

9

Kurosawa, Christensen,  
Kramer

Prêmios INC, Mar del Plata

"Panorama do Cinema  
Brasileiro"

Ficção Científica

Enciclopédia: Diretores

# FILME CULTURA



# FILME CULTURA

ANO II — N.º 9 — 30 de abril de 1968

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 Azeredo  
Editor-Adjunto: Carlos Fonseca  
Arte: Orlando Caramuru  
Paginação e Coordenação Gráfica: Oswaldo Carneiro

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

NCr\$ 2,00

## ÍNDICE

	Pág.
Editorial	1
Akira Kurosawa — “dossiê” completo	2
Christensen, brasileiro adotivo	20
Prêmios INC 1967	27
Panorama do Cinema Brasileiro	30
Movimento	33
O Domínio da Ficção Científica	36
Encontro com Stanley Kramer	46
A Co-Produção Cinematográfica	51
Cinema Brasileiro: 3 novos filmes	54
Enciclopédia: Diretores — Letra “B”	57

# inc



Anna Christie: “Como Matar um Playboy”, de C. H. Christensen



“Roberto Carlos em Ritmo de Aventura”, de Roberto Farias

# A HORA DO CINEMA TOTAL

O INC reconhece a realidade da experiência acumulada pelo cinema brasileiro em tôdas as suas fases. Esse propósito de *somar* — jamais *dividir* pelos caminhos do sectarismo ou da discriminação — salta aos olhos em seu conjunto de Resoluções e, culturalmente, também se acha documentado tanto nas páginas de FILME CULTURA quanto no documentário histórico em longa metragem "Panorama do Cinema Brasileiro".

O espírito de *soma* e a soma dos estímulos originários do INC produzem o novo Cinema Total brasileiro. Por Cinema Total entendemos um cinema com as seguintes características essenciais:

*Realístico*, porque não negligencia as lições do universo cinematográfico. Sabe que o filme, além de veículo de comunicação cultural, é um produto industrial. Se as urnas às portas dos cinemas não recebem um bom número de ingressos os filmes fracassam industrial, cultural e artisticamente, pois não se estabelece comunicação. A primeira tarefa do Cinema Total é aproximar o grande público sem sacrifício do nível qualitativo que já alcançou.

*Experimentado*, porque não é um corpo sem memória. Pelo contrário, orgulha-se de seus pioneiros, incorpora a experiência histórica do passado ao seu trabalho cotidiano. Da fase pioneira (Benedetti, Antonio Leal, José Medina) guarda sobretudo o idealismo, a engenhosidade, a coragem de superar obstáculos. Dos Ciclos Regionais (Humberto Mauro, Almeida Fleming, Kerrigan) retém a visão de um Brasil continental, rico em tradições, em tipos humanos, em cenários. Da comédia carioca, aproveita principalmente a intimidade no contato com o público. Do surto industrial da Vera Cruz acentua a preocupação com o aprimoramento técnico. Dos produtores de experiência em um cinema-espetáculo (Richers, Valadão, Massaini e outros) aprende a racionalização de trabalho que permite a continuidade de produção. Dos esforços individuais (Anselmo Duarte, Ileri, Khouri, por exemplo) colhe a lição da iniciativa ousada. E, reconhecendo os méritos de cineastas que surgiram sob a inspiração de um "cinema novo", assimila a sua contribuição cultural.

*Descompromissado*. O Cinema Total brasileiro recusa pautar-se por preconceitos ideológicos ou por um estreito elenco de temas. É livre para diversificar sua produção em tôdas as direções, sem ignorar o julgamento dos espectadores.

*Profissional*. Porque o Cinema Total é um cinema de equipe, que procura o diálogo para ganhar continuidade e, assim, oferecer melhores condições de trabalho ao ator, ao técnico, ao trabalhador dos diversos setores da indústria cinematográfica. Este novo cinema conta com isenções fiscais e financiamentos para dotar de equipamento próprio cada unidade de produção e eleva gradativamente seu nível técnico-artístico.

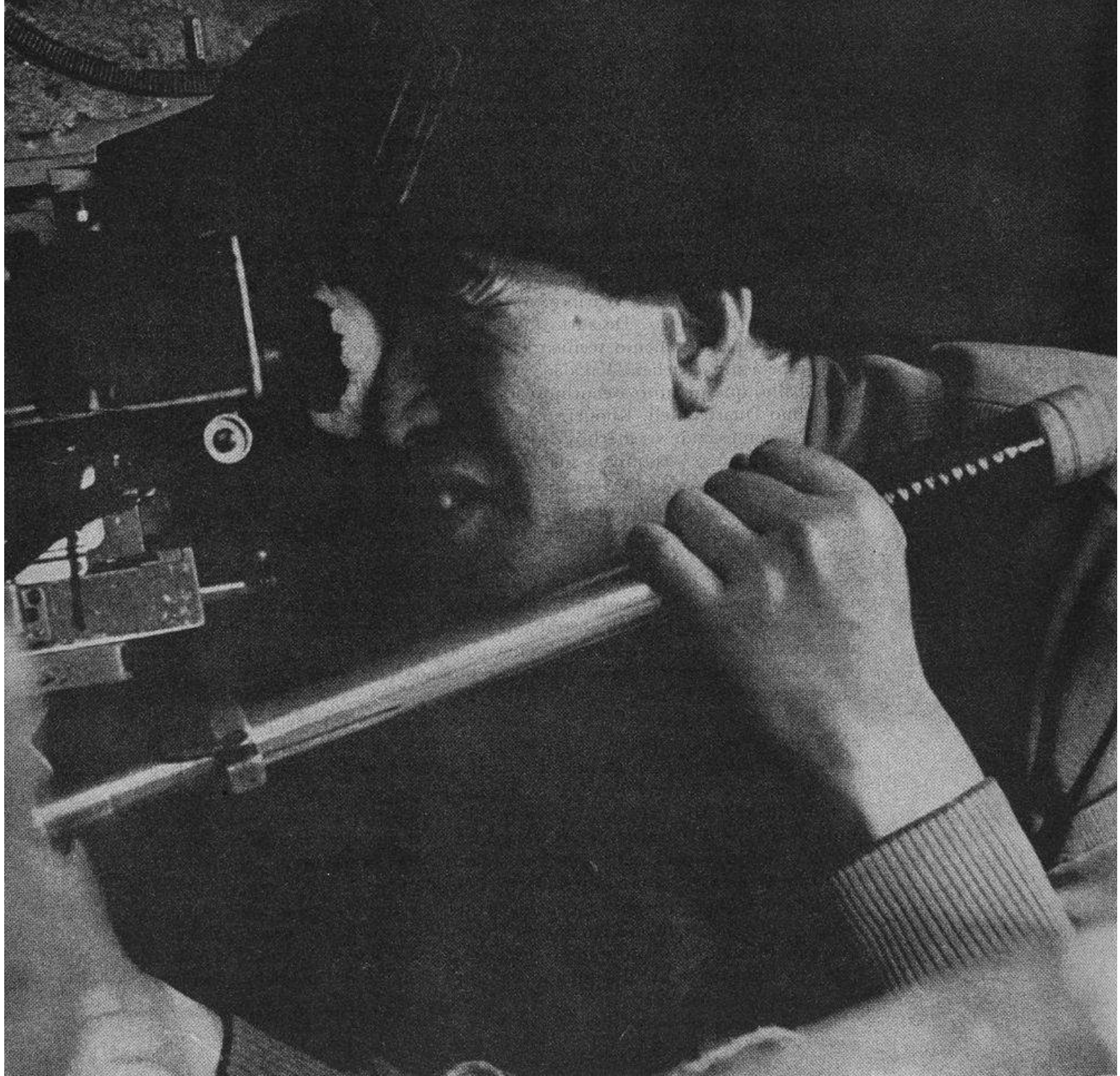
*Receptivo*. O Cinema Total é a negação da política de grupos e do monopólio dos benefícios oficiais. Nenhuma corrente é dona do talento e da cultura. Os estímulos estão ao alcance de quem quiser e puder aproveitá-los.

*Exportável*. Porque procura falar uma linguagem universal e dominar os segredos do mercado externo. O Cinema Total saberá aproveitar o esforço conjunto do INC e do Ministério das Relações Exteriores, que, mediante convênio, criaram condições para a divulgação e a venda em escala mundial, através do Plano de Promoção Externa do Cinema Brasileiro.

*Brasileiríssimo*. Porque o Cinema Total continuará tirando partido da excepcional potencialidade cinematográfica dos motivos nacionais. Porque é feito por brasileiros. E porque as alavancas do seu desenvolvimento econômico e de seu fomento cultural permanecem integralmente em mãos brasileiras.

Durval Gomes Garcia

1000





# KUROSAWA

No Festival de Cannes de 1951, um filme japonês levantava a “Palma de Ouro” e projetava o cinema japonês para o mundo: «Rashomon». E «Rashomon» por sua vez revelava ao mundo o talento de seu diretor, que já era altamente considerado dentro do Japão - Akira Kurosawa. O classicismo de «Rashomon» exigiu, por assim dizer, o conhecimento do cinema nipônico e muito especialmente de Kurosawa. O que o diretor fizera antes vinha apenas corroborar que «Rashomon» não era obra do acaso e o que fez depois vinha consolidar a excepcionalidade de seu talento. E Kurosawa passou para o rol dos maiores diretores do cinema universal. segue

Jaime Rodrigues



## INTRODUÇÃO A AKIRA KUROSAWA

**A**kira Kurosawa nasceu em Tóquio, a 23 de março de 1910, caçula de uma família de sete crianças (três meninas e quatro meninos). Seu pai, que estudara na Academia Militar de Toyama, após breve período no exército, entrou para a Sociedade Japonesa de Educação Física, dedicando-se ao ensino de ginástica e "baseball". Kurosawa estudou na escola primária de Morimura, em Tachiaigawa-Omori, a sudoeste de Tóquio; mais tarde a família transferiu-se para Koishikawa, onde concluiu o mesmo curso, na escola Kurosa, tendo como colega de classe Keinosuke Uekusa, argumentista — anos mais tarde — de dois filmes seus: *Subarashiki Nichiyo-bi* e *Yoidore Tenshi*. Nessa mesma escola teve como professor Tachikawa, considerado pioneiro no campo de educação artística, o qual despertou em Kurosawa o interesse pelas artes plásticas, ensinando-lhe desenhos e trabalhos manuais. Os estudos secundários foram feitos no Liceu de Keiko, onde recebeu um memorável zero em instrução militar.

Com o objetivo de tornar-se pintor, em 1927 matriculou-se na Es-

cola Doshusha de Belas-Artes, que se orientava pelos padrões ocidentais de pintura. Dois quadros de sua autoria foram aceitos nas exposições do grupo artístico Nakadai, que existe até hoje. A situação econômica de sua família, porém, não era suficiente para prover seu sustento, impedindo-o de dedicar-se integralmente à pintura. Kurosawa arranhou trabalho e, entre outras atividades, desenhou cartazes de cinema e ilustrou revistas femininas. Por essa mesma época, Kurosawa e Uekusa juntaram-se ao Grupo Japonês de Arte Proletária, em que pese o título, mais anticonformista face à situação da arte nipônica que propriamente marxista.

Em 1936, aos 26 anos de idade, responde a um anúncio da Photo Chemical Laboratories (PCL), mais tarde absorvida pela Toho, que desejava selecionar candidatos para trabalharem como assistentes de direção. Cerca de 500 pessoas se apresentaram; após superar as provas a que foi submetido, Kurosawa foi contratado para a equipe do diretor Shigeo Yagura e, mais tarde, para a do famoso Kajiro Yamamoto.

Indiretamente, Kurosawa tivera antes dois contatos com o cinema: desenhando cartazes para salas exibidoras e através de seu irmão Heigo, que sob o pseudônimo de Teimei Suda, era "benshi". Heigo suicidou-se em 1935 por motivos ignorados.

Kurosawa foi assistente de direção de Yamamoto em várias películas, entre elas *Tojuro no Koi*, *Tsuzurikata Kyoshitsu* e, em 1941, teria co-dirigido (para alguns críticos) ou orientado (para outros) as cenas finais de *Uma*, famoso filme de Yamamoto. A ascensão de Kurosawa junto ao público e à crítica japonesa iniciou-se com seu sexto filme, *Waga Seishuni Kuinashi*.

Uma análise da filmografia de Kurosawa demonstra que o problema social e o histórico o preocupa grandemente, sendo mesmo o responsável pelo vigor temático de sua obra. Essa vertente social, porém, não se circunscreve à simples reprodução de um determinado fato, mas a um processo de abordagem global, que arrola sentimentos, emoções, percepções e pensamentos, fundindo as determinantes do compor-

tamento individual com a experiência sofrida pelos seres a elas submetidas. Não se trata, saliente-se, de uma conduta meramente "behaviorista", mas uma profunda introspecção rumo ao conhecimento integral da natureza humana. O fato histórico ou social por si só nada significa, porém quando observado em correlação dialética com o indivíduo, fornece ao analista, ao observador ou ao crítico instrumentos de compreensão do mundo e do homem mesmo.

Em *Yoidore Tenshi*, Kurosawa debruça-se sobre os problemas postos diante da sociedade japonesa, não tanto devido à perda da guerra, mas face à franqueza de seu comportamento metafísico (de fortes acentos conformistas) diante da filosofia pragmática dos americanos, que em pouco tempo demoliu séculos de formalismos. Matsunaga, o traficante, não representa uma parcela marginal da sociedade, mas ela própria, fraca e incapaz de situar-se diante de um novo universo. O velho médico alcoólatra, que possui uma visão impressionista e limitada dos fatos, é impotente para oferecer algo a Matsunaga, pois lida com instrumentos ultrapassados, obsoletos, emotivos apenas, quando o contexto exigia um pensamento relacional, conforme diz a psicologia de Gestalt, ou seja, uma apreensão organizada do todo problemático em que se debatia Matsunaga. A incapacidade de contestação do médico, não restava ao traficante senão pôr em jogo a única coisa sob a qual possuía domínio — o que seria até uma forma de afirmar a sua liberdade — a vida, defrontando-se com Okada, que é, parece-nos, uma projeção de Matsunaga, ou a sua "ersatz", a mesma personagem suicida que continua o ciclo de uma sociedade doente, cujos sintomas assumiram apenas outras características, conforme é dado a observar em outro filme de Kurosawa, *Warui Yatsu Hodo Yoku Nemuru*.

Jay Leyda (*Sight and Sound*, número 22) afirma que há uma nota de antiamericanismo em *Yoidore Tenshi*. Segundo Leyda, embora não surjam os G.I., a conotação crítica à ocupação é bastante visível, o que talvez explicaria a ausência de Kuro-

"Rashomon": Toshiro Mifune e Machiko Kyo.



sawa da delegação de cineastas japoneses que visitou os Estados Unidos em 1952. Cremos, porém, que as reflexões críticas do filme dirigem-se mais à sociedade japonesa que aos próprios americanos. Em todo caso, o "antiamericanismo de Kurosawa" já foi superado, pois ele dirigiria, para a Fox, *The Day Custer Fall*, não fosse o insucesso de Serge Bourguignon em *The Reward* (1965), o que levou Darryl F. Zanuck a cancelar os contratos fechados com diretores estrangeiros.

Yoidore Tenshi foi o responsável, ainda, por dois episódios significativos na carreira de Kurosawa: pela primeira vez dirigiu Toshiro Mifune, que desde então o vem acompanhando. Kurosawa já conhecia o ator desde 1947, quando Mifune trabalhou num filme cujo argumento era de sua autoria, *Ginrei no Hate*, dirigido por Senkishi Taniguchi; o outro é o interesse que despertou em Joseph Burstyn, distribuidor americano especializado em filmes estrangeiros, que envidou esforços para que três anos mais tarde *Rashomon* fosse apresentado em Veneza.

Ainda em *Yoidore Tenshi* verificamos que a linha de observação social de Kurosawa apresenta grandes semelhanças com a de Gorki e Dostoiévsky (sobretudo deste último). O fato de ter adaptado, mais tarde, para o cinema obras de ambos os autores citados, *Hakuchi*, baseado em "O Idiota", e *Donzoko*, baseado em "Ralé", demonstra o aprofundamento de uma visão equivalente do universo e uma das mais perfeitas provas de compreensão de um texto literário quando transposto para o cinema.

Dostoiévsky, autor preferido de Kurosawa, e cuja obra debruça-se sobre um período da vida russa que apresenta enormes relações com os problemas suscitados pelo "shogunato" japonês, mereceu por parte de Kurosawa uma adaptação tão fiel, segundo a crítica estrangeira, que provoca admiração e — por que não? — surpresa.

Em *Rashomon*, as quatro versões sobre o ataque ao samurai e sua mulher, em que cada uma delas é a verdade, na medida em que a descontinuidade de cada visão individual, uma vez somadas, não representam a verdade total, mas a demonstração de que a pesquisa pela

verdade se perde pelo fato de que ela é aquilo que queiramos que seja e não as evidências factuais ou os desejos de outros.

Expondo uma série de visões que, interligadas, conduzem a um tema (as variantes da verdade, todas elas plenamente aceitáveis), em vez de desenvolver uma argumentação que conduziria à tese (a verdade como algo único), Kurosawa chega à estrutura contemporânea da percepção, que, deixando de ser seqüencial, isto é, com introdução, desenvolvimento e conclusão, se caracteriza pela justaposição, sobreposição e disjunção.

Invertendo o caminho aberto por Orson Welles em *Citizen Kane*, que partiu das evidências externas para, pela recomposição do passado, chegar a uma verdade, que afinal revelou-se inacessível, criando, na montagem, um aumento progressivo da tensão até ao relaxamento final ou à ânsia frustrada, Kurosawa construiu um filme sobre a verdade de todas as verdades. Os três homens, sob o portal de *Rashomon*, na sólida arquitetura dramática de Kurosawa, encontram, na irreconciliação das diversas versões, um conjunto de associações que eliminam quaisquer dimensões metafóricas, fato aliás destacado por Marshall McLuhan, ao afirmar que "a forma hebraica e oriental de pensamento agarra o problema e a solução no princípio da discussão, de maneira típica das sociedades orais em geral. Então, uma mensagem inteira é seguida e perseguida uma e outra vez nos círculos de uma espiral concêntrica, com aparente redundância. Qualquer um pode deter-se em qualquer parte depois das primeiras frases e ter a mensagem completa, se está preparado para recebê-la".

*Ikiru* é um filme dostoiévskiano, onde Watanabe, tal como o médico de *Yoidore Tenshi*, é pôsto diante de problemas morais (característica, aliás, que define, segundo Camus, a modernidade das personagens de Dostoiévsky), e não de problemas metafísicos, o que é típico das personagens cinematográficas japonesas, como se pode observar, por exemplo, em *Ugetsu Monogatari/Contos da Lua Vaga*. Aliás, também é um imperativo de ordem moral que leva o samurai Kambei, de *Shichinin no Samurai*, a aceitar a oferta dos aldeões para defendê-los.

Ressonâncias colaterais de outro escritor russo, Nikolai Gogol ("O Capote"), também são observadas, no clima em que se desenvolve a angústia, a solidão e a consciência de inutilidade do velho servidor público. Embora a experiência psicológica sofrida por Watanabe, em que o seu isolamento o obriga a voltar-se para dentro de si mesmo, a repensar o passado metódico e vazio, Kurosawa demonstra uma nota de perene confiança no indivíduo. Que importa que todas as páginas do diário de Watanabe estejam em branco, se a última é grandiosa?

Diz Pauline Kael que "em *Shichinin no Samurai*, a maior batalha épica desde *The Birth of a Nation* (1915), Akira Kurosawa alcança o que os modernos autores épicos americanos e europeus inutilmente tentam: a excitação dos sentidos", o que, se sintetiza um dos aspectos do filme, não o define inteiramente, em toda a sua pujança e vitalidade. Os seis samurais, que afinal tornam-se sete, com a adesão auto-imposta de Kikuchiyo, refletem a consciência histórico-social de Kurosawa, que empresta aos samurais uma estatura grandiosa. Entre optar pelo mito ou a verdade, o cineasta japonês preferiu a segunda, expondo, pela conduta das personagens, a complexidade do processo de transformação que se operava no Japão do século XV, quando o poder, através dos samurais, era exercido pelos "shoguns", que impunham uma política feudalista, daí a proliferação de samurais e o banditismo, conseqüência lógica de um regime de força em que o "shogunato" possuía absoluto domínio sobre a terra e o homem a ela agregado.

Em *Shichinin no Samurai* a consciência dessa transformação é demonstrada pela contratação dos samurais procedida pelos aldeões (que compreendem que é preciso reagir aos bandidos e por extensão às investidas de força, recusando-se, assim, à passividade) e pela adesão que é dada, unindo-se ambos, guerreiros e camponeses, na defesa de um patrimônio que embora ainda não lhes pertencesse, cabia-lhes por direito. Essa dissidência entre o samurai e a oligarquia pode ser verificada em outros dois filmes de Kurosawa: *Yojimbo* e *Tsubaki Sanjuro*.



A ética amoral de Sanjuro é a de romper com o domínio das oligarquias e instaurar uma nova ordem de coisas, lutando pelas armas e pela astúcia (sobretudo esta), auxiliando a recompor ou a impor a normalidade; nas duas películas citadas, trazendo a paz à pequena vila e extirpando ou afastando os grupos que indevidamente tentam assenhorar-se do poder. Em *Yojimbo* há outro fator: fiel ao seu neo-romantismo (segundo a classificação de Yasuzo Masumura, Bianco e Nero, n.º 11-12), ao surgir Unosuke com a pistola — prenúncio da extinção do samurai clássico, que luta com arma branca — Sanjuro o vence, como que a indicar que, embora a aparente superioridade do adversário, a causa que defendia era justa e, portanto, digna de vencer.

Ampliando a prospecção de *Yoidore Tenshi*, *Warui Yatsu Hodo Yoku Nemuru* é uma aguda crítica a alguns aspectos do milagre da recuperação do Japão e uma análise das contradições e da corrupção que embora não o caracterize, sempre acompanha o desenvolvimento económico e a pujança material. No que se refere à realização de Kurosawa, é focalizado o mecanismo da corrupção de uma grande empresa (que, destaque-se, não tanto um problema moral, mas social), devido à desenfreada ambição de seus dirigentes, os quais, manipulando capitais e vidas humanas, alcançam os seus objetivos de riqueza e poder, mantendo-se formalmente honestos. A tentativa de vingança de Nishi, encetada segundo o modelo de Edmond Dantès, o Conde de Monte Cristo, não atinge a nenhum fim prático, que aliás era o objetivo de Kurosawa, senão o de demonstrar os sintomas de uma moléstia cujo tratamento independe de uma posição individual mas coletiva.

Com Kurosawa, certamente, o cinema possui um dos realizadores menos ortodoxos, que em cada filme reinicia novas pesquisas, aborda temas fundamentais da nossa época, adotando uma perspectiva crítica objetiva, isenta de condicionamentos e sempre voltada não para o dogmatismo, mas para a revelação da multiplicidade de caminhos que se abrem diante do homem.

“Viver”: Takashi Shimura.



## KUROSAWA FILMOGRAFIA

### a) Como argumentista

- 1942 — *Seichun No Kiryu*, de Osaka Fusemi  
1942 — *Tsubasa No Gaika*, de Satsuo Yamamoto  
1944 — *Dohyo Dawara*, de Santoro Marune  
1945 — *Appare Isshin Tasuke*, de Kiyoshi Saheki  
1947 — *Hatsukoi*, episódio de *Yottsuo No Koi Momogatari*, de Shiro Toyoda  
1947 — *Ginrei No Hate*, de Senkishi Taniguchi  
1948 — *Shozo*, de Keisuke Kinoshita  
1949 — *Jikoku No Kifujin*, de Motoyoshi Oda  
1950 — *Akatsuki No Dasso*, de Senkishi Taniguchi  
1950 — *Jiruba No Tetsu*, de Isamu Kosugi  
1950 — *Satsujinshi Danpei*, de Masahiro Makino  
1951 — *Ai To Nikushimi No Kanata*, de Senkishi Taniguchi  
1951 — *Kedamono No Yado*, de Satsuo Osone  
1952 — *Ketto Kagiya No Tsuji*, de Issei Mori  
1952 — *Sengoku Burai*, de Hiroshi Inagaki  
1953 — *Fukeyo Harukaze*, de Senkishi Taniguchi  
1955 — *Kieta Chutai*, de Akira Mizumura  
1955 — *Asunaro Monogatari*, de Hiromichi Horikawa

1965 — *Sugata Sanshiro/A Saga do Judô*, de Seiichiro Uchikawa

Nota: Em 1955 foi produzido filme com título idêntico, em duas partes, a primeira com 87 minutos e a segunda com 92 minutos. Direção de Shigeo Tanaka, com Susumu Namishina, Yumiko Miyagino, Hizuru Takachiko e So Yamamura. Produção da Toei.

### b) Direção

1943 — *Sugata Sanshiro* \* Roteiro: Akira Kurosawa, baseado no romance de Tsumeo Tomita\* Fotografia: Akira Mizumura\* Música: Seiichi Suzuki\* Elenco: Denjiro Okochi, Susumu Fujita (Sugata Sanshiro), Ryunosuke Tsukigata, Takashi Shimura, Yukiko Todoroki, Yoshio Kosugi, Ranko Hanai, Kokuten Koto, Akitake Kono, Soji Kiokawa\* Toho, 2.167 metros.

\* O filme está ambientado na Era Meiji (1868-1912), no seu primeiro período, focalizando a disputa entre o judô, esporte nobre e popular, e o jiu-jitsu, violento e vinculado ao espírito militarista. Os direitos sobre o livro foram comprados pela Toho, a pedido de Kurosawa que sem lê-lo, pressentiu que o tema daria um bom filme.

1944 — *Ichiban Utsukuchiku*\* Roteiro: Akira Kurosawa\* Fotografia: Jogi Obara\* Música: Seiichi Suzuki\* Elenco: Yoko Iaguchi, Sayuri Tanimura, Takako Irie, Akitake Kono, Unpel Yokoyama, Takashi Shimura\* Toho, 2.333 metros.

\* O filme descreve, documentalmente, a vida das operárias de uma fábrica de material óptico destinado a armamentos. Para obter maior veracidade na interpretação, AK alojou as atrizes na fábrica da Nihon Kogaku.

1945 — *Zoku Sugata Sanshiro*\* Roteiro: Akira Kurosawa\* Fotografia: Takeo Ito\* Música: Seiichi Suzuki\* Elenco: Susumu Fujita (Sugata Sanshiro), Denjiro Okochi, Yukiko Todoroki, Ryunosuke Tsukigata, Eijiro Tono, Tadashi Suganuma\* Toho, 2.260 metros.

\* Continuação de *Sugata Sanshiro* e, segundo o próprio Kurosawa, foi um "miserável fracasso".

1945 — *Tora No O Fumu Otokotachi*\* Roteiro: Akira Kurosawa\* Fotogra-

fia: Takeo Ito\* Música: Tadashi Hattori\* Elenco: Denjiro Okochi, Susumu Fujita, Kenichi Enomoto, Masayuki Mori, Takashi Shimura, Akitake Kono, Yoshio Kosugi, Dekao Yokoo, Hanshiro Iwai\* Toho, 1.594 metros (59 minutos).

\* O filme é uma paródia cinematográfica da célebre peça do Kabuki Kanjincho, bem como de um fato histórico bastante conhecido no Japão e que serve de tema à peça "No Ataka". O título origina-se do Yokyoku (arte clássica japonesa) que diz: "eles tinham apenas escapado da goela da serpente e se encontravam já num caminho não menos perigoso, como se caminhassem sobre o rabo do tigre". Só foi distribuído sete anos mais tarde, após a libertação do Japão. Alguns críticos observaram uma sutil ironia no filme, em relação à história japonesa: mal havia escapado da guerra (a serpente) o Japão andava sobre o rabo do tigre (as tropas de ocupação). O príncipe Yoshitsune, caído em desgraça, para escapar à perseguição de seu irmão mais velho, foge para uma província amiga, acompanhado de seis samurais fiéis: Benkei, Kamei, Kataoka, Ise, Suruga e Hitashiba, além de um carregador, papel entregue a Kenichi Enomoto, ator que AK admirava desde os tempos em que era assistente de Yamamoto. Todos, exceto o carregador, estão disfarçados de monge. Quando se aproximam da barreira de Ataka, para melhor protegerem o príncipe, decidem disfarçá-lo de carregador. Para evitar as suspeitas do chefe do posto Togashi, Benkei dá uma admirável sova no príncipe.

1946 — *Asu O Tsukuru Hitobito*\* Direção: AK, Kajiro Yamamoto e Hideo Sekigawa\* Roteiro: Yusaku Yamagata e Kajiro Yamamoto\* Fotografia: Mitsuo Miura, Takeo Ito e Taiichi Kankura\* Música: Noboru Ito\* Elenco: Kenji Susukida, Chieko Nakasita, Mitsue Tachibana, Masayuki Mori, Cheio Takehisa, Takakashi Shimura, Yuriko Hamada\* Toho, 83 minutos.

\* Foi rodado em apenas uma semana, como parte integrante do programa de organização sindical da Toho, mostrando a oposição que um assalariado fazia à sindicalização, até a sua total integração com os ideais de seus companheiros. De acordo com analistas históricos, o filme é típico do período de democratização

japonêsa, quando a classe operária de modo geral procurava organizar-se para situar-se dentro do nôvo contexto social que surgia.

1946 — *Waga Seishuni Kuinashi*\* Roteiro: Eijiro Hisaita\* Fotografia: Asakazu Nakai\* Música: Tadashi Hattori\* Elenco: Susumu Fujita (Noge), Denjiro Okochi (Prof. Yagi-hara), Setsuko Hara (Yukiye), Akitake Kono, Tadashi Schimura, Masao Shimizu, Eiko Myoshi, Kokuten Kodo, Haruku Sujimura\* Toho, 111 minutos.

\* Nos créditos do filme, AK esclareceu que, "aproveitando-se do incidente da Mandchúria, militaristas, plutocratas e burocratas inflamaram-se pela ambição de uma agressão imperialista. Tinham, para êsse objetivo, a intenção de dominar tôdas as fôrças da nação e amordagar a oposição à sua política agressiva. Tal é a origem do caso da Uni-

versidade de Kyoto, em 1933. O Governo queria expulsar um professor liberal da Universidade Teikoku, de Kyoto, mas a oposição unida de todos os professôres e alunos deu lugar a uma controvérsia sem precedentes nos meios educacionais. O filme foi baseado nesse caso, embora tôdas as personagens sejam uma ficção de autor. Foi concebido na intenção de descrever os sentimentos de um povo que viveu, em seguida, dias de opressão e humilhação. AK acha que o argumento é superior ao filme e deve-se destacar, ainda que juntamente com *Rashomon*, *Waga Seishuni Kuinashi* são os seus dois únicos filmes nos quais as principais personagens são femininas. Além do episódio estudantil ao qual AK reportou-se, outro fato real foi aproveitado pelo filme: o de Hidemi Ozaki, implicado no caso de Sorge, espião soviético.

1947 — *Subarashiki Nichiyo-bi*\* Roteiro: Keinosuke Uekusa\* Fotografia: Asakazu Nakai\* Música: Tadashi Hattori\* Elenco: Kaoru Numazaki (Yuzo), Chieko Nakakita (Masako), Inchiro Sugai, Midori Ariyama, Zeko Nakamura, Masao Shimizu, Atushi Watanabe\* Toho, 108 minutos.

\* Um casal de namorados encontra-se, num domingo chuvoso, na cidade de Tôquio, arrasada pelos bombardeios. Entre êles tudo transpira felicidade, embora o negro futuro que o país, devastado pela guerra perdida, lhes reserva. Naquele domingo, entre ruínas e miséria, talvez tenham passado o dia mais feliz de suas vidas.

1948 — *Yoidore Tenshi/O Anjo Embriagado*\* Roteiro: Keinosuke Uekusa\* Fotografia: Takeo Ito\* Música:

"Os Sete Samurais": Toshiro Mifune.



