasil, mediante associação entre produtores mexicanos e brasileiros, com Silvia Pinal e Milton Rodrigues. Entre os seus planos para breve: "La Cárcel de Cristal", "uma história estranha, erótica e macerada", segundo suas próprias palavras. (C.F.)

Filmes:

- 1961 — *Los Jóvenes*
- 1962 — *Tlayucan*
- *Tiburóneros/A Morte Espreita no Mar*
- 1964 — *Safo 1964*
- *El Gangster*
- 1965 — *Tarahumara*
- 1966 — *Juego Peligroso/Jogo Perigoso*



"The Big Knife", de Robert Aldrich (1955: Jack Palance e Ida Lupino)

ALDRICH, Robert (1918/Evanston, Rhode Island, EUA) — A carreira do diretor começa em 1953; nunca exportada a estréia, porque o assunto não teria interesse fora dos Estados Unidos, "em torno de jovens jogadores de beisebo lque ambicionam ascender à primeira divisão". Ao dirigir *The Big Leaguer*, Aldrich tinha 35 anos e desde os 23 tentava abrir caminho em Hollywood. No mesmo ano em que terminou o curso de Ciências Econômicas na Universidade de Virginia, Aldrich casou-se e, em vez de se dedicar ao mundo dos negócios como sugeriram seus pais, preferiu os riscos da "vida de artista". Em Hollywood, foi estagiário em vários departamentos, antes de tornar-se assistente de direção, nos estúdios da RKO. De 1945 a 1951, já primeiro-assistente, Aldrich trabalhou ao lado de Renoir (*The Southerner/Amor à Terra*), Wellman (*The Story Of G. I. Joe/Também Somos Sêres Humanos*), Zinnemann (*My Brother Talks To Horses/Meu Irmão Falava Com Cavalos*), Albert Lewin (*The Private Affairs Of Bel Ami*), Rossen (*Body and Soul/Corpo e Alma*), Milestone (*Arch of Triumph/Arco do Triunfo; The Red Pony*), Fleischer (*So This is New York*), Abraham Polonsky (*Force of Evil/Fôrça do Mal*), Ted Tetzlaff (*The White Power*), Losey (*The Prowler/O Cúmplice das Sombras; M/O Maldito*), Irving Reis (*New Mexico*), Chaplin (*Limelight/Luzes da Ribalta*). De todos, Aldrich destacava as lições de quatro: "De Renoir — e considero *The Southerner* uma das maiores obras-primas de todos os tempos — aprendi a importância da autenticidade e da precisão na representação do ambiente e dos costumes. De Wellman, a necessidade do diretor concentrar-se em seu trabalho, excluindo, toda intrusão externa. De Milestone, a arte de tratar os atores com diplomacia. E, mais tarde, com Chaplin, aprendi como são importantes para um filme a energia e o entusiasmo". Além de assistente, Aldrich foi diretor de produção (*When I Grow Up*, 1951) e, em seguida, produtor-associado de dois filmes produzidos por Harold Hecht, *Ten Tall Men*, de Willis Gold-



"Kiss Me Deadly", de Robert Aldrich (1955)

beck, e *The First Time* (estréia oficial do diretor Frank Tashlin). Quando Hecht, mais tarde, prosperou em associação com Burt Lancaster, teve Aldrich as duas primeiras oportunidades de mostrar seu talento — uma fulminante evolução como diretor começou justamente com *Apache* e *Vera Cruz*. Também são esses dois filmes os únicos dirigidos por Aldrich (não contando *The Big Leaguer*) nos quais foi pequena a sua participação no roteiro — "se eu tivesse maior liberdade de ação, teria acentuado o aspecto social desses dois "westerns". Em todos os outros, mesmo os que não trazem seu nome entre os roteiristas, ele atuou também no roteiro. Apesar de toda essa atividade, Aldrich só foi "descoberto" como diretor por sua atuação na televisão. Em 1952, cansado de esperar a promoção, tentou a TV. Aí se fez diretor, contratado por Marion Parsonnet para 17 filmes da série *Doctor*, em seguida quatro da série *China Smith* (com Dan Duryea), e ainda outras séries, *Schlitz*, *Playhouse*, *Author's Playhouse*, *Four Star Theatre*. O êxito das duas primeiras despertou



Robert Aldrich

a atenção da MGM. Era afinal a estréia: em menos de duas semanas, realizou *The Big Leaguer* no campo dos N. Y. Giants, na Flórida. "Na televisão, aprendi a necessidade de ser rápido e inventivo; e também ganhava mais do que assistente..." Aldrich, como diretor de cinema, também foi inventivo e rápido — *World for Ransom* ainda era medíocre, mas *Apache* já mostrava o talento que atingiu o ponto máximo em *Kiss me Deadly*. Um dia, afirmou que lamentava ter filmado essa história de Mickey Spillane, "um escritor antidemocrático". Que importa a opinião do cineasta, nesse caso? A subliteratura de Spillane foi transformada num dos filmes mais excitantes já realizados — um delírio, um paroxismo, uma explosão cinematográfica incontrolável e até hoje inigualada, em sua área, por outros diretores e Aldrich. A crítica, de um modo geral, prefere *The Big Knife* ou *Attack*, obras que confirmaram a revelação extraordinária. *The Big Knife*, violenta crítica a certos métodos de Hollywood, inaugurou a empresa fundada pelo cineasta, *The Associates* and Aldrich, até hoje ativa. Nessa empresa, em 1956, Aldrich produziu *The Ride Back/Jornada Inesquecível*, excelente "western" dirigido por Allen H. Miner. E foi ao voltar a produzir seus filmes que Aldrich — após várias experiências frustradas (*Ten Seconds To Hell*, *The Angry Hills*), uma delas interessante (*The Last Sunset*), mas também uma cometida na Itália (*Sodoma e Gomorra*) — iniciou a marcha da recuperação no grand-guignol (seus dois filmes com Bette Davis, *What Ever Happened to Baby Jane* e *Hush, Hush, Sweet Charlotte*) e com *The Flight of The Phoenix* e *Dirty Dozen* pode considerar-se reabilitado. Mas não voltou ao nível dos cinco filmes (*Apache*, *Vera Cruz*, *Kiss Me Deadly*, *The Big Knife*, *Attack*), surgidos em menos de dois anos, num bloco que ninguém — nem ele mesmo — conseguirá desmontar da História. (A. M. V.)

Filmes:

- 1953 — *The Big Leaguer* (não exibido no Brasil)
- 1954 — *World for Ransom/Pânico em Singapura*
- *Apache/O Último Bravo*

- *Vera Cruz/Vera Cruz*
- 1955 — *Kiss me Deadly/A Morte num Beijo*
- *The Big Knife/A Grande Chantagem*
- *Autumn Leaves/Fôlhas Mortas*
- 1956 — *Attack/Morte sem Glória*
- 1958 — *The Garment Jungle/Clima de Violência* (iniciado por Aldrich e terminado por Vincent Sherman)
- 1959 — *Ten Seconds to Hell/A Dez Segundos do Inferno*
- *The Angry Hills/Colinas da Ira*
- 1961 — *The Last Sunset/O Último Pôr do Sol*
- 1962 — *Sodom and Gomorrah/Sodoma e Gomorra*
- 1963 — *What Ever Happened to Baby Jane/O Que Teria Acontecido a Baby Jane?*
- *Four for Texas/Quatro Heróis do Texas*
- 1964 — *Hush, Hush, Sweet Charlotte/Com a Maldade na Alma*
- 1965 — *The Flight of the Phoenix/O Voo do Fênix*
- 1966 — *The Dirty Dozen/Os Doze Condenados*

ALEKSANDROV, Grigori Vassilievitch Mormonenko (1903/Yekaterinburg, URSS) — Um dos cineastas expressivos da primeira fase do cinema soviético. Começou como mensageiro da Ópera e porteiro de cinema. Atuou no teatro, na frente de guerra, e foi miliciano em 1920 contra a intervenção estrangeira em seu país. Participou, num filme curto, para uma peça montada no Proletkult por Eisenstein, com o qual fez duradoura amizade. Colaborou no roteiro de *Stachka (A Greve)** e foi assistente de direção e intérprete de *Bronenosetz Potemkin/Encouraçado Potemkin*. Co-diretor de dois dos maiores filmes de Eisenstein, *Oktjabr (Os Dez Dias Que Abalaram o Mundo)**, e *Staroye i Novoye (A Linha Geral ou O Velho e o Novo)**. Com o advento do cinema sonoro, assinou, ao lado de Eisenstein e Pudovkin, o célebre manifesto sobre o cinema sonoro. Colaborou na feitura de *Que Viva Mexico* e passou à direção, após fazer sozinho, dois curtos, num deles *Romance Sentimentale (1931)* e o outro *Internationale (1933)*. Suas primeiras comédias musicais são repletas de graças e autenticidade e uma certa poesia que as obras subsequentes parecem ter perdido. (S. C. P.)

Filmes:

- 1934 — *Vesyolye Rebyata (Jazz)**
- 1936 — *Cirk (O Circo)**
- 1938 — *Volga-Volga/Volga-Volga*
- 1940 — *Svetlyi Put (A Estrêla luminosa)**
- 1943 — *Odna Semia (A Grande Família)**
- 1944 — *Aquêles do Mar Cáspio**
- 1947 — *Vesna (Primavera)**
- 1949 — *Vstrecha na Elbe (Encontro no Elba)**
- 1952 — *Kompozitor Glinka*
- 1957 — *Russki Souvenir (Os Turistas)**

* Estes filmes não foram exibidos comercialmente no Brasil. A tradução é literal ou de títulos com que se tornaram conhecidos internacionalmente.