Fumio Hayasaka\* Elenco: Takashi Shimura (Dr. Sanada), Toshiro Mifune (Matsunaga), Reizaburo Yamamoto, Michiyo Kogure, Norika Sengoku, Choko Iida, Eitaro Shindo, Yosjiko Kuga, Chieko Nakakita, Shizuko Kasagi\* Toho, 98 minutos.

\* O filme gira em torno de Matsunaga, um traficante e jogador do mercado negro, a tuberculose que contrai e a amizade que lhe dedica o médico ("o anjo embriagado"), doutor Sanada. Sem saúde, abandonado pela mulher e desprestigiado pelos companheiros de quadrilha, Matsunaga enfrenta Okada, marginal que queria ocupar seu lugar. Enfrenta-o e morre.

1949 — *Shizukanaru Ketto*\* Roteiro: Akira Kurosawa, Senkishi Taniguchi, baseado na peça de Kazuo Kikuta "Datai I" ("O Abortador")\* Fotografia: Soichi Aisaka\* Música: Akira Ifukube\* Elenco: Toshiro Mifune, Takashi Shimura, Miki Sanjo, Noriko Sengoku, Kenjiro Uemura\* Daiei, 2.591 metros.

\* Um médico que contraiu sífilis de um paciente e o desejo que tinha de casar-se. O impasse em que o médico se encontrava entre largar a mulher que ama ou arriscar a cura.

1949 — *Nora Inu/Cão Danado*\* Roteiro: Akira Kurosawa e Ryuzo Kikushima\* Fotografia: Asakazu Nakai\* Música: Fumio Hayasaka\* Elenco: Toshiro Mifune (Murakami), Takashi Shimura (detetive), Keiko Awaji, Eiko Miyoshi, Isao Kimura, Toruko Kishi, Reizaburo Yamamoto, Eijiro Tono\* Shintoho, 122 minutos.

\* Num trem superlotado, o revólver de um policial (Toshiro Mifune) é roubado. No mercado negro, a arma é vendida a um malfeitor. Partindo de uma jovem ligada aos malfeitores, Murakami localiza a irmã do bandido que, após alguma hesitação, informa o paradeiro do irmão. Na campanha, embora ferido, Murakami recupera a arma.

1950 — *Shubun*\* Roteiro: Akira Kurosawa e Ryuzo Kikushima\* Fotografia: Toshio Ikukata\* Música: Fumio Hayasaka\* Elenco: Toshiro Mifune (pintor), Yoshiko Yamaguchi (cantora), Takashi Shimura (advogado Hiruda), Yoko Katsuragi, Sakae Ozawa, Noriko Sengoku\* Shochiku, 2.861 metros.

\* Um pintor é envolvido num escândalo forjado por um jornal sensacionalista. Um advogado, ligado

aos magnatas da imprensa, oferece-se para defender o pintor. Este e a cantora popular, que também fôra envolvida no escândalo, tornam-se amigos da filha doente do advogado. Devido ao jôgo duplo do causídico, a questão é ganha pelo jornal. Na véspera do Natal, os dois organizam uma festa para a menina, enquanto o advogado, roído pelos remorsos, entrega-se à bebida. Uma noite, chovendo torrencialmente, o advogado bate à porta do pintor, molhado até os ossos e em desespero, para dizer-lhe que sua filha morrerá.

1950 — *Rashomon/Rashomon*\* Roteiro: Akira Kurosawa e Shinobu Hashimoto, baseado em contos de Ryunosuke Akutagawa, "No Portal" e "Rashomon"\* Fotografia: Kazuo Miyagawa\* Música: Fumio Hayasaka\* Elenco: Toshiro Mifune (Tajamaru), Machiko Kyo (Masago), Masayuki Mori (Tasheshiro), Takashi Shimura (lenhador), Kichijiro Ueda, Minoru Chiaki, Daisuke Kato, Fumiko Homa\* Daiei, 2.406 metros (88 minutos). Nota: Refilmado em Hollywood, em 1963, com o título de *The Outrage*, direção de Martin Ritt.

\* Para fugir à chuva fortíssima, três homens, um lenhador, um bonzo e um criado, se refugiam no portal

"Donzoko": Ganjiro Nakamura.



de Rash-O-Mon, nos arredores da antiga Tóquio. O local era muito perigoso, nêles sempre se encontrando cadáveres de pessoas assaltadas. Fugindo à monotonia da espera, nararam acontecimentos pelos quais passaram. E então ouviu-se quatro versões de uma mesma narrativa: a cilada que um bandido armou a um samurai e a sua mulher. O samurai morre e a mulher é violada. As quatro versões jamais se conciliam.

1951 — *Hakuchi* \* Roteiro: Akira Kurosawa e Eijiro Hisaita, baseado em "O Idiota", de Fedor Dostoiévsky\* Fotografia: Toshio Ikukata\* Música: Fumio Hayasaka\* Elenco: Masayuki Mori (Kameda/Mychkine), Toshiro Mifune (Akama Denkichii/Parfene Rogojine), Setsuko Hara (Taeko Nasu/Nastassia), Takashi Shimura (Tohata/Tolsky), Yoshiko Kuga (Ayako/Aglae), Chieko Higashiyama, Chiaki Monoru, Eijiro Yanagi, Bokuzen Hidari\* Sochiku, 4.543 metros. Nota: o mesmo livro fôra anteriormente adaptado para o cinema, destacando-se a versão francesa, de 1946, dirigida por Georges Lamprin.

\* Versão japonesa da conhecida obra do escritor russo, ambientada em Hokkaido, norte do Japão.

1952 — *Ikiru/Viver*\* Roteiro: Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto e Hideo Oguni\* Fotografia: Asakazu Nakai\* Música: Fumio Hayasaka\* Elenco: Takashi Shimura (Kanjo Watanabe), Miki Odagiri, Yunosuke Ito, Shinishi Himori, Seigi Miyaguchi, Nobuo Kaneko, Kyoko Seki, Makoto Kobori, Kamatari Fujiwara, Minosuke Yamada, Haruo Tanaka\* Toho, 143 minutos.

\* Kanjo Watanabe, um velho burocrata, está condenado à morte pelo câncer. Angustiado, repensa todo o seu viver, desde a juventude, lembrando a esposa morta, o filho já adulto, casado e com vida própria. Durante algum tempo, traumatizado, falta ao trabalho. Passeia e tenta divertir-se, gastando as economias longamente acumuladas. Watanabe a pouco e pouco toma consciência de sua solidão e da inutilidade que é a sua vida. Decide, então, retornar ao trabalho e realizar algo de útil. Remexendo papéis sobre sua mesa encontra um requerimento, pedindo a construção de um parque infantil onde há um vazadouro. Superando todos os empecilhos políticos e burocráticos que surgem, Watanabe consegue com que o parque seja cons-

truído. No dia da inauguração, já morto, o plano final mostra sua mesa vazia, cheia de papéis, e os funcionários carimbando e separando os documentos, tal como Watanabe em toda sua vida.

1954 — *Shichinin No Samurai/Os Sete Samurais*\* Roteiro: Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto e Hideo Oguni\* Fotografia: Asakazu Nakai\* Música: Fumio Hayasaka\* Elenco: Toshiro Mifune (Kikuchiyo), Takashi Shimura (Kambei), Seiji Miyaguchi, Chiaki Minoru, Daisuke Kato, Isao Kimura, Yoshio Inaba, Bokuzen Idari, Kamatari Fujiwara, Yoshio Tsuchiya, Yukiko Shimazaki, Keiko Tsuchi, Jun Tazaki, Eijiro Tono, Eiko Miyoshi, Noriko Sengoku\* Toho, 200 minutos (versão original). Em Venezuela teve sua duração reduzida para 155 minutos. Nota: *Shichinin No Samurai* foi refilmado em 1960 nos Estados Unidos, com o título de *The Magnificent Seven*, sob a direção de John Sturges, e em 1965 teve uma continuação: *Return of the Seven*, direção de Burt Kennedy.

\* Quarenta bandidos esperam que seja feita a colheita de trigo para saquear uma pequena e indefesa al-

"A Fortaleza Escondida": Toshiro Mifune.





“O Trono Manchado de Sangue”: Toshiro Mifune.

deia. O Conselho de Anciãos reúne-se e, juntando as economias de todos, resolvem enviar emissários à cidade para contratar samurais para a defesa. Manzo, Mosuke, Yohei e Rikichi são encarregados dessa missão. Observando o comportamento dos samurais, finalmente decidem convidar Kambei para selecionar um grupo de samurais. Embora a recusa inicial, Kambei resolve aceitar a tarefa e promete arranjar mais cinco. Rikichi, o mais jovem dos camponeses, serve como instrumento de prova. São escolhidos cinco: Gorobei, Kyuzo, Heihachi, Schichiroi e Katsuchiro. O sétimo não é samurai de carreira, mas Kikuchiyo, antigo camponês cuja família fôra dizimada por bandidos e que, por vingança, resolveu dedicar-se ao seu extermínio. Chega a colheita e, com ela, o ataque dos bandidos. A defesa é cruel e sangrenta, porém a pequena vila consegue derrubar os assaltantes. Dos sete, somente sobrevivem Kambei, Schichiroi e Katsuchiro. Em homenagem à bravura de Kikuchiyo, Kambei, seguindo o velho costume, ordena que sobre seu túmulo seja enterrado um sabre, consagrando-o como samurai.

1955 — *Ikimono No Kiroku*\* Roteiro: Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto e Hideo Oguni\* Fotografia: Asakazu Nakai\* Música: Fumio Hayasaka\* Elenco: Toshiro Mifune (Kiichi Nakajima), Eiko Miyoshi, Masao Shimizu, Noriko Sengoku, Minoru Chiaki, Kyoko Aoyama, Akemi Negishi, Yoichi Tachikawa, Takashi Shimura (dentista Harada), Ken Mitsuda, Eijiro Tono, Kamatari Fujiwara, Bozuken Hidari, Nobuo Nakamura\* Toho, 120 minutos.

\* Um velho de sessenta anos, obcecado pelo perigo atômico, depois do acidente com os pescadores japoneses nas ilhas Bikini, começa a construção de um abrigo atômico em Akita (norte do Japão). Lendo, todavia, nos jornais, que a região estava sujeita aos perigos da radiação, quer emigrar para o Brasil, onde crê ficar a salvo. — Não posso evitar a morte, mas não quero ser assassinado, diz Nakajima. Porém sua família não quer abandonar o Japão e as propriedades que possuem. Então, conseguem obter dos tribunais o seu internamento num asilo de loucos sob a alegação de perda das faculdades mentais.

1957 — *Kumonosu-Jo/O Trono Manchado de Sangue*\* Roteiro: Akira Kurosawa e Hideo Oguni, Shinobu Hashimoto e Ryuzo Kikushima, baseado em “Macbeth”, de William Shakespeare\* Fotografia: Asakazu Nakai\* Música: Masaro Sato\* Cenografia: Yoshiro Muraki\* Elenco: Toshiro Mifune (Taketaki Washizu/Macbeth), Isuzu Yamada (Asaji Washizu/Lady Macbeth), Takamaru Sasaki, Yoichi Tachikawa, Takashi Shimura, Minoru Chiaki, Akira Kubo, Chieko Naniwa, Isao Kimura\* Toho, 110 minutos. Nota: A mesma peça foi filmada, em 1948, por Orson Welles.

\* Versão japonesa da célebre peça de Shakespeare.

1957 — *Donzoko*\* Roteiro: Akira Kurosawa e Hideo Oguni, baseado na peça de Maximo Gork “Les Bas-Fonds/Ralé”\* Fotografia: Kazuo Yamazaki\* Música: Masaro Sato\* Cenografia: Yoshiro Muraki\* Elenco: Ganjiro Nakamura, Isuzu Yamada, Kyoko Kagawa, Kichijiro Ueda, Toshiro Mifune, Eijiro Tono, Eiko Miyoshi, Akemi Negishi, Nijiko Koyakawa, Koji Mitsui, Kamatari Fujiwara, Minoru Chiaki, Haruo Tanaka, Bozuken Hidari, Atushi Watanabe,

Yu Fujiki\* Toho, 125 minutos. Nota: A mesma peça foi filmada, em 1936, por Jean Renoir, com o título de *Les Bas-Fonds*, tendo como assistente de direção Luchino Visconti.

\* Adaptação de "Les Bas-Fonds" à situação do Japão da Era Edo (1600-1867), sobretudo atendendo às semelhanças entre a Rússia czarista e o domínio da família Tokugawa, que durante 267 anos dominou o Japão.

1958 — *Kakushitoride No San-Akunin/A Fortaleza Escondida*\* Roteiro: Akira Kurosawa, Hideo Oguni, Ryuzo Kikushima e Shinobu Hashimoto\* Fotografia: Kazuo Yamazaki\* Música: Masaro Sato\* Cenografia: Yoshiro Muraki\* Elenco: Toshiro Mifune (Rokurota Makabe), Misako Uehara (Princesa Yukumine), Susumu Fujita (Hyo Tadokoro), Minoru Chiaki (Tahei), Eiko Miyoshi, Takashi Shimura (Izumi Nagakura), Toshiko Higuchi, Koji Mitsui, Makoto Sato, Yoshio Kosugi, Kamarati Fujiwara (Matashiki)\* Toho, 153 minutos. Nota: As filmagens duraram três anos e este é o primeiro filme em Cinemascope de Akira Kurosawa.

\* Dois camponeses, Tahei e Matashiki, venderam suas terras, decidindo-se a ingressar no exército para fazer fortuna. No leito seco de um rio encontram uma barra de ouro. Ambos lutam pela posse da descoberta, até que se recordam de que o ouro talvez faça parte do tesouro da dinastia Akizuki, exterminada pelo clã Yamana, dela só restando a Princesa Yukumine. Enquanto discutiam, surge Rokurota Makabe, disfarçado de lenhador, uma vez que na realidade é o guardião da princesa, que havia se homiziado, juntamente com o tesouro, numa fortaleza escondida. Os remanescentes Akizuki sabem que em breve os inimigos descobrirão a fortaleza, por essa razão, tencionam esconder-se na região amiga dos Hayakawas, indo, porém, pela região Yamana para despistar. A irmã de Rokurota, para evitar quaisquer dissabores, segue disfarçada em princesa. E então uma estranha caravana sai em direção a Hayakawa: o guardião, a falsa princesa, uma surda-muda (a verdadeira princesa) e os camponeses, aos quais fôra prometida riqueza, caso ajudassem a família Akizuki.

1960 — *Warui Yatsu Hodo Yoku Nemuru/O Homem Mau Dorme Bem*\*

Produção: Kurosawa\* Roteiro: Akira Kurosawa, Hideo Oguni, Eijiro Hisata, Ryuzo Kikushima e Shinobu Hashimoto\* Fotografia: Yuzuru Aizawa\* Música: Masaru Sato\* Cenografia: Yoshiro Muraki\* Elenco: Toshiro Mifune (Koishi Nishi), Masayuki Mori (Iwabushi), Kyoko Kagawa (Yoshiko), Tatsuya Mihashi, Takeshi Kato, Takashi Shimura, Akira Nishimura, Kamatari Fujiwara, Ken Mitsuda, Kyu Sazanka, Kin Sugai, Chishu Ryu, Seiji Miyaguchi, Susumu Fujita, Nobuo Nakamura, Koji Mitsu\* Toho, 153 minutos.

\* Na cerimônia de casamento de Yoshiko e Nishi, os empregados tra-

zem um bôlo representando um edifício. Alguns sabem que aquilo simboliza um explosivo escândalo de cinco anos atrás, que causou dificuldades ao presidente da empresa, Iwabushi, e a dois de seus auxiliares diretos, Moriyama e Shirai. O escândalo foi abafado com o suicídio do contador da organização, Furuya. Enquanto se realiza a cerimônia, a polícia prende Wada, um dos administradores da empresa, e o interroga juntamente com Miura, também dirigente, tendo em vista um caso de corrupção entre a empresa e uma companhia imobiliária. Soltos sem terem prestado maiores esclarecimentos, Miura suicida-se, atirando-se

"Os Sete Samurais": Toshiro Mifune.



sob as rodas de um caminhão, enquanto Wada tenta o mesmo, jogando-se na cratera de um vulcão, sendo impedido por Nishi, que o seqüestra, espalhando, porém, a notícia de sua morte. Wada faz algumas aparições que provocam o pânico de Shirai, o verdadeiro responsável pela morte de Furuya, que não é outro senão o pai de Nishi. Furuya fora um simples joguete nas mãos dos negociastas, tendo sido empurrado pela janela para simular suicídio, abafando assim o escândalo. Nishi prende Moriyama num refúgio aéreo abandonado e, torturando-o pela fome, tenta obter a confissão de tudo. Todavia, através de Yoshiko, Iwabushi e seu filho descobrem o local onde Nishi escondeu Moriyama, libertam-no e matam Nishi. E a corrupção não é descoberta.

1961 — *Yojimbo/Yojimbo*\* Produção: Kurosawa\* Roteiro: Akira Kurosawa, Ryuzo Kikushima\* Fotografia: Kazuo Miyagawa\* Música: Masaro

Sato\* Cenografia: Yoshiro Muraki\* Elenco: Toshiro Mifune (Sanjuro Kuwabatake), Tatsuya Nakadai (Unosuke), Eijiro Tono, Seizaburo Kawazu, Isuzu Yamada, Susumu Fujita, Kyu Sazanka, Daisuke Kato, Kamatari Fujiwara, Takashi Shimura, Akira Nishimura, Yoshio Tsuchiya, Yoko Tugasa.\* Toho, 110 minutos.

\* Ação ambientada no fim da Era Edo (Tóquio), focalizando a luta entre os bandos de samurais a serviço de um comerciante de sêda e de um fabricante de "sake". A essa cidade chega Sanjuro, que vem oferecer seus serviços de samurai a quem pague melhor. A cidade está às mósas, comércio paralisado, miséria, cadáveres nas ruas. Seibeí, que chefia os samurais de Tazaemon, o comerciante de sêda, contrata Sanjuro, porém êste sabendo que iria ser morto após a luta, para que Seibeí ficasse com o dinheiro que lhe caberia, consegue evitar isso e quase mata Seibeí. Chega então à cidade

Unosuke, do clã Ushitora, que apóia Tokueemon, fabricante de "sake". Unosuke não usa sabre, mas pistola. Sanjuro prende dois samurais de Ushitora e os vende a Seibeí e, depois, vai a Ushitora dar-lhe a notícia. Êste rapta o filho de Seibeí e propõe a troca pelos dois samurais. Unosuke, pela primeira vez, usa a pistola e mata os dois samurais. Desesperado, Seibeí rapta a amante de Tokueemon. Os dois chefes rivais encontram-se e Tazaemon devolve a mulher de Tokueemon. Quando a troca vai ser efetivada, Sanjuro ataca-os e liberta a mulher, devolvendo-a a seu verdadeiro marido, que a perdera devido à dívida. Aborrecido e procurando vingar-se Ushitora atea fogo à casa de Tokueemon. Unosuke, então, percebe que o verdadeiro culpado de tudo é Sanjuro, que ataca um grupo contra o outro. Prende-o e o tortura. Sanjuro consegue fugir e esconde-se numa casa amiga. Ushitora acredita que Sanjuro escolheu a casa de Seibeí e en-

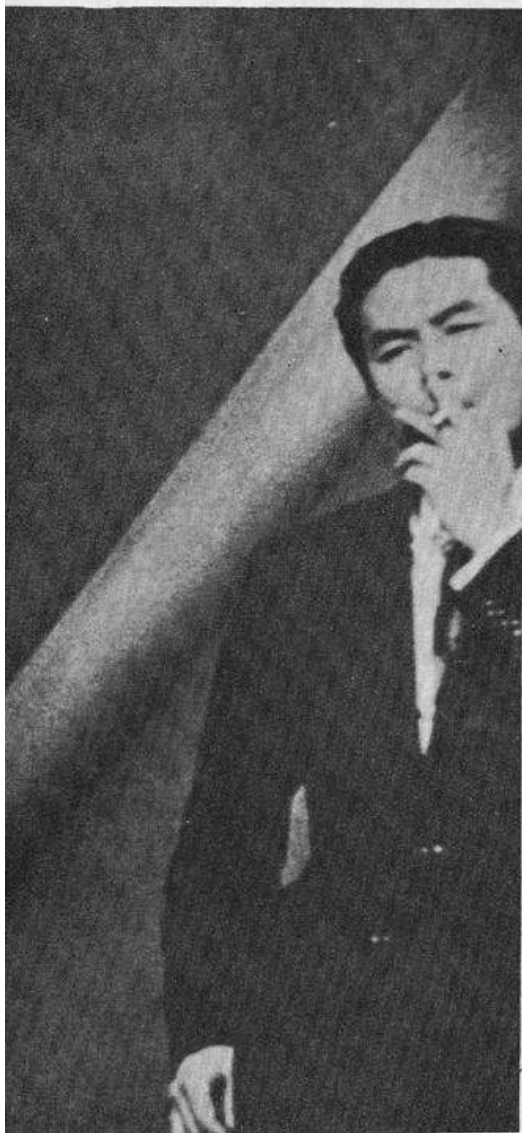
"O Homem Mau Dorme Bem": Toshiro Mifune.



tão a ataca, matando sua mulher e o filho único. Dizimadas as duas casas rivais, Sanjuro, já curado, vai desafiá-los. Unosuke e o vence. O sabre vence a pistola. Com a paz de volta à pequena vila, Sanjuro vai embora.

1962 — *Tsubaki Sanjuro/Sanjuro\**  
Produção: Kurosawa\* Roteiro: Akira Kurosawa, Hideo Oguni e Ryuzo Kikushima, baseado em conto de Shugoro Yamamoto\* Fotografia: Fukuzumi e Takao Saito\* Música: Masaru Sato\* Cenografia: Yoshiro Muraki\* Elenco: Toshiro Mifune (Sanjuro Kuwabatake), Tatsuya Nakadai, Yuzo Kayama, Keiju Kobayashi, Masao Shimizu, Takashi Shimura, Kamatari Fujiwara, Yonosuke Ito, Takako Irie, Reiko Dan, Akihiko Hirata, Kunie Tanaka, Ken Tachikawa, Akira Kubo, Yoshio Tsuchiya, Tatsuji Ebara\* Toho, 96 minutos.

\* Durante a Era Meiji, num pequeno feudo, um grupo de jovens



revolucionários, cansados da corrupção que reina em seu clã, em segredo prepara um plano destinado a desalojar os atuais donos do poder, em particular o grupo do Mordomo Kurofuji. Acusam o Mordomo-Chefe Matsuda de negligência na apuração das irregularidades, mas nada conseguem. Tentam, então, o apoio de Kikui, o Inspetor-Geral. Chega à cidade o "ronin" (samurai desempregado) Sanjuro que, sem esperar qualquer pergunta, diz que o pior inimigo deles é Kikui. Os jovens não acreditam, porém logo em seguida a casa onde se alojavam foi atacada pelas tropas do Inspetor-Geral, comandadas pelo temido Muroto. Salvos por Sanjuro, os jovens percebem que Kikui também está do lado dos corruptos. Impressionado com a habilidade de Sanjuro, Muroto convida-o a trabalhar para Kikui. Os jovens também solicitam o auxílio de Sanjuro e o levam à presença de Matsuda. Quando chegam à sua casa, sabem que o Mordomo fôra preso por Kikui, enquanto sua esposa e a filha estão reclusas na casa de Muroto. Sanjuro e os jovens as libertam e todos escondem-se numa casa ao lado da de Kurofuji, enquanto inutilmente Muroto procura-os por toda a parte. Sanjuro tem um plano: apresenta-se a Muroto e aceita trabalhar para Kikui, auxiliando-o a chegar ao poder, isto é, ao lugar de Matsuda. Sanjuro descobre que Matsuda está na casa de Kurofuji. Para afastar as tropas de Muroto, diz-lhe que os revolucionários estão num templo nos arredores da cidade. Muroto sai para atacá-los, enquanto Sanjuro vai a Kurofuji e tenta tirar Matsuda da prisão. Repentinamente volta Muroto e seus soldados. Há uma batalha e, auxiliado pelos jovens, Sanjuro bate os homens de Kikui. Restabelecida a paz e a correção nos negócios, com Matsuda de volta ao cargo de Mordomo-Chefe, Sanjuro vai embora. No caminho encontra Muroto que o desafia, Sanjuro vence-o e recomeça a caminhar pela estrada que leva para qualquer parte.

1963 — *Tengoku To Jigoku/Céu e Inferno\** Produção: Kurosawa\* Roteiro: Akira Kurosawa, Hideo Oguni, Eijiro Hisaita e Ryuzo Kikushima, baseado no romance "King's Ransom", de Ed McBain\* Fotografia: Asakazu Nakai e Takao Saito\* Música: Masaru Sato\* Cenografia: Yoshiro Muraki\* Elenco: Toshiro Mifune, Kyoko Kagawa, Tsutomu Yamazaki, Tatsuya Nakadai, Isao Kimura,

Yutaka Sada, Yoshio Tsuchiya, Reiko Dan, Nobuo Nakamura, Jun Tazaki, Takashi Shimura, Susumu Fujita, Taheshi Kato, Minoru Chiaki, Koji Mitsui, Eijiro Tono, Kanatari Fujiwara, Akira Nishimura, Kin Sugai, Masao Shimizu, Kazuo Kitamura\* Toho, 143 minutos.

\* Os contrastes entre a vida da alta burguesia (o "céu" é a luxuosa mansão de um próspero industrial) e a da cidade baixa (o "inferno"), onde mora um pobre estudante que, para vingar-se e ao mesmo tempo chamar a atenção não tanto sobre si mas para as condições subumanas em que vivem os habitantes daquela parte de Tóquio, organiza um rapto onde visa obter dinheiro.

1965 — *Akahige/O Barba Ruiva\**  
Produção: Kurosawa\* Roteiro: Akira Kurosawa, Masahito Ide, Hideo Oguni e Ryuzo Kikushima, baseado na novela "Akahige Shinryo Dan", de Shugoro Yamamoto\* Fotografia: Asakazu Nakai e Takao Saito\* Cenografia: Yoshiro Muraki\* Música: Masaru Sato\* Elenco: Toshiro Mifune (Kyojo Niide/Barba Ruiva), Yuzo Kayama (Noboru Yasumoto), Kyoko Kagawa (a louca), Kamatari Fujiwara (Rokusuke), Akemi Negishi (Okuni), Tsutomu Yamazaki (Sahashi), Miyuki Kuwano (Onaka), Haruko Sujimura (a dona da pensão), Terumi Niki (Otoyo), Yoshitaka Zushi (o "ratinho"), Kinuyo Tanaka (a mãe de Yasumoto), Yoshio Tsuchiya (Handayu Mori), Reiko Dan (Osugi), Tatsuji Ebara (Genzo Tsugawa), Eijiro Yanaji (Rihei), Nobuo Chiba (o senhor Iki Matsudaire), Eijiro Tono (Goheiji), Takashi Shimura (Tokubei Izumiya), Yoko Naito (Masae)\* Toho, 185 minutos.

\* Depois de três anos de estudos médicos em Nagasaki — a capital da Medicina na Era Edo (século XVIII) — o jovem Noboru Yasumoto chega a Edo (antiga Tóquio) sonhando com uma carreira brilhante. Mas é colocado numa clínica pobre de Koishikawa, onde o médico-chefe, Akahige, ajuda a pobre gente do lugar. De frente com a miséria e com a luta do doutor Niichi, Yasumoto muda seu modo de encarar a vida. Mais tarde, casando-se com Masae, filha de um rico samurai, Yasumoto é convidado a trabalhar na corte imperial, porém, seguindo o exemplo de Akahige, prefere permanecer com os doentes pobres.



## O TESTEMUNHO DE AKIRA KUROSAWA

**K**urosawa, considerado unanimemente pela crítica como um dos maiores estilistas do cinema, representa também um corte ou uma ponte entre a tradição japonesa e as exigências do nosso tempo, realizando filmes que são uma profunda meditação sobre o homem e a sociedade de seu país. Recusando a tradição envelhecida, mas aceitando-a quando viva e fecunda, Kurosawa instaurou todo um processo crítico da sociedade japonesa. Os textos selecionados, que fornecem uma sucinta abordagem à sua visão do mundo e do cinema, revelam um cineasta que, sobre ser profundamente japonês, alçou-se acima das condicionantes temáticas e formais para constituir-se num dos mais lúcidos homens do cinema.

— Amo o cinema, faço bons filmes, isso basta-me. Certamente que ponho o problema da responsabilidade moral de um criador, mas sem o exprimir de maneira tão clara, tão consciente. Esse sentimento de responsabilidade nasce em mim na medida em que sou japonês e sou homem. Insensivelmente, sem que tome consciência, esse fato penetra nos meus filmes.

— Creio que há duas tendências em minha obra. Uma tendência rea-

lista (*Ikiru*, *Nora Inu*) e uma tendência estética (*Shichinin no Samurái*, *Kakushitoride no San-Akunin*). Essas duas tendências existem na minha obra. Mas elas nascem dentro de mim espontaneamente, sem que eu tenha consciência disso. Não me considero um realista. Procuro sê-lo, mas não sou. Não consigo ser realista porque sou sentimental. Sinto-me profundamente ligado às artes plásticas, à beleza. Não posso encarar a realidade com um olhar frio. É por isso que não sou

“Yojimbo”: Daisuke Kato, Kyu Sazanka, Tatsuya Nakadai e Toshiro Mifune.



realista. Se nos meus filmes se encontram, por vezes, cenas atrozes, julgo que não é por realismo, mas por causa da minha fraqueza.

— Não tenho consciência de desempenhar um papel importante. Faço simplesmente filmes. O mundo do cinema, no Japão, atravessa (NR: 1962) neste momento uma crise. Procuo fazer um bom filme, utilizando ao máximo a energia e as capacidades daqueles que trabalham comigo.

— Não se pode chamar de realismo a caça inútil à realidade e a cópia das condições sociais: na melhor das hipóteses, isso não é senão uma imitação. Observar o meio-ambiente social dos tempos modernos, procurar o caráter inevitável que dele poderia resultar e fazer, tendo-o como eixo, um retrato do mundo — e isso não é, portanto, realismo?

— Eu nunca li um comentário estrangeiro que não falseasse o sentido dos meus filmes. Eu nunca fa-

ria um filme para público estrangeiro; se um filme não tiver sentido para o público japonês, eu — como artista japonês — simplesmente não estou interessado nele.

— O problema da técnica e do estilo existe quando um autor de filmes tem qualquer coisa a dizer. Se um autor, nada tendo a dizer, se preocupa com maneiras de dizer, de transmitir, ele perde o seu tempo. A técnica não nasce sob tal forma de pensamento. Se realiza filmes unicamente por amor ao método e à técnica, é como se não estivesse vivo.

— As novelas de Dostoievsky são uma espécie de experiência científica com a alma humana, que ele coloca numa situação pura e extrema para seguir o desenvolvimento e as transformações. Estou profundamente ligado a Dostoievsky e li grande parte de sua obra. É possível, graças aos ensaios críticos, remontar à origem de suas idéias e de seus pensamentos, porém minha interpretação do escritor é simples: creio,

com efeito, que ninguém foi tão nobre, tão compassivo e tão bom quanto ele; sua nobreza e sua bondade ultrapassam os limites do ser humano comum. Enquanto que os seres humanos comuns desviam seus olhos ao depararem com a miséria extrema, o que é uma forma de nobreza e de compaixão, Dostoievsky mergulha seu olhar por inteiro, sem se desviar. E sofre com aqueles que sofrem. Penso que com relação a isso ele está mais perto do divino que do humano.

— Geralmente pensa-se que o ritmo do "No" é lento, mas é um erro. Um ator do "No" evoca uma viagem de três milhas dando somente três passos no palco. Quero aplicar essa técnica de expressão à arte das imagens.

— Para se compreender o cinema, realmente, é preciso ser capaz de escrever um roteiro.

— Um filme, moderno ou histórico, é uma obra que deve provocar conflito.

"Sanjuro": Toshiro Mifune.



— O filme que gostaria muito de rodar seria um filme cujo material não é inteiramente cinematográfico e que, acabado, é cinematográfico, do começo ao fim.

— A equipe que trabalha em meus filmes é um tesouro para mim, cada um deles, sem exceção, e não somente aqueles que são mencionados nas revistas a propósito do argumento, da fotografia e da música, mas em particular todos aqueles que não são citados pelos críticos de cinema, e que seguem minhas instruções nos menores detalhes.

— Filmar para uma outra companhia que a Toho não oferece problemas; a equipe é a mesma em toda parte e aqueles que ganham sua vida no cinema são sempre os mesmos, quaisquer que sejam as sociedades ou estúdios aos quais pertencam.

---

## OBSERVAÇÕES SÔBRE ALGUNS FILMES

---

### IKIRU

Ele me faz pensar em minha morte; estou assustado pela idéia de que possa desaparecer quando tenho ainda tantas coisas a fazer na vida. Tenho o sentimento de ter ainda vivido muito pouco e esse é um sentimento doloroso. Meu filme *Ikiru* está baseado nesse sentimento.

### IKIMONO NO KIROKU

Minha intenção, colocando na tela um velho que vive no medo das bom-

bas atômicas, não foi a de explorar o sensacional, mas forçar cada um de nós a pensar no terrível problema que se coloca agora a todos nós. Se os animais conhecessem os perigos atômicos, fugiriam do Japão. E o herói desse filme age com a força e a sabedoria de um animal. Através de sua conduta excêntrica, quero que as pessoas entendam o honesto apêlo que êle contém.

### KUMONOSU-JO

Há uma grande diferença entre os fantasmas e as feitiçeras da Europa e os fantasmas e as feitiçeras do Japão.

### KAKUSHITORIDE NO SAN-AKUNIN

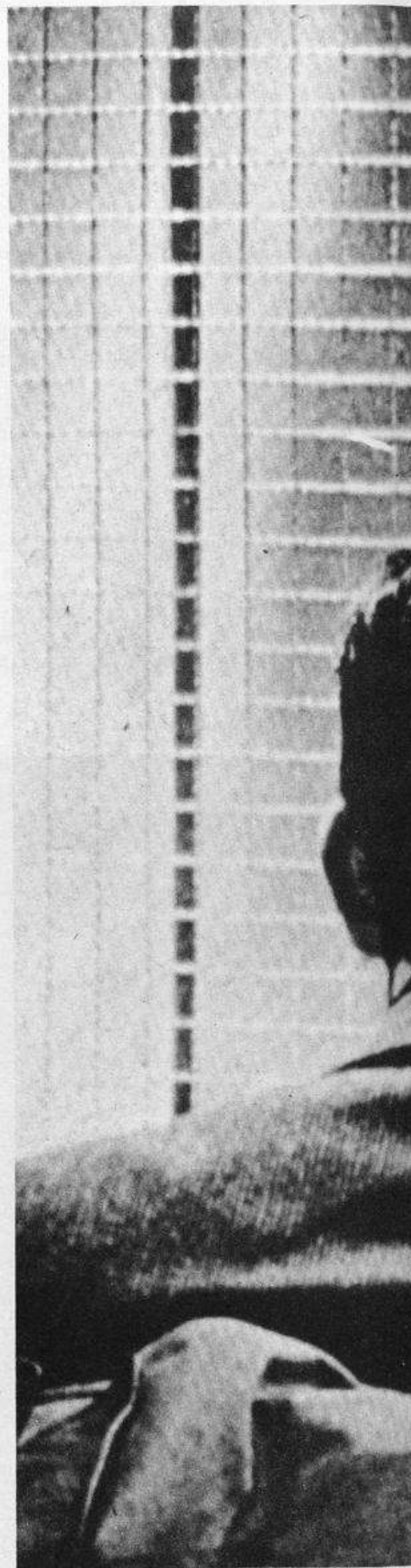
Quis fazer um filme divertido, um grande espetáculo interessante, onde possamos fazer ecoar fanfarras.

### YOJIMBO

É um êrro grosseiro; a matança nada tem a ver com o sucesso do filme; seu atrativo reside antes na personalidade do herói e nas ações que êle provoca. O herói mata por necessidade e com bastante discriminação. Temos, freqüentemente, um sentimento de impotência e de futilidade diante das detestáveis faltas dos vagabundos, porém a êles nada podemos fazer porque somos fracos. Nesse filme, o herói pune as quadrilhas em nosso lugar e ficamos livres de aborrecimentos.

### WARUI YATSU HODO YOKU NEMURU

De todos os canalhas, os piores são os burocratas corrompidos que proliferam no mal atrás da fachada de uma grande organização. É sempre apaixonante realizar um filme sobre o mecanismo da corrupção, porém após ter começado as filmagens, compreendemos que não é possível realizá-lo tal como queríamos. O verdadeiro corrupto, por exemplo, esconde as marcas sob o responsável pela empresa e, no Japão de hoje, não é possível expor inteiramente o verdadeiro corrupto.



"Céu e Inferno": Toshiro Mifune (de costas) e Tsutomu Yamazaki.







# CHRISTENSEN

## BRASILEIRO ADOTIVO

Moura Rels

Há mais de duas décadas, o argentino Carlos Hugo Christensen começou a filmar no Brasil. A princípio, exclusivamente como estrangeiro interessado em valorizar seus trabalhos com cenários do País. Depois, exercitou-se na produção associada Brasil-Argentina. A partir de *Êsse Rio Que Eu Amo* evidenciou-se sua identificação mais íntima com os personagens brasileiros. Hoje, Christensen é brasileiro por antiguidade e também por mérito.

# CHRISTENSEN

Christensen acredita que o cinema, embora "um dos mais belos meios de expressão", ainda não é "uma arte total". O filme "ainda não consegue resistir ao tempo". Continuando a beneficiar-se dos progressos da eletrônica, "deverá tornar-se a principal expressão artística da Humanidade".

Considera que o cineasta, como o toureiro, atinge perfeito domínio técnico quando não precisar lançar mão de malabarismos para impressionar o público e situa seu pensamento de maneira objetiva. Um exemplo "entre muitos": William Wyler em *O Colecionador/The Collector*, obra "perfeita sob o ponto de vista da direção, embora não chegue a obra-prima".

Acha que persiste um elemento de mistério no cinema: nenhum diretor poder estar absolutamente seguro quanto ao resultado de seu trabalho.

"Preocupô-me em atingir a linguagem mais simples possível. Acho que os arroubos formalistas traduzem, de certa forma, a insegurança dos que não dominam a técnica. Prefere o drama e considera a comédia o mais difícil gênero. Constante lançador de atôres, prefere trabalhar com os profissionais dotados de experiência. Nas inúmeras vezes em que utilizou estreantes, o fez por falta de intérpretes experientes disponíveis ou adequados aos requisitos dos papéis.

Christensen se mostra satisfeito com o que conseguiu realizar até hoje, mas lembra projetos que não conseguiu concretizar: "o melhor filme é sempre aquele que não se consegue fazer". Entre seus filmes "no papel", destaca um roteiro do grande escritor argentino — e universal — Jorge Luís Borges, situado na Era Terciária. "Chama-se 'O Selvagem'. Um belíssimo poema sobre o eterno desejo de paz e liberdade do homem, um libelo contra a guerra. Narra a luta do homem primitivo contra o meio e a paz que encontra ao descobrir a caverna, o repouso tranquilo".

Ligado há 14 anos ao cinema brasileiro, Christensen vê aqui "as condições para um grande cinema", destacando a riqueza de temas, a diversidade e a qualidade de nossa literatura, o nível de nosso teatro. Mas o grande obstáculo — carência de recursos financeiros — ainda avulta acima dos projetos mais ambiciosos. Em sua opinião, o Instituto Nacional do Cinema constitui um instrumento importantíssimo para a superação desse obstáculo e edificação de uma sólida indústria de filmes. O "atual cinema brasileiro" já é, contudo, "o de maior expressão da América Latina".

O cineasta de *Êsse Rio Que Eu Amo* aponta como necessidade incontornável a criação de um sindicato de profissionais de cinema, reunindo os diretores, roteiristas, argumentistas, atôres e tôdas as categorias de técnicos. Uma entidade com tal porte, contaria com força suficiente para garantir melhores condições de trabalho e, em consequência, crescente aperfeiçoamento do teor técnico-artístico. Em outros países — frisa — o sindicato de trabalhadores em ci-



"Matemática 0, Amor 10": Alberto Ruschel e Susana Freyre.

"Crônica da Cidade Amada": Ismália Penna e Duarte de Moraes.



nema mantém severo controle sobre as filmagens realizadas por equipes estrangeiras, "obrigando a utilização de técnicos nacionais" e evita a produção de filmes que trazem desprestígio à indústria.

Christensen acha que apenas o Certificado de Exibição Obrigatória do INC deve reger a liberação de filmes, porque "é necessário um controle de caráter qualitativo". Em seu entender, "a Censura deveria limitar-se a classificar a impropriedade por níveis de idade". Diz que a censura coercitiva, com "policimento de ordem moral", tem trazido severos danos "até a cinematografias fortes", como a Argentina dos anos trinta e quarenta, cerceada no período do pós-guerra a ponto de perder seu poder competitivo. E lembra também o caso do cinema americano, que "melhorou sensivelmente ao superar os entraves de censura".

**C**arlos Hugo Christensen nasceu em Santiago del Estero, quase na fronteira da Argentina com o Paraguai, a 15 de dezembro de 1924. Ainda rapaz mudou-se para Buenos



"Viagem aos Seios de Duília": Rodolfo Mayer.



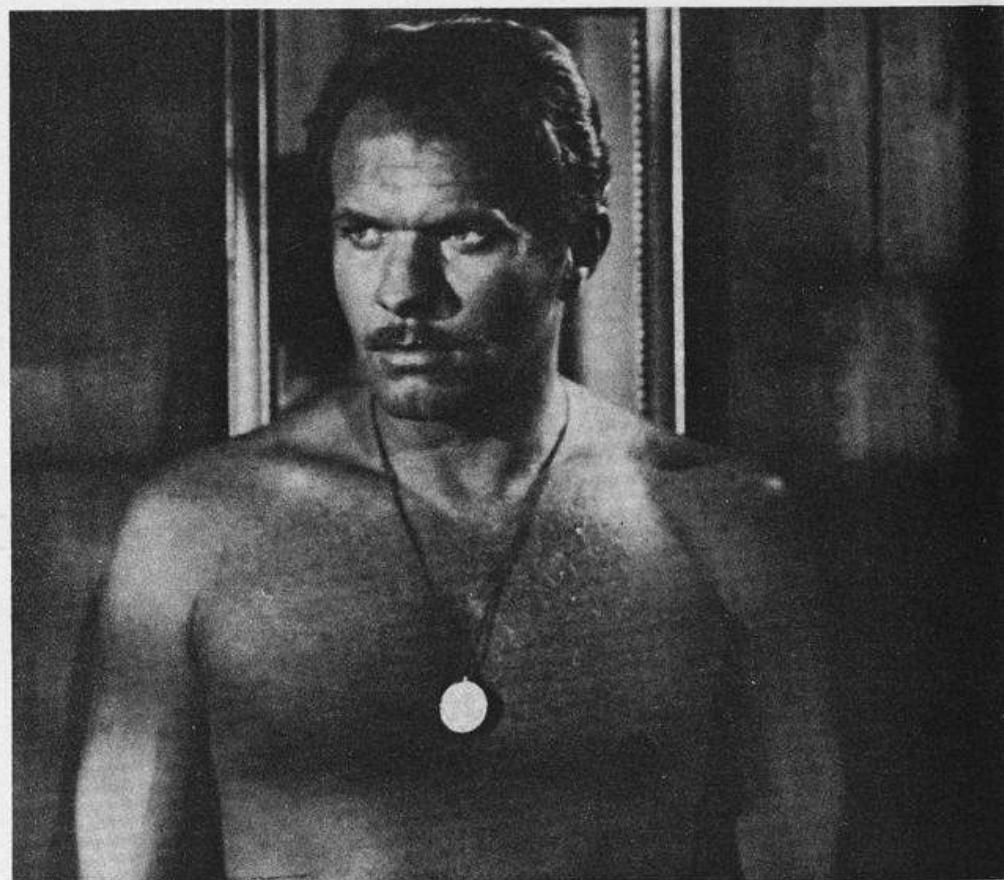
"O Rei Pelé": Pelé — Edson Arantes do Nascimento.

## CHRISTENSEN

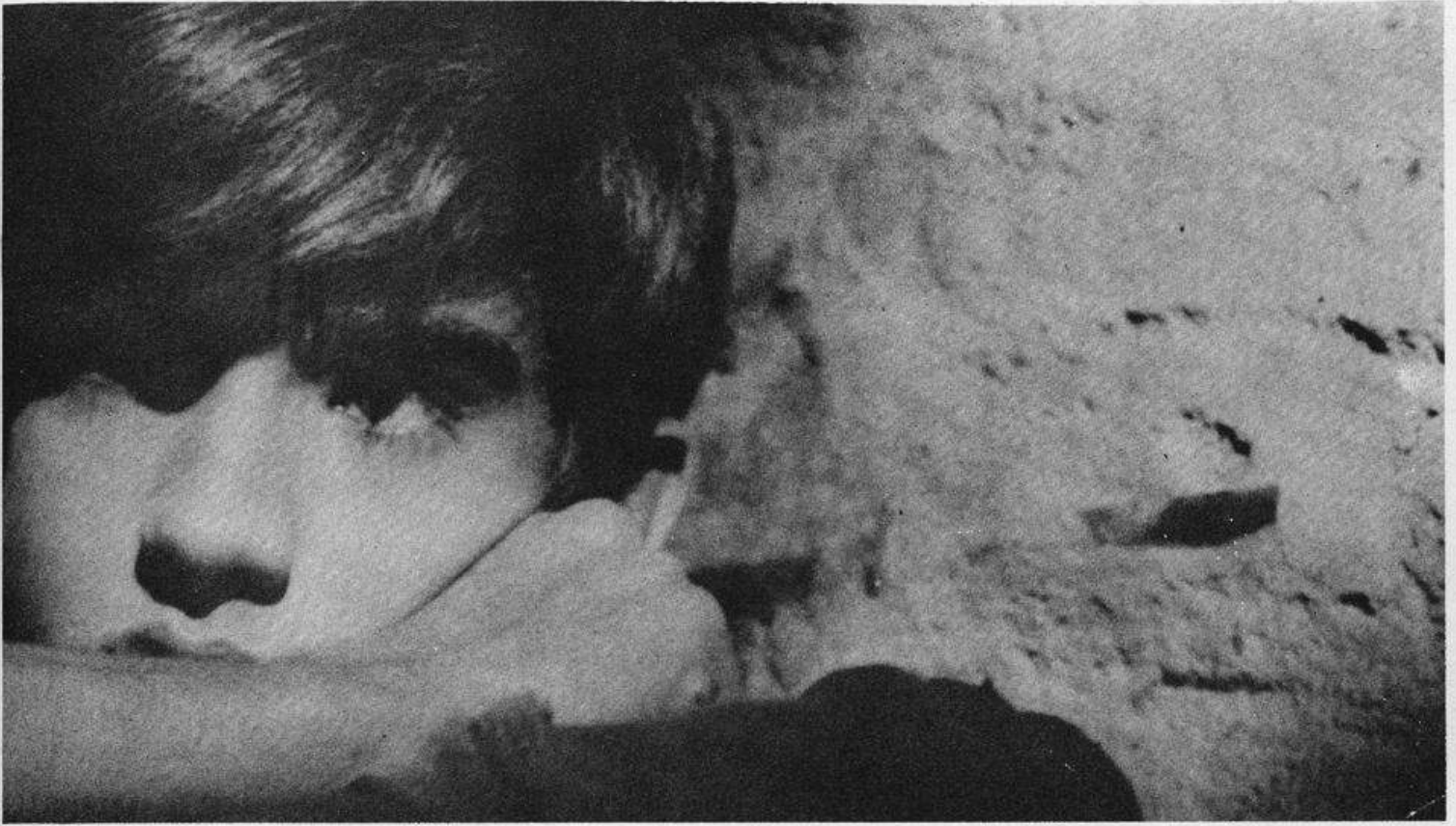
Aires, ligando-se aos meios artísticos e intelectuais. Estuda Letras e Artes, escreve versos. Aos 16 anos, em companhia de um grupo de colegas, sugere a uma emissora de rádio a "teatralização" de poemas. Christensen escreve e apresenta os programas — adaptações de poemas nacionais e estrangeiros, inclusive de um brasileiro, Carlos Drummond de Andrade — grande êxito, aos poucos, no rádio de Buenos Aires. Dois anos depois, a oportunidade no cinema. Um dos proprietários da emissora montara um estúdio de cinema e procurava "descobrir" talentos jovens. Em 1942, em um filme chamado *Así es la Vida*, êle estagia como assistente de direção. E, embora seus primeiros salários sejam muito inferiores aos que recebia no rádio, decide que seu caminho é o cinema.

Com precocidade-recorde — aos 18 anos — Christensen realiza seu primeiro filme: *El Inglés de los Huesos*, adaptação de um romance que era o "best-seller" do momento. Já era um diretor muito conhecido em seu país, quando foi convocado para o serviço militar. "Mesmo no Exército, não deixei de filmar, embora obrigando a equipe de *Novia de Primavera*, a depender de minhas folgas no quartel...". Prêso, uma vez, por motivos disciplinares, a equipe de filmagem compareceu em pêso ante o Comandante, a fim de reivindicar o relaxamento da punição. Assim pôde concluir sem maiores dificuldades seu quinto filme.

Nos primeiros anos da década de 40, o cinema argentino ainda era o mais importante da América Latina. "Com um teatro em pleno desenvolvimento, rica literatura, estrutura econômica propícia às atividades industriais, o país" — observa Christensen — "produzia filmes que dominavam os mercados americanos de língua espanhola; e na quase totalidade desses mercados, ocupava o primeiro lugar na preferência do público". Esse triunfo não se devia apenas às características regionais do filme argentino, mas "também ao seu elevado nível técnico e pela abordagem de temas universais, especial-



"Esse Rio Que Eu Amo": Jardel Filho.



mente através de adaptação de obras da literatura e teatro de outros países, adquiridas com moeda forte. Com uma produção diversificada e intensa, a Argentina reunia tôdas as condições para a continuidade de uma indústria cinematográfica. A situação mudou radicalmente em 1945, com o advento de Juan Peron. Paralelamente à crise econômica, uma censura que impunha limitações à filmagem de determinados temas retirou aos produtores as condições de disputar o mercado externo e de enfrentar, no mercado interno, o avanço de outras cinematografias”.

Antes de produzir em outros países, Christensen realizou dezesseis filmes na Argentina. Entre êstes, *Safo — História de Una Pasion* (1954: baseado em Alphonse Daudet), *El Angel Desnudo* (1945: com exteriores cariocas), *Los Verdes Paraisos* (1945: de um poema de André Maurois), *Casa de Muñecas* (1946). Os constantes problemas com o Governo peronista levam Christensen e outros companheiros a abandonar o país. Durante seis anos realizou filmes no Chile, Peru, Venezuela. No Chile, *La Dama de La Muerte*, 1947.

Na Venezuela, *El Demonio es un Angel*, e *La Balandra Isabel Llegó Esta Tarde* (ganhador de um prêmio em Cannes), ambos de 1950. No Peru, *Armiño Negro* (1951).

Oito anos após *El Angel Desnudo*, Christensen retornou ao Brasil, para as filmagens de outra produção argentina, *Maria Magdalena* (1953), na Bahia. Nesta ocasião, fêz o planejamento de *Mãos Sangrentas*, inspirado na história da fuga dos presidiários da Ilha Grande, que, no ano seguinte, inauguraria sua filmografia brasileira.

Quatorze anos de Brasil fizeram com que êle fixasse raízes fortes. Sòmente nos anos de 1956 (quando dirigiu “Gigi”, no teatro), 1961 (novamente no teatro: direção de “Você Pode Ser um Assassino”, produção de “O Milagre de Anna Sullivan”), 1959 e 1963, êle estêve afastado da realização cinematográfica. Se levarmos em conta as dificuldades do cinema nacional nesse período, a atividade de Christensen deve ser considerada de uma tenacidade excepcional: onze filmes de longa-metragem, além de um curto. *Como Matar*

# CHRISTENSEN



“Mãos Sangrentas”: Tonia Carrero e Arturo de Cordova.



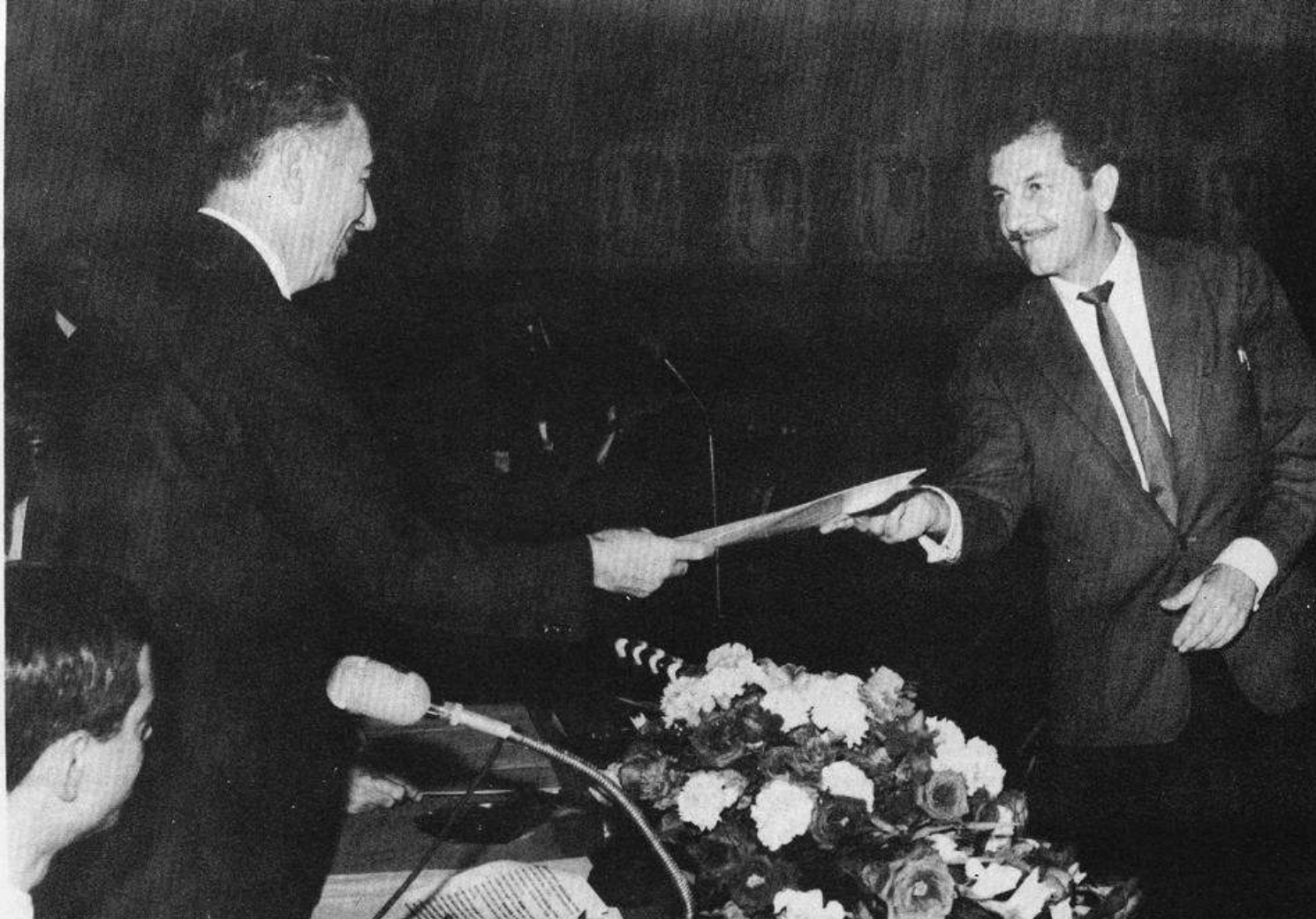
“Como Matar um Playboy”: Agildo Ribeiro, Anna Christie.

um *Playboy*, recém-concluído, com base numa história de João Bethencourt, eleva a 40 o número de títulos de sua filmografia.

Entre a comédia ligeira e o drama amargo oscila a trajetória de Christensen no Brasil. Depois do impacto de violência de *Mãos Sangrentas*, realizou *Leonora dos Sete Mares* (com base em Pedro Bloch/1955), *Meus Amores no Rio* (1957), *Matemática Zero*, *Amor Dez* e *Amor Para Três* (1958), *Êsse Rio Que Eu Amo* (1960), *O Rei Pelé* (1962), o curta-metragem colorido *Bossa Nova* e *Viagem aos Seios de Duília* (1964), *Crônica da Cidade Amada* (1965), *O Menino e o Vento* (1966). Após *Como Matar um Playboy* (1968), estuda vários projetos, entre os quais “História do Velho Nô”, do livro “Pensão Riso da Noite: Rua das Mágoas”, de José Condé; e “Minha Pantera da Meia-Noite”, adaptação da peça de Aldo Benedetti.

O autor mais freqüente na obra de Christensen é Aníbal Machado. “A Morte da Porta-Estandarte” constitui um dos episódios de *Êsse Rio Que Eu Amo*. *Viagem aos Seios de Duília* (que proporcionou a Christensen, em 1965, o principal prêmio da CAIC) é fiel adaptação de um conto de Aníbal. E de outro conto, “O Iniciado do Vento”, saiu *O Menino e o Vento*. E Christensen descobriu êsse que considera “um dos maiores poetas da América Latina”, quando viu numa livraria de São Paulo, quase por acaso, o livro “Poemas em Prosa”. Daí uma profunda admiração e amizade, que persistiu após a morte do escritor. Entre os motivos de sua predileção pelos contos de Aníbal, alinha o cineasta: “êles possuem uma concepção essencialmente cinematográfica — o cinema sempre o apaixonou — e em todos está presente o grande poeta que era”.

Para Christensen, “a vida perde o melhor de si quando nos afastamos da poesia; portanto, considero vital sua presença em qualquer manifestação artística”.



Ozualdo Candeias recebe do Ministro da Educação e Cultura, Deputado Tarso Dutra, seu prêmio como "melhor diretor" de 1967.

# PREMIOS INC 1967

O reconhecimento das contribuições do passado, através da pré-estréia do filme *Panorama do Cinema Brasileiro*, a constatação dos êxitos do presente na proclamação dos Prêmios atribuídos pelo Instituto Nacional do Cinema, e a certeza de garantias para o futuro nas palavras do Ministro da Educação e Cultura e do Presidente do INC, reafirmando a política democrática de desenvolvimento artístico-industrial que vem sendo seguido pelo nôvo órgão, marcaram com otimismo lúcido a solenidade de 7 de março, no cinema Palácio. Cerca de 1.500 representantes da Classe cinematográfica, da imprensa, e autoridades compareceram a êsse primeiro grande encontro do Governo Federal com o Cinema Brasileiro, presidido por Sua Excelência o Ministro da Educação e Cultura, Deputado Tarso Dutra.

Pela primeira vez foram distribuídos prêmios de qualidade e adicionais calculados percentualmente sobre as rendas líquidas de bilheteria dos filmes nacionais, de acôrdo com a Resolução n.º 15. Simultaneamente, foram entregues os Prêmios INC aos "Melhores de 1967", na longa e na curta-metragem. No total, o INC entregou ao cinema brasileiro trezentos e oitenta e dois mil, oitocentos e sessenta e sete cruzeiros novos. E o Presidente da entidade, Sr. Durval Garcia, assegurou que, em janeiro de 1969, êsses estímulos em Prêmios subirão a um milhão e meio de cruzeiros novos.

"Criado no fim do Governo Castello Branco, o Instituto Nacional do Cinema veio a ser implantado no atual Governo do Marechal Arthur da Costa e Silva — e se tem desenvolvido vigorosamente em menos de um ano", disse o Ministro da Educação e Cultura. "O jovem órgão, hoje, já é adulto. Conferidos através do Júri Nacional de Cinema, constituído de personalidades perfeitamente integradas em todos os setores do complexo cinematográfico, os Prêmios de Qualidade se revestem de um cará-



O Ministro Tarso Dutra preside a solenidade da entrega dos Prêmios INC. Integram a mesa os Srs. Durval Gomes Garcia, Presidente do Instituto, Antonio Moniz Vianna, Secretário-Executivo, e Jorge Ileli, Diretor do Departamento do Filme de Longa-Metragem.

ter peculiar. O Júri delibera e atribui os Prêmios, porém o montante é determinado pelo público. Porque esses Prêmios são baseados na renda das bilheterias de todo o País. Uma vez escolhidos pelo Júri, como merecedores do prêmio de qualidade, os filmes receberão 25% de sua renda nacional. Aquêlê caráter peculiar a que nos referimos surge da confluência de dois julgamentos: o dos integrantes do Júri, um julgamento crítico; e o dos espectadores, cuja preferência traduzida em renda vem a ser o que fixa a quantia a ser distribuída ao filme. Não se tem conhecimento de prêmios mais democráticos do que êstes criados pelo INC e hoje entregues aos que os mereceram. Além dos prêmios de qualidade, o INC concede a todos os filmes, indistintamente, um adicional de 10% sobre a renda de bilheteria — como estímulo ao processo industrial do cinema brasileiro. Dêste adicional, o único juiz é o público”.

Acrescentou o Ministro: “Mas cinema não é apenas indústria — também é cultura e arte e técnica. O INC estimula êsses aspectos, consciente de que nenhum cinema sobreviverá sem uma base técnica e uma estrutura cultural, que lhe permitam o resultado artístico. E assim também está distribuindo, aqui, os Prêmios aos que mais se destacaram, entre artistas e técnicos, nos filmes exibidos em 1967 — e de acôrdo com

o julgamento de uma Comissão de críticos. Não apenas são premiados os artistas e técnicos que militam profissionalmente nos filmes de longa-metragem. O INC, não esquecendo a importância da criação e o aperfeiçoamento de novos valores, destina Prêmios aos realizadores de filmes de curta-metragem, aos quais já havia amparado, numa de suas Resoluções, tornando compulsória a sua exibição em todos os cinemas do País. Pela primeira vez, ainda, o cinema brasileiro será visto em tôda a sua luta, o seu heroísmo, a sua tenacidade e o seu eco internacional, ao longo de 70 anos de existência. Pois começou no fim do século — e veio andando, nessa longa trajetória que está registrada agora em nossa antologia: *Panorama do Cinema Brasileiro*”.

Antes de iniciar-se a proclamação dos Prêmios, o Presidente do INC fêz um breve balanço das realizações da autarquia e congratulou-se com os cineastas, técnicos e artistas que contribuíram para elevar o nível da produção brasileira em 1967. Participaram da Mesa, além do Ministro da Educação e do Presidente do INC, que presidiu a solenidade, os Srs. Antonio Moniz Vianna, Secretário-Executivo do INC, e Jorge Ileli, Diretor do Departamento do Filme de Longa-Metragem.

Cyll Farney e Norma Benguel atuaram como “mestres de cerimô-

nia”, anunciando primeiro os dezesseis filmes contemplados com os Adicionais de dez por cento sobre a renda líquida de bilheteria. A seguir, os premlados individuais em cada categoria e, finalmente, os Prêmios de Qualidade outorgados pelo Júri Nacional de Cinema.

Três filmes conquistaram os Prêmios Percentuais de Qualidade: *Tôdas as Mulheres do Mundo*, de Domingos Oliveira — NCr\$ 77.376,09; *O Caso dos Irmãos Naves*, de Luiz Sérgio Person — NCr\$ 31.375,23 e *O Menino e o Vento*, de Carlos Hugo Christensen — NCr\$ 4.390,08.

Premiados com o Adicional de dez por cento sobre a renda líquida de bilheteria:

1. *Tôdas as Mulheres do Mundo* — NCr\$ 51.584,06 (nove meses de exibição). Dirigido e produzido por Domingos Oliveira. Produtores associados: Cyll Farney, Antônio Henriques de Oliveira e Luiz B. Neto. D. O. Produções Cinematográficas / Saga Filmes. Distribuição: Difilm.