ALESSANDRINI, Goffredo (9 de setembro de 1904/Cairo, Egito) — Filho de um grande comerciante italiano, após estudar em colégio inglês, iniciou a carreira cinematográfica em 1928, como assistente de Alessandro Blasetti, com quem colaborou em *Sole e Terra Madre*. Em 1929 realizou um documentário e seguiu para Hollywood, onde supervisionou versões italianas de grandes produções e colaborou em roteiros. De volta à Itália, dirigiu seu primeiro filme em 1931. Ganhou notoriedade com o advento do filme sonoro: *La Segretaria Privata* (1931) obteve sucesso; *Seconda B* (1934) abriu caminho a um tipo de comédia rósea, escapista, que faria escola (a chamada "do telefone branco"). *Cavalleria* (1936) foi um dos primeiros filmes engajados na defesa do regime mussoliniano. É esteticamente um dos melhores do diretor, notável pela reconstituição de uma época recente e ao mesmo tempo bem diferente da nossa. Com *Luciano Serra, Pilota* (1938) enfrentou pela primeira vez o tema nacionalista na linha do regime então vigente. Outros êxitos: *Abuna Messias e Giarabub* (1942). Outros filmes: *Il Ponte di Vetro/A Ponte de Vidro* (1940), *Caravaggio/Caravaggio, Pintor Maldito* (1940), *Noi Vivi/Atrás da Cortina de Ferro e Addio Kira* (2.ª parte do filme anterior/1942), *L'Ebbreo Errante/O Judeu Errante* (1947), *Camicie Rosse* (1950). (S. C. P.)

ALGAR, James (Modesto, Califórnia, EUA) — Formado em Jornalismo pela Universidade de Leland Stanford, em cujo jornal adquiriu fama como chargista. Em 1934, foi convidado por Disney para integrar a equipe de animadores de *Snow White and the Seven Dwarfs/Branca de Neve e os Sete Anões*. Em 1938, dirigiu pela primeira vez: o episódio *O Aprendiz de Feitiçeiro*, um dos melhores do desenho longo *Fantasia* (1940), de Walt Disney. Colaborou na direção de outros desenhos, entre os quais *Bambi* (1942), e foi um dos principais realizadores da filmografia documentária disneyana. Algar voltou a dirigir um desenho em 1950 (*The Adventures of Ichabod and M. Toad*), mas dos filmes pelos quais se responsabilizou "in totum" pela direção, os mais significativos foram, além do documentário curto *Water Birds*, os longos *The Living Desert* (1953) e *The Vanishing Prairie/A Planície Imensa* (1954). Algar também dirigiu, entre outros, *Nature's Half Acre* (1951), *The Olympic Elk* (1952), *Bear Country* (1953), *The Alaskan Eskimo* (1953), *Men Against the Arctic* (1955), *The African Lion* (1955) e *Secrets of Life* (1957). Filmes como os curtos *Seal Island/A Ilha das Focas* (1948), *Beaver Valley/O Vale dos Castores* (1950) e, principalmente, *Water Birds/Aves Aquáticas* (1952), reviveram a popularidade do complemento documentário. Cinegrafados por excelentes equipes especializadas, produzidos por Disney com óbvia influência da caracterização dos personagens animais dos desenhos, os documentários de Algar não refletem uma personalidade de cineasta. Seu principal mérito reside no nível técnico das absorventes narrativas e na difusão de conhecimentos ao nível popular, com humor e poesia. (E.A.)



Marc Allégret

ALLAND, William Leou (4 de março, 1916/Delmar, Del. Baltimore, USA) — Antigo ator em grupos semiprofissionais do teatro americano, foi também um membro ativo do Mercury Theatre, de Orson Welles, na qualidade de ator, gerente de produção, etc. Com este mesmo grupo teve também atuação no rádio. Ainda com Orson Welles, foi ator e diretor de diálogos em *Citizen Kane/Cidadão Kane*, e ator em *Macbeth*. Serviu à Força Aérea Americana e participou da II Guerra Mundial. Após a guerra, escreveu programas para o rádio e a seguir tornou-se diretor de produção, iniciando-se na Universal. Nesta função nunca ultrapassou o nível médio e, entre os filmes que produziu, podem ser citados: *The Raiders, Flesh and Fury, It Came from Outer Space, Creature from Black Lagoon, Tarantula*. Produziu e dirigiu *Look in Any Window/Paixões Ocultas*, em 1961, fil-

me de mistério e suspense abordando a história de um jovem que tinha o hábito de olhar as mulheres através das janelas. Na opinião da crítica "este discípulo de Peeping Tom se satisfaz apenas com a exposição do adultério, o alcoolismo e o desequilíbrio psíquico, por sinal mal explicado... E William Alland foi um diretor alheio aos problemas de ordem artística". Ao que parece, o fracasso deste primeiro filme não animou uma nova tentativa do diretor. (C.F.)

ALLÉGRET, Marc (22 de dezembro de 1900/Bâle, Suíça) — Estudou Ciências Políticas e foi colaborador de André Gide, que o levou à África em 1926. Dessa viagem, Allégret extraiu um filme, *Voyage au Congo*. Durante quatro anos, foi assistente de Robert Florey e Augusto Genina, estreando no longa-metragem em 1930. Nos dez anos seguintes, realizou seus melhores trabalhos: *Mam'zelle Nitouche* (1931), *Fanny* (1932), *Lac aux Dames* (1934), *Les Beaux Jours* (1935), *Orange/Veneno* (1937), *Entrée des Artistes* (1938). Técnico apurado, Allégret sempre destacou-se como diretor de atores, sendo responsável pelo "lançamento" de Simone Simon, Jean-Pierre Aumont, Michèle Morgan, Gérard Philippe, Danièle Delorme e da Brigitte Bardot da primeira fase (pré-Vadim). De sua admiração por Gide tirou um documentário elogiado: *Avec André Gide* (1951). Irmão de Yves Allégret, Marc tem menor prestígio junto à crítica, e, de 1940 em diante, não mostrou evolução de estilo nem repetiu êxitos precedentes. Outros filmes: *Sous les Yeux d'Occident* (1936), *Griboille/Mulher Fatal* (1937), *L'Arlésienne e Félicie Nanteuil* (1945), *Les Petites du Quai aux Fleurs* (1943), *Pétrus* (1946), *Blanche Fury* (1948), *Lunegarde* (1949), *Maria Chapdelaine* (1949), *Julietta/Julietta* (1953), *Futuras Vedettes* (1954), *L'Amant de Lady Chatterley/O Amante de Lady Chatterley* (1955), *En Effeillant la Marguerite/Desfolhando a Margarida*



"Dédée D'Anvers", de Yves Allégret (1947: Simone Signoret).

(1956), *Sois Belle et Tais-Toi/Basta ser Bonita* (1958), *Un Drôle de Dimanche* (1959), *Les Parisiennes/As Parisienses* (um episódio, 1961), *L'Abominable Homme des Douanes* (1963). (P.P.)



Yves Allégret

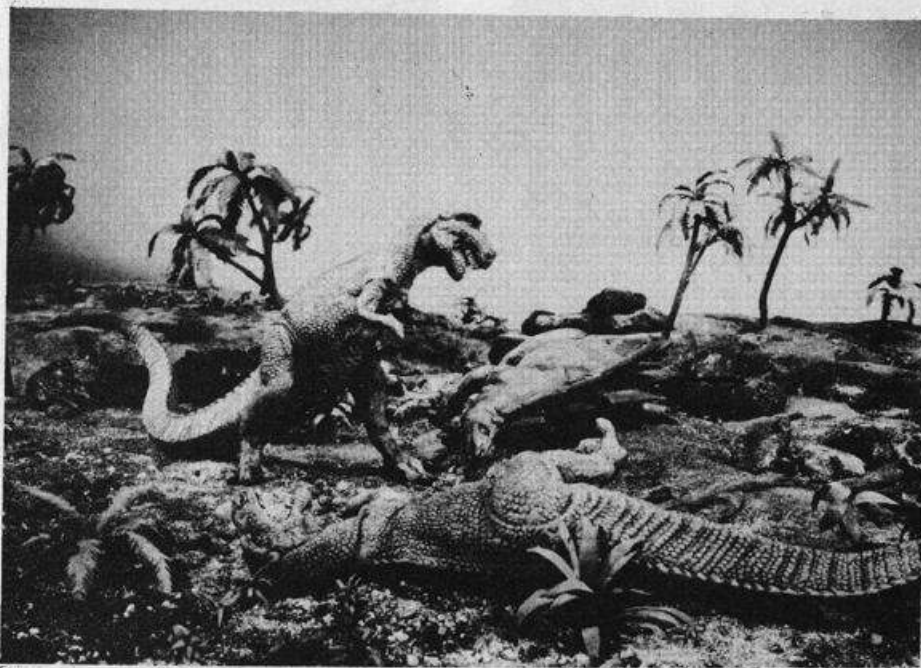
ALLÉGRET, Yves (13 de outubro de 1907/Paris, França) — Trabalhou em setores diversos da produção cinematográfica, inclusive como técnico de som e montador, antes de aproximarse da direção como assistente (entre outros, de Jean Renoir e de seu irmão Marc Allégret). Entre 1932 e 1935, realizou vários documentários e (com Jean Aurenche) filmes publicitários. Também foi diretor artístico, no período 1935/1940. Durante a guerra realizou alguns filmes — entre os quais *Les Deux Timides*, refilmagem da obra de René Clair — com o pseudônimo Yves Champlain. Seu primeiro longa-metragem, colaborando com o diretor Léo Joannon, *Vous n'Avez Rien à Declarer?*, foi apenas um veículo para o talento do ator Raimu. O primeiro impacto de crítica e público de Yves Allégret surgiu com *Dédée d'Anvers*, densa narrativa ambientada no meio portuário e nos *bas-fonds* de Antuérpia. Nesse filme, que projetou a personalidade da atriz Simone Signoret, afirmou a eficácia de sua colaboração com o roteirista Jacques Sigurd; o diretor reatou com o realismo "negro" do pré-guerra; mas as possíveis aproximações entre *Quai des Brumes/Cais das Sombras*, de Carné, e *Dédée d'Anvers* não chegavam a negar a identidade poético-cinematográfica do filme de Allégret. A mesma sensibilidade realista (por muitos rotulada de "pessimista") anima alguns de seus filmes subsequentes que não chegaram ao Brasil, como *Une Si Jolie Petite Plage* e *La Jeune Folle*. Seu último filme "empenhado" que chegou ao Brasil, *La Meilleure Part*, desenvolvia de modo árido e inconsequente um tema colorido "engagé". A seguir, fitas como *Méfiez-vous Fillettes* e *La Fille de Hambourg* enfatizaram gritantemente a queda de seu poder criativo. (E.A.)