2. *Cangaceiros de Lampião* — ... NCr\$ 26.602,89 (três meses de exibição). Direção de Carlos Coimbra. Produção: Oswaldo Massaini. Produtora: Cinedistri (São Paulo). Distribuição: Cinedistri.

3. *Jerry, a Grande Parada* — ... NCr\$ 26.535,42 (cinco meses de exibição). Dirigido por Carlos Alberto de Souza Barros. Produtores: Herbert Richers e Jece Valadão. Produ-

tor associado: Jerry Adriani. Produtoras: Produções Cinematográficas Herbert Richers / Magnus Filmes. Distribuição: Herbert Richers.

4. *Mineirinho, Vivo ou Morto* — . . . NCr\$ 25.474,51 (seis meses de exibição). Dirigido por Aurélio Teixeira. Produtores: Herbert Richers e Jece Valadão. Produtoras: Produções Cinematográficas Herbert Richers/Magnus Filmes. Distribuição: Herbert Richers.

5. *O Caso dos Irmãos Naves* — . . . NCr\$ 20.916,82 (seis meses de exibição). Dirigido por Luiz Sérgio Person. Produtores: Glauco Mirko Laurelli e Luiz Sérgio Person. Produtoras: Lauper Filmes Ltda./M.M.P./M.C. Distribuição: M. C. Produção e Distribuição Cinematográfica.

6. *Coração de Luto* — NCr\$ . . . . . 15.836,79 (dois meses de exibição). Dirigido por Eduardo Llorente. Produtor: Derly J. Martinez. Produtor associado: Victor Matheus Teixeira. Produtora: Cinegráfica Leopoldis Som Ltda. Distribuição: Unibrasil Filmes.

7. *Os Incríveis Neste Mundo Louco* — NCr\$ 14.796,06 (seis meses de exibição). Dirigido por Brancato Junior. Produtores: Primo Carbonari e Brancato Junior. Produtora: Carbonari e Brancato Junior. Distribuição: Jamaica Cinematográfica.

8. *Terra em Transe* — NCr\$ . . . . . 13.841,24 (sete meses de exibição). Dirigido e produzido por Glauber Rocha. Produtores associados: Luiz Carlos Barreto, Carlos Diegues e Raimundo Vanderlei Reis. Produtora: Mapa Filmes. Distribuição: Difilm.

9. *A Espiã que Entrou em Fria* — NCr\$ 11.098,80 (três meses de exibição). Dirigido por Sanin Cherques. Produção: Oswaldo Massaini e Cyll Farney. Produtora: Cinedistri. Distribuição: Cinedistri.

10. *O Grande Assalto* — NCr\$ . . . 9.651,64 (três meses de exibição). Dirigido por C. Adolpho Chadler. Produtores: Rogério Fabiano Pereira de Souza, Jorge Gomes e Conor Geo de Siqueira. Produtora: Ultra Filmes. Distribuição: Cinedistri.

11. *Adorável Trapalhão* — NCr\$ 8.596,14 (três meses de exibição). Dirigido por J. B. Tanko. Produção: Jarbas Barbosa. Produtora: J. B. Produções Cinematográficas. Distribuição: Condor Filmes.

12. *A Opinião Pública* — NCr\$ 5.665,25 (seis meses de exibição). Dirigido por Arnaldo Jabor. Produção: Arnaldo Jabor, Jorge da Cunha Lima e Nelson Pereira dos Santos. Pro-



Domingos Oliveira conquistou NCr\$ 131.960,15 em *Percentuais* e o prêmio de roteiro

duadoras: Filme Indústria e Verba S. A. Distribuição: Difilm.

13. *Em Busca do Tesouro* — NCr\$ 4.649,94 (um mês de exibição). Dirigido por Carlos Alberto de Souza Barros. Produção: Herbert Richers. Produtora: Produções Cinematográficas Herbert Richers. Distribuição: Herbert Richers.

14. *O Menino e o Vento* — NCr\$ 2.926,73 (três meses de exibição). Dirigido por Carlos Hugo Christensen. Produção: Carlos Hugo Christensen e Art Filmes. Produtoras: Carlos Hugo Christensen Produções Cinematográficas e Art Filmes. Distribuição: Art Filmes.

15. *Mar Corrente* — NCr\$ 2.277,67 (três meses de exibição). Dirigido por Luiz Paulino dos Santos. Produção: Jair Carlos de Oliveira, Marcus Odilon e Ribeiro Coutinho. Produtoras: Satélite Filmes e Nova Cine Ltda. Distribuição: Satélite Filmes.

16. *Férias no Sul* — NCr\$ 272,23 (um mês de exibição). Dirigido e produzido por Reynaldo Paes de Barros. Produtora: R. P. B. Filmes. Distribuição: Paranaguá Cinematográfica.

A Comissão Julgadora dos Prêmios INC atribuiu os seguintes Prêmios:

Melhor Direção: Ozualdo Candeias, *A Margem*, NCr\$ 5.000;  
Melhor Roteiro: Domingos Oliveira, *Tôdas as Mulheres do Mundo*, NCr\$ 3.000;

Melhor Direção de Fotografia: Oswaldo de Oliveira, *O Caso dos Irmãos Naves*, NCr\$ 2.500;

Melhor Ator: Paulo José, *Tôdas as Mulheres do Mundo*, NCr\$ 2.500;

Melhor Atriz: Leila Diniz, *Tôdas as Mulheres do Mundo*, NCr\$ 2.500;

Melhor Montagem: Joaquim Assis, Raimundo Higino e João Ramiro, *Tôdas as Mulheres do Mundo*, NCr\$ 2.500;

Melhor Ator Coadjuvante: José Lewgoy, *Terra em Transe*, NCr\$ 1.500;

Melhor Atriz Coadjuvante: Valeria Vidal, *A Margem*, NCr\$ 1.500;

Melhor Partitura Musical: Luís Chaves, *A Margem*, NCr\$ 1.500;

Melhor Cenografia: Sebastião de Souza e Luiz Sérgio Person, *O Caso dos Irmãos Naves*, NCr\$ 1.000;

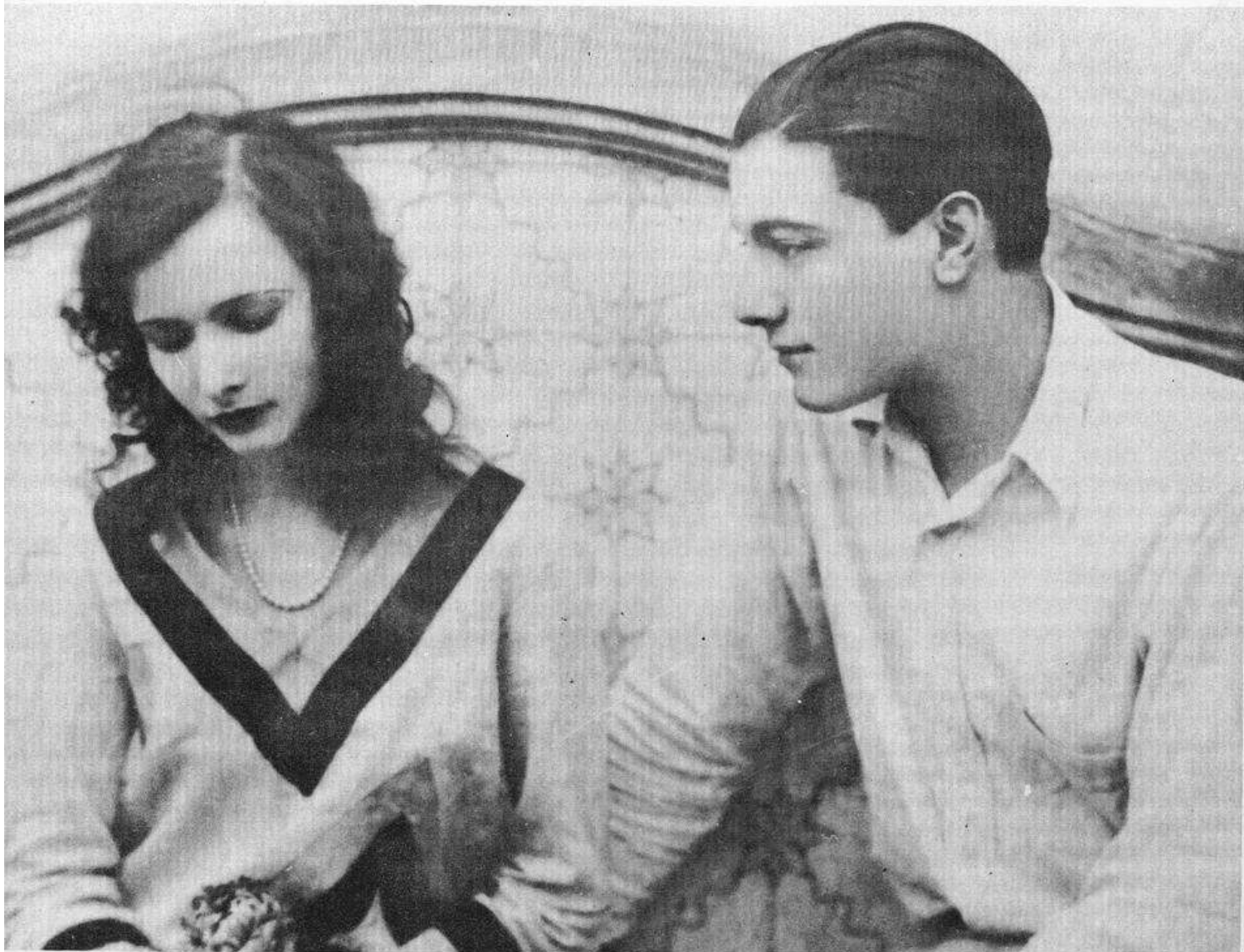
Melhor Figurinista: Sebastião de Souza e Luiz Sérgio Person, *O Caso dos Irmãos Naves*, NCr\$ 1.000;

Melhor Direção de Curta-Metragem: Antônio Carlos Fontoura, *Ver, Ouvir*, NCr\$ 2.000;

Segunda Melhor Direção de Curta-Metragem: Carlos Frederico, *Noturno de Goeldi*, NCr\$ 1.500;

Terceira Melhor Direção de Curta-Metragem: Juan A. Siringo, *Chico, o Leve*, NCr\$ 1.000.

Constituíram a Comissão Julgadora dos Prêmios INC os críticos Ely Azevedo (Presidente), José Lino Grünewald, Pedro Lima, Carlos Maximiano Motta e Van Jafa.



Eva Nil e Carlos Modesto, astros de "Barro Humano", de Adhemar Gonzaga.

---

# PANORAMA DO CINEMA BRASILEIRO

---

**S**ob insistentes e entusiásticos aplausos, o Instituto Nacional do Cinema apresentou a 7 de março, no cinema Palácio, em primeira exibição pública, o "Panorama do Cinema Brasileiro". A 22 de abril, com idêntico sucesso, realizou-se a primeira apresentação em São Paulo, no cinema Premier.

Além de fazer justiça aos pioneiros da produção brasileira e reconhecer os méritos das diversas etapas de sua evolução, este filme-antologia em longa-metragem se propõe a instrumentalizar a divulgação de nosso cinema no Exterior. O INC estuda um roteiro de exibição em todo o País — sempre em caráter não-comercial — e fará versões em outras línguas para sessões promocionais além-fronteiras.

---



Filmagem de "Cousas Nossas", um dos primeiros filmes musicais do cinema brasileiro, realizado ainda pelo processo "vitafone", isto é, som em discos. Na foto: Moacir Fenelon, no contrôle do som; Adalberto Kemeny e Rodolfo Lustig, nas câmeras; Wallace Downey, à direita; Dircinha Batista; e de costas, Jaime Redondo.

O grande documentário histórico partiu de uma idéia de Flavio Tambellini, quando à frente do extinto GEICINE e do Instituto Nacional de Cinema Educativo. Ao assumir a presidência do INC, o Sr. Durval Gomes Garcia deu imediatamente os passos necessários para a concretização da idéia. O Secretário-Executivo, Sr. Antonio Moniz Vianna, assumiu a supervisão crítica da produção, integrando também a equipe de consultoria histórica, para a qual foram convidados o historiador e cineasta (o pioneiro, sempre em ação) Adhemar Gonzaga, o crítico-cineasta Rubem Biáfara, o crítico José Sanz e o cineasta Jurandyr Passos Noronha.

Responsável pelo roteiro e direção de cenas adicionais, Jurandyr Noronha (chefe da Fimoteca) dirigiu os trabalhos de prospecção, com a colaboração de Julio Heilbron e Eduardo Ruegg. Julio Heilbron atuou como diretor de produção e edição. E Gilberta Mendes (diretora da Divisão de Produção do Departamento do Filme

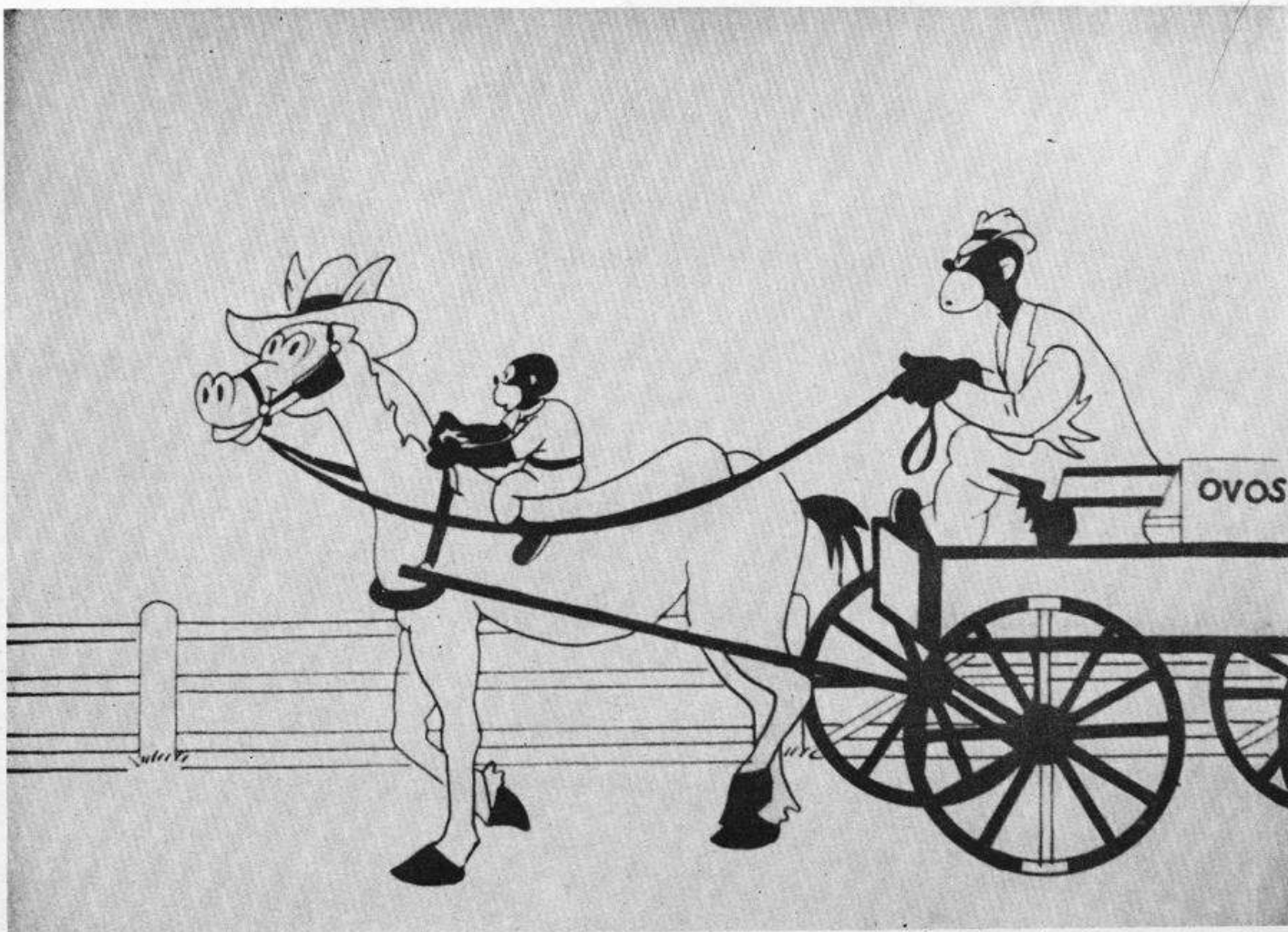
Educativo) teve a seu cargo o planejamento.

A equipe trabalhou durante um ano para apresentar o mais completo resumo antológico do cinema brasileiro desde 1898 até 1966. São citados 58 filmes, dos quais 17 através de fotografias e 41 com seqüências escolhidas. Do primeiro filme brasileiro de ficção, *Os Estranguladores* (1906), dirigido por Francisco Marzullo, assim como de alguns "clássicos" — o caso mais dramático: *Barro Humano* (1928), de Adhemar Gonzaga — e outros como *Acabaram-se os Otários*, dirigido por Luiz de Barros, outro pioneiro ainda em atividade sobreviveram apenas memórias, fotografias, documentações de imprensa. Nestas circunstâncias só restava uma solução ao *Panorama*: recorrer a arquivos fotográficos.

Entre as revelações da parte silenciosa, sobressaem, por exemplo, *Límite*, de Mario Peixoto (o consagrado ensaio de vanguarda, ainda desconhecido pela grande massa de

estudiosos), o desenho animado *Macaco Feio, Macaco Bonito*, de Luiz Seel, *Exemplo Regenerador* e *Fragments da Vida*, de José Medina. As pesquisas também puseram ao alcance da antologia uma reportagem filmada sobre a realização de um dos primeiros "falados", *Cousas Nossas*, de Wallace Downey, e fragmentos dos experimentos de Benedetti com a câmara, feitos na década de trinta — além de enriquecerem o acervo do INC com exemplares antigos de equipamento de filmagem.

Pela ordem de apresentação, os filmes com seqüências no *Panorama do Cinema Brasileiro* são: *Exemplo Regenerador* (íntegra, com exceção de uma cena), 1919, de José Medina; *Aitaré da Praia*, 1925, de Gentil Roiz; *Alma do Brasil*, 1932, de Líbero Luxardo; *Brasa Dormida*, 1928, de Humberto Mauro; *Fragments da Vida*, 1929, de José Medina; *O Caçador de Diamantes*, 1932, de Vittorio Capellaro; *Cousas Nossas*, 1931, de Wallace Downey (reportagem filmada sobre a



"Macaco Feio, Macaco Bonito", de Luiz Seel, um dos primeiros desenhos animados realizados no Brasil.

produção); *Macaco Feio, Macaco Bonito*, 1929/33, de Luiz Seel; *Limite*, 1930, de Mario Peixoto; *São Paulo, Sinfonia da Metrópole*, 1929, de Adalberto Kemeny e Rodolfo Lustig; *Bonequinha de Sêda*, 1935, de Oduvaldo Viana; *Argila*, 1940, de Humberto Mauro; *Pureza*, 1940, de Chianca de Garcia; *Romance Proibido*, 1944, de Adhemar Gonzaga; *Caiçara*, 1950, de Adolfo Celi; *Simão, o Caolho*, 1952, de Alberto Cavalcanti; *O Cangaceiro*, 1953, de Lima Barreto; *Sinhá Môça*, 1953, direção de Tom Payne e codireção de Oswaldo Sampaio; *Uma Pulga na Balança*, 1953, de Luciano Salce; *Amei um Bicheiro*, 1952/1953, de Jorge Ileri e Paulo Wanderley; *Rio 40 Graus*, 1955, de Nelson Pereira dos Santos; *O Homem do Sputnik*, 1959, de Carlos Manga; *Sinfonia Carioca*, 1955, de Watson Macedo; *Esse Rio Que Eu Amo*, 1962, de Carlos Hugo Christensen; *Estranho Encontro*, 1958, de Walter Hugo Khouri; *Ravina*, 1958, de Rubem Biáfara; *Mulheres e Milhões*, 1961, de Jorge Ileri;

*Assalto ao Trem Pagador*, 1962, de Roberto Farias; *Os Cafajestes*, 1962, de Ruy Guerra; *O Beijo*, 1965, de Flavio Tambellini; *Noite Vazia*, 1964, de Walter Hugo Khouri; *Vidas Secas*, 1963, de Nelson Pereira dos Santos; *Menino de Engenho*, 1965, de Walter Lima Junior; *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964, de Glauber Rocha; *O Padre e a Môça*, 1966, de Joaquim Pedro de Andrade; *São Paulo S.A.*, 1965, de Luiz Sergio Person; *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, 1966, de Roberto Santos; *O Pagador de Promessas*, 1962, de Anselmo Duarte.

Ficha técnica — Produção: Instituto Nacional do Cinema. Roteiro e direção de cenas adicionais: Jurandyr Passos Noronha. Supervisão crítica: Antonio Moniz Vianna. Direção de produção e edição: Julio Heilbron. Planejamento de produção: Gilberta Mendes. Consultoria histórica: Adhemar Gonzaga, Antonio Moniz Vianna, José Sanz, Jurandyr Passos Noronha, Rubem Biáfara. Prospecção:

Julio Heilbron, Jurandyr Passos Noronha, Eduardo Ruegg. Fotografia adicional: Lucien Mellinger. Orquestração musical: Francisco Mignone. Assistente de produção: Luiz Carlos Lacerda de Freitas. Assistente de edição: José Luiz Andreone. Laboratórios: Atlântida Cine-Laboratórios S. A., Divulgação Cinematográfica Bandeirante S. A., Líder Cinematográfica S. A., Rex Filmes S. A. Estúdios de som: Filmesonor Ltda., Rivaton S. A. Engenheiro de som: Carlos de la Riva. Som direto e efeitos sonoros especiais: Walter Goulart. Gravação musical: Atonal Estúdio. Trucagens: Jota Filmes Ltda. Narrador: Nilton Valério. Realizado com a colaboração de Adhemar Gonzaga, Cinemateca Brasileira, produtores, realizadores e distribuidores do cinema brasileiro.

Divulgação — Um catálogo ilustrado e um cartaz acompanham as projeções do *Panorama do Cinema Brasileiro*.

# MOVIMENTO

# REGISTROS

## MAE MARSH

No dia 13 de fevereiro pp., faleceu em Hermosa, a pouca distância de Hollywood, uma das mais antigas personalidades do cinema americano: Mae Marsh, estrela de grandes filmes de David W. Griffith. Nasceu em 9 de novembro de 1895, em Madrid, no estado de New Mexico, EUA. Seu verdadeiro nome era Mary Warne Marsh. Em 1906 mudou-se com sua família para Los Angeles, onde sua irmã mais velha, Marguerite Marsh, começou a trabalhar na velha Biograph. Em 1912 Mae Marsh foi contratada pelo mesmo estúdio, estreando num filme de Mary Pickford, sob direção de David Wark Griffith, *A Temporary Truce*. Com este mesmo diretor e no mesmo ano, teve o seu primeiro papel de destaque em *Man's Genesis*, ao lado de Robert Harron, com quem iria contracenar em dezenas de outros filmes. Ainda sob as ordens de Griffith, em 1915, causou tremendo impacto na crítica e no público em *O Nascimento de Uma Nação/The Birth of a Nation*, e no ano seguinte, em *Intolerância/Intolerance*, cobrindo-se de glória num papel intensamente dramático no episódio *The Mother and the Law*, história moderna que Griffith reuniu a mais três, debatendo o tema da intolerância através da História. A sua carreira assinala cinquenta e poucos filmes, distribuídos pelas seguintes empresas: Biograph, Mutual (Reliance-Majestic), Epoch, Wark, Triangle (Fine Arts), Goldwyn, Robertson-Cole, Dependable, United Artists, Warner Bros., Vitagraph, Fox Film. Apareceu na Inglaterra (*A Woman's Secret*, de Granham Wilcox/Herbert Wilcox, 1925) e na Alemanha (*Arabella*, 1924).



Mae Marsh, em "A Rosa Branca", de David Wark Griffith, 1923.

Entre os seus filmes de maior sucesso figuram: *Fate*, *Love in an Apartment Hotel*, *Judith of Bethulia* (1913); *Home Sweet Home* (em cujo elenco trabalharam quase todos os astros e estrelas da Mutual, como Lillian Gish, Miriam Cooper, Blanche Sweet, Henry B. Walthall, Robert Harron, etc.), *Hoodoo Anne*, *The Marriage of Molly O*, *The Wild Girl of the Sierras* (1916); *A Child of the Paris Streets*, *The Little Liar*, *O Grande Circo/Polly of the Circus*, *Dádiva de Amor/The Cinderella Man* (1917); *Noivo Traidor/Beloved Traitor*, *The Glorious Adventure* (1918); *A Rosa Branca/The White Rose* (1923), mais uma vez sob as ordens de Griffith, ao lado de Neil Hamilton, Ivor Novello, famoso ator inglês, e Carol Dempster, então a nova descoberta do grande diretor. Entre 1923 e 1931 seus papéis não estiveram à altura de seu talento, e já não eram de primeiro plano, a não ser *Honrarás Tua Mãe/Over the Hill*, com direção de Henry King (1931), versão falada de um dos mais sentimentais filmes do cinema silencioso, vivido por Mary Carr.

Desde então até recentemente, apareceu em várias dezenas de filmes em pequenos papéis, pontas ou como simples figurante. Entre estes muitos de seu grande amigo John Ford: *Vinhas da Ira/The Grapes of Wrath*, *Three Good Fathers*, *Fort Apache*, *Asas de Águias/The Wings of Eagles*, *Rastros de Ódio/The Searchers*, *Audazes e Malditos/Sergeant Rutledge*, *Two Rode Together* e outros.

Mae Marsh era casada com o antigo jornalista e publicista Louis Lee Arms, com quem celebraria em setembro deste ano bodas de ouro. Deixou duas filhas, um filho e sete netos. Escreveu dois livros: um em 1921, sobre a representação cinema-

tográfica, "Screen Acting", e alguns anos depois, outro de poesia. (GS)

## CARL TH. DREYER

O cinema perdeu a 20 de março um de seus maiores artistas: o dinamarquês Carl Theodor Dreyer. Quase oitenta anos de vida, apenas treze filmes de longa-metragem. A semelhança de Stroheim, era um gigante inflexível às regras do cinema comercial. Místico autêntico, tinha entre seus projetos um "Cristo" condenado a permanecer no papel, em vista da concepção farisaica que os financiadores de filmes "bíblicos" costumam impor aos temas religiosos.

O gênio dinamarquês também realizou filmes para produtores da Alemanha, França, Suécia, Noruega: *Praesidenten* (O Presidente), 1919. Opus final: *Gertrud*, 1964. Criou também filmes curtos, mas na longa-metragem esteve inativo por longos intervalos já mais perdoáveis aos produtores: uma inteira década entre *Tva Mannikor* (Dois Sêres), 1945, e *Ordet* (A Palavra), 1955; nove anos entre este último, consagrado obra-prima, e *Gertrud*, recebido com frieza ou hostilidade por muitos críticos.

O autor de *Blade of Satans Bog* (Página do Livro de Satã), *Vampyr* (Vampiro), *Dies Irae*, *La Passion de Jeanne D'arc* — este último situado em 4.º lugar, na "enquete" de FILME CULTURA, "As Maiores Obras do Cinema" (FC-7) — terá sua vida, filmografia e pensamento analisados no "Dossiê" de nosso próximo número. (EA)

## ANTHONY ASQUITH

Aos sessenta e seis anos de idade, faleceu em fevereiro último o diretor



Anthony Asquith, à esquerda, ao lado de Anatole Grunwald, produtor, e Robert Donat, durante a filmagem de "The Winslow Boy".

inglês Anthony Asquith, um dos melhores realizadores do cinema britânico e conhecido por suas adaptações cinematográficas de peças famosas, como *Pygmalion/Pigmalião*, de Bernard Shaw, *The Winslow Boy/Um Caso de Honra*, *The Browning Version/Nunca te Amei* e *The Woman in Question/Mulher Falada*, as três de Terence Rattigan. Muito embora nos últimos anos tenha aderido ao filme puramente comercial, como *The V. I. P.'s/Gente Muito Importante*, *The Yellow Rolls Royce/O Rolls Royce Amarelo*, Anthony Asquith nunca abandonou o que tinha nato em seu temperamento: refinamento e extremo bom gosto. Com perto de quarenta filmes em sua filmografia, iniciada em 1928 com *Shooting Stars*, sempre demonstrou conhecimentos profundos da arte cinematográfica e da alma humana. Seus filmes revelavam um intimista, um analista arguto que nunca se contentou em ficar na epiderme dos assuntos que abordava. **FILME CULTURA** publicou no n.º 7, *Enciclopédia verbete sobre Anthony Asquith.* (CF)

## AMILTON FERNANDES

Vítima de acidente de automóvel, e após lutar pela vida durante 77 dias, morreu no Rio, a 7 de abril, o ator de rádio, TV e cinema, Amilton Fernandes. Nasceu em Pelotas, Rio Grande do Sul, em 27 de abril de 1929. Sua carreira artística teve início na cidade natal, passando para Pôrto Alegre, depois São Paulo, Belo Horizonte e Rio. A princípio como locutor de rádio e apresentador de programas de TV, revelando-se ator em 1956 na TV Itacolomi, de Belo Horizonte. Em São Paulo ganhou o prêmio de "ator revelação" de 1958 por desempenho no "Grande Teatro" da

TV-Tupi. Este êxito deu-lhe a chance de interpretar o Dr. Alberto Lima, personagem da novela "O Direito de Nascer", campeão de audiência no gênero. Outro sucesso seu na telenovela foi "O Sheik de Agadir". No cinema fez pequenos papéis em *Agosto 13, Sexta-Feira* (1956), *Encontro na Noite* (1958), *As Cariocas* (1966), *A dorável Trapalhão* (1967) e *Juventude e Ternura* (1968). Em *Edu*, *Coração de Ouro*, lançado recentemente, teve sua grande chance de ator cinematográfico, em desempenho de alto nível, muito elogiado pela crítica.

## NOVA FORMA DA RESOLUÇÃO N.º 1

Através de sua Resolução n.º 22, dando nova redação à Resolução n.º 1, o Instituto Nacional do Cinema aperfeiçoou as normas para utilização dos recursos provenientes dos descontos do imposto sobre remessas de rendimentos para o Exterior, e estabeleceu que a distribuição dos filmes produzidos nestas bases somente poderá ser contratada com empresas que operem exclusivamente com filmes nacionais.

Em seu item I, a nova Resolução determina que "denominar-se-á Produtora Principal a empresa que utilizar recursos próprios na produção", e "Produtora Associada a que utilizar recursos liberados pelo INC". A Associada poderá participar, no máximo, com cinquenta por cento do valor total do orçamento.

A liberação de recursos pelo INC será concedida em duas parcelas: a primeira, correspondente a vinte por cento do total solicitado, e que será

"liberada simultaneamente com o Ato de Liberação", a segunda, correspondente aos oitenta por cento restantes, "será liberada tão logo a Produtora Principal apresente ao INC as fotocópias (ou segundas vias) dos contratos com os componentes das equipes técnica e artística, bem como a comprovação de que dispõe, por aluguel ou propriedade, do equipamento técnico necessário para a produção".

Também se estabelece que qualquer modificação no elenco ou na equipe técnica deverá ser justificada com apresentação de fotocópia (ou segunda via) do novo contrato. No caso de co-produção internacional a participação de recursos liberados pelo INC não poderá exceder de cinquenta por cento do total da participação brasileira. E, havendo, por exigência do roteiro, diálogos em língua estrangeira, estes não poderão exceder a dez por cento do total das falas.

No prazo de nove meses, a contar do Ato de Liberação, as produtoras deverão comprovar perante o Instituto a execução do projeto.