Filmes:

- 1932 — *Ténériffe* — curta-metragem
- *Prix et Profit* — curta-metragem

- 1935 — *Le Gagnant* — curta-metragem
- 1936 — *Vous n'Avez Rien à Declarer?* dirigido em colaboração com Léo Joannon)
- 1938 — *Jeunes Filles de France* — curta-metragem
- 1941 — *Les Deux Timides*
— *Tobie est un Ange*
- 1942 — *La Roue Tourne* (inacabado)
- 1943 — *La Boîte aux Rêves*
- 1945 — *Les Démons de l'Aube*
- 1947 — *Dédée d'Anvers/Escravas do Amor*
- 1948 — *Une si Jolie Petite Plage*
- 1949 — *Manèges*
- 1950 — *Les Miracles n'Ont Lieu qu'une Fois*
- 1951 — *Nez de Cuir*
— *La Luxure* (um episódio de

para a guerra, e, ao regressar, em 1945, iniciou sua carreira de cineasta, sempre no regime das "B pictures" (primeiro filme: *Strange Voyage/Avalanche*). Fundou em 1951 a Warwick Films, da qual é produtor executivo até hoje. Entre seus trabalhos figuram *High Conquest* (1947), *16 Fanthoms Deep* (1948), *Man on the Eiffel Tower/O Homem da Torre Eiffel* (1950), *New Mexico* (1951), *Slaughter Trail* (1951). Diretor sem filmes a destacar, é mais conhecido como produtor. Nessa categoria patrocinou obras de Mark Robson (*Hell Below Zero/Inferno Branco*), Terence Young (Zarak), Robert Parrish (*Fire Down Below/Lábios de Fogo*), Gregory Ratoff (*The Trials of Oscar Wilde/Os Crimes de Oscar Wilde*), entre outros. (P.P.)



"The Animal World", de Irwin Allen (1957).

- Les Sept Péchés Capitaux/Os Sete Pecados Capitais)
- 1952 — *La Jeune Folle*
- 1953 — *Mam'zelle Nitouche*
— *Les Orgueilleux*
- 1954 — *Oasis*
- 1955 — *La Meilleure Part* (Correntes da Violência)
- 1957 — *Quand la Femme s'en Mêle*
— *Méfiez-vous Fillettes*
- 1958 — *La Fille de Hambourg*
— *L'Ambitieuse*
- 1960 — *Le Chien de Pique*
- 1961 — *Konga Yo*
- 1962 — *Le Démon de Minuit*
- 1963 — *Germinal*
- 1967 — *Johnny Banco*

ALLEN, Irving (1905/Polônia) — Formado em 1926 pela Universidade de Georgetown (EUA), foi montador na Universal, Paramount, Republic, por onze anos (de 1929 a 1940), e dirigiu cursos na RKO e Warner, entre 1941 e 1942. Detentor de dois Oscars, o primeiro pelo curto *Forty Boys and a Song* (1942), o segundo por produzir o documentário *Climbing the Matterhorn* (1947). Em 1942 foi mobilizado

ALLEN, Irwin (12 de junho, 1916/New York, N.Y., EUA) — Estudou na Universidade de Columbia. Foi jornalista e advogado, editor de revistas (*Key Magazine*, Hollywood, 1938), produtor e diretor radiofônico (programas dedicados a Hollywood) durante 11 anos. No cinema é produtor, roteirista e diretor. Seu melhor filme é o primeiro, *The Sea Around Us*, realizado em 1954, refletindo seu interesse pelo documentário sobre a natureza, que ele abordaria outras vezes, de diversas formas, até mesmo na ficção científica (*Voyage to the Bottom of the Sea*). É também um diretor de apuro técnico inegável, como o provam os monstros pré-históricos de *The Animal World*, ou o fundo do mar com inspiração em Jules Verne (*Voyage to the Bottom of the Sea*) e, na mesma linha, as aventuras aéreas de *Five Weeks in a Balloon*. (C.F.)

Filmes:

- 1954 — *The Sea Around Us/O Mar que nos Cerca*
- 1957 — *The Animal World/O Milagre da Vida*

- 1958 — *The Story of Mankind/História da Humanidade*
 1961 — *The Lost World/O Mundo Perdido*
 1962 — *Voyage to the Bottom of the Sea/Viagem ao Fundo do Mar*
 1963 — *Five Weeks in a Balloon/Cinco Semanas num Balão*

ALLEN, Lewis (25 de dezembro de 1905/Shropshire, Inglaterra) — Ex-ator e diretor teatral em New York (onde encenou "The Amazing Dr. Clitterhouse"), de Barré Lyndon, e em Londres ("The Women", de Clare Booth Luce). Durante dois anos estudou produção na Paramount, e dirigiu seu primeiro filme em 1943, *The Uninvited/O Solar das Almas Perdidas*, de certa maneira um "clássico"

Com *Le Meule*, filme curto convidado para o Festival de Tours, em 1962, teve seu primeiro trabalho empenhado na expressão cinematográfica. Estreou no longa-metragem com *La Vieille Dama Indigne/A Velha Dama Indigna* (1964), baseado numa história de Bertolt Brecht, e ganhador do Grande Prêmio Gaivota de Ouro — "ex-aequo" com *Help/Socorro* — no Primeiro Festival do Filme do Rio de Janeiro, 1965. Corporificando-se principalmente na esplêndida interpretação de Sylvie, este modesto filme descreve com sensibilidade a "descoberta" da alegria de viver e da mais profunda afetividade entre as criaturas por parte de uma dona-de-casa que, enviuvando aos 60 anos, abandona a prisão doméstica pela prospeção do fascínio cotidiano do mundo. Em 1967 Allio realizou *L'Une et l'Autre*. (E. A.)

me a alguns importantes títulos da história do musical: *The Barkleys of Broadway/Ciúme, Sinal de Amor* (1949); *Annie Get Your Gun/Bonita e Valente, Show Boat/O Barco das Ilusões e The Pagan Love Song/Amor Pagão* (os três de 1950, e o último inteiramente dirigido por ele); *Belle of New York/Ver, Gostar e Amar* (1952); *I Love Melvin/E dêste que eu Gosto; Call Me Madam/Sua Excelência, Embaixatriz* (1953); *White Christmas/Natal Branco; There's no Business Like Show Business/O Mundo da Fantasia* (1954); *Country Girl/Amar é Sofrer* (1955). Foi produtor associado e coreógrafo de *Girl Rush/Cassino das Tentações*, em 1944, e sempre dividiu suas atividades cinematográficas com o teatro musicado. (B. P.)

AMADORI, Luis Cesar (28 de maio de 1902, Pescara/Itália) — Abandonou os estudos de Medicina para se dedicar à crítica de ópera. Em 1930, ligou-se ao cinema como ator, depois interessado na direção. Seu primeiro filme se chamou *Puerto Nuevo* (supervisão de Mario Soffici). Tornou-se famoso por seu ecletismo de gênero e habitat, pois realizou filmes de toda espécie e trabalhou na Argentina, Espanha, Chile e México. Muito prolífico, de sua filmografia podem ser citados: *Madreselva* (1938), com Libertard Lamarque; *La Canción de los Barrios* (1941), com Hugo del Carril; *La Mentira* (1942); *Apasionadamente* (1943); a versão de uma peça brasileira de Joracy Camargo, *Diós se lo Pague* (1948); *La Pasión Desnuda* (1952); *Alerta en el Cielo/Alerta no Céu* (1961). (S. C. P.)