A comercialização do filme, segundo a Resolução n.º 22, será atribuição exclusiva da Produtora Principal, a quem caberá a contratação da distribuição no País e no Exterior. A participação da Produtora Associada nas receitas será proporcional à sua participação financeira. Obrigatoriamente, os contratos de distribuição deverão ser registrados no INC.

A íntegra da Resolução n.º 22, assim como os modelos de Ficha de Produção e Orçamento Padrão, podem ser obtidos pelos interessados no Departamento do Filme de Longa Metragem do INC.

## MAR DEL PLATA



Warren Beatty e Faye Dunaway, em "Bonnie and Clyde", Grande Prêmio em Mar del Plata.

A presença de obras assinadas por cineastas do porte de Masaki Kobayashi, Arthur Penn, Leopoldo Torre Nilsson (na competição), Pier Paolo Pasolini, Jacques Tati, Alain Resnais (na Mostra Paralela), entre outros, dá uma idéia do interesse do IX Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata, no qual o Brasil apresentou em competição **Edu, Coração de Ouro**, de Domingos Oliveira, e o curta-metragem **Bahia de Pedra e Ouro**, de Cliton Vilela, e na Mostra Paralela, **A Virgem Prometida**, de Iberê Cavalcanti, projetando, ainda, no Mercado, **Tôdas as Mulheres do Mundo**, de Domingos Oliveira, **O Matador**, de Amaro Cesar, e o curta-metragem **Heleno de Freitas**, de Gilberto Macedo. **O Matador** foi vendido para vários países sul-americanos; **Edu** e **Tôdas as Mulheres**, para Argentina-Uruguaí.

A convite da Direção do Festival, integraram a Delegação Brasileira, chefiada pelo Secretário-Executivo do INC, Antonio Moniz Vianna, os cineastas Domingos Oliveira e Iberê Cavalcanti, as atrizes Leila Diniz, Amiris Veronese, Sandra Teresa, Luíza Barreto Leite, Joana Fomni, os críticos Paulo Perdigão (representando FILME CULTURA), José Sanz, P. F. Gastal, e a jornalista Léa Maria. Antonio Moniz Vianna integrou o Grande Júri Internacional. E Paulo Perdigão, o Júri Internacional da Crítica.

**Bonnie and Clyde** conquistou o prêmio de "melhor filme", o Gran Condor, reunindo dez votos contra apenas um atribuído a outro filme americano, **The Incident**, dirigido por Larry Peerce. Na disputa do Condor pela "melhor direção", Kobayashi obteve cinco votos, com **Joi-Uchi (Rebelião)**, mas a vitória coube ao húngaro Gyorgi Revesz, por **Egy Szerelem Harem Éjzokája (Três Noites**

de Amor). Outros prêmios: a Nicholas E. Baher pelo argumento de **The Incident**; a Annie Girardot, em **Vivre pour Vivre** ("melhor atriz"); a Tony Musante, em **The Incident** ("melhor ator"); à produção polonesa **Lanterna Mágica**, de Miroslaw Kijowicz ("melhor curta-metragem"). O Júri da Crítica premiou **Bonnie and Clyde** ("melhor filme") e **The Incident** (menção especial), deixando de conceder o prêmio "Opera Prima" por não encontrar entre os quatro concorrentes um que merecesse o título. O prêmio do júri do Office Catholique International du Cinema foi atribuído ao filme soviético **Tri Topolia na Pluszigie (As Árvores da Rua Pluschija)**, de Tatiana Liozhnova.

Na Mostra Paralela o Brasil alcançou especial sucesso com a projeção de **Tôdas as Mulheres do Mundo**. **Playtime**, de Jacques Tati, constituiu o grande êxito estrangeiro neste setor do festival.

Entre as personalidades presentes a Mar del Plata — além das figuras de projeção que integraram os júris — deve-se registrar os cineastas Jacques Tati, Alberto Lattuada, Juan Ibañez, Gyorgy Revesz, Torre Nilsson, Miguel Picazo, Frantizek Vlácil, Pavel Komorowski, Tatiana Liozhnova, Roberto Faenza, os atores Alberto Sordí, Carroll Baker, Macha Méril, Odile Versois, Marie Dubois, Vera Venzel, Claudine Auger, Manca Kesir, Sully Kendall, Silvia Pinal, Tatiana Doronina, Tony Musante, Senta Berger, Troy Donahue, escritora Beatriz Guido, srs. Lois Figeac (Centre National de Cinematographie, França), Henri Deuschmeister, Rosario Errigo e Alphonse Brisson (FIAPP), (Inspetor Geral do Ministério de Turismo e Espetáculo, Itália), Marenobu Aoki (produtor de Toho, chefe da delegação japonesa), Jan Wrobel (representante da Film

Polski), Robert Corkery (representante da Motion Picture Association, chefe da delegação dos Estados Unidos), Roland Rainville (representante do National Film Board, Canadá), George H. Brown (chefe da delegação inglesa), Francisco Sanabria (Subdiretor Geral de Espetáculos, chefe da delegação espanhola), Paul Moebius (diretor da Export-Union, chefe da delegação da República Federal Alemã), Lidio Bozzini e Armando Pierini (Unitalia Film), Mario Moya Palencia (Diretor Geral do Cinema, México), Miroslaw Kitic (chefe da delegação iugoslava), sra. Szege (chefe da delegação húngara), sra. Martha Suesova (chefe da delegação da Tcheco-Eslováquia), Bertil Ohlsson (produtor, Dinamarca), Harry Stone (representante da Motion Picture Association), Amy Courvoisier (Delegado da Unifrance Film para a América do Sul).

Grande Júri Internacional: escritor Roberto Talice (presidente; Argentina), crítico Antonio Moniz Vianna (Brasil), produtor Rob Houwer (República Federal Alemã), produtor Luiz Gomez Mesa (Espanha), crítico Jean de Baroncelli (França), cineasta Alexander Mackendrick (Grã-Bretanha), produtor Alfredo Bini (Itália), cineasta Jan Batory (Polônia), cineastas Fernando Ayala, Lucas Demare e Daniel Tinayre (Argentina).

Presidiu o Comitê do Festival de Mar del Plata o Coronel Afonso Ridruejo, Administrador do Instituto Nacional de Cinema da Argentina.

Atuou como Secretário do Comitê o sr. Jaime Werenkraut, jornalista que residiu durante vários anos no Brasil. (P P)

NOTAS de MOVIMENTO redigidas por C. F. (Carlos Fonseca), E. A. (Ely Azeredo), G. S. (Gilberto Souto) e P. P. (Paulo Perdigão).

"A Aldeia dos Amaldiçoados": reprodutores extraterrenos fecundam mulheres da Terra, gerando uma raça de sêres superiores.



# O DOMÍNIO DA FICÇÃO CIENTÍFICA

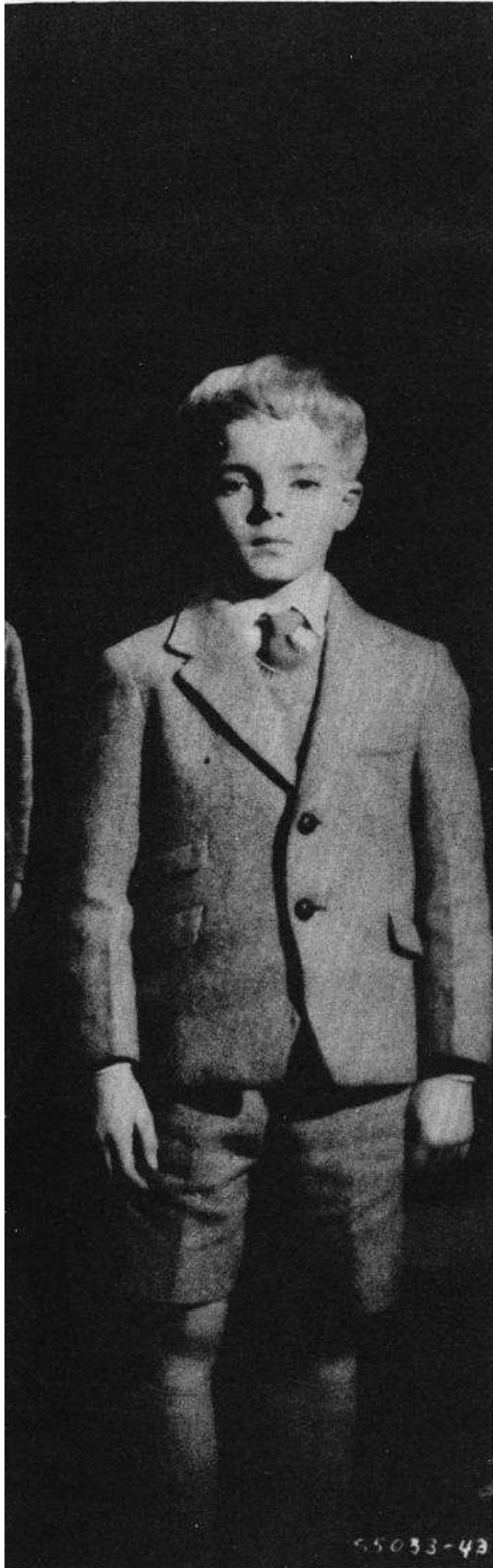
Paulo Perdigão

Desde 1901 a “ficção-científica” está no cinema. A princípio (Zecca, Méliès) eram só a fantasia e a imaginação embaladas pelo deslumbramento mágico da arte recém-inventada. Mas a essa “rêverie” prestidigitadora sucedeu, com a consolidação do gênero, a verdadeira ciência da antecipação. Pouco a pouco, a metamorfose do fantástico romântico no hipotético científico foi comunicando categoria e independência à “f-c”. Esta não precisou esperar que o cinema evoluísse e, com ele, todos os demais gêneros, nem que a realidade confirmasse a profecia — o que até hoje nem sempre aconteceu. Prosperou e amadureceu à custa da própria força do imaginário, tão livre e vasta, que já existia na literatura de Jules Verne, H.G. Wells e Edgar Allan Poe, à época em que a “lanterna mágica” de Kircher e o “phantoscope” de Robertson, abrindo experimentalmente o caminho para Lumière, começavam a revelar o caráter ilusionista das imagens animadas. Houve apenas um encontro, ou pacto, entre a fantasia e o cinema, que proporcionou à luminosa inventividade da “ficção-científica” uma dimensão diferente. O cinema, com seu prodigioso poder de corporificar as excentricidades ou sortilégios da mente humana, imprimiu a estes a faculdade de intensificar pela imagem a abstração, isso que faltava ao romance e era intransmissível ao teatro.

Com a imagem, a “ficção-científica” passou a levar vantagem cênica, e

não só essa, sobre a palavra. Mas, assim como a ciência custou a desprender-se do misticismo medieval, a “f-c” não pôde, de saída, livrar-se das formas sombrias do horror clássico, da qual era — pelo menos até 1929, ano de *Die Frau im Mond* (A Mulher da Lua), de Fritz Lang — um compartimento subsidiário. O avanço célere da ciência no campo da tecnologia, ratificando gradativamente as primitivas conjeturas da “ficção-científica”, arrancou-a daquela indefinição. Assim perde a “f-c” a premonição irracional e ganha a atualidade científica: já não antecipa a realidade, mas exatamente parece comentá-la, com frequência limitando-se a revestir os fenômenos reais com um enfeite profético. O horror não se dilui com isso. Produto do sobrenatural ou da perversidade de mentes doentias, na configuração clássica, o horror vê-se convertido em irremediável deformação das possibilidades científicas, por efeito de imprevidência, insanidade, falha técnica ou, simplesmente, pelo acaso.

O terror agravando a fantasia, não porém suprimindo de uma eventual tragédia o que pode cínica-mente continuar a ser poético, e atualidade modelando a imaginação — este o aspecto atual da “ficção-científica” cinematográfica. A outra, literária, continua ostentando maior inventividade criativa (Bradbury, Merrill, Van Vogt), porque na novela a ficção é naturalmente mais livre, pode ser ilimitadamente provocante, enquanto o cinema sofre inibições



decorrentes de sua própria natureza técnica. Mas, de alguma forma, a partir de Méliès, a "cine f-c" parece representar uma rendição do gênero literário a novos recursos de expressão. Na tela, a ciência costuma mostrar-se mais próxima da ilusão ou da fábula, como se o cinema dependesse sempre de uma realidade imediata. Por isso, os filmes de "ficção-científica" tendem, sobretudo no campo da astronáutica, a refletir, senão a documentar, impressões derivadas do momento científico.

Dessas impressões emergem advertências, porque a "cine f-c" tem a sua moralidade, sendo ainda impossível desligar dela as obsessões ou temores que a ciência vem multiplicando à medida que o desconhecido se faz mais evidente e próximo. É um cinema onde o onirismo cedeu espaço à parábola, onde o caráter fictício foi aliado pelo realismo negro: ciência ou realidade, ficção ou advertência. A Bomba-A, o delírio dos "discos voadores", a "guerra fria", o intenso desenvolvimento tecnológico, culminando na era da conquista sideral, são fatores que marcam profundamente todo o cinema moderno — e a "ficção-

científica", como diz Carlos Viladombo, "é hoje mais do que uma aventura científica, é a aventura humana de uma nova forma de vida, de uma nova forma de moralidade".

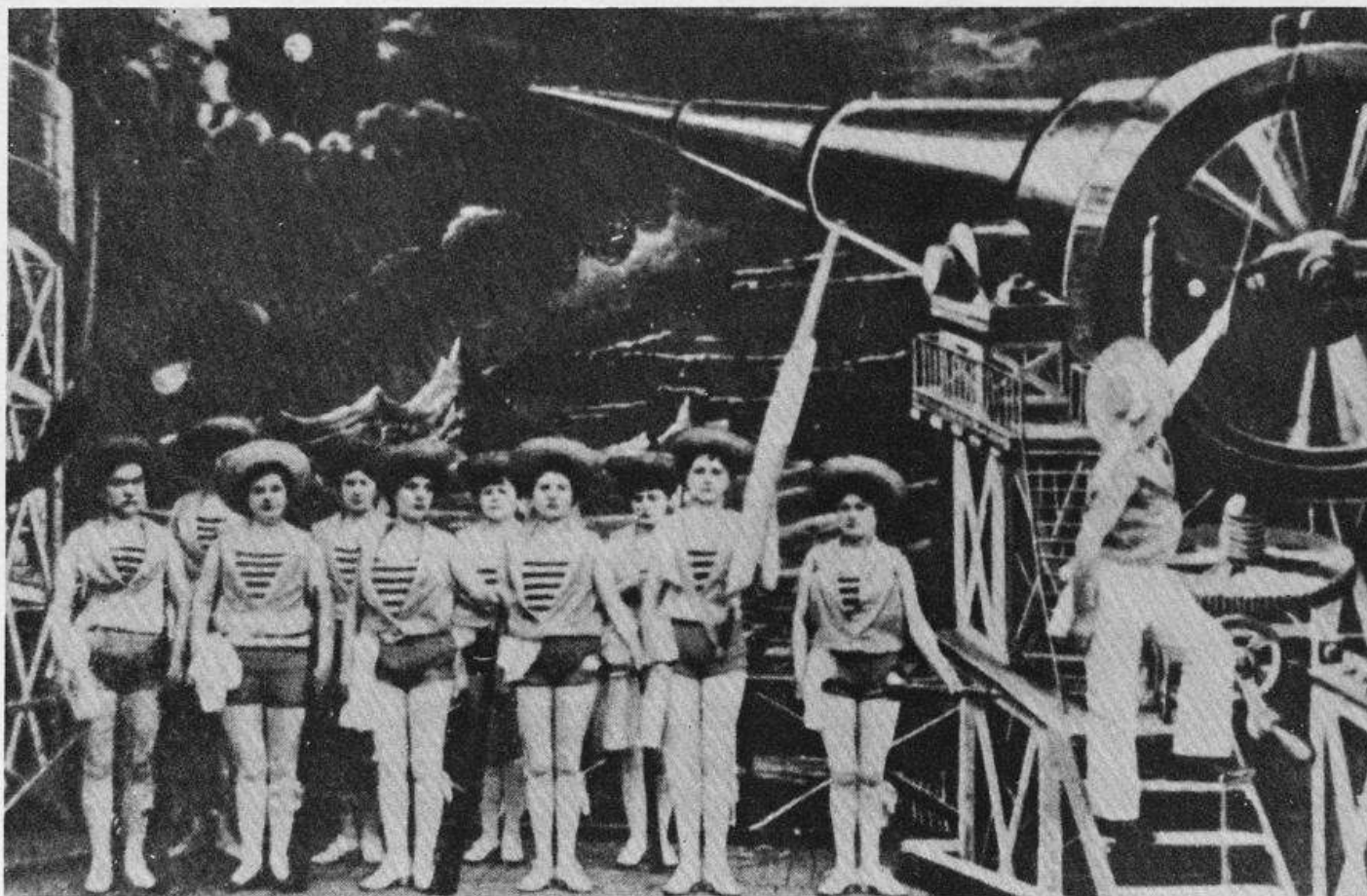
#### A CONQUISTA DO ESPAÇO

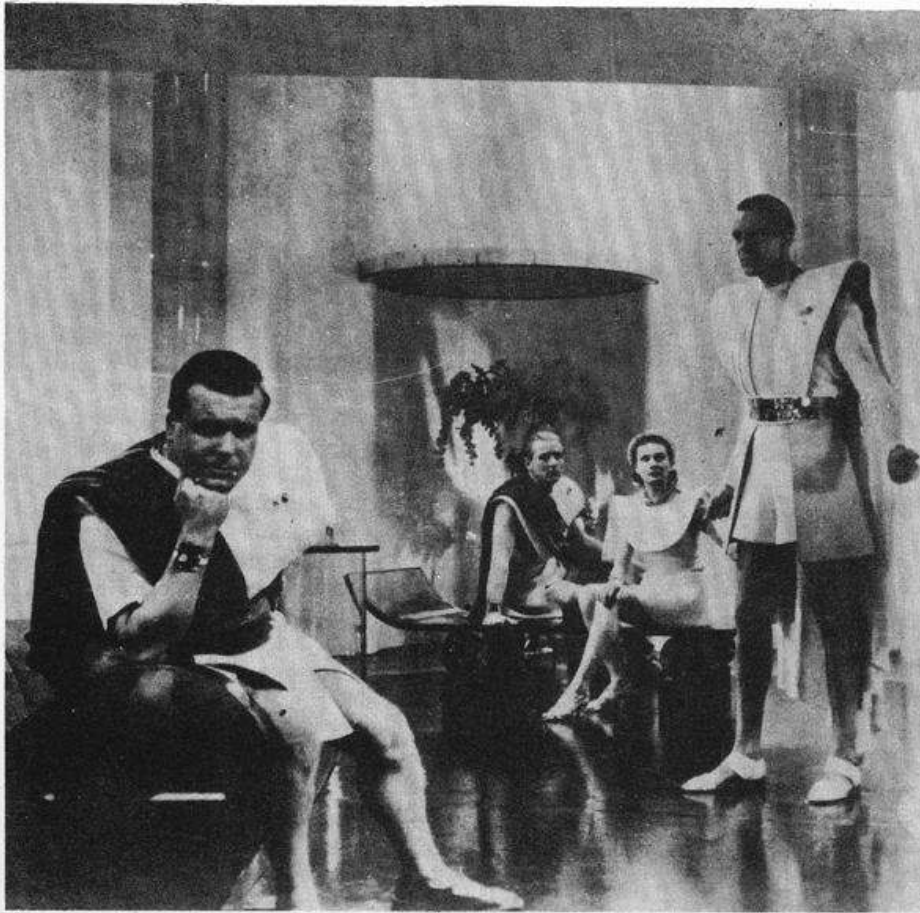
A mais antiga, hoje a mais espantosamente real das subdivisões da "f-c" é a aventura interplanetária, genericamente designada "space-opera". Nessa classificação cabem duas hipóteses. A primeira faz real o velho sonho de vitória do homem sobre as emboscadas e trevas da imensidade sideral. A segunda é, pelo contrário, a inversão pessimista dessa fantasia: a invasão extraterrena. No primeiro caso, a conquista do cosmo não se fez, tanto na História quanto no Cinema, sem o cumprimento de outra ambição. Primeira, modesta providência era a de tornar possível a lenda de Ícaro, remota, helênica aspiração do homem-alado. Foi necessário, antes de tudo, erguer-se no espaço suborbital, o que Zecca já conseguia, subindo aos céus num charuto-voador, em *La Conquête de l'Air*. A façanha se deu em 1901, Zecca antecipando-se, no "mais pesado que o ar", a uma disputa entre

Dumont, os irmãos Wright, Jatho e Clément Ader.

A previsão de Méliès durou mais e vem até hoje. Seu *Voyage dans la Lune* era um ingênuo passatempo de "music-hall", Méliès mais prestigiador que oráculo, mas a idéia ficou no cinema desde então, 1902. *Die Frau im Mond* iria assinalar, em 1928, a superação da "rêverie" fantástica pelo semidocumentarismo. Lang e seu assessor Hermann Oberth, mestre em projetos espaciais, insuflaram a "f-c", pela primeira vez, com as teorias de Tsilkovski e as leis de Newton, de modo que o filme pode ser visto, hoje, como um apanhado razoável do momento científico da época. Já a partir de 1950, com *Destination Moon* (Destino à Lua), a "space-opera" ganha um não disfarçado caráter de propaganda política: ora é a conquista da Lua que decidirá o domínio da Terra, ora são criaturas de mundos longínquos que alertam os democratas terráqueos sobre os perigos do comunismo. O conflito da Coreia trouxe ao gênero essa intenção demagógica, que, pouco a pouco, cederia lugar a outras influências. A corrida armamentista colo-

"Le Voyage dans la Lune" apresentava em 1902 as maravilhas da natureza lunar, desfilando ante astrônomos-exploradores a beleza das constelações de ninfas, o esplendor das crateras e das tempestades de neve, o exotismo dos lilliputianos selenitas.





"Daqui a Cem Anos" era, em 1936, uma especulação pessimista sobre o futuro da ciência e da humanidade, esta quase dizimada pela guerra e pela peste. Segundo Wells, do caos surgiria uma civilização superdesenvolvida.

cou a ciência a serviço das forças armadas e de regimes políticos, e a "f-c" à mercê de várias ameaças. Filmes passaram a imaginar supercivilizações de outras galáxias que ruíram ante a guerra atômica ou a explosão demográfica, a deficiência de matérias-primas e a fartura da mão-de-obra. Recentemente, um filme como *Robinson Crusoe on Mars* (Robinson Crusoe em Marte) demonstrava que o grau mais alto da evolução científica corresponderia à regressão da criatura ao estado primitivo. *Forbidden Planet* (Planeta Proibido) refletia ainda um paradoxo da ciência: o progresso tecnológico deflagrando as forças malignas ocultas na natureza humana, consolidadas numa espécie de "inconsciente coletivo" que comprovava a intimidade quente da "ficção-científica" com a psicanálise.

Desde 1957, a "space-opera" nada mais fez do que sensacionalizar a era dos satélites-artificiais. Mais uma

"A Revanche do Monstro" (Revenge of the Creature), de Jack Arnold (1955), continuação de "O Monstro da Lagoa Negra", relata o parentesco da "f-c" com o horror clássico, sem desligar de seu monstro submarino os caracteres típicos do vampirismo.





Monstros pré-diluvianos têm ressuscitado sistematicamente em aventuras fantásticas a respeito das consequências da civilização do átomo. O fenômeno nuclear despertando pterodáctilos ou brontossauros que ameaçam destruir cidades. Cena de "The Land Unknown".

vez, o cinema ficou à frente da ciência. Antes de 4 de outubro, data do lançamento do Sputnik I, o filme *Satellite in the Sky* (O Satélite Artificial) colocava em órbita um engenho mecânico norte-americano, tirando dos soviéticos a tão decantada prioridade. Na zona dos "sputniks" e "explorers" vieram uma dúzia de filmes sem expressão, nenhum à altura de *Conquest of Space* (A Conquista do Espaço), que descrevia em 1954 a construção e o emprêgo de uma estação-satélite, ilustrando o livro "Mars Project", de Von Braun, anos antes, portanto, do *Venusic I* soviético. Na corrida cinematográfica para o espaço, não estão apenas russos e americanos, mas ainda ingleses, alemães e italianos — os projetos cósmicos lucrando até, muitas vezes, com o regime da co-produção.

#### A INVASÃO DO OUTRO MUNDO

A "ficção-científica" não fechou os olhos à possibilidade de que a Terra venha a ser assaltada por seres do universo, inteligências superiores com poder de destruição total. Uma fantasia, talvez, mas quem dirá absurda essa imagem? O homem sempre desconfiou de sua exclusividade universal. Quando Orson Welles, na sua célebre transmissão radiofônica de 30 de outubro de 1938, anunciou ao mundo o ataque dos marcianos a New Jersey, a surpresa provocou o pânico, e ninguém se lembrou de que era uma novela escrita por H.G. Wells em 1898 o que a CBS transmitia. Naquela época, nem havia o perigo atômico que pudesse alucinar tanta gente. O fim da guerra e o início da era nuclear e da "guerra fria" exerceram certa influência, psíquica sobretudo, no "perigo que vem do espaço" como fenômeno de alcance quase sociológico. Desde o dia 24 de junho de 1947 — quando o piloto amador Kenneth Arnold viu pairando sobre Mont Rainer, Washington, a primeira formação de "unidentified flying objects" (UFOs) — a ameaça assumiu sensacional fisionomia. O mistério dos "discos voadores" avistados por todos os lados e até por pessoas que não perderam a serenidade para manejar a câmera e fotografá-los, tornou-se epidemia e delírio, segredo de Estado e motivo de briga entre cientistas, militares e religiosos. A invasão da Terra e a guerra dos mundos adaptaram-se à normalidade cotidiana. No entanto, os Estados Unidos formaram comissões de inquérito para precaver-se, não contra

agressões extraterrenas, mas contra a ameaça comunista, os riscos do átomo e da "quinta-coluna".

A mesma história de Wells que assustara a América ressurgiria em 1953 no cinema: *The War of the Worlds* (A Guerra dos Mundos), antevisão de um ataque marciano em massa. Tornou-se indispensável, então, considerar impotente o aparato bélico convencional no caso de uma invasão traiçoeira de qualquer origem e defender as vantagens da guerra bacteriológica: os invasores, a tudo invulneráveis, terminavam fulminados pelos micróbios vulgares da

atmosfera. A regra, nos filmes desse ciclo, tem sido esconder uma situação política real dentro do quadro fantástico da "f-c", e eventualmente invasões do espaço são rebatidas vitoriosamente pelas grandes potências, e até pela ONU.

Não sendo ostensiva, a invasão é silenciosa, e um bom exemplo disso acha-se em *The Village of the Damned* (A Aldeia dos Amaldiçoados), onde reprodutores extraterrenos fecundam mulheres da Terra, gerando uma raça de gênios maléficos cuja missão é impor sua vontade. Não sendo silenciosa nem hostil, a invasão

pode ser inesperadamente amistosa. A visita será cortês, ou contém uma advertência. Não raro, move os visitantes um propósito de fixação e colonização, que ocasionalmente se frustra pela intolerância dos humanos. Mais raramente, o amor aproxima seres de planetas diferentes, como o caso do venusiano de *I Married a Monster From Outer Space* (Casei-me com um Monstro), que chegou a casar e, não fôsse o choque da mulher terrestre ao identificar sua descendência, teria tido filhos — um fenômeno de espantoso hibridismo, se concretizado. A cortesia não chega a ser tolerada ou compreendida, os

"Os Últimos Cinco", de Arch Oboler, uma inteligente parábola sobre o apocalipse nuclear e um neo-Paráiso conturbado pelo racismo e a sede de poder. Produção modesta, figura entre os ensaios mais graves e poéticos nesse setor da "f-c".



homens com maior frequência é que agridem os que os visitam. *The Thing* (O Monstro do Ártico), de Hawks e Niby, focaliza exatamente essa "démarche" entre os militarismo hostil e a ciência, em face de uma "coisa" vegetal encontrada sob o gelo do Alasca: os sábios se empenham em estudá-la e os oficiais, paralelamente, em destruí-la. O visitante de *The Day the Earth Stood Still* (O Dia em Que a Terra Parou) diz-se emissário da paz e, depois de sofrer perseguições policiais, deixa ao partir uma advertência solene: "Se agravardes com novas experiências atômicas a ameaça que paira sobre o mundo, não hesitaremos em destruir a Terra para salvar o resto do universo". A frase nunca foi levada a sério, mas exemplifica um dos instantes de grave reflexão atravessados pela "ficção científica" ao proclamar a política de boa-vizinhança interplanetária e ao alertar-nos sobre a responsabilidade às vezes inesperadamente vasta das nossas ações.

#### A BIOLOGIA ATÔMICA

1945, Hiroshima. O estrondo da primeira Bomba-A lançou uma vasta sombra sobre o cinema em direção de uma neurose — o pavor nuclear aos poucos escurecendo a atmosfera já contaminada pela radioatividade, e esta brutalizando a ordem natural das coisas, subvertendo leis de biologia e genética. Ao dar o braço a essa explosão, o cinema ainda não desconfiava da sua potência devastadora. Foi em 1946, sobre o atol de Bikini: uma aliança simbólica, com a efígie de Rita Hayworth (então a "pin-up" oficial dos fuzileiros), ornamentando a queda do novo projétil experimental. A queda de "Gilda" levantou um cogumelo mais fotogênico, já sofisticado pelo mito cinematográfico.

O espetáculo pirotécnico acabou cedo. Novos engenhos libertavam energia nuclear e logo aparecia, em 1952, a Bomba-H, ou termonuclear. Cresceu o risco de uma guerra total, o medo impeliu a ciência a especulações fantásticas. O caso da criatura do Himalaia, estranha figura gerada pela Bomba-A, chegou a interessar antropólogos e arqueólogos, não sendo esquecida pelo cinema, que a glamorizou em *Abominable Snowman of the Himalayas* (O Monstro do Himalaia). A "f-c" não

titubeou em enfeitar o fenômeno das mutações bioquímicas e biofísicas. Levantou hipóteses bizarras, como a ressurreição de béstas paleolíticas sob o impacto de explosões atômicas, o gigantismo de insetos e até a catástrofe por saturação do meio ambiente, que riscaria a humanidade do "mapa-mundi".

A idéia mais explorada leva a Bomba-A a despertar de sono secular colossos pré-históricos que passam a investir sobre metrópoles. Nada, nenhuma força policial ou científica pôde deter, por exemplo, o dinossauro de *The Beast from 20.000 Fathoms* (O Monstro do Mar), o redossauro de *Godzilla*, o octopus de *It Came from Beneath the Sea* (O Monstro do Mar Revólto) e outros lagartos, morcegos e pterodáctilos em sua marcha sinistra, que foi deixando em seu rastro uma admoestação sobre inventos humanos. E, quando não somente voltam a viver os animais conservados nas rochas sedimentares, as radiações ionizantes forjam diversos fenômenos ainda mais demolidores, como o "anel de fogo" que envolve o globo terrestre em *Voyage to the Bottom of the Sea* (Viagem ao Fundo do Mar).

Subversões de fisiologia genética são também o gigantismo e o nanismo. Ora é a criatura humana exposta à radioatividade, sofrendo um superdesenvolvimento celular — o que ocorreu com o herói de *The Amazing Colossal Man* (O Monstro Atômico) — ora atrofiando até o infinitamente pequeno, caso de *The Incredible Shrinking Man* (O Incrível Homem que Encolheu), que descortinava as armadilhas do universo molecular e bactericida. Para o francês Pierre Kast (*Un Amour de Poché*) o nanismo pode ser uma solução para o problema da superpopulação e a falta de moradia, e o recente *Fantastic Voyage* (Viagem Fantástica) sugere o emprêgo médico do nanismo atômico como o melhor substituto da cirurgia, mostrando um grupo de operadores reduzidos à estatura microscópica e penetrando no organismo do paciente. Mas o efeito é invariavelmente aterrador quando a mutação alcança o reino animal e provoca o avanço de formigas gigantes (*Them!*/O Mundo em Perigo), aracnídeos (*Tarantula!*), mantídeos, caranguejos, lagartas.

A energia nuclear é, enfim, um símbolo de Poder e desde *The Atomic City* (A Cidade Atômica), até James Bond, Matt Helm, Flint e Harry Palmer, o cinema vem revelando a obsessão da espionagem internacional em se apossar de planos e fórmulas atômicas com um só alvo: entregar o domínio dos povos a um "gênio do mal", na melhor tradição de Fu-Manchu e Dr. Mabuse.

#### A HORA FINAL

O mundo marcha para o fim. Ninguém sabe quando, mas é fácil deduzir por que. Wells, em "O Mundo Libertado" (1913), antevia "uma terra onde nada mais resta senão um luar escarlata e púrpura e um ruído ensurdecedor, contínuo, avassalador". A hora final, dramático fecho da "ficção-científica", rege uma dança à beira do abismo, e dessa dança todos somos protagonistas, ou passivos espectadores. Depois do dilúvio, o caos, possivelmente o nada. Se alguns espécimes da raça dizimada conseguirem subsistir com os marcianos de *Rocket Ship XM* (Da Terra a Marte), terão chances, serenidade e confiança para constituir a civilização-modélo — a partir do Éden. No princípio serão dois — um homem e uma mulher, naturalmente; nunca se cogitou de outra fórmula. Assim era o casal de *Five* (Os Últimos Cinco), que sobreviveu à fúria radioativa que varreu a Terra e não tem outra coisa melhor a fazer além de pôr no mundo descendentes sadios, de preferência antimilitaristas. *Five*, como *The Day the World Ended* e *The World, the Flesh and the Devil* (O Diabo, a Carne e o Mundo), começa com alguns representantes da "raça degenerada" e termina com apenas o homem e a mulher (de raças diferentes, se houver na mensagem uma intenção segregacionista) dividindo a gênese pós-apocalíptica. Na mesma linha vem *On the Beach* (A Hora Final), focalizando um grupo de refugiados em Melbourne (último ponto incontaminado pelas radiações) à espera da inexorável massa mortífera. Um dos personagens, por sinal cientista, comenta que "todos somos culpados pela guerra total, desde que o primeiro homem inventou uma máquina que não podia controlar".

Nem sempre o apocalipse é atribuído a uma guerra. Depende às vezes de uma situação irresistivelmente

real. Assim, a manutenção de fortalezas-voadoras em operações de vigilância resulta, por falha mecânica (*Fail Safe/Limite de Segurança*) ou fanatismo (*Dr. Strangelove/Dr. Fantástico*), numa comédia de erros onde se joga a cartada decisiva da humanidade. A rigor, ninguém apertou o botão que aciona o dispositivo de destruição, mas o fato é que aqueles

aparelhos podem a qualquer hora do dia e da noite deslocar-se para pontos estratégicos do mapa soviético (ou norte-americano) e fulminá-los com armas nucleares. No filme de Kubrick, há quem sonhe, no Pentágono, com uma "civilização sexualmente anárquica", que emergirá das ruínas da hecatombe, com dez mulheres para cada homem.

Em 80 por cento (ou mais) das profecias predomina a Bomba, esse eufemismo da civilização cibernética. Mas a ordenação rigorosamente matemática do universo seria infalível. Três ou quatro filmes, desde o inacabado *La Fin du Monde*, de Gance, negaram esse teorema e trocaram a Bomba pelo acidente astronômico. Isto é: um desvio orbital fortuito pro-



"Vampiros de Almas" (*Invasion of the Body Snatchers*), de Don Siegel: a conquista silenciosa da Terra por seres de outro mundo. Um vilarejo americano é levado a alimentar estranhas favas geradoras de criaturas cujo objetivo é subjugar os humanos.



O velho conflito entre a ciência e a força. "O Monstro do Ártico", de Christian Nibby e Howard Hawks, focaliza uma "coisa" vegetal que sábios procuram estudar e militares tentam destruir, como uma "ameaça que vem do espaço".

jetando algum planêta ou asteróide contra o globo terrestre ou lançando êste sôbre outros corpos cósmicos. Rudolf Maté, em *When the Worlds Collide* (O Fim do Mundo), idealizava uma nova Arca de Noé que levaria a um irmão gêmeo da Terra espécimes escolhidos a dedo entre os americanos democratas, assim que o mundo sofresse o impacto de um planêta errante. O propósito dessa, como de outras fitas citadas, era tranqüilizar a opinião pública americana acêrca do perigo da guerra, garantindo que o fim de tudo daria um triunfo à democracia e liquidaria para sempre o totalitarismo.

#### A FUTUROLOGIA

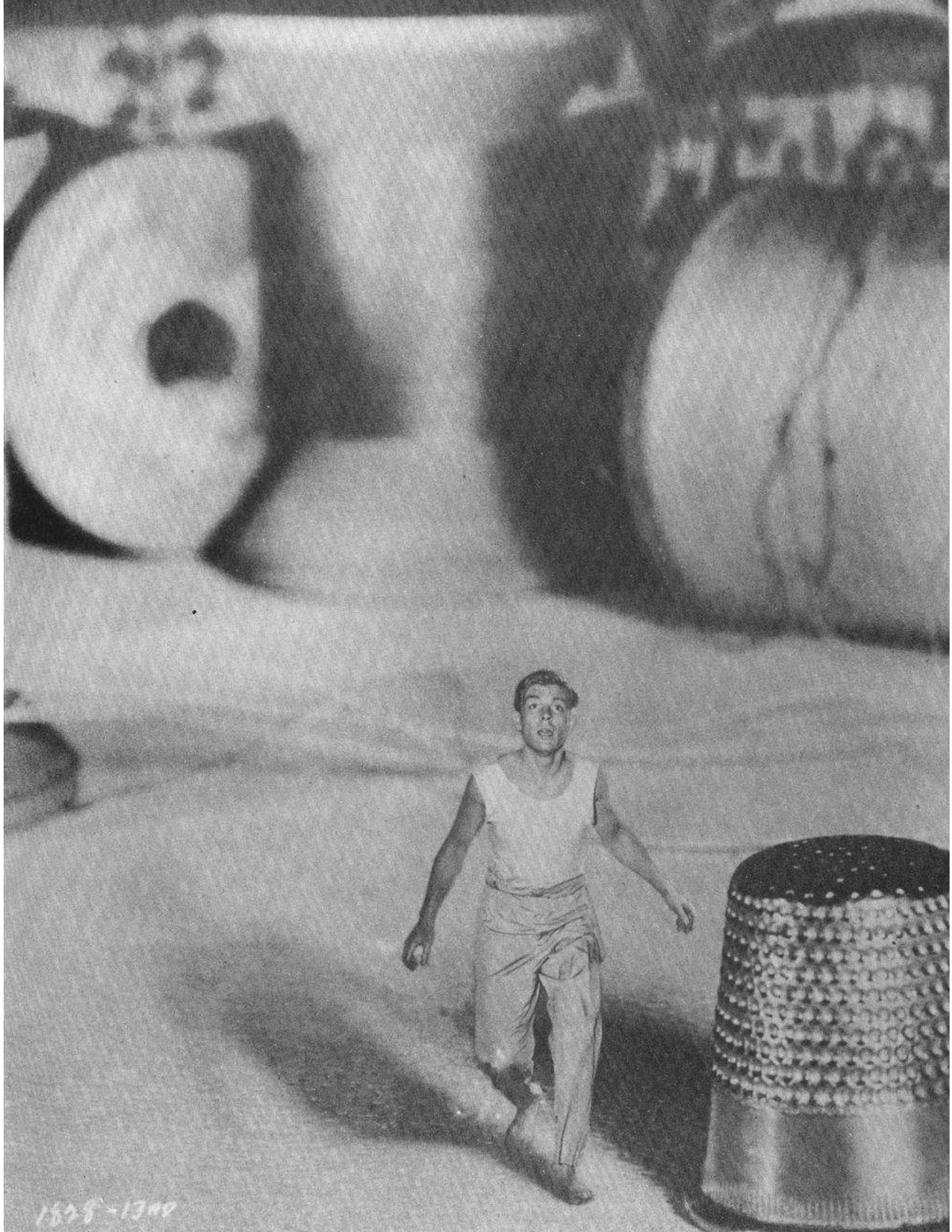
A estrutura da ficção científica limita o fim do mundo com a futurologia, verdadeira premonição científica dos tempos que virão. Invariavelmente, o futuro representa aos olhos da "f-c" uma forma diferente de destruição. Em 1926, *Metropolis* já repetia "Brave New World" ao prefigurar a "huxleyana" civilização mecanizada e sem alma, na qual a máquina impera sôbre a razão, a ri-

queza domina a inteligência, o poder algema a liberdade. Fritz Lang antevia a cidade-modêlo de três pavimentos ou castas: no alto, o reino dos senhores, luminoso e florido Olimpo; nos subterrâneos, o povo escravizado às máquinas, senda de trevas e dor. Seria a imagem do capitalismo exposto a um processo de degeneração — uma previsão, expressionista e sábia, do nacional-socialismo que colocaria o Terceiro Reich em guerra contra o mundo? *Metropolis* chegava a prometer, no desfecho, uma revolução cujos efeitos equivaleriam, afinal, à sonhada união marxista do capital e do trabalho. *Things to Come* (Daqui a Cem Anos) também tinha em vista, ao ser superproduzido (1936), a ação crescente de Hitler, e sua história vai de 1940 (deflagração da guerra mundial) a 2.036, percorrendo um século de terrores (a humanidade dizimada pela peste e sujeita à megalomania de um ditador). Wells, em "The Time Machine", observava no futuro uma nova Idade do Gêlo e a regressão do homem às cavernas. Essas profecias não se confirmaram "ipsis literis" até agora — mas o êrro do

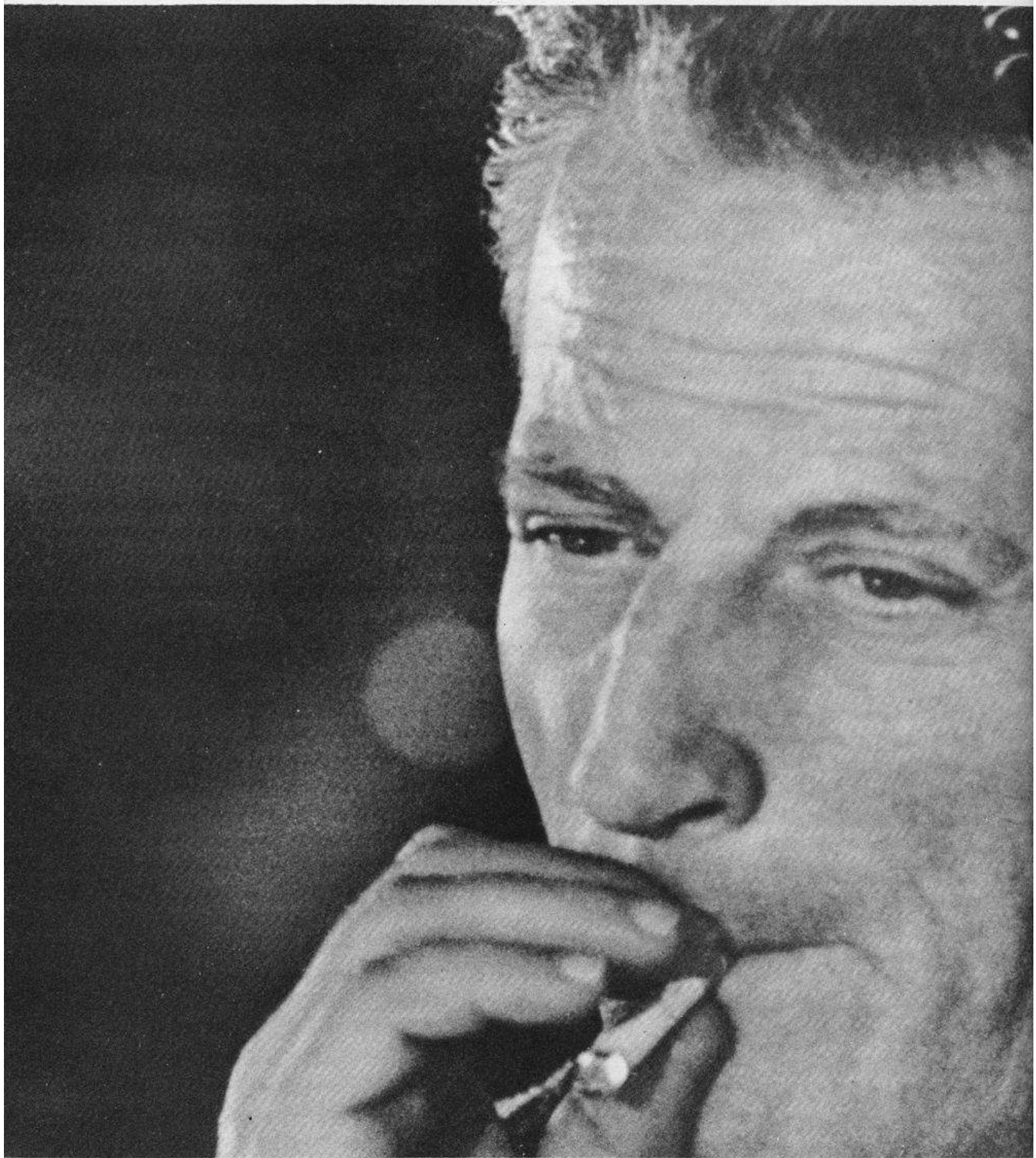
cálculo (Wells situava a guerra total em 1966) talvez não passe de uma troca de datas.

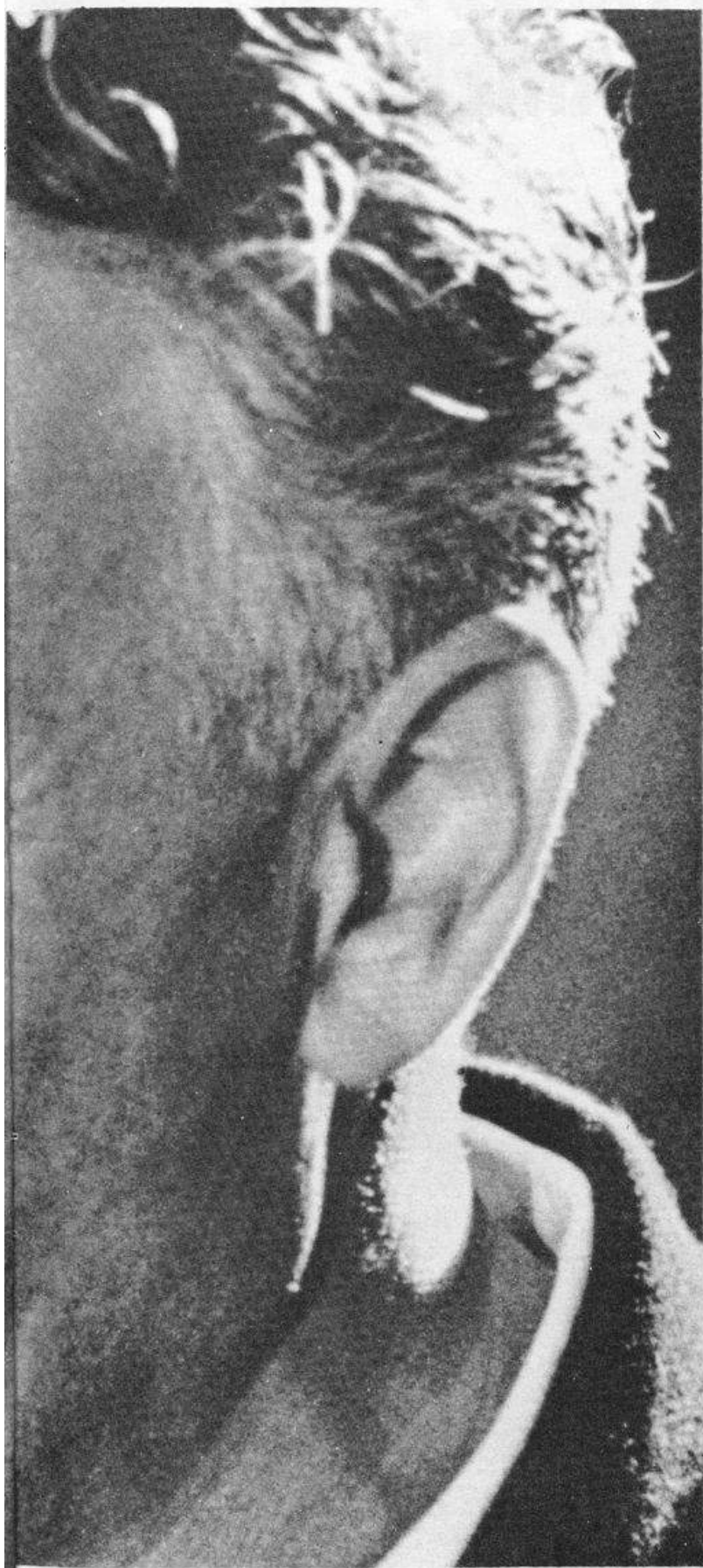
O último desvio da "f-c" revela em dois filmes — *Alphaville*, *Fahrenheit 451* — a robotização do homem na vida por vir, quando a inteligência será regulada por computadores e a cultura estará em chamas. Para *La Decima Vittima*, as guerras acabaram, mas em compensação as criaturas canalizam sua agressividade interior num centro de recreio onde o sexo virou um esporte de caça. O que mais preocupa hoje o cinema de ficção científica é a transformação do homem, e sociólogos garantem que essa transformação já existe agora, na arte "camp", nos "hippies", no LSD. "Se Wells e Orwell vivessem em 1967", disse Bertrand Russel, "não acreditariam nos seus olhos: então, tudo aquilo que êles haviam previsto se transformara numa verdade ainda mais surpreendente!".

O infinitamente pequeno também representa uma vitória sôbre o desconhecido científico. Em "O Incrível Homem que Encolheu", de Jack Arnold, o herói gradativamente hipotrofiado enfrenta os perigos do micro-universo dos objetos e das moléculas.



1828-1310





# ENCONTRO COM STANLEY KRAMER

Gilberto Souto

**N**o ano de 1947, surgiu em Hollywood uma pequena empresa independente que não despertou interesse algum: seus donos eram relativamente pouco conhecidos numa cidade em que se liga somente para as grandes companhias ou se discute apenas a vida de seus magnatas.

Era ainda a época de estúdios colossais e de uma linha de filmes, em sua maioria, dirigida à platéia acostumada ao produto digerido durante os dias da II Guerra Mundial, "escape films", trabalhos que divertiam e espantavam, por alguns momentos, a lembrança tenebrosa do conflito travado na Europa e no Oriente.

Mas 1947 ficará na história de Hollywood como o ano em que Stanley Kramer e seus associados fundaram a Kramer Productions. Bastante moço e cheio de ambição, era homem de cinema que viera de baixo, desde 1933: fôra simples operário, e depois escritor, auxiliar de montador e, finalmente, "cutter" ou "editor", como são chamados os que trabalham na sala de corte.

Carl Foreman, roteirista, e George Glass, homem de publicidade, eram os seus sócios, e os três pobres mos-



## ENCONTRO COM STANLEY KRAMER

queteiros enfrentaram um negócio cheio de dificuldades: a produção de filmes. Mas para Kramer era esta a única maneira de realizar seus planos, sem interferência alheia, completamente independente.

Vinte anos depois, e após vinte e oito filmes que o tornaram mundialmente famoso, estava eu diante d'ele, em seu escritório nos estúdios da Columbia, em Hollywood. Eram dez e meia da manhã. Fomos conversar por algum tempo. Falar de cinema, de seus filmes e projetos.

Kramer é um homem extremamente afável e simpático. Sente-se que discute seus filmes com franqueza e fala de seus planos para o futuro sem a empáfia comum em magnatas de Hollywood. Trouxe de nossa palestra agradável lembrança pela atenção que me dispensou, especialmente por tratar-se de FILME CULTURA. Acho mesmo que não fôsse esta a credencial, dificilmente me receberia, pois andava bastante ocupado com o corte final de seu último trabalho, *Adivinhe Quem Vem Para Jantar/Guess Who's Coming To Dinner*, da Columbia, e estrelado por Spencer Tracy — em seu último desempenho, pois faleceu poucas semanas depois de terminados os trabalhos —, Katharine Hepburn, Sidney Poitier, e a estreante, Katharine Houghton, na vida real, sobrinha de Hepburn.

Os que lhe têm acompanhado a carreira, sabem de sua aparente predileção por temas que fogem ao padrão usual dos trabalhos comerciais de Hollywood. Gostaria de enumerar apenas alguns: *Espíritos Indômitos/The Men*, *Clamor Humano/Home of the Brave*, *Acorrentados/The Defiant Ones*, *A Hora Final/*

*On The Beach*, *O Vento Será Tua Herança/Inherit the Wind*, *Judgment at Nuremberg/Julgamento em Nuremberg*, cujos temas abordaram, respectivamente, a recuperação de paraplégicos, o ódio racial, a ameaça destruidora do poder atômico, a liberdade de consciência e os crimes de guerra, assuntos que nem todo produtor escolheria, sabendo-os controversos ou de pouca aceitação por parte do grosso do público. Este parece preferir filmes-distração, mas Kramer é homem que faz o que deseja, como é o caso de seu mais recente trabalho, *Adivinhe Quem Vem Para Jantar*, onde, mais uma vez, o problema racial é tratado na tela: um negro ama e é amado por uma mulher branca. No fim, ela segue para a Europa a fim de casar-se com êle.

Começamos nossa palestra exatamente a propósito do filme em que ainda estava empenhado, montando-o e lhe dando o toque final. Sabendo da situação explosiva nos Estados Unidos com os distúrbios raciais dêste último verão, perguntei-lhe se esperava objeção contra êle.

"Não creio. Qualquer tema, sendo tratado com delicadeza e tato, mesmo que possa dar margem a certa resistência da parte de pessoas — ou de grupos — acaba sendo aceito. A oposição tende a dissolver-se, desaparecendo diante da visão total do filme. Se os personagens são realmente humanos, o público acaba por encontrar nêles algo pessoal. Não espero incidentes com o meu filme."

Kramer já afirmou que jamais fêz filmes com a idéia de educar o público, ou que contenham mensagens. Faz seus trabalhos porque "deseja" fazê-los, porque êles lhe agradam. Penso, porém, que êle receia ficar

marcado perante as platéias de sua terra como alguém — possivelmente um intelectual — que deseja lhes dar aulas sôbre o comportamento humano; e assim começa a negar que procura fazer filmes "importantes", ou que busque apenas temas em que defende teses como um polemista qualquer. Mas Kramer, confessando que realiza os filmes que deseja porque gosta do que faz, entretanto, não fabrica produções água-com-açúcar, puro divertimento. E, em sua defesa, uma nota publicitária diz: ... há uma diferença entre Stanley Kramer, que tem feito tantos filmes que realmente "dizem alguma coisa", e a maioria do grupo de intelectuais de "avant-garde" que professa "ter algo a dizer" sem, contudo, prová-lo verdadeiramente.

Kramer não quis indicar qual de seus filmes mais se aproxima da idéia primitiva, dos planos de filmagem.

"Nenhum dêles," confessa-me o produtor-diretor, "saiu como o desejava. Sempre falta qualquer coisa a um filme que visualizamos durante a fase preliminar. Pensamos como fazê-lo, planejamos, mas, na prática, jamais resulta como queríamos. Por uma série de razões — e seria difícil enumerá-las — jamais êle sai como sonhamos. Tenho visto de nôvo vários de meus antigos filmes, e sinto logo onde e como poderia tê-los melhorado, corrigindo isto ou aquilo. Mas é tarde. O filme existe, e nada mais se pode fazer!"

A sinopse de *Adivinhe Quem Vem Para Jantar* diz que a sua história se passa num período de doze horas, assim, fiz a Kramer uma pergunta relativa ao tempo atual e o filmico, como sucedeu com *Matar ou Morrer/High Noon*.

Stanley Kramer, com Katharine Hepburn, Spencer Tracy e Oscar Werner, num intervalo de filmagem de "Guess Who's Coming to Dinner".





Sidney Poitier, Katharine Houghton e Sepencer Tracy, em "Guess Who's Coming to Dinner".

"Não sei. Provavelmente". Respondeu-me sorrindo. Pensou um pouco e continuou: "Mas isso nem sempre é possível..."

Aludi ao fato de Mary Pickford ter-me contado, certa vez, que ela o descobrira e o levara para a United Artists. Ele confirma isso, dizendo-me que seu primeiro trabalho, uma comédia, fôra distribuído por essa companhia, mas que todo mundo tem procurado esquecer tal coisa. *Era Uma Vez Uma Herança/So This Is New York*, o filme em questão, nos Estados Unidos, foi distribuído pela UA, mas, entre nós, coube à MGM lançá-lo. Não sei a razão dêsse fato, mas o certo é que a estréia de Kramer foi bastante divertida. Gostei da comédia, estrelada por Henry Morgan, um comediante de rádio, e disse isso a Kramer.

Stanley olha para mim, com um largo sorriso, como se me agradecesse o elogio, e virando para George

Glass, sentado num sofá no fundo da sala, diz: "George, ouviu? Você, êle, e eu e mais sete pessoas gostamos do filme. Mais ninguém!"

Não poderia deixar de mencionar Spencer Tracy, sendo êle um dos astros do filme que Kramer acabara de produzir e dirigir. Kramer fica sério: "Foi o maior ator de Hollywood. Perdi um grande amigo, e Spencer não era dos mais expansivos. Tinha horror a demonstrações de afeto e ternura, mas seu coração era imenso. Um grande profissional, por isso odiava trabalhar com certos artistas novos que seguem êste ou aquê-le método, e procuram motivação para qualquer gesto. Spencer não tinha paciência com êles."

Falamos depois de generalidades: Hollywood, de cinema em geral, e do Brasil. Stanley pergunta-me sobre Nelson Pereira dos Santos, a quem

havia conhecido quando ambos serviram no júri de um festival de cinema em Moscou. Falo-lhe da possibilidade de êle vir a realizar um filme em co-produção no Brasil com êsse cineasta.

"Realmente, discuti essa possibilidade com êle. Caso venha a aparecer uma história que me interesse, estarei disposto a filmar no Brasil com qualquer produtor. O importante é a história. Só trabalho quando posso dedicar-me inteiramente a um filme. Não faço, e jamais farei qualquer coisa para apenas satisfazer um compromisso. Devo ainda realizar um filme para a United Artists a fim de terminar um velho contrato que tenho com ela. Já devia ter feito isso, mas somente agora começo os preparativos de filmagem, porque achei a história que me interessa, "The Secret of Santa Vittoria". Passarei a maior parte do ano que vem na Itália, rodando êsse filme."

# A CO-PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA

Rodrigo Torres

**A** dinâmica do processo industrial do cinema cada vez mais se internacionaliza, não apenas do ponto-de-vista essencialmente técnico, pela vulgarização dos sistemas e equipamentos de filmagem, mas pela íntima colaboração nos diversos setores que atuam na área cinematográfica: artísticos, técnicos, econômicos e demais campos profissionais nela integrados.

Com efeito, os acórdos de co-produção, que consubstanciam essa integração, assumem uma importância acentuada no contexto industrial pelas possibilidades que suscitam de ampla e mútua colaboração, não só entre países econômica e cinematograficamente desenvolvidos (Estados Unidos da América do Norte, França, Itália, Japão, etc.), mas também àqueles que, embora situados na posição de desenvolvidos, não alcançaram um efetivo estágio técnico-industrial no campo da cinematografia, como é, por exemplo, o caso da Bélgica, Holanda ou, ainda, audiência mundial, como sucede com a Suécia. Todavia, mesmo essa aparente defasagem entre o nível econômico, técnico, e cultural e a penetração nos mercados externos está sendo sanada, como pode-

mos deduzir pela notícia publicada no semanário italiano especializado, "Cinema d'Oggi" (9 de outubro de 1967), que informa da vitalidade dos acórdos de co-produção entre os países da Comunidade Econômica Européia, destacando que a Bélgica e a Holanda iniciaram a filmagem de uma película, *Adieu Filippi*, com capitais, técnicos e artistas de ambas as nações.

E a atual expansão da indústria cinematográfica inglesa, conforme acentuou o "Financial Times" (21 de setembro de 1967), deve-se ao fato de que "os filmes são feitos para um mercado mundial"; a matéria, intitulada "Boom dos Estúdios Cinematográficos Graças ao Dinheiro Americano", destacava que a antiga posição isolacionista da Inglaterra revelou-se totalmente incapaz de atender à necessidade de expansão extra-fronteiras, que é um dos alicerces da indústria cinematográfica.

O que se observa, assim, é que a co-produção possui uma utilidade comum a todos os países que produzem filmes, desde os mais atuantes e presentes até aos que, agora, como é o caso do Brasil, estabelecem bases

# A CO-PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA

factíveis para a criação de sua indústria cinematográfica.

Essencialmente, o incremento dos acordos de co-produção corresponde à eficaz ação do cinema como instrumento de cultura e diversão, ou seja, constitui o filme o veículo de comunicação de massa de maior acessibilidade popular. E por outro lado — o industrial e técnico — verificamos que as cinematografias nacionais aceleram o seu processo de desenvolvimento pela absorção de "know-how" alienígena, o qual, evidentemente, se concretiza pela atuação conjunta num trabalho prático: a produção de um filme.

Podemos observar seis aspectos de destaque no sistema de co-produção:

## 1) ECONÓMICO

Embora as substanciais facilidades criadas pelo Governo Brasileiro, que podemos assim resumir: premiação de 10% sobre a renda líquida de bilheteria estendida a todos os filmes exibidos no mercado interno, e prêmio adicional de qualidade de até 15% para os filmes de elevado padrão técnico, artístico ou cultural, (Resolução INC n.º 15, de 28.9.1967); financiamento para a importação de equipamento cinematográfico até o limite de 60% dos contratos de câmbio cujo valor não exceda ..... NCr\$ 50.000,00 (Resolução INC n.º 14, de 21.9.67); mercado de capitais com bases na utilização de parcela do imposto de renda devido sobre a exploração de películas estrangeiras no Brasil (artigo n.º 28, Decreto-Lei n.º 43, de 18 de novembro de 1966, e Resolução INC n.º 1, de 4.5.67), o cinema brasileiro não alcançou uma repercussão internacional que o conduza à conquista dos mercados externos, que, se não constituem o fator básico de recuperação do capital investido, significam, no cômputo geral da renda média dos filmes, fator de indiscutível peso.

Ora, para a conquista desse mercado externo, a produção de filmes

deve, pelo menos no que se refere à sua qualidade técnica, situar-se na posição mediana apresentada pelos países que nele tradicionalmente marcam presença.

Para a obtenção desta qualidade técnica a que nos referimos, torna-se indispensável um intercâmbio prático com os países mais avançados nesse setor, o qual somente pode ser efetivamente obtido com um trabalho de conjunto, que é possibilitado pelas co-produções.

A sistemática econômica das co-produções, bastante flexível em todos os países, haja vista a íntima colaboração franco-italiana nesse aspecto, possibilita uma série de alternativas que podem ser desenvolvidas em função das necessidades de cada centro produtor, onde a diluição do custo industrial da produção é obtida pela participação através de equipamentos, material virgem, etc., facultando a realização de filmes sem ônus maior para os produtores nacionais, bem como ao Tesouro, uma vez que a participação governamental se situará no plano normativo, através da criação de condições ideais de produção, análise dos argumentos, acompanhamento dos trabalhos de constituição das equipes, eventual participação humana, enfim, zelando pela observância das prescrições estabelecidas no texto dos acordos.

## 2) TÉCNICO

Esse é um dos aspectos mais importantes, porquanto o atual estágio técnico do cinema brasileiro, embora consideravelmente superior ao da década anterior, ainda não se alçou a um nível médio realmente eficaz. Os bons resultados que até agora obtivemos são devidos a esforços quase que individuais.