AMBESSER, Axel von (nome verdadeiro: Axel von Oesterreich/22 de junho de 1910/Hamburgo, Alemanha) — Diretor alemão. Surgiu como ator de teatro (no famoso *Kammerspiel*). É também comediógrafo e goza de prestígio como diretor de teatro. Foi ator de cinema em 1935, em *Der Gefangene des Königs*, de Carl Boese. Iniciou sua carreira de diretor em 1953 com *Glueck Muss Man Haben*, na Austria, e para o comercial cinema alemão da década de 50 dirigiu: *Die Schöne Lugnerin/A Bela e sua Majestade*, comédia desenrolada em Viena (1815), uma aventura imperial nas pegadas de "Sissi", estrelada por Romy Schneider e Jean-Claude Pascal; *Bezaubernde Arabella/Um Marido, por Favor*, ambientado no princípio do século e narrando as aventuras românticas de Arabella, moça pobre que o "playboy" Carlos Thompson se encarrega de lançar na sociedade inglesa, para onde fôra com a finalidade de arranjar marido. De 1965, é *Die Fromme Helene*, comédia baseada na obra de Wilhelm Busch. (C. F.)

AMENDOLA, Mario (8 de dezembro de 1910 Recco Gênova, Itália) — Autor de "revistas" teatrais, roteirista e diretor de comédias e filmes leves. Iniciou suas atividades cinematográficas em Roma, preparando as chanchadas de Macario, ator na linha do brasileiro Oscarito. Seu primeiro sucesso de público se intitulou *Scandalo al Collegio/Escândalo no Colégio* (1943).



"Paz para o que chega", de Aleksandr Alov (1961)

dos filmes de tema espírita. Entre seus trabalhos posteriores, raramente expressivos, alinham-se: *The Unseen/Médo que Domina* (1944), *Desert Fury/A Filha da Pecadora* (1947), *So Evil My Love/Alma Negra* (1948), *The Sealed Verdict/Enquanto a Morte Espera* (1948), *Chicago Deadline/Caminhos sem Fim* (1949), *Appointment with Danger* (1951), *Valentino/Valentino* (1951), *Sons of the Musketters/Os Filhos dos Mosqueteiros* (1951), *A Bullet for Joey/Cada Bala uma Vida* (1954), *Illegal/Trágica Fatalidade* (1955), *Another Time, Another Place/Vítima de uma Paixão* (1959), *Whirlpool/Redemoinho de Paixões* (1958), e um modesto "thriller" com Frank Sinatra, *Suddenly/Meu Ofício é Matar* (1956), cuja importância, hoje, se deve à "profecia" involuntária sobre o assassinato do presidente Kennedy. (P. P.)

ALLIO, René (1924/França) — Como cenógrafo, passou da pintura ao teatro, impondo-se como colaborador assíduo dos espetáculos da companhia de Roger Planchon. Sua experiência como diretor de teatro levou-o ao cinema, quando fez um desenho animado de meia hora para acompanhar a encenação de "Almas Mortas" de Gogol.

ALOV, Aleksandr (1923/Kharkov, URSS) — Formado pelo Instituto de Cinema de Moscou (VGIK), discípulo, especialmente, de Igor Savtchenko. A exemplo do que costuma ocorrer nos estúdios soviéticos com as gerações mais novas, Alov vem formando dupla com Vladimir Naumov. Estreou em 1954, com *Juventude Turbulenta*, e seus trabalhos mais notáveis são *O Vento* (1958) e *Paz Para o que Chega* (1961). A obra de Alov, embora pequena, já reflete certas preferências estilísticas: a ambientação temática no período da II Guerra Mundial, e uma diretriz realista, não isenta de influências expressionistas, a exemplo do polonês Andrzej Wajda. Alov e Naumov são cotados entre os raros cineastas promissores da nova geração do cinema soviético. (R. M.)

ALTON, Robert (Robert Alton Hart — 1906/Bennington, EUA). Nome famoso da Broadway e Hollywood: coreógrafo e diretor de seqüências musicais. Estudou na Mordkin School of Ballet & Dramatic School, New York. Foi produtor de grandes sucessos da Broadway ("Ziegfeld Follies", "Anything Goes", entre outros). Estreou no cinema em 1936, dirigindo as seqüências musicais de *Strike me Pink/Cai, Cai Balão*. Como coreógrafo, ligou seu no-

Entre os filmes que dirigiu figuram *O Sole Mio* (1945), *Come Scopersi l'America* (1949), *La Famiglia Passeguaui* (1951), *Bellezze in Motoscooter* (1952). (S. C. P.)

ANDERSON, Lindsay (1923 / Bengalore, Índia) — Um dos principais críticos da Inglaterra ("Sight and Sound", "Sequence", "New Statesman"), Lindsay Anderson figura também entre os principais animadores do movimento cinematográfico inglês conhecido como "Free Cinema", ao lado de outros críticos igualmente inclinados a passar à direção de filmes, como Karel Reisz e Tony Richardson. Os primeiros passos do "Free Cinema" foram dados por volta de 1957, ainda em curta-metragem (destacando-se Anderson com *Every Day Except Christmas*). Não era estréia do diretor, que havia feito vários curta-metragens entre 1948 e 1955, entre os quais *Wakefield Express*; *Green and Pleasant Land*, *Henry*; *Twenty Pounds a Ton*; *Secret Mission*; *The Impostor Land*. Suas atividades estenderam-se ainda à televisão, com uma série *Robin Hood* (1956) e *March to Aldermaston* (1958). Após curta temporada teatral, Anderson voltou ao cinema para dirigir seu primeiro longa-metragem, *This Sporting Life* (1962), ainda não exibido no Brasil e bem recebido pela crítica internacional. Tem planejado *Heathcliff* (1964), baseado em "O Morro dos Ventos Uivantes", de Emily Bronte, que William Wyler transformou em clássico do cinema, em 1939. (A. M. V.)

ANDERSON, Michael (30 de janeiro de 1920/Londres, Inglaterra) — Um dos técnicos do cinema inglês, ganhou bons técnicos do cinema inglês, ganhou dirigir *Around the World in 80 Days*, a versão do livro de Verne, patrocinada em 1956 por Michael Todd. Começou como ator em 1936, exercitando-se na assistência ao trabalho de cineastas tão importantes quanto David Lean (*In Which we Serve/Nosso Barco, Nossa Alma*) e Anthony Asquith (*Pygmalion*). Em 1949 estreou na direção, co-realizando (com Peter Ustinov) *Private Angelo*, e, até seu encontro com Todd, assinaria mais sete filmes, dos quais dois de irrecusável valor: *The Dam Busters*, drama de aviação, e *1984*, ensaio de futurologia (baseado em Orwell). *1984* vinha competir, nesse ramo do cine-science-fiction, com *Things to Come/Daqui a Cem Anos*, de Cameron Menzies, e *Metropolis*, de Lang. Depois da fama conquistada por *Around the World in 80 Days*, Anderson atraiu a atenção de percorreu todos os gêneros: o thriller (*Chase a Crooked Shadow*; *The Naked Edge*, que veio a ser o filme-despedida de Gary Cooper), a aventura em alto-mar (*The Wreck of the Mary Deare*), o melodrama (*All the Fine Young Cannibals*), o drama político-social (*Shake Hands With the Devil*) e a comédia (*Monsieur Cognac*). Sem jamais exibir uma ótica pessoal, Anderson destaca-se por um artesanato de imagens fortes, narração expressionista, o que já lhe assegurou uma situação firme no mercado internacional. (P. P.)



Michael Anderson

Filmes

- 1949 — *Private Angelo* (co-direção de Peter Ustinov)
- 1950 — *Waterfront*
- 1951 — *Hell is Sold Out*
— *Night Was Our Friend*
- 1953 — *Will Any Gentleman...?*
— *The House of the Arrow*
- 1955 — *The Dam Busters/Labaredas do Inferno*
— *1984*
- 1956 — *Around the World in 80 Days/A Volta ao Mundo em 80 Dias*
- 1958 — *Yangtse Incident*
— *Chase a Crooked Shadow/Sombra Maligna*
- 1959 — *Shake Hands With the Devil/De Mãos Dadas Com o Diabo*
— *The Wreck of the Mary Deare/O Navio Condennado*
- 1960 — *All the Fine Young Cannibals/Apaixonados Impetuosos*
- 1961 — *The Naked Edge/A Tortura da Suspeita*
- 1963 — *The Flight From Ashiya*
- 1964 — *Wild and Wonderful/Monsieur Cognac*
- 1965 — *Operation Crossbow/Operação Crossbow*
- 1967 — *The Quiller Memorandum/A Morte Não Manda Aviso*

ANDRÉ, Raoul (24 de maio de 1916/Rabat, Marrocos) — Começou no cinema logo após os estudos secundários. Foi assistente de direção de 25 filmes (principalmente de Georges Lacombe) entre 1933 e 1946. Em 1946, finalmente, teve a oportunidade de estrear como diretor e, desde então, se dedicou a assuntos policiais, de preferência, com frequentes e superficiais digressões sobre sexo. De sua filmografia, merecem citação: *Le Village de la Collège*, *Il Fiacre n.º 13/O Fiacre n.º 13*, *Une Nuit a Megève*, *Une Fille Épatante* e *La Polka des Menottes*. (S. C. P.)



"1984", de Michael Anderson (1955: Edmond O'Brien e Jan Sterling)

ANNAKIN, Ken ou Kenneth (10 de agosto de 1914/Beverley, Yorkshire, Inglaterra) — Foi jornalista, ator e produtor teatral antes de entrar para o cinema. Estêve ligado ao movimento documentário inglês. Diretor de cinema, despertou atenção com três comédias da série "The Huggetts" e com o êxito comercial de *Quartet/Quarteto* e *Trio/Trio*, realizados no final da década de 40, na qualidade de co-diretor. Estes dois filmes o levaram para Hollywood, onde fez entre outros: *The Sword and the Rose*, *Nor the Moon by Night*, *Swiss Family Robinson*, essencialmente comerciais mas que o promoveram às superproduções, como *The Longest Day*, *Those Magnificent Men in Their Flying Machines* e *Battle of the Bulge*, este em Cinema. (P. P.)

Filmes:

- 1947 — *Holliday Camp*
- 1948 — *Miranda*
— *Broken Journey*
— *Quartet / Quarteto* (co-direção)
- *Here Come the Huggetts*
— *Vote for Huggett*
- 1949 — *The Huggetts Abroad*
— *Landfall*
- 1950 — *Double Confession*
— *Trio/Trio* (co-direção)
- 1951 — *Hotel Sahara/Hotel Sahara*
- 1952 — *The Story of Robin Hood*
— *The Planter's Wife* (título americano: *Outpost in Malaya*)
- 1953 — *The Sword and the Rose/A Espada e a Rosa*
— *You Know What Sailors Are*
— *Double Confession*
- 1954 — *The Seekers* (título americano: *Land of Fury*)/*Terra da Sedução*

- 1955 — Value for Money/Esbanjador Econômico
- 1956 — The Loser Takes All/Lua de Mel em Monte Carlo
— Three Men in a Boat
- 1957 — Across the Bridge
- 1958 — Nor the Moon by Night/O Vale das Mil Montanhas
- 1959 — Third Man on the Mountain
- 1960 — Elephant Gun
- 1961 — Swiss Family Robinson
- 1962 — A Coming out Party
- 1963 — The Hellions
— The Longest Day/O Mais Longo dos Dias (co-direção com Andrew Marton e Bernhard Wicki)
- 1965 — Those Magnificent Men in their Flying Machines/EsSES Homens Maravilhosos com suas Máquinas Voadoras
- 1966 — Underworld Informes
— Battle of the Bulge/Uma Batalha no Inferno
- 1967 — The Long Duel

ANTHONY, Joseph (nome verdadeiro: J. Deuster — 1911/Milwaukee, EUA) — Jornalista e nome respeitado na Broadway. Diretor de alguns êxitos teatrais marcantes como "Marriage-go-Round", "The Rainmaker", "Mary, Mary", "The Best Man", dançarino na Companhia de Agnes De Mille; associado ao Actors Studio em 1963. Desde que estreou no cinema, com a adaptação da peça de N. Richard Nash, *The Rainmaker/Lágrimas do Céu* (1956), Joseph Anthony vem filmando sistematicamente peças teatrais: *The Matchmaker/A Mercadora de Felicidade* (1957), de Thornton Wilder; *Career/Calvário da Glória* (1959), de James Lee; *All in a Night's Work/A Dama da Madrugada* (1961). Seu primeiro filme tinha o fascínio da peça e dos intérpretes, Katharine Hepburn e Burt Lancaster. O mesmo pode-se dizer do último filme citado, com Shirley MacLaine e Dean Martin. Já o bom assunto de *Career* foi totalmente desperdiçado. Ainda não lançado no Brasil seu último filme: *Conquered City* (1967), com David Niven, Ben Gazzarra, Martin Balsam e Lea Massari. (C. F.)



Manuel Antin



"Blow-Up"

ANTIN, Manuel (1926/Argentina) — Um dos diretores mais inteligentes e expressivos no quadro do cinema latino-americano, Manuel Antin já havia demonstrado sensibilidade ao iniciar em 1961 suas atividades cinematográficas. Ainda era aluno da Faculdade de Direito de Buenos Aires quando publicou seu primeiro livro de versos em 1945 — outros dois surgiriam em 1950 e 1952. E tinha apenas 20 anos quando sua primeira peça, "El Ancla de Arena", foi encenada no Teatro Argentino; outra peça, "No Demasiado Tarde", estreou em 1957 no Teatro La Farsa. No poeta e teatrólogo não demorou a surgir também o romancista, com "Los Venerables Todos", que o próprio autor levou à tela. O cineasta começou, no entanto, inspirando-se em outra fonte literária, aliás ilustre, pois *La Cifra Impar* (1961) resultou da adaptação do conto "Cartas de Mamá", de Julio Cortázar. O filme foi parcialmente rodado em Paris, onde Antin conviveu com o grande escritor argentino ali radicado. Após *Los Venerables Todos* (1961), que representou o cinema argentino no Festival de Cannes, voltou o diretor ao realismo fantástico de Cortázar, em dois filmes: *Circe* (1963), a obra-prima do cineasta, e *Intimidad de los Parques* (1964), este baseado nos contos "El Idolo de las Cicladas" e "Continuidad de los Parques". E inspirado ainda num conto, não mais de Cortázar, mas de outro importante escritor argentino, Roa Bastos, realizou Antin seu quinto filme, *Castigo al Traidor* (1965). Com apenas cinco filmes, já impôs um estilo. Sua narrativa — em *Circe*, especialmente — revela um artista e um ensaísta do ritmo e da imagem, comportando o uso de metacronismos que alguns detratores apressaram-se a atribuir à influência de Alain Resnais, mas que, na realidade, são devidos à filiação legítima de Antin à escola de Borges e Cortázar. Entre os diretores argentinos que surgiram nas ondas levantadas pela revolta de Leopoldo Torre-Nilsson, destaca-se Manuel Antin como o mais culto, o mais audacioso, o mais técnico. (A. M. V.)



Michelangelo Antonioni

ANTONIONI, Michelangelo (29 de setembro de 1912/Ferrara, Itália) — Doutor em Economia e Comércio pela Universidade de Bolonha. Desde cedo, possuía grande inclinação pelas artes plásticas. Autor e diretor teatral nos tempos de estudante. Exerceu a crítica cinematográfica e, ao mesmo tempo, publicou alguns textos de ficção. Assistente de direção de Marcel Carné e Enrico Fulchignoni (1942). Argumentalista de Giuseppe De Santis (*Caccia Tragica*) e co-argumentalista de Federico Fellini (*Lo Sceicco Bianco*). Dirigiu oito documentários, entre 1943 e 1955, sendo que não reconhece a menção de seu nome nos créditos de *Uomini in Più* (1955). Apreciador de Eisenstein, Renoir, Welles, Griffith, Rossellini, Murnau, Clair, Pabst e Bresson, no cinema; Fitzgerald, Faulkner, Pavese, na literatura. Cineasta profundamente preocupado com o problema existencial do homem moderno, Antonioni apega-se à profunda e rigorosa análise dos sentimentos humanos, procurando descobrir não tanto a sua origem, mas as conse-

quências desse conflito humano no mundo — aqui e agora. Trata-se de descobrir onde o homem se situa num mundo em crise: humana, moral, ética, religiosa, política. Sobretudo descobrir, num mundo sem Deus, quase sempre condicionado a normas ideológicas e amarrado a padrões de comportamento, onde o indivíduo se coloca. O filme que desvendou esse pensamento cartesiano, rigoroso, dialético no mais alto sentido, foi **Cronaca di un Amore** (1950), seu primeiro longa-metragem. O filme seguinte, **I Vinti**, voltou-se para o problema da juventude européia do pós-guerra, em três episódios localizados na Itália, França e (pela primeira vez, antecedendo a **Blow-Up**) Inglaterra. **La Signora senza Camellie**, o filme seguinte, e **Amore in Città** (episódio **Tentato Suicídio**) não chegaram ao Brasil. Seus filmes posteriores e sobretudo **Il Grido** (1957), representam uma decisiva trilha aberta pelo cinema contemporâneo, voltado para a análise existencial do homem do nosso tempo: **L'Avventura**, **La Notte** e **L'Eclisse**, até culminar numa das obras capitais do moderno cinema: **Blow-Up**, no qual rompe com a pesquisa das causas da crise existencial para aceitar o homem em seu mistério e perplexidade dentro do universo contraditório e absurdo em que vive. (J. R.)

Filmes:

- 1943 — **Gente del Po** (documentário)
- 1948 — **N.U. (Nettezza Urbana)** (doc.)
- 1949 — **Superstizione** (doc.)
- **Sette Canne un Vestito** (doc.)
- **L'Amorosa Menzogna** (doc.)
- 1950 — **La Villa dei Mostri** (doc. exibido no Brasil)
- **La Funivia del Faloria** (doc.)
- **Cronaca di un Amore/Crimes d'Alma**

- 1952 — **I Vinti/Os Vencidos**
- 1953 — **La Signora Senza Camellie**
- **Tentato Suicidio** (episódio de **Amore in Città**)
- 1955 — **Uomini in Piu** (doc.)
- **Le Amiche/As Amigas**
- 1957 — **Il Grido/O Grito**
- 1959 — **L'Avventura/A Aventura**
- 1960 — **La Notte/A Noite**
- 1961 — **L'Eclisse/O Eclipse**
- 1964 — **Il Deserto Rosso/O Deserto Vermelho**
- 1965 — **I Tre Volti** (um episódio: a introdução)
- 1967 — **Blow-Up/Depois Daquele Beijo**

ARCHAINBAUD, George (7 de maio de 1890/Paris, França) — Após formar-se pela Universidade de Paris, atuou nos teatros europeus como ator e contra-regra. Ingressou no cinema em 1915. Nos Estados Unidos, foi um dos fundadores da velha Selznick Pictures, do pai de David O. Selznick. Apesar da longa atuação em Hollywood e da capacidade de adaptar-se a todos os gêneros, nunca passou de um diretor de rotina. Entre seus filmes mais conhecidos figuram **Broadway Scandals/Escândalos da Broadway** (1929), **Lost Squadron/Esquadrilha Perdida** (1932), **State's Attorney/O Promotor Público** (1932), **Return of Sophie Lang/A Volta de Miss Lang** (1936), **Thanks for the Memory/Uma Novela em Família** (1938), **Untamed/A Fúria Branca** (1938), **Woman of the Town/A Mulher da Cidade** (1939) e vários "westerns" estrelados por Gene Autry. (S. C. P.)