Diretores de fotografia, iluminadores, operadores de câmera, engenheiros de som, técnicos de montagem, entre outros, constituem a infra-estrutura industrial do cinema e

nossos profissionais, cuja formação é via de regra empírica, pela troca de informações e cotejo de métodos de trabalho certamente ampliarão sua capacidade artesanal. Esse é um aspecto a destacar, porém, há outro de igual importância: é que o filme, como produto industrial, resultará com uma apurada forma final, a qual é de decisiva importância na conquista e manutenção da audiência externa.

## 3) ARTÍSTICO

Tal fator, intimamente ligado ao técnico, cifra-se nos meios que conduzirão à forma apurada que abordamos no item anterior. Evidente que os meios puramente técnicos por si só não afirmam o valor de uma produção, mas devem comportar-se com o elemento humano, ser por este utilizado sob seu total comando, adaptados às necessidades intrínsecas de cada trabalho.

Não basta fornecer instrumental técnico adequado para que a resultante seja eficaz: importa também que o elemento humano que o utilizará, ou nele baseará seu desempenho, tenha total domínio sobre ele.

Daí porque podemos afirmar que os componentes técnicos conjugados aos artísticos é que darão ao filme sua individualidade, seu caráter de produto cultural do Brasil.

## 4) MERCADOLÓGICO

Mediante os acordos de co-produção, os filmes brasileiros serão incluídos nos planos de venda e distribuição de uma série de organizações internacionais, visto que haverá uma dupla investida no mercado (através do Brasil e do país associado à produção), com real interesse em realizar negócios, pois ambas as partes estão comprometidas no empreendimento. E isso é importante destacar, porque a indústria cinematográfica (aquela que produz filmes, que possui uma linha de realizações com audiência mundial, que possui

elencos técnicos e artísticos ligados ao cinema por laços profissionais) há muito deixou a posição marginal que ocupava, pois era praticamente subsidiária de outras atividades setoriais e, hoje, ocupa lugar dos mais destacados no cômputo geral da receita externa de inúmeros países, integrada em todo o complexo mecanismo da economia, com intensa absorção de mão-de-obra especializada, linhas de crédito específicas para as suas necessidades, sistemas próprios de comercialização, etc.

E, com base na experiência recolhida em pouco mais de cinqüenta anos de industrialização, verificamos que a criação de uma indústria cinematográfica (filmes impressionados, bons elencos técnicos e artísticos, qualidades formais nas realizações, etc.) independe da criação de uma indústria de cinema (fábricas de filme virgem, de equipamentos pesados de filmagem e de laboratório), embora seja de grande valia para aquela, se paralelamente existentes num país.

Releva salientar que pelo convênio, ora em trâmite oficial, a ser assinado entre o Ministério das Relações Exteriores e o Ministério da Educação e Cultura, o qual lança as bases para o Plano de Promoção Externa do Filme Brasileiro, estruturado e orientado pelo Instituto Nacional do Cinema, haverá linhas paralelas de trabalho com um objetivo determinado: divulgar, promover e, finalmente, vender (e conservar os mercados conquistados) filmes brasileiros. Tal convênio é, também, a célula inicial da UNIBRASIL, empresa paraestatal que, à semelhança da Unifrance (França), Unitalia (Itália), e Unijapan (Japão), centralizará e coordenará as relações externas da nossa indústria cinematográfica.

Os resultados diretos e colaterais dos acordos de co-produção são inumeráveis, sobretudo pelas alternativas que podem ser colocadas em

discussão pelos signatários de tais documentos de cooperação, para adoção da que melhor atenda aos interesses de cada um deles. Essa é, portanto, a sua grande validade: a pluralidade de opção dentro de um campo operacional sem formas unilaterais de participação.

#### 5) CULTURAL

Cultura, em nosso tempo, é informação e comunicação. Informar e comunicar audiovisualmente: eis uma das funções do cinema.

Na medida em que, ao entrar em contato com outro estágio de cultura e civilização, a cultura de um dado país sofre e fornece influências, da mesma forma a experiência cultural, artística e técnica que um filme realizado no sistema de co-produção proporcionará a todos que nele trabalharam, é indiscutivelmente valiosa e fecunda. Se esse é um aspecto, outro também merece destaque: o filme, em sua universal circulação e apreensibilidade, é instrumento de afirmação, ponte para o estabelecimento de uma relação mais profunda, forma de atuação política importantíssima, do qual nenhum governo contemporâneo ou passado descurou. Produzir filmes, hoje, é tão importante quanto ter uma indústria siderúrgica, por exemplo, tal o seu poder de persuasão.

#### 6) MERCADO COMUM DE PRODUÇÃO

As negociações que o Instituto Nacional do Cinema manteve com o Instituto Nacional de Cinematografia da República Argentina, em outubro p.p., são de grande importância para o desenvolvimento da indústria cinematográfica latino-americana.

Sabemos que a América Latina, em que pese o louvável esforço que vem sendo desenvolvido, ainda é uma série de ilhas isoladas, sem maiores contatos, quer econômicos, culturais ou de qualquer outra espécie.

A criação da ALALC (Associação Latino-Americana de Livre Comércio) há recentes anos, é a tentativa mais bem acabada, até agora, para a integração deste Continente. Porém, o Mercado Comum que foi criado omitia-se, como aliás não poderia ser de outra forma, em relação à atividade cinematográfica, em virtude da inexistência de uma base factual a partir da qual pudesse ser fundado um núcleo de cooperação entre os diversos países que aderiram à ALALC.

Recentemente, essa base foi criada, com a assinatura do acordo entre o Brasil e a Argentina que, em um de seus itens, destaca a importância mútua e ampla colaboração entre os países latino-americanos visando ao desenvolvimento de suas respectivas cinematografias. O acordo, ao propugnar pela integração, abre as portas à adesão das demais nações deste Continente, lançando as bases do Mercado Comum Latino-Americano de Cinema, o qual virá incrementar as co-produções (o acordo Brasil-Argentina já está em tramitação), a distribuição no âmbito latino-americano e, "last-but-not-least", o desenvolvimento de um mercado adicional de renda para todo e qualquer país que a ele aderir.

O Instituto Nacional do Cinema, consciente de que a amplitude do mercado latino-americano exigia uma rápida tomada de posição, ao iniciar com a Argentina a penetração do produto fílmico brasileiro na área geopolítica à qual estamos mais intimamente ligados (toda a América do Sul), lançou também as bases do mercado comum, ao qual já nos referimos.

Os acordos de co-produção, que o Instituto Nacional do Cinema vem levando a cabo, procuram diversificar áreas de interesse e de atuação. Desta forma, encontram-se em adiantada fase entendimentos para a assinatura de acordos com a Argentina, França, Itália, Espanha e Alemanha.

# CINEMA BRASILEIRO: 3 NOVOS FILMES \*



Roberto Carlos em "Roberto Carlos em Ritmo de Aventura", de Roberto Farias.

\* 1

## ROBERTO CARLOS EM RITMO DE AVENTURA

**A**mplos recursos foram mobilizados por Roberto Farias, produtor-diretor-argumentista-roteirista-câmera de *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, no sentido de transformá-lo em uma superprodução de sucesso garantido nas bilheterias. A começar pelo cantor-ator. Também pela fotografia em cor, filmagens extravagantes em terra, mar, ar, e cosmos, envolvendo desde o helicóptero, o exército, o Cristo Redentor do Corcovado, até filmagens no Exterior — em Nova York e em Cabo Kennedy, E.U.A. — com foguetes, etc. O ritmo do filme é trepidante, bem no estilo do cantor-compositor, campeão de San Remo este ano, nas pegadas de *Help!*, filme inglês com os Beatles. No elenco, além de RC, José Lewgoy (Prêmio INC, melhor ator coadjuvante de 1967), no papel de um ator francês especialista em vilões, Reginaldo Farias, interpretando um diretor de cinema, a novata Rose Passini, chefe do bando que pretende raptar Roberto Carlos, o conjunto RC-7 e outros.

Produção e Direção de Roberto Farias \* Argumento de Roberto Farias e Paulo Mendes Campos \* Roteiro de Roberto Farias \* Fotografia (em Eastman-color) de José Medeiros \* Cenografia de Arthur Jorge \* Direção Musical de Roberto Carlos \* Edição de Roberto Farias e Raimundo Higino \* Elenco: Roberto Carlos, José Lewgoy, Reginaldo Farias, Rose Passini, o conjunto RC-7, Embaixador, Sérgio Malta, Jannik Pagh, Jaques Jover, Frederico Mendes, Márcia Gonçalves, Ana Levy, Marisia Levy, Grace Lourdes, Elizabeth Faria, Guiomar Yukawa \* Produções Cinematográficas R. R. Farias Ltda. \* Distribuição Difilm \* Realizado em 1967/68.

# TRILOGIA DE TERROR

**D**e uma idéia de José Mojica Marins, autor de dois ensaios terroríficos, *A Meia-Noite Levarei Tua Alma* e *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, nasceu esta trilogia do terror, composta de três episódios: *Pesadelo Macabro*, de Mojica Marins; *O Acôrdo*, de Ozualdo R. Candeias (de *A Margem*); *A Procissão dos Mortos*, de Luiz Sérgio Person (*São Paulo S.A.*, *O Caso dos Irmãos Naves*). *Pesadelo Macabro* segue de perto os outros filmes de Mojica, com menos sobrenatural, mas “um vale-tudo macabro”, desenvolvendo um tema de catalepsia. *O Acôrdo* narra a história de uma mulher que faz um pacto com uma entidade maligna objetivando o casamento de sua filha com o filho de seus patrões. “Os personagens são despojados de sentimento, uma espécie de subproduto de gente”. O episódio de Person, *A Procissão dos Mortos*, narra “a fantástica aventura de um menino que, após descobrir um cadáver de um soldado, na mata perto de sua casa, provoca uma trágica atitude de seu pai, levando-o a enfrentar os guerrilheiros fantasmas”.

Produção da Cia. Cinematográfica Franco-Brasileira, PNF — Produtora Nacional de Filmes Ltda., Produções Cinematográficas Galasy Ltda. \* Distribuição da Cia. Cinematográfica Franco-Brasileira \* Idéia original de José Mojica Marins \* Música de Rogério Duprat e Damiano Cozzella, executada por “The Bell” \* 1.º Episódio: *Pesadelo Macabro* \* Direção, argumento e roteiro de José Mojica Marins \* Fotografia de George Attili \* Elenco: Vany Miller, Mário Lima, Ingrid Holt, Néelson Gasparini, Valter Portela, Paula Ramos, Sebastião Grandim \* 2.º Episódio: *O Acôrdo* \* Direção, argumento e roteiro de Ozualdo R. Candeias \* Fotografia de Peter Overbeck \* Elenco: Lucy Rangel, Regina Célia, Alex Ronay, Durvalino de Souza, Luiz Umberto, Ubirajara Gama, Nadia Tell, Eucaris de Moraes (Karé), Henrique Borges, Eddio Smani, Ugarte, Assis Dias \* 3.º Episódio: *Procissão dos Mortos* \* Direção, argumento e roteiro de Luiz Sérgio Person \* Fotografia de Oswaldo de Oliveira \* Elenco: Lima Duarte, Cacilda Lanuza, Waldir Guedes, Lenoir Bittencourt, Luiz Carlos Romano, Roberto Ferreira, Pontes Santos, Wilson Junior \* Realizado em 1967/68.

Episódio de Luiz Sérgio Person em “Trilogia de Terror”.



## FOME DE AMOR

Quatro personagens muito dispares se encontram em uma ilha do litoral fluminense. Alfredo (Paulo Pôrto), cego, surdo e mudo em consequência de um acidente, é o proprietário da casa de veraneio e da ilha — seu refúgio. Ula (Leila Diniz), sensual, muito mais jovem, casou-se com Alfredo antes do acidente. Mariana (Irene Stephania), jovem de fina sensibilidade, dedicada ao estudo da música concreta, fazia um estágio em Nova York, quando conheceu Felipe (Arduino Colasanti). Este, jovem e sedutor, foi a primeira experiência amorosa de Mariana. Felipe e Mariana, já casados, encontram-se na ilha que o rapaz dizia de sua propriedade. Ula e Felipe se tornam amantes, enquanto Mariana se aproxima afetivamente de Alfredo. A história foi filmada em Angra dos Reis (Estado do Rio) e algumas cenas em Nova York, sob a direção de Nelson Pereira dos Santos.

Produção de Paulo Pôrto e Produções Cinematográficas Herbert Richers \* Distribuição de Herbert Richers \* Direção de Nelson Pereira dos Santos \* Argumento de Guilherme Figueiredo \* Roteiro de Nelson Pereira dos Santos e Luís Carlos Ripper \* Fotografia e câmera de Dib Lufti \* Música de Guilherme Magalhães \* Elenco: Leila Diniz, Arduino Colasanti, Irene Stephania, Paulo Pôrto, Manfredo Colasanti, Lia Rossi, Olga Danitch \* Realizado em 1967.

Leila Diniz,  
Arduino Colasanti,  
Paulo Pôrto, em  
"Fome de Amor",  
de Nelson Pereira  
dos Santos.



# ENCICLOPEDIA

## FILME CULTURA

### B

### DIRETORES

**BACON, Lloyd** (San Jose, Califórnia, EUA, 16 de janeiro, 1889/ Hollywood, Califórnia, 15 de novembro, 1955) — Estudou no Colégio Santa Clara. Foi ator teatral excursionando pelo País em companhias de "vaudeville". Entrou para o cinema na primeira década do século interpretando papéis de comparsa "duro" em comédias de Lloyd Hamilton. Serviu na Marinha durante a Primeira Guerra Mundial. Ao regressar, foi atuar como coadjuvante em comédias de Charles Chaplin e da Triangle. Em 1921, exercitou-se na direção de comédias de Lloyd Hamilton, Mack Sennett e da Universal. Dirigiu alguns dos primeiros filmes falados; tornou-se cineasta dos mais prolíferos e versáteis, especialmente na década de 30. Aliava a uma consciência profissional extraordinária, um perfeito senso de ritmo, combinando o artesanato impecável à grande sensibilidade artística. Em todos os gêneros em voga — filmes de "gangster", comédia, melodramas sentimentais, "westerns", musicais — confirmava uma eficiência que os anos solidificaram. Quase uma centena de filmes, e uma obra que reflete com a máxima precisão as tendências de Hollywood: das grandes revistas às epopéias militaristas, destas aos dramas carcerários, filmes de crítica social, filmes engajados no esforço de guerra, etc. No chamado Período de Ouro do Filme-Revista (1930-36), contribuiu com seu talento para realizar algumas obras imortais: *42nd Street*, *Footlight Parade*, *Wonder Bar*, *Broadway Gondolier*, *Gold Diggers of 1937*. No apogeu do filme de investigação social, realizou, com honestidade e sem demagogia, obras inteligentes, realistas e que à veracidade sociológica juntava grandeza estética, tais como *Marked Woman*, *San Quentin*, *Invisible Stripes*, *A Child is Born*. E soube se antecipar à crítica da depressão no extraordinário drama de humor negro que foi *A Slight Case of Murder*. A lucidez e a engenhosidade de Bacon, finalmente, levaram-no a realizar alguns filmes bélicos de empenho, inclusive uma pequena obra-prima: *The Sullivans*. Uma revisão colocaria Lloyd Bacon naquele grupo de cineastas durante muito tempo substituídos, mas cuja importância histórica na evolução de Hollywood não pode ser escamoteada. (SCP)

#### Filmes:

- 1924 — *The Wild Goose Chaser/ Quem Caça Quer Coça.*
- 1925 — *A Raspberry Romance; Take Your Time.*
- 1926 — *Private Izzy Murphy; Wide Open Faces; Meet my Girl.*
- 1926 — *Finger Prints/Que Noite Infernal!*



"A Lei do Mais Forte", de Lloyd Bacon: James Cagney e Ward Bond.

- 1927 — *The Heart of Maryland/A Doutrina do Bem; White Flannels/Ilusões Perdidas; A Sailor's Sweetheart/Nunca é Tarde Para o Amor; Broken Hearts of Hollywood/Corações Partidos de Hollywood; Brass Knuckles/Condenados.*
- 1928 — *The Singing Fool/A Última Canção; The Lion and the Mouse/O Leão e o Rato; Pay as you Enter/Pague na Entrada; Woman they Talk About/Mulheres do Mundo.*
- 1929 — *Stark Mad; No Defense/Dedicação; Honky Tonk/O Cabaré de Honky Tonk; Say it with Songs/Diz isso Cantando.*
- 1930 — *So Long Letty; Their Other Tomorrow/Uma Noite Com o Outro; She Couldn't Say No / Negar Não Posso; A Notorious Affair/Mulher Desejada; The Office Wife/A Outra Espôsa; Moby Dick/Moby Dick.*
- 1931 — *Honor of the Family/Entre Beijos e Espadas; Fireman, Save My Child/Fumo e Fumaça; Kept Husbands; Sit Tight/Na Corda Bamba; Gold Dust Gertie; Fifty Million Frenchmen.*
- 1932 — *Manhattan Parade; Famous Ferguson Case; Allied the Doctor/Glória Amarga; Miss Pinkerton/Um Passo em Falso; The Crooner/O Cançãoeiro; You Said a Mouthful/Até Debaixo d'Água.*
- 1933 — *42nd Street/Rua 42; Picture Snatcher/O Furão; Mary Stevens, M. D./Mulher e Médica; Footlight Parade/Belezas em Revista; Son of a Sailor/Cavando o Dêle.*
- 1934 — *Wonder Bar/Wonder Bar; A Very Honorable Guy; He Was her Man/O Homem que eu Perdi; Here Comes the Navy/Aí Vem a Marinha; Six Day Bike Rider/Pedalandando Com Gosto.*
- 1935 — *Devil Dogs of the Air/Fuzileiros do Ar; In Caliente/Por Uns Olhos Negros; Broadway Gondolier/O Gondoleiro da Broadway; The Irish in Us/Filhinho da Mamãe; Frisco Kid/Cidade Sinistra.*
- 1936 — *Sons of Guns/No Teatro da Guerra; Cain and Mabel/Caim e Mabel; Gold Diggers of 1937/Cavadoras de Ouro de 1937.*
- 1937 — *Marked Woman/Mulher Marcada; Ever Since Eve/Desde os Tempos de Eva; San Quentin/San Quentin; Submarine D-1/Submarino D-1.*
- 1938 — *A Slight Case of Murder/ Um Simples Assassinato; Boy Meets Girl/Comprando Barulho; Racket Busters/Vítimas do Terror.*
- 1939 — *Wings of the Navy/Asas da Esquadra; Oklahoma Kid/A Lei do Mais Forte; Indianapolis Speedway/Demônio Só-*

- bre Rodas; Espionage Agent/Agente de Espionagem.
- 1940 — A Child is Born/Quando a Vida Começa; Three Cheers for the Irish/Fogo nas Veias; Knute Rockne — All American/Criador de Campeões; Brother Orchid/Irmão Orquídea; She Couldn't Say No.
- 1941 — Honeymoon for Three/Lua de Mel para Três; Footsteps in the Dark/Caminhando na Sombra; Navy Blues/Namoradas da Marinha; Affectionally Yours/Volta para Mim.
- 1942 — Larceny, Inc./Vale a Pena Roubar?; Wings for the Eagle/Asas da Vitória; The Silver Queen/A Jogadora.
- 1943 — Action in the North Atlantic/Comboio para o Leste.
- 1944 — The Sullivans/Eram Cinco Irmãos; Sunday Dinner for a Soldier/Um Sonho de Domingo.
- 1945 — Captain Eddie/Capitão Eddie.
- 1946 — Wake Up and Dream/Desperta e Sonha; Home Sweet Homicide/Lar, Doce Tortura.
- 1947 — I Wonder who's Kissing her Now/Sinfonia do Passado.
- 1948 — You Were Meant for Me/Nasceste para Mim; Give My Regards to Broadway/Malabaristas da Vida; Don't Trust Your Husband/An Innocent Affair/Não Confie em Seu Marido.
- 1949 — Mother is a Freshman/Mamãe, Ele e Eu; It Happens Every Spring/Tódas as Primaveras; Miss Grant Takes Richmond/Minha Adorável Secretária.
- 1950 — Kill the Umpire; The Good Humour Man/Sorveteiro em Apuros; The Fuller Brush Girl/Aventuras de Sally.
- 1951 — Call me Mister/Minha Cara Metade; The Frogmen/Os Homens-Rãs; Golden Girl/A Bela Carlota.
- 1953 — The I Don't Care Girl/A Louca Aventura; The Great Sioux Uprising / Hordas Selvagens; Walking my Baby Back Home/Que Delícia o Amor; The French Line/Um Romance em Paris.
- 1954 — She Couldn't Say No/Bonita e Audaciosa.

**BACQUÉ, Jean** (Paris, França, 15 de março de 1924) — Diretor francês, filho de André Bacqué. Foi jornalista da BBC de Londres, no período de 1945 a 1949. Depois foi para o cinema começando como assistente de diversos diretores, notadamente de André Hunebelle e Jean Delannoy. Estreou como diretor fazendo curtas-metragens, entre eles Paris Tabou e Le Mort du Pont de Javel, 1952; Jacques et Jacqueline, 1953; Rue du Petit Pont e Ici Paris, 1954. Estreou no longa-metragem em 1963 com Rien ne Va Plus,

**BADGER, Clarence G.** (São Francisco, Califórnia, EUA, 18 de junho de 1880/Austrália, 19 de junho de 1964) — Diretor americano. Antes de ingressar no cinema exerceu as profissões de tipógrafo e de jornalista. Iniciou suas atividades cinematográficas como roteirista. De 1916 a 1920 dirigiu muitos filmes para Mack Sennett.

#### Filmes:

- 1916 — A Modern Enoch Arden; Gipsy

- Joe; His Wild Oats; Haystacks and Steeples; A Social Cub.
- 1917 — The Pullman Bride/Viagem de Nupcias; The Sultan's Wife/A Espôsa do Sultão; Teddy at the Throttle.
- 1918 — The Venus Model/A Vênus Moderna.
- 1919 — Jubilo/Vagabundo Regenerado.
- 1920 — Honest Hutch/O Tesouro Desenterrado; Paris.
- 1921 — Boys Will Be Boys/Juventude; An Unwilling Hero; A Poor Relation; Doubling for Romeo/Um Romeu à Força.
- 1922 — Quincy Adam Sawyer/Em Pleo Abismo.
- 1923 — Potash and Perlmutter/Modas e Confecções; Your Friend and Mine.
- 1924 — Painted People.
- 1925 — New Lives For Old/O Casamento de Olímpia; Eve's Secret/Segredos de Eva; The Golden Princess/Palmira, a Princesa de Ouro; Patch to Paradise; Under Western Skies.
- 1926 — Miss Brewster's Millions/Os Milhões de Polly; Hands Up/Golpes de Audácia; The Campus Flirt/Mimi, a Melindrosa; The Rainmaker.
- 1927 — She's a Sheik/A Neta do Sheik; A Kiss in a Taxi/Um Beijo no Táxi; Señorita/Señorita; It/O Não Sei "Q" das Mulheres; Man Power; Swim, Girl, Swim/A Vênus Mergulhadora.
- 1928 — Red Hair/Cabelos de Fogo; Fifty-Fifty Girl/Diga Que Sim, Sim?; Three Week-Ends/As Férias de Clara; Hot News/Um Repórter de Saias.
- 1929 — Paris/Paris.
- 1930 — Murder Will Out; One Adventurous Night; No, No, Nanette/No, No, Nanette.
- 1931 — The Hot Heiress/Caprichos de Mulher; Woman Hungry.
- 1933 — When Strangers Marry/Quando Estranhos se Casam.
- 1939 — Rangle River.

**BAFFICO, Mario** (La Maddalena, Itália, 5 de fevereiro de 1907) — Diretor italiano. Estreou no cinema em 1932.

#### Filmes:

- 1932 — Giovinezza (curta-metragem).
- 1935 — Il Museo Dell'Amore (média-metragem).
- 1937 — La Danza Delle Lancette; Nevi D'Italia (curta-metragem).
- 1938 — Terra di Nessuno.
- 1940 — Mare; Incanto di Mezzanotte.
- 1942 — I Trecento Della Settima.
- 1944 — Ogni Giorno é Domenica.
- 1949 — Portovenere (curta-metragem)
- 1950 — La Sposa Non Vestiva di Bianco.

**BAGGOT, King** (St. Louis, Montana, EUA, 1874/Hollywood, Califórnia, 12 de julho de 1948) — Um dos nomes mais antigos e fecundos do cinema norte-americano. Na juventude, ator de teatro. Como intérprete e diretor participou de mais de trezentos filmes. Ator desde 1910, no filme The Whishing Ring, tendo aparecido também em sucessos como Ivanhoé (1913), Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1914), The Corsican Brothers (1915), His Last Race (1923); Czar of Broadway (1930); Beloved (1934); San Francisco/A Cidade do

Pecado (1935); Come Live With Me (1941). Entre os filmes que realizou citam-se dois clássicos do silencioso: uma versão de Raffles, em 1925, e o célebre "western" de William S. Hart, Tumble Weeds/O Rei dos Cowboys, em 1926. Outros filmes que dirigiu: Crime's Triangle (1915); Cheated Love (1921); The Love Letter, The Town Scandal e The Darling of New York (1923); The Tornado e The Gaiety Girl (1924); Lovely Mary (1926); The Notorious Lady (1927); The House of Scandals e Romance of a Rogue (1928).

**BAHNA, Viade** (25 de julho de 1914/Banská Stiavnica, Tcheco-Eslováquia) — Cenarista e diretor, teve aprendizado na curta-metragem de ficção e no documentário (Carovny Prút, Pukanski Kolári, Udolie Radosti, Ocelová Cesta, Pridte Vsetci, realizados entre 1946 e 1954). Em 1952 realizou um documentário de longa-metragem sobre a industrialização da Tcheco-Eslováquia, Dúha nas Slovehnkom. Pole Neorané (1955) é o seu primeiro longo de ficção e com atores. Seguiu-se: Zena z Vrchov (1956); Posledná Bosorka (1957); Zemianska Cest (1957).

**BAILAC, Geneviève** — Diretora e roteirista francesa. Dirigiu, em 1964, La Famille Hernandez.

**BAKER, Graham C.** (Evansville, Indiana, EUA, 16 de julho de 1888/Peseda, Califórnia, 16 de maio de 1950) — Foi diretor, produtor, cenarista do cinema americano, tendo se iniciado em 1917, como diretor, na Vitagraph, após exercer funções de repórter e desenhista de jornais e revistas. Escreveu histórias e roteiros para muitos filmes, quase sempre com a colaboração de Gene Towne, com quem também produziu filmes para a extinta RKO Radio Filmes, no início da década de 40. Seu forte foi o roteiro cinematográfico, tendo se destacado em alguns bons filmes escritos para diretores de fama como Fritz Lang (You Only Live Once/Vive-se Uma Só Vez), Frank Borzage (History is Made at Night/A História Começou à Noite), Robert Florey (Danger Signal/Sinal de Perigo), Andre De Toth (Ramrod/Abrasadora) e outros. Filmes que dirigiu (todos na fase silenciosa): A Family Flivver (1917), Suprising Husband (1918), Corps and Cussedness (1920).

**BAKER, Roy** (Londres, Inglaterra, 1916) — Diretor britânico que realizou alguns filmes nos Estados Unidos. Foi assistente de Hitchcock e sua obra, em parte, revela a influência (não de todo assimilada) do mestre do suspense. Foi assistente de direção de 1934 até o fim da Segunda Grande Guerra, quando passou a dirigir. Obras mais significativas: I'll Never Forget You, Don't Bother to Knock, The Singer Not the Song. Recentemente dirigiu episódios para uma série de TV.

#### Filmes:

- 1947 — The October Man/O Homem de Outubro.
- 1948 — The Weaker Sex.
- 1949 — Paper Orchid.
- 1950 — Morning Departure.
- 1951 — Highly Dangerous; House in the Square; I'll Never Forget You/Jamais te Esquecerei.



Ted Willis e Roy Baker, autor do roteiro e diretor de "Flames in the Streets".

- 1952 — Don't Bother to Knock/Almas Desesperadas; Night Without Sleep.
- 1953 — Inferno/Rastros do Inferno.
- 1954 — Passage Home/Trinta Homens e Uma Mulher.
- 1955 — Jacqueline.
- 1956 — Tiger in the Smoke.
- 1957 — The One That Got Away.
- 1958 — A Night to Remember.
- 1960 — Flames in the Streets/Lá Fora Ruge o Ódio; The Singer Not The Song/A História de um Homem Mau.
- 1961 — The Valiant.
- 1964 — Two Left Feet.
- 1967 — Quatermass and the Pit.

**BAKY, Josef Von** (Zombor, Hungria, 1902) — Diretor do cinema alemão. Estudou em Budapeste. Filmes que realizou: *Intermezzo* (1936); *Die Kleine und die Groose Liebe*, *Die Frau am Scheidewege* (1938); *Ihr Erstes Erlebnis*, *Menschen von Variété* (1939); *Der Kleisntadtpoet* (1940); *Annelie* (1941); *Münchhausen* (1942); *Via Mala* (1943); *Und Über uns der Himmel* (1947); *Der Ruf*, *Die Seltsame Ges-*

"Dunya, A Pecadora da Estepe", de Josef von Baky.



*chichte des Brandner Kaspar* (1949); *Das Doppelte Lottchen* (1950); *Der Traumende Mund* (1952); *Tagebuch einer Verliebten* (1953); *Hotel Adon*, *Dunja* (1955); *Fuhrmann Henschel* (1956); *Robinson Soll Nicht Sterben*, *Die Frühreifen/Os Frenéticos* (1957); *Gestehen Sie, Dr. Corda*, *Stefanie* (1958); *Der Mann, der Sich Verkaufte*, *Die Ideale Frau*, *Marili* (1959); *Sturm im Wasserglas* (1960); *Die Seltsame Grafim* (1961); *Der Postmeister/Dunya, a Pecadora da Estepe* (1961).

**BALABAN, Burt** (Chicago, EUA, 6 de março de 1922/Nova York, 14 de outubro de 1945) — Produtor executivo e diretor do cinema americano. Serviu no Corpo da Marinha dos Estados Unidos durante a II Grande Guerra, no período de 1942 a 1945. Foi produtor executivo da Princess Pictures Inc. Filmes que dirigiu: *Lady of Vengeance* (1957); *High Hell/Inferno nas Alturas* (1958); *Murder Inc./Assassinato S.A.* (1960); *Mad Dog Coll/O Terror de uma Cidade* (1961); *The Gentle Rain* (1965).

**BALCÁZAR, Alfonso/Alfonso Balcázar Granda** (Barcelona, Espanha, 1925) — Diretor espanhol. Proprietário, com seu irmão Francisco Balcázar Granda, da distribuidora Filmex e da companhia produtora Producciones Cinematográficas Balcázar.

**Filmes:**

- 1959 — *La Encrucijada*.
- 1960 — *Dónde Vas Triste de Ti?*; *Alfonso XII y Maria Cristina*; *Sueños de Mujer*.
- 1961 — *Los Castigadores*; *Solteros de Verano*.
- 1962 — *La Bella Lola/A Bela Lola*; *Cena de Matrimonios*; *Al Otro Lado da Ciudad*.
- 1964 — *Piso de Solteros*.
- 1965 — *Oklahoma John*; *Pistoleros de Arizona*.
- 1966 — *Doc, Manos de Plata*; *Que Viva Carrancho!*
- 1967 — *Clint, El Solitario/Clint, o Solitário* (co-produção com a Itália).

**BALEDÓN, Rafael** — Diretor mexicano. Filmes dirigidos: 1952 — *Amor de Locura*, *Isla de Mujeres*; 1953 — *MI Adorada Clementina*, *Gitana Tenias Que Ser*; 1954 — *El Hombre Inquieto*, *La Sombra Sinistra*, *El Secreto de Panchito Villa*, *La Coronelas*; 1955 — *El Rey de Mexico*, *Una Piedra en el Zapato*, *Morir de Pie*, *Camino de Guanaajuato*; 1956 — *Nunca me Hagan Eso/Vamos Parar con Isso*, *La Flecha Envenenada/A Flecha Envenenada*, *El Pántano de Las Animas*, *El Potro Selvaje*; 1957 — *Los Selvajes/Os Selvagens*, *Guitarras de Medianoche*.