ARLISS, Leslie (L. Andrews — 1901/Londres, Inglaterra) — Seus primeiros contatos com o cinema se deram através da crítica, em um jornal sul-

africano. Roteirista a partir de 1931, desenvolveu-se nesta especialidade durante toda a década de 30. Como diretor, sua primeira experiência foi em 1941, co-dirigindo, com Norman Lee, **The Farmer's Wife**. Durante a guerra e nos anos seguintes grangeou prestígio comercial com os grandes produtores ingleses, com filmes como **The Man in Grey/O Homem de Cinzento** (1943); **Love Story/Galante Rendição** (1944); **The Wicked Lady/A Malvada** (1946); **A Man about the House/A Casa da Cobiça** (1947); **The Woman's Angle** (1953). Contribuiu com estes filmes para aumentar o prestígio comercial do cinema inglês. Mas Arliss ficou preso a um período. Sua retórica — eficiente numa certa linha de melodrama que já não mais interessava ao público da década de 50 — afastou o interesse dos produtores. A TV é, hoje, o seu habitat preferido. (R. M.)

ARNOLD, Jack (14 de outubro de 1916/New Haven, EUA) — Antigo ator da Broadway foi documentarista antes de se tornar diretor de longa-metragem. Tem muitos filmes em sua carreira, alguns sem qualquer expressão e outros muito importantes por diversos motivos. **The Incredible Shrinking Man** é um de seus títulos máximos: a partir de uma excelente equipe formada pelo produtor Alleert Zugsmith (para quem aliás dirigiu parte de sua obra) — Richard Matheson autor da história, Grant Williams vivendo o trágico protagonista e uma equipe técnica de primeira — Jack Arnold realizou o melhor filme de ficção científica até o momento (ao lado de **The Invasion of the Body Snatchers/Vampiros de Almas**, de Don Siegel). Mas destacou-se também no "western" (**No Name on the Bullet**), na comédia (**The Mouse that Roared**), no policial (**Pay the Devil ou Man in a Shadow**), todos excelentes filmes. É um exemplo "sui generis" de diretor aparentemente modesto, citado geralmente com indiferença pelos historiadores, mas que certamente terá um dia o reconhecimento de seu valor. (C. F.)

Filmes:

- 1953 — **It Came from outer Space/Veio do Espaço**
- **Girls in the Night**
- **The Glass Web/O Crime da Semana**
- 1954 — **Creature from the Black Lagoon/O Monstro da Lagoa Negra**
- 1955 — **Revenge of the Creature/A Revanche do Monstro**
- **Tarantula/Tarântula**
- **The Man from Bitter Ridge**
- 1956 — **Red Sundown/Onde Imperam as Balas**
- **Outside the Law/Fora da Lei**
- 1957 — **The Tattered Dress/Epilogo de uma Sentença**
- **Pay the Devil ou Man in a Shadow/A Sólido do Diabo**
- **The Incredible Shrinking Man/O Incrível Homem que Encolheu**
- 1958 — **The Lady Takes a Flyer/A Força do Amor**
- **The Space Children/A Mensagem do Planeta**



"The Incredible Shrinking Man", de Jack Arnold (1957: Grant Williams)

- High School Confidential/Escola do Vício
- Monster of the Campus/O Monstro Sanguinário
- 1959 — No Name on the Bullet/Balas que não Erram
- The Mouse that Roared/O Rato que Ruge
- 1961 — Bachelor in Paradise/Solteirão no Paraíso
- 1964 — The Lively Set/Demônios da Pista
- 1965 — A Global Affair

ARNSTAM, Lev (L. Oskarovic A./URSS). Fêz estudos de música no Conservatório de Leningrado. Foi pianista e regente de orquestra em Moscou. Entrou para o cinema como técnico de gravação sonora, em 1929. Colaborou, então, com os diretores Kozintsev e Trauberg, Yutkevitch e Ermiler. De técnico de gravação e co-roteirista, passou a roteirista e diretor em 1936, com *Podrugí*, argumento de certo lirismo e poesia sobre as jovens da "vanguarda" soviética, argumento mais tarde refilmado (1941) por Victor Eisimont, colocando em destaque sua ação contra as tropas alemãs, *Frontovye Podrugí/A Môça de Leningrado*. Das obras de ambiente revolucionário de sua juventude, passou a dirigir filmes baseados em "ballets" célebres, como "Giselle" e "Romeu e Julieta", dançados pela bailarina Galina Ulanova. Dirigiu também um documentário sobre a Turquia, *Ankara*. (S. C. P.)

Filmes

- 1936 — *Podrugí* (Companheiras) *
 - 1937 — *Ankara* (Ancara) *
 - 1944 — *Zoya* (Zóia) *
 - 1946 — *Glinka* (Glinka) *
 - 1955 — *Romeo i Dzuletta* (Romeu e Julieta) *
 - 1956 — *Urok istorii* (Uma Lição de História) *
 - 1957 — *Zizel* (Giselle) *
- * Tradução literal: estes filmes não foram exibidos no Brasil.

ARTHUYS, Philippe (1928 / França) — Projetou-se inicialmente musicista. Compôs as partituras de *Índia* (de Rossellini), *Paris nous Appartient* (Rivette), *Les Carabiniers/Tempo de Guerra* (Godard). Durante quatro anos participou do Grupo de Pesquisas de Música Concreta da Rádio-Televisão Francesa. Após realizar um curta-metragem, *La Demoiselle de Coeur*, estreou na longa metragem, em 1965, como co-roteirista e diretor de *La Cage de Verre*, drama psicológico. (E. A.)

ARZNER, Dorothy (3 de janeiro de 1900/San Francisco, Califórnia, EUA) — Antes de entrar para o cinema, onde seria uma das primeiras diretoras, estudou na Universidade da Califórnia. Foi estenógrafa e se aproximou do cinema como datilógrafo do Departamento de Roteiros da Paramount a partir de 1920. Em seguida, foi montadora de filmes de James Cruze. E completou seu curso escrevendo argumentos. Seu primeiro filme como diretora foi *Fashions for Women*, com Esther Ralston (1927). Continuou com sucesso no cinema silen-

cioso: *Get your Man* (1927), com Clara Bow, *Sarah and Son/A Volta do Deserto* (1930). Chegando ao cinema falado: *Paramount on Parade/Paramount em Grande Gala* (1930), *Merrily we Go to Hell/Quando a Mulher se Opõe*, com Sylvia Sidney e Fredric March, e *Honor Among Lovers/Honra entre Amantes*, com Claudette Colbert (ambos de 1931), *Nana/Naná*, com Anna Sten, baseado em Émile Zola e *Christopher Strong/Assim Amam as Mulheres*, com Katharine Hepburn (em 1933), *Craig's Wife/Mulher sem Alma*, com Rosalind Russell (1936), *The Bride Wore Red/Felicidade de Mentira*, com Joan Crawford (1937), *Dance, Girls, Dance/A Vida é uma Dança*, com Maureen O'Hara (1940). O que distinguia os filmes de Dorothy Arzner era principalmente o tratamento psicológico que sabia imprimir aos personagens femininos. (S. C. P.)

ASHER, Robert (Londres, Inglaterra) — Diretor sem expressão no cinema anglo-americano, experimentou, de início, a assistência de direção nos estúdios de Denham e Pinewood, a partir de 1934. Primeiro filme: *Follow a Star* (1959). Opera na área da produção B, e já realizou, entre outros, *Make Mine Mink* (1961), *The Bulldog Breed, She'll Have to Go, On the Beat* (Norman, o Manda-Brasa), *A Stitch in Time, The Intelligence Men*. (P. P.)

ASHER, William — Diretor americano. Um longo estágio na TV antecede sua carreira de diretor de cinema. Um "thriller" modesto e não despido de interesse, *Shadow in the Window* (1958), seu primeiro filme, chamou a atenção da crítica, muito embora fosse quase um "telefilme". Essa impressão foi reforçada a seguir por *The 27th Day*, um "science-fiction", e principalmente *Johnny Cool*, que se alinha entre os filmes de "gangsters" predatórios, paranóicos ou vingativos" (com um excelente elenco: Henry Silva, Marc Lawrence, Elisha Cook Jr. e outros). A partir de *Beach Party*, no entanto, Asher comercializou-se definitivamente e hoje é um especialista em filmes praiianos, com rapazes musculosos e môças de biquíni, ritmados por música jovem, côres vivas e berrantes, abordando histórias sem o menor interesse. Neste novo filão realizou cerca de seis filmes, e já tem seguidores, como *Don Weis* (*Pajama Party*) e *Norman Taurog* (*Dr. Goldfoot and the Bikini Machine*). (C. F.)

Filmes:

- 1958 — *The Shadow on the Window/A Sombra na Janela*
- *The 27th. Day/Ultimato à Terra*
- 1963 — *Johnny Cool/ Mensageiro da Vingança*
- 1964 — *Beach Party/A Praia dos Amôres*
- 1965 — *Bikini Beach*
- *Muscle Beach Party/Quanto Mais Músculos Melhor*
- 1966 — *Beach Blanket Bingo/Folias na Praia*
- *How to Stuff a Wild Bikini/Como Recheir um Biquíni*
- 1967 — *Fireball 500/Bola de Fogo 500*



Alexandre Astruc

ASTRUC, Alexandre (13 de julho de 1923/Paris, França) — Autor e realizador francês, foi crítico de 1945 a 1950 ("L'Écran Français", "Combat"), sempre defendendo a sua teoria da "caméra-stylo" (câmera-caneta) que muitos consideram a primeira fonte da "nouvelle vague". Por essa teoria, Astruc advoga um cinema pessoal, fazendo corresponder ao cineasta a figura do escritor. Propunha ainda uma estética rigorosa, que viria a empregar em seu média-metragem de estréia, *Le Rideau Cramoisi* (1953), baseado numa das histórias de "Les Diaboliques", de Barbey d'Aureville. Fundador do cineclubes Objectif 49, por onde passaram vários dos futuros cineastas franceses. Astruc dirigiu, em 16 mm, dois ensaios à margem do cinema comercial, em 1948 (*Alle-Retour*) e 1949 (*Ulysse ou les Mauvais Rencontres*). Outro *Les Mauvais Rencontres* marca sua estréia no longa-metragem, em 1955, seguindo-se *Une Vie* (1958), *La Proie pour l'Ombre* (1961), *L'Éducation Sentimentale* (1962) e *La Longue Marche* (1966). Trabalhou na TV em 1963, dirigindo uma teleadaptação de Poe, "Le Puits et le Pendule", e "Évariste Gallois". Escritor, Astruc é autor de um romance, "Les Vacances". Fêz crítica cinematográfica em "La Nef", "Les Temps Modernes", "Gazette du Cinéma" e "Cahiers du Cinéma". Foi, também, assistente de Marc Allégret, conselheiro técnico do filme *Jean de la Lune* e roteirista de *La Putain Respectueuse*. Até o momento nenhum filme dirigido por Astruc foi exibido comercialmente no Brasil. (P. P.)



"The Winslow Boy", de Anthony Asquith (1948: Robert Donat, Margareth Leighton, Sir Cedric Hardwicke).

ASQUITH, Anthony (9 de novembro de 1902/Londres, Inglaterra) — Um dos melhores diretores do cinema inglês, sempre se destacou pelo estilo elegante, refinado, profundo e direito. Muitas vezes estreitamente ligado a homens de teatro — como Shaw, Wilde, Rattigan — nos filmes que realizou. Asquith é o analista arguto que nunca se detém na epiderme dos seus personagens. Sua carreira não tem sido, no entanto, uniforme. Apresenta altos e baixos em diferentes fases. É considerado, ao lado de Alfred Hitchcock, "uma das mais fortes personalidades do cinema inglês dos anos 30" (seu primeiro filme data de 1928: *Shooting Stars*). Tem pelo menos cinco títulos importantíssimos em sua filmografia: *Pygmalion* (da peça de Bernard Shaw, que ele co-dirigiu com Leslie Howard, o ator já falecido), *The Way to the Stars*, *The Winslow Boy*, *The Woman in Question* e *The Browning Version* (os três últimos baseados em peças de Terence Rattigan). Esses filmes são tão avançados na sua estrutura que poderiam facilmente passar por obras do moderno cinema inglês. *The Young Lovers*, feito em 1955, evidenciava uma certa exaustão, também sentida em *Libel*. Seus filmes mais recentes (*The V. I. P.'s*, *The Yellow Rolls Royce*) mostram-nos, porém, um Asquith decepcionante, submisso ao cinema comercial. (C. F.).

Filmes:

- 1928 — *Shooting Stars*
- 1929 — *Underground*
- *The Runaway Princess*
- 1930 — *A Cottage on Dartmoor*
- 1931 — *Tell England*
- 1932 — *Dance, Pretty Lady*
- *Merry Me*
- 1933 — *The Lucky Number*
- 1934 — *For Ever England*
- 1936 — *Moscow Nights/Noites Moscovitas* (a versão francesa, foi dirigida por A. Granovski)
- 1938 — *Pygmalion/Pigmalião* (co-direção de Leslie Howard)
- 1940 — *Freedom Radio*
- *French Without Tears*
- 1941 — *Quiet Wedding*
- *Cottage to Let*

- 1942 — *Uncensored*
- 1943 — *We Dive at Dawn*
- *The Demi Paradise*
- 1944 — *Fanny by Gaslight*
- 1945 — *The Way to the Stars/O Caminho das Estrelas*
- 1947 — *While the Sun Shines*
- 1948 — *The Winslow Boy/Um Caso de Honra*
- 1950 — *Woman in Question/Mulher Falada*
- 1951 — *The Browning Version/Nunca te Amei*
- 1952 — *The Importance of Being Earnest/A Importância de Ser Ernesto*
- *The Net*
- 1953 — *The Final Test*
- 1955 — *The Young Lovers/Os Jovens Amantes*
- 1956 — *The Court Martial*
- 1958 — *Orders to Kill/Ordem para Matar*
- 1959 — *The Doctor's Dilemma/O Dilema de um Médico*
- *Libel/A Noite é Minha Inimiga*
- 1960 — *The Millionaires/Com Milhões e sem Carinho*
- 1962 — *Guns of Darkness/Ato de Misericórdia*
- 1963 — *The V. I. P.'s/Gente Muito Importante*
- 1965 — *The Yellow Rolls Royce/O Rolls Royce Amarelo*
- 1966 — *An Evening With the Royal Ballet/O Ballet Real de Londres* (co-direção com Anthony Havelock-Allan)

AUDRY, Jacqueline (25 de setembro de 1908/Orange, Vaucluse, França) — No cinema desde 1933, primeiramente como anotadora, depois como assistente de direção de Pabst, Delannoy, Lacombe, Ophuls e Cloche. Entre 1943 e 1945, produziu documentários e passou à longa-metragem. Inclinada aos temas difíceis — dramas familiares e sexuais, crises de adolescência, conflitos exasperados, prefere os argumentos onde a psicologia beira os limites da anormalidade, fazendo filmes que enfrentam a reação popular graças a alusões delicadas e tratamento inteligente. Seu bom gosto, entretanto, está submisso, no que tange à forma, a fórmu-

las comerciais. Entre seus filmes mais conhecidos, figuram *Gigi* (1949), *Minne*, *l'Ingénue Libertine/A Ingénua Libertina* (1950), *Olivia/Olivia* (1951), *Huis Clos* (1954) e *La Garçonne* (1957). (S. C. P.)

AUER, John H. (3 de agosto de 1906/Budapeste, Hungria) — Freqüentou a Academia Comercial de Viena. Antes de seguir para Hollywood, onde foi assistente de direção por algum tempo, trabalhou como ator em filmes alemães. Suas primeiras experiências como diretor ocorreram em 1930, ao realizar versões espanholas de filmes americanos. Em 1932, no México, fez seu primeiro filme, *Una Vida por Otra*. Em 1933, novo filme no México: *Su Última Canción*. Em 1935 voltou a Hollywood, para realizar *Frankie and Johnnie*, com Chester Morris e Helen Morgan, e *The Crime of Dr. Crespi/O Crime do Dr. Crespi*, com Erich Von Stroheim e Harriet Russell. Outros filmes: 1936 — *A Man Betrayed* (não exibido no Brasil); 1938 — *A Desperate Adventure/Uma Aventura Desesperada*; 1939 — *Forged Passport*; 1941 *A Man Betrayed/O Traído*; 1942 — *Moonlight Masquerade*; 1944 — *Seven Days Ashore/Sete Dias de Licença*; *Music in Manhattan/Casei-me por Engano*; 1945 — *Pan Americana/Pan-Americana*; 1947 — *The Flame/Chama do Pecado*; 1948 — *Angel on the Amazon*; 1949 — *Jane Doll/Sedução Trágica*; 1950 — *The Avengers/A Vingança de El Mocho*; 1951 — *Hit Parade of 1951/O Romântico Jogador*; *Thunderbirds/Grito de Sangue*; 1953 — *The City That Never Sleeps/A Cidade Que Não Dorme*; 1954 — *Hell's Half Acre/Um Pedaco do Inferno*; 1955 — *The Eternal Sea/O Gigante dos Mares*; 1958 — *Johnny Trouble/A Esperança Morre Conosco*. John H. Auer nunca demonstrou forte personalidade como diretor. (S. C. P.)

AUREL, Jean (1925/Rasvolitz, Romênia) — Parisiense de formação, estudou no Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC). Aman-te da pintura, iniciou-se nos filmes curtos na chamada linha dos "filmes-de-arte", contribuindo para a divulgação de pintores, gravadores, desenhistas. Seu primeiro curto, de 1948, constituiu-se num ensaio crítico sobre Juan Miró. Em 15 anos explorou quase invariavelmente a inclinação inicial adquirindo maior experiência, por outro lado, como assistente e co-roteirista de realizadores de prestígio como Genina, Clair, Beck e Boisrond. Sua primeira tentativa no longa-metragem de ficção falhou. *La Bride sur le Cou*, trazia, com Brigitte Bardot, os constrangimentos da indústria, dificilmente assimiláveis por um estreado que se habituara à liberdade dos curtos. E Vadim substituiu Aurel em meio às filmagens. Dois documentários marcam sua iniciação no filme longo — 14/18, de 1962 e *La Bataille de France*, de 1963 — filmes de compilação que revelam o escrúpulo do artista que respeita os fatos, sem omitir-se criticamente. Em face do "caso" com o filme de Bardot, somente em 1964 Aurel pôde voltar à ficção, com *De l'Amour: "enquêtes" sobre o amor*. Em 1967 realizou *Lamiel*. (R.M.)



"Le Diable au Corps", de Claude Autant-Lara (1946: Micheline Presle e Gerard Philipe)



Claude Autant-Lara

AUTANT-LARA, Claude (5 de agosto de 1903/Luzarches/Seine-et-Oise, França) — Seu pai era arquiteto e sua mãe atriz teatral. Desde cedo desenvolveu o gosto pelo estudo e a observação. Frequentou a Mill-Hill School, de Londres, onde passou dois a três anos, durante a Primeira Guerra Mundial, regressando à França em 1917. Estudou arte decorativa e pintura na Escola de Belas-Artes. Logo que se formou, empregou-se como cenógrafo, atuando junto a Marcel L'Herbier nos filmes então tidos como de vanguarda do movimento cinematográfico francês "circa" 1920-23. Além de cenógrafo de quase todas as produções de L'Herbier, foi também figurinista de alguns filmes deste e de outros cineastas do momento; e iniciou seu aprendizado

nos segredos da direção, como segundo-assistente de René Clair em **Paris qui Dort** (1924). No mesmo ano realizou seu primeiro curta-metragem, **Fait Divers**, saudado como exemplo de cinema abstrato. Em 1925, em seu segundo curto, empregou, pela primeira vez, as lentes anamórficas inventadas pelo Dr. Henri Chrétien, origem do futuro CinemaScope; o filme se intitulava **Construire un Feu**. A seguir, volta a trabalhar de cenógrafo para L'Herbier e Jean Renoir (**Nana**), e outra vez como assistente de Clair em **Le Voyage Imaginaire**. Fêz um terceiro curto, **Vittel**, e embarca para os Estados Unidos, onde se demora de 1930 a 1932, executando, em Hollywood, as dublagens, sonorizações, direção de segunda unidade, das chamadas "versões francesas" de diversos filmes americanos. Após êsse aprendizado técnico útil, retorna à França, realiza mais uma série de curtos e, finalmente, tem sua primeira grande oportunidade num filme, afinal, montado de modo diverso de sua concepção: **Ciboulette**. O segundo longa-metragem é feito na Inglaterra, **My Partner, Master Davis**. Pára um pouco e, depois, de 1938 em diante, enceta uma carreira fértil, onde a quantidade às vezes sufoca a qualidade; é uma das figuras mais curiosas do pós-guerra mundial n.º 2, ao dirigir quatro ou cinco filmes de alta significação. Entre seus sucessos destacam-se **Le Marriage de Chiffon**, **Le Diable au Corps**, **Le Bon Dieu Sans Confession**, **Le Blé en Herbe**, **Marguerite de la Nuit**, **Le Traversée de Paris**, **En Cas de Malheur** e uma versão de **Le Joueur**, de Dostoiévski. Diretor de sensibilidade, em **Le Diable au Corps** (1947), baseado no romance de Raymond Radiguet, adaptado por Jean Aurenche e Pierre Bost — uma dupla com quem por muito tempo faria equipe — conseguiu imprimir força e poesia a uma história essencialmente cínica. A obra provocou escândalo por abordar problemas da mocidade e do amor com absoluta franqueza. Seguiu-se uma comédia de Feydeau, **Occupe-toi d'Amélie**, típica obra de "boulevard", sem a beleza do filme anterior. Seis anos depois surge um dos

seus filmes mais importantes, **Le Blé en Herbe**, outro assunto delicado, tratado com sensibilidade. Dois adolescentes descobrem a idade do amor, sob os olhares compassivos de uma dama sensual. Espécie de modernização da lenda de Dafnis e Cloé, com um elemento de interferência, o filme bem recebido em toda parte. Já a versão de **Le Rouge et le Noir**, de Stendhal, que se seguiu parecia uma capitulação do cineasta à literatura. Em 1955, **Marguerite de la Nuit** reativa a simpatia da crítica e o prestígio de Autant-Lara. Uma comédia sobre um problema ocorrido na época da Paris acupada, **La Traversée de Paris** representa uma espécie de intervalo em obra tão pejada de preocupações literárias e sociais. Depois, talvez o que tenha sido seu filme mais bem realizado na fase mais recente, **En Cas de Malheur**, o roteiro de Aurenche & Bost sobre uma novela policial de Georges Simenon. Daí por diante, sucedem-se obras sem significado maior, dramas pseudo-históricos, comédias campestres onde o acúmulo de situações leva ao desgaste, metamorfoses pomposas e contrafações da realidade disfarçadas por uma pretensa austeridade. No fundo, temas populares ou popularescos resultando, quase sempre, em mediocre cinema. De qualquer modo, é um cineasta do estilo marcado, com pôsto assegurado na História. (S. C. P.)

Filmes:

- 1933 — **Ciboulette**
- 1938 — **L'Affaire du Courier de Lyon**
- 1939 — **Fric Frac**
- 1942 — **Le Marriage de Chiffon**
- **Lettres d'Amour**
- 1943 — **Douce/Dulce**
- 1945 — **Sylvie et le Fantôme**
- 1946 — **Le Diable au Corps/Adúltera**
- 1949 — **Occupe-toi d'Amélie/Meu Amigo, Amélia e Eu...**
- 1951 — **L'Auberge Rouge**
- **Les 7 Pechés Capitais/Os Sete Pecados Capitais**, (episódio **L'Orgueil**)
- 1953 — **Le Bon Dieu Sans Confession**
- **Le Blé en Herbe/Amor de Outono**
- 1954 — **Le Rouge et Le Noir/O Vermelho e o Negro**
- 1955 — **Marguerite de la Nuit/O Homem que Vendeu a Alma**
- 1956 — **La Traversée de Paris/A Travessia de Paris**
- 1957 — **En Cas de Malheur/Amar é Minha Profissão**
- 1958 — **Le Joueur/O Jogador**
- 1959 — **Les Régates de San Francisco**
- **La Jument Verte/Egua Verde**
- 1960 — **Le Bois des Amants**
- **Vive Henri IV, Vive l'Amour**
- 1962 — **Le Meurtier**
- 1963 — **Le Magot de Josefa**
- **Le Comte de Monte Cristo/A Vingança de Monte Cristo**
- 1966 — **Enough Rope** (título americano)

AVERBACK, Hy — Diretor americano. Antigo ator radiofônico. Produtor, diretor e escritor na TV. Tornou-se produtor e diretor de cinema, em 1967, com o filme **Chamber of Horror** ainda sem título em português. A seguir, dirigiu **Where Were You When the Lights Went Out** e está realizando **I Love You Alice B. Toklas** (C. F.)

FILME CULTURA

e

GUIA DE FILMES

VENDAS AVULSAS E ASSINATURAS

Tendo em vista a grande procura das publicações **FILME CULTURA** e **GUIA DE FILMES**, o Instituto Nacional do Cinema criou um sistema de venda avulsa em livrarias e bancas especiais de jornais e revistas, e planos de assinaturas, conforme, abaixo especificamos.

I — Assinaturas: em 3 planos especiais, com validade para os pedidos recebidos até 30 de janeiro de 1968.

Plano A — FILME CULTURA: NCr\$ 12,00 (doze cruzeiros novos) por assinatura de seis números, com direito aos n.ºs. 5 e 6, gratuitos.

Plano B — GUIA DE FILMES: NCr\$ 4,00 (quatro cruzeiros novos) por assinatura de doze exemplares, a partir do n.º 3, sendo que os n.ºs. 3 a 8 serão entregues imediatamente.

Plano C — FILME CULTURA e GUIA DE FILMES: NCr\$ 12,00 (doze cruzeiros novos) por assinatura de ambas as revistas, para seis números de cada, a partir do n.º 5 de **FILME CULTURA** e n.º 3 de **GUIA DE FILMES**.

* O interessado deverá escrever à Redação, conforme endereço no índice desta revista.

II — Venda avulsa: V. pode encontrar **FILME CULTURA** e **GUIA DE FILMES** nas seguintes livrarias da Guanabara ao preço de NCr\$ 2,00 (dois cruzeiros novos) e NCr\$ 0,50 (cinquenta centavos), respectivamente:

Centro: Entrelivros (Av. Rio Branco, 156), Civilização Brasileira (Rua 7 de Setembro, 97), Livros de Portugal (Rua Miguel Couto, 40), Leonardo da Vinci (Av. Rio Branco, 185), Ler (Rua México, 31), Agir (Rua México, 98), Forense (Av. Erasmo Braga, 299).

Zona Sul: Eldorado (Av. Copacabana, 1189), Boutique do Livro (Rua Bolívar, 80-A), Pantheon (Rua Barata Ribeiro, 502), Nova Galeria de Arte (Av. Copacabana, 291-D), Record (Av. Copacabana, 975), Ler (Av. Copacabana, 1072-A).
E principais bancas de jornais e revistas.

A partir do próximo número forneceremos os nomes e endereços de outras Livrarias da Guanabara onde as revistas poderão ser encontradas, assim como das Livrarias de outros Estados.