**BALDANELLO, Gianfranco** — Diretor italiano. Com o pseudônimo de Frank G. Carrol fez *Uccidete Johnny Ringo*, em 1966.

**BALDI, Ferdinando** — Diretor e roteirista do cinema italiano. Realizou: 1954 — *Assi Alla Ribalta*; 1955 — *Ricordami*; 1957 — *Amarti é il Mio Destino*; 1959 — *Due Selvaggi a Corte*, *David e Golia/David e Golias*; 1960 — *I Tartari/Os Bravos Tártaros*; 1961 — *Orazi e Curiazi*; 1963 — *Sfida al Re di Castiglia*; 1964 — *Il Figlio Di Cleopatra/O Filho de César e Cleopatra*; 1966 — *Goldsnake "Anonima Killers"*; 1967 — *Texas Addio/Adeus, Texas*.

**BALDI, Gian Vittorio** — Diretor italiano. Começou fazendo filmes de curta-metragem. Na longa-metragem realizou, em 1961, *Le Italiane e l'Amore* e, em 1963, *Luciano*.

**BALDI, Marcello** (Telve Valsugana, Itália, 1 de agosto de 1923) — Primeiro contato com o cinema como colaborador do Centro Católico Cinematográfico Italiano, no período de 1941 a 1943. De 1948 a 1954 fez os documentários *Fantasia di Gemelli*; *La Città del Concilio*; *La Fotografia di Cristo*; *Scuola Estiva di Sci*; *Fra Cielo e Terra*; *I Cosmici del Cervino*; *Conquista de una Vetta*; *Noi e il Gigante*; *Salviano le Loro Vite*; *Sentinelle Del Paradiso*; *Beatrice*; *Diavoli Sul Ghiaccio*; *La Leggenda di Merisana*. Foi assistente dos seguintes filmes: 1947 — *Fabiola/Fabiola*, de Alessandro Blasetti; 1951 — *Senza Bandiera*, de Lionello de Felice; 1953 — *L' Etá Dell Amore*, de De Felice; *Cento Anni D'Amore*, de De

Felice. Dirigiu em longa-metragem: 1946 — Guerra Alla Guerra; 1953 — Nata Dal Mare (documentário); 1954 — Italia K2; 1957 — Il Clandestino e La Morte ha Viaggiato con Me; 1959 — Il Raccamandato di Ferro; 1962 — Marte, Dio Della Guerra; 1963 — I Patriarchi Della Biblia e Il Criminale; 1964 — Saul e Davide.

**BALLERINI, Piero** (Como, Itália, 20 de março de 1901/Roma, 30 de junho de 1955) — Filmes que dirigiu: 1935 — La Freccia D'Oro; 1938 — L'Ultima Carta; 1939 — Piccolo Hotel; 1940 — E Sbarcato un Marinaio; 1941 — L'Ultimo Combattimento, La Fuggitiva; 1942 — La Sonnambula, La Fanciulla dell'Altra Riva, Sempre Più Difficile; 1944 — Un Fatto di Cronaca; 1945 — L'Angelo del Miracolo; 1946 — Lucia di Lammermoor.

**BALLIN, Hugo** (EUA, 1880/1956) — Diretor americano. Estudou arte em Nova York, Roma e Florença. Ingressou no cinema como cenógrafo. Filmes: 1917 — Baby Mine/Meu Bebê; 1920 — Trimmed in Red, Help Yourself, Pagan Love, The Journey's End/O Último Encontro; East Lynne, Jane Eyre/Jane Eyre; 1922 — Other Women's Clothes/A Tentação do Luxo, Married People/Ama Teu Marido ou Gente Casada; 1923 — Vanity Fair/A Feira da Vaidade; 1924 — Prairie Wife/O Diário de uma Noiva; 1925 — The Shining Adventure.

**BALSCHOFFER, Fred I.** (Nova York, EUA, 2 de novembro de 1878) — Diretor produtor, roteirista, operador e ator. No cinema começou como operador da Lubin, depois na Bison. Em seguida passou para a Keystone. Ao ser fundada a Transatlantic, por Carl Laemmle, transferiu-se para esta empresa. Com os atores Harold Lockwood e May Allison organizou a York Company, no ano de 1915. Com o advento do cinema falado fundou a Radiotone, especializada na produção, em Hollywood, de filmes falados em espanhol. Filmes dirigidos: 1909 — Disherited Son's Loyalty; 1915 — Rosemary; 1917 — Pidgin Island, The Square Deceiver/Sob as Setas de Cupido, The Haunted Pajamas, The Promise/A Promessa; 1918 — Lend me Your Name/Gozando as Delícias da Vida, Broadway Bill/O Terror da Broadway; 1920 — An Adventuress (The Isle of Love)/A Ilha dos Amores.

**BAND, Albert** (França, 1924) — Diretor de cinema em Hollywood, onde se encontra desde os anos de 40. Assistente de John Huston em The Red Badge of Courage/A Glória de um Covarde. Dirigiu: The Young Guns/Mocidade Rebelde (1956); I Bury the Living/Eu Enterro os Vivos (1958), The Trampers (1966), entre outros.

**BANDINI, Baccio** (Roma, Itália, 1913) — Produtor, diretor e roteirista. Começou como produtor. Como diretor fez Amo un Assassino (1951); Lo Spadaccino di Siena (1961).

**BANKY, Viktor** (Hungria, 1889) — Diretor de cinema húngaro. Coursou a Academia de Arte Dramática de Budapeste. Dedicou-se à montagem e à direção, tendo conquistado, na Euro-

pa, fama com alguns filmes que realizou: 1939 — Bors Istvan, Alminiszter Barátja; 1940 — Igen Vagy Nem, Eladó Birtok, Tokaji Aszu; 1941 — Ma, Tegnap, Holnap, András, Az Ordog Nem Alszik, Régi Keringo, Kolesonkert Férjek; 1942 — Kereztuton, Szereto Fia Péter; 1943 — Házassággal Kezdodik, Kolcsnadott Élet, Makacs Kata; 1944 — Boldoggá Teszlek, Makkhetse.

**BANSHO Yoshiaki** (Kanazawa, Japão, 13 de maio de 1922) — Estudou na Universidade Waseda, seção de literatura inglesa. A seguir entrou para a Shochiku Filmes, como assistente de Noboru Nakamura. Em 1955 realizou seu primeiro filme: *Karisome no Kuchibiru/Lábios Desdenhosos*. Destacou-se em comédias, geralmente leves e inteligentes (como *Dakareta Hanayome/Assim são os Jovens*, de 1957). Por outro lado, também mostrou-se bem dotado no drama intimista e psicológico, como *Hana no Saku Ie/A Magia da Ilha Bali* (1963) e *Samazama no Yoru/Noites Várias* (1964). Outros filmes seus exibidos no Brasil: *Shirol Honoo/Pálida Labareda* (1958); *Sambagarasu Sandaiki/Trincas Feiticeiras* (1959); *Ginrei no Oja/O Gênio da Neve e Abarembô Sambagarasu/Trinca de Detetives* (1960); *Koi to Noren/Amor e Tradição, Furimuita Hanayome/Cupido disse não e Noren to Hanayome/Amores e Pães-de-ló* (1961), *Hanayome to Shichinin no Nakama/A Noiva e os Sete Rapazes, San-nin Musume Kampai/Não há Remédio para o Amor, Hadashi no Hanayome/Noiva Descalça e Naite Waratta Hanayome/Sorrir Depois de Chorar* (1962); *Mia-gete Goran Yô-no Hoshi-wo/Olhais as Estrélas do Céu* (1963); *Taiyô no Daku Onna/Um Raio de Sol e Ashita no Yume-ga Afureteru/Sonhando com o Futuro* (1964). Em 1965, Bansho fez sua última fita na Shochiku, *Uma Tarde de Tóquio*, dedicando-se depois à realização de filmes para a televisão. (JFR)



Yoshiaki Bansho.



Jacques Baratier.

**BARATIER, Jacques** (Montpellier, França, 8 de março de 1918) — Realizador francês. Formado no documentário. Realizou na Tunísia o poético *Goha* (1957), de boa repercussão. Fez os seguintes curtas-metragens: *Desordre*, 1950; *Files du Soleil*, 1951; *La Cité du Midi* e *La Vie du Vide*, 1952; *Métier de Danser* e *Chevalier de Menilmontant*, 1953. Dirigiu na longa-metragem: *Paris la Nuit*, 1955; *Goha*, 1957; *La Poupée*, 1961; *L'Or du Duc*, 1965; *Le Desordre a Vingt Ans*, 1967.

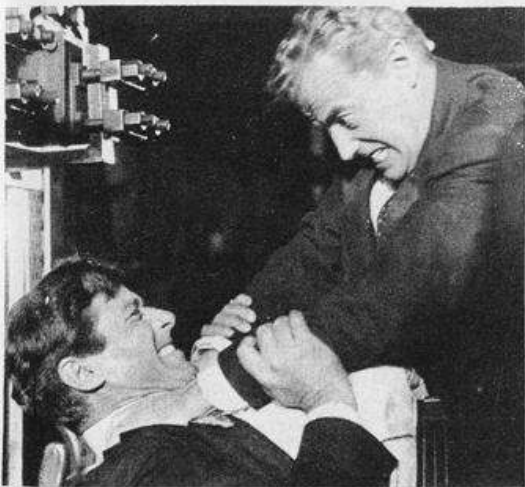
**BARBERIS, René** (Nice, França, 11 de março de 1886) — Estreou no cinema em 1925, como assistente de Henri Fescourt, em *Les Misérables/Os Miséráveis*. Dirigiu, entre outros: 1926 *Les Larmes de Colette*; 1927 — *La Veine*; 1928 — *La Merveilleuse Journée*; 1929 — *Le Danseur Inconnu*; 1932 — *Le Casque de Fer* (curta-metragem); 1933 — *Le Trou Dans le Mur*, *Casanova/Casanova, O Príncipe do Amor*; 1937 — *Ramuntcho*; 1939 — *Coupe de Feu*; 1942 — *La Chèvre d'Or*.

**BARDEM, Juan Antonio/Juan Antonio Bardem Muñoz** (Madrid, Espanha, 1922) — Filho de artistas teatrais, Rafael Bardem e Matilde Muñoz Sampedro. Por este motivo o mundo de sua infância foi de muitas viagens. Seus pais quiseram afastá-lo do ambiente artístico e o jovem Bardem estudou para engenheiro agrônomo. Sua verdadeira vocação, porém, era o cinema. Fez o Instituto de Investigações e Experiências Cinematográficas, juntamente com Luiz Garcia Berlanga. Em dupla com Berlanga realizou seu primeiro filme, *Essa Pareja Feliz*, em 1951. Mais tarde Bardem seria também co-

laborador com Berlanga e Mihura no filme *Bienvenido, Mister Marshall*, 1953. Neste mesmo ano dirigiu o seu primeiro filme, sozinho, intitulado *Cômicos*, uma espécie de homenagem à profissão teatral, cuja história lembra a sua infância. Bardem alcançou prestígio no quadro dos realizadores europeus, principalmente a partir de *Muerte de un Ciclista/Morte de um Ciclista* (1954), premiado em Cannes. (MES)

#### Filmes:

- 1949 — *Paseo sobre una Guerra Antigua* (curta-metragem, 16mm realizado com a colaboração de Berlanga, Soria e A. Navarro).
- 1950 — *Barajas, Aeropuerto Internacional* (curta-metragem, 16mm).
- 1951 — *Esa Pareja Feliz* (co-diretor com Luis G. Berlanga).
- 1954 — *Cômicos; Felices Pascuas; Muerte de un Ciclista/Morte de um Ciclista*.
- 1956 — *Calle Mayor* (prêmio no Festival de Veneza).
- 1957 — *La Muerte de Pio Baroja* (documentário); *La Venganza/A Vingança*.
- 1959 — *Sonatas*.
- 1960 — *A Las Cinco de la Tarde*.
- 1962 — *Los Inocentes*.
- 1963 — *Nunca Pasa Nada*.
- 1965 — *Los Pianos Mecánicos*.



"Girl on the Run", de Richard L. Bare.

**BARE, Richard/Richard L.** (Turlock, Califórnia, EUA, 12 de agosto de 1913) — Diretor e produtor. Começou na curta-metragem. Também diretor de filmes para TV: as séries *Cheyenne*, *Marverick*, *Twilight Zone*, *The Virginian*, etc. Filmes que dirigiu: *Cheyenne* (1947); *Smart Girls don't Talk*, *Flaxy Martin* (1948); *House Across the Street* (1949); *This Side of the Law* (1950); *Return of the Frontiersman* (1951); *Prisoners of the Casbah/Prisioneiros de Casbah* (1953); *Shoot-out at Medicine Bend/No Rastro dos Bandoleiros* (1957); *This Rebel Breed* (1960); *Girl on the Run* (1964).

**BARMA, Claude** (Nice, França, 3 de novembro de 1918) — Formou-se engenheiro-eletricista pelo Instituto Nacional Eletrotécnico de Grenoble. No cinema a partir de 1942 como assistente de operador de som. Autor de



"Morte de um Ciclista", de Juan Antonio Bardem: Lucia Bose.

filmes para a TV francesa, entre os quais *Macbeth*, *Hamlet*, *Les Trois Mousquetaires*, *Cyrano de Bergerac*. Realizou muitos filmes de curta-metragem: *Chambre 34* (1947); *Un Séducteur* (1948); *Le Flirt* (1948), *Les Petites Annonces Matrimoniales* (1949); *Les Joueurs* (1950); *Madame Bovary* (1953) e os longos *Le Dindon* (1951); *Croquemitoufle* (1954), *Carillons Sans Joie* (1961); *Les Parisiennes/As Parisienses* (1961: 1.º episódio); *Le Chevalier de Maison-Rouge* (1963), *Les Corsaires* (1965).

**BARNETT, Boris V.** (Moscou, URSS, 16 de junho de 1902) — Velho diretor soviético destacado na produção comum por sua fecundidade. Antigo boxeador, foi colaborador de Fedor Ozep em filmes silenciosos, e atuou em produções dirigidas por Pudovkin e Kulechov, com quem fundou em 1920 o Estúdio Vulesov. Entre seus filmes mais celebrados figuram *Miss Mend/Miss Mend no País dos Bolcheviques* (1925); *Devuska s Korobodoj* (1927); *Moskva v Oktjabr/Moscou versus Outubro* (1927); *Dom na Trubnoj/A Casa da Rua Trubnaia, Oukraina* (1933); *U Samogo Sinege Morja/A Margem do Mar Azul* (1936); *Noc' V Sentjabre/Uma Noite em Setembro* (1939); *Stakhanov/O Velho Cavaleiro* (1940); *Scedroe Leto/Um Verão Prodigioso* (1950); *Liana/Liana* (1955); *Anouchka* (1960). Filmes não exibidos no Brasil. Nota: Os títulos em português foram traduzidos literalmente ou são os nomes com que as obras ficaram conhecidas nos países ocidentais.

**BARNWELL, John** — Produziu, em 1955, *Five Against The House/No Mau Caminho* e dirigiu, em 1956, *Huk!/Huk! A Legião dos Terroristas*.

**BARONCELLI, Jacques de** (Bovillargues, França, 25 de junho de 1881/12 de janeiro de 1951) — Começou no cinema em 1915, como cenarista e produtor. Alguns filmes que dirigiu: 1915 — *La Maison de l'Espoir, Trois Filles en Portefeuille, La Faute de Pierre Daisy, Le Jugement de Salomon, La Nouvelle Antigone, Le Suicide de Sir Tetsou, L'Hallali*; 1917 — *Le Roi de la Mer, Le Drame du Chateau de St. Privat, Une Mascotte, L'Inconnue*; 1918 — *Le Retour aux Champs, Champi-Tortu,*

*Fils Naturel, La Revenante, Pile ou Face, Trois KKK, Le Cas du Procureur Lesmin, Une Vengeance*; 1919 — *La Rafaele, Le Secret de Lone Star, Ramuntcho, L'Héritage*; 1920 — *Fli-potte*; 1922 — *Le Père Goriot/Honrarás teu Pai, Le Carrillon de Minuit*; 1923 — *La Flambée des Rêves, La Femme Inconnue, Le Rêve, Nène, La Légende de Soeur Béatrix*; 1924 — *Pêcheurs D'Islande*; 1925 — *Veilles D'Armes, Le Réveil*; 1926 — *Nitchevo/Agonia do Submarino*; 1927 — *Feu*; 1928 — *Le Passager*; 1929 — *Le Duel, La Femme et le Pantin*; 1930 — *Le Rêve* (2.ª versão); 1931 — *Je Serai Seule Après Minuit, Brumes*; 1932 — *Le Dernier Choc*; 1933 — *Gitanes, L'Ami Fritz/O Amigo Fritz*; 1934 — *Le Roi de Camargue, Crainquebille, Chansons de Paris*; 1936 — *Nitchevo/Agonia do Submarino* (2.ª versão); 1937 — *Feu* (2.ª versão), *Michel Strogoff/Miguel Strogoff*; 1938 — *La Belle Etoile, S.O.S. Sahara*; 1939 — *L'Homme du Niger*; 1940 — *Fausse Alerte, Soyez les Bienvenus*; 1941 — *Le Pavillon Brûle, Ce n'est pas Moi*; 1942 — *La Duchesse de Langeais, Haut-le-Vent*; 1943 — *Les Mystères de Paris/Os Mistérios de Paris*; 1945 — *Marie la Misère, Tant que je Vivrai, La Rose de la Mer*; 1947 — *Rocamboles/As Aventuras de Rocambole*.

**BARROS, Leitão de/José Leitão de** (Lisboa, Portugal, 1896/Lisboa, setembro de 1967) — Estudou na Escola Normal Superior da Universidade de Lisboa, diplomando-se em matemática e desenho. Pintor, conquistou um primeiro prêmio da Sociedade Nacional de Belas Artes. Cursos fotografia e artes gráficas na Alemanha. Como jornalista, ganhou nome na redação de "O Século", depois fundou e dirigiu vários semanários. Autor de muitas peças teatrais. Primeiros ensaios cinematográficos: os curtos *Malmequer* e *Mal de Espanha* (1918). Em 1928, com o documentário *Nazaré, Praia de Pescadores*, alcançou boa recepção crítica. Dois anos depois realizou *Lisboa*, filme-crônica sobre a vida da capital e *María do Mar*, que retoma, com leve fio de enredo, o retrato da existência dos pescadores de Nazaré. O cineasta entregou alguns papéis deste filme e toda a figuração a habitantes da cidade, alcançando, com alto nível de veracidade, um dos resultados mais sólidos do cinema português. Coube-



"Inês de Castro", de Leitão de Barros.

lhe a oportunidade de realizar o primeiro filme sonoro de Portugal, *A Severa* (1931), adaptação da obra de Júlio Dantas, interpretado por Dina Teresa, A. Luiz Lopes e Maria Sampaio (que depois se integraria no teatro brasileiro). Em 1935 dirigiu outro popular filme de origem literária: *As Pupilas do Senhor Reitor*, originário do romance de Julio Diniz. Em 1937 biografou Bocage. Após dois filmes de menor ambição (*Maria Papoila*/1937, *Varanda dos Rouxinóis*/1939, retratou em *Ala-Arriba* (1942), com elenco não profissional, os costumes da região de Povoá. Em 1945 e 1946, surgiram seus filmes históricos *Inês de Castro* (dirigido por Rafael Gil na versão espanhola) e *Camões* — ambos de consideráveis virtudes plásticas — que reafirmam seu prestígio. Em 1949, no

Brasil, com apoio de capitais portugueses e brasileiros, Leitão de Barros realizou *Vendaval Maravilhoso*, frustrada "superprodução" sobre Castro Alves.

**BARTLETT, Hall** (Kansas City, EUA, 27 de novembro de 1922) — Produtor, diretor e roteirista. Formado pela Universidade de Yale em 1942. Serviu na Marinha Americana durante a guerra, desligando-se em 1947. Conquistou vários prêmios internacionais com um semi-documentário de longa-metragem que produziu, *Navajo* (1952), interpretado por peles-vermelhas. *Unchained/Fuga Desesperada*, o primeiro filme que dirigiu (1955), era um honesto drama penitenciário que ficou famoso pela canção "Unchained Me-



"All the Young Men", de Hall Bartlett.

lody". Outros filmes de que participou: 1952 — *The Wild Blue Yonder* (ator coadjuvante); 1953 — *Crazyelegs* (produtor); 1957 — *Drango/Drango* (diretor com Jules Bricken), *Zero Hour!/Entre a Vida e a Morte* (diretor); 1960 — *All the Young Men/Os Inveníveis* (diretor); 1963 — *The Car-takers/Almas nas Trevas* (diretor); 1964 — *A Global Affair* (produtor).

**BARTLETT, Richard** — Diretor e ator americano. Foi ator, a princípio (*No Questions Asked, Street Bandits, Hiawatha* — todos de 1951/52), inclusive em filmes que dirigiu. Realizador de: 1954 — *Silent Raiders* (também ator); 1955 — *The Silver Star, The Lonesome Trail* (ator em ambos); 1956 — *I've Lived Before/Eu Vivi Antes, Two Gun Lady*; 1957 — *Rock, Pretty Baby/Curvas e Requebros, Joe Dakota/A Desforra do Estranho, Slims Carter/Nos Degraus da Glória*; 1958 — *Money, Women and Guns/Falta um para Vingar*.

**BARTON, Charles** (San Francisco, Califórnia, EUA, 25 de maio de 1902) — Realizador modesto cuja carreira começou como ator em teatro de "vaudeville". Mau ator, Barton chegou a Hollywood em 1927, onde se fez assistente de James Cruze e, mais tarde, de William A. Wellman. De *Wings/Asas* (1930) em diante, foi colaborador assíduo de Wellman, alternando as funções de assistente e gerente de produção. Em 1934 dirigiu seu primeiro filme: *Wagon Wheels*. Sua filmografia pode ser dividida entre comédias ligeiras, melodramas românticos, comédias com a dupla Abbot & Costello, pequenos "westerns" para TV. Geralmente, filmes de rotina. Com Abbot & Costello dirigiu, entre outros, *Wistful Widow of Wagon Cap, Mexican Hayride, A & C Meet Frankenstein, Noose Hangs High, A & C Meet the Killer*, realizados entre 1948/49. Outros filmes: *Babies Sale* (1940); *Two Latins from Manhattan* (1941); *What's Buzzin' Cousin* (1943); *The Beautiful Cheat/A Bela Mentirosa, Men in her Diary* (1945); *Notorious Gentleman* (1946); *Free for All* (1949), *The Milkman* (1950); *Double Crossbones* (1950); *Ma and Pa Kettle at the Fair* (1952); *The Shaggy Dog* (1959); *Toby Tyler* (1959). Um artesão medíocre, Barton nunca pôde ascender à produção classe A. (PP)

**BASCH, Felix**, (Viena, Austria/EUA, 1944) — Diretor e ator. No cinema alemão de pós-guerra dirigiu atores célebres, como Conrad Veidt (*Schicksal*, 1924); Werner Krauss (*Maquillage*, 1927); Kathe von Nagy (*Mas-kottchen*, 1929); e realizou em 1927 um filme com argumento do teórico húngaro Bela Balasz (1 + 1 = 3). Com a ascensão de Hitler, emigrou para os Estados Unidos, onde trabalhou como ator. Seu último filme como intérprete: *Uncertain Glory*, de Raoul Walsh, com Errol Flynn.

**BASTIA, Jean / J. Simoni** (França) — Foi assistente de direção em filmes de curta e longa-metragem. Realizou *Champignol* (1956); *Les Aventuriers du Mékon* (1957); *Certains l'aiment Froide* (1959); *Les Tortillards* (1960); *Dynamite Jack* (1961); *Réseau Secret* (1966); *Le Caid de Champignol* (1965).



"A Máscara do Demônio", de Mario Bava.

**BATTAGLIA, Enzo** — Diretor italiano. Dirigiu dois filmes: *Gli Arcangeli*, em 1963, e *Idoli Controluce*, em 1965.

**BAVA, Mario** (San Remo, Itália, 31 de julho de 1914) — Filho de um escultor de renome, apaixonado pelas artes plásticas, chegou ao cinema como assistente de fotografia. Passou à direção, sem nunca perder — como reflete a fotogenia específica de cada um de seus filmes — a mania da imagem, da luz e das sombras. Cinegrafista antes de diretor, Bava encontrou amplo campo de ação no gênero de horror, do qual se tornou especialista, um dos poucos do cinema italiano. Como fotógrafo, adquiriu tarimba e aprimorou sua técnica colaborando com Steno, Monicelli, Mario Soldati, Luciano Emmer, Riccardo Freda. Em 1959, passou a diretor por acaso. Jacques Tourneur adoeceu e Bava assumiu o comando de *La Bataille de Marathon*. Ele acabara de fotografar *Ester e o Rei*/*Esther and the King* para Raoul Walsh, mas não quis mais saber de espetáculos épicos. Operando no fantástico, exibiu invulgar senso de atmosfera e impecável controle dos recursos de expressão terrorífica, chegando a lembrar, em alguns ensaios, a velha escola de Val Lewton. *La Maschera del Demonio* garantiu-lhe prestígio internacional mas seus melhores momentos como cultor de uma linguagem viva, tensa, iliricamente trágica, se acham no originalíssimo *La Ragazza Che Sapeva Troppo* e no primeiro "sketch" de *I Tre Volti Della Paura*. Bava adotou, em uma ocasião (*Raffica di Coltelli*), o pseudônimo John M. Old. (PP)

**Filmes:**

- 1959 — *La Bataille de Marathon/A Batalha de Maratona* (iniciado por Jacques Tourneur).
- 1960 — *La Maschera del Demonio/A Maldição do Demônio*.
- 1961 — *Ercole al Centro della Terra/Hércules no Centro da Terra; Gli Invasori/A Vingança dos Vikings*.
- 1962 — *Le Ragazza Che Sapeva Troppo/Olhos Diabólicos*.
- 1963 — *I Tre Volti Della Paura/As Três Máscaras do Terror; La Frusta e il Corpo*.
- 1964 — *Sei Donne per l'Assassino*.
- 1965 — *Seddok, l'Edere di Satana/O Herdeiro de Satanás; Raffica di Coltelli* (sob o pseudônimo de John M. Old); *Terrere Nello Spazio/O Planeta dos Vampiros*.
- 1966 — *Operazione Paura; Le Spie Vengono dal Semifreddo; I Coltelli dei Vendicatori*.
- 1967 — *Diabolik*.

**BAXTER, John** (Kent, Inglaterra) — Produtor e diretor inglês. Ator e empresário teatral até 1932. Trabalhou para a British National. Em seguida produziu seus próprios filmes. Dedicou-se muito a filmes próprios para crianças.

**Filmes:**

- 1933 — *Doss House*; 1935 — *Men of Yesterday*; 1936 — *A Real Bloke*; 1937 — *Talking Feet*; 1941 — *Love on the Dole*; 1945 — *Dreaming*; 1947 — *The Last Load*; 1948 — *Fortune Lane*; 1949

— Three Bags Full; 1950 — The Dragon of Pendragon Castle; 1951 — Judgement Deferred.

**BAZZONI, Luigi** — Diretor do cinema italiano. Realizou em 1966 *La Donna Del Lago*.

**BEAUDINE, William** (New York, EUA, 15 de janeiro de 1892) — Um dos mais antigos realizadores do cinema americano — em atividade nos estúdios desde 1904, tornando-se diretor em 1917. Começou na Biograph, onde trabalhou até 1914. Neste ano passou para a Kalem, depois (1916) para Universal, Triangle (1918), Christie (1918/1922), Goldwyn (1923), Warner (1923/1927) e novamente Universal (1927), depois First National (1928). Foi o seu período mais categorizado, pois a partir do advento do cinema sonoro (com exceção de um filme com Jean Harlow e comédias com W. C. Fields e Harry Langdon) praticamente se limitou à produção B (nos últimos anos em filmes para a Monogram e para a Allied Artists) em filmes modestos de muitos gêneros. Dirigiu "seriados" para a televisão. Filmes que dirigiu — 1917: *Mule Mates*; *Hawaiian Nuts*; *Uneasy Money*; *His Fatal Beauty*; *What'll We do with Uncle*; *A Bad Little Good Man*; 1922: *Watch Your Step/Toma Cuidado*; *Heroes of the Street/Os Heróis das Ruas*; 1923: *Her Fatal Millions/Pagando na mesma Moeda*; *Boy of Mine/O Fruto da Discórdia*; *The Country Kid/Valor de Criança*; *Penrod and Sam/Aventuras de Chiquinho*; 1924: *Daughters of Pleasure/Filhas do Prazer*; *Wandering Husbands*; *Cornered/O Mistério da Broadway*; *Those Who Dance/Os que Dançam*; 1925: *The Narrow Street/A Encantadora Intrusa*; *Little Annie Rooney/Sua Vida pelo seu Amor*; 1926: *That's my Baby*; *A Social Highwayman*; *Hold that Lion*; *The Canadian/Serás minha Algum Dia*; *Sparrows/Aves sem Ninho*; 1927: *Cohens and Kellys in Paris/Dois Forasteiros em Paris*; *The Irresistible Levy/O Intruso*; *The Life of Riley*; *Frisco Sally Love*; 1928: *Heart to Heart*; *Give and Take*; 1928: *Home James*; *Do Your Duty*; 1929: *Fugitives*; *Two Weeks Off*; *Hard to Get*; *The Devil's Playground*; *The Girl from Woolworth's*; *Queen of Main Street*; 1930: *Road to Paradise*; *Those Who Dance*; 1931: *Misbehaving Ladies*; *Penrod and Sam/Gente Levada*; *Men in her Life*; *The Mad Parade*; *Three Wise Girls*; *Father's Son*; *The Lady Who Dared*; 1932: *Blonde Baby*; *Make me a Star*; *Wedding Rings*; *The College Vamp*; 1933: *Her Bodyguard*; *The Crime of the Century/O Crime do Século*; *The Old-Fashioned Way*; 1935: *Dandy Dick*; 1936: *Educated Evans*; 1938: *Torchy Gets her Man/Çagando um Homem*; 1940: *Misbehaving Husbands*; 1941: *Federal Fugitives/Fugitivos Federais*; *Desperate Cargo*; 1942: *Phantom Killer*; *Gallant Lady*; *Men of San Quentin*; *One Thrilling Night/Noite de Suplício*; *Foreign Agent*; *Duke of the Navy*; 1943: *The Ape Man/O Homem Gorila*; *Here Comes Kelly*; *Ghost on the Loose*; *Mystery of the Thirteen Guest*; *Clancy Street Boys*; *Spotlight Scandals*; 1944: *What a Man*; *Hot Rhythm*; *Oh, What a Night/Ladões e Granfinos*; *Bowery Champions/Campeões do Arrabalde*; *Crazy Knights*; *Leave it to the Irish*; *Follow the Leader*; *Shadow of Suspicion/Sombra de Suspeita*; *Vo. Joe Man*; 1945: *The Adventures of Kitty O'Day*

*As Aventuras de Kitty O'Day*; *Black Market Babies/Mercado Negro de Crianças*; *Come Out Fighting/O Rei do Ring*; *Fashion Model*; *Swingin' On a Rainbow*; 1946: *Girl on the Spot/Garôta Providencial*; *Blonde Ransom/Lourinha e Perigosa*; *Below the Deadline/Vítimas do Fogo*; *The Face of Marble/A Cara de Mármore*; *Mr. Hex/Macumba*; *One Exciting Week*; *Spook Busters/Cientistas da Fuzarca*; *Dont Gamble with Strangers/Finórios do Pano Verde*; 1947: *Too Many Winners*; *The Red Hornet*; *Killer at Large*; *News Hounds/Aposta de Má Fé*; *Gas House Kids Go West*; *Hard Billed Mahoney/Os Anjos e o Necromante*; *Philo Vance Returns*; *Bowery Buckaroos/O Tesouro Maldito*; *The Chinese Ring/O Anel Chinês*; 1948: *Kindnapped/Maldição da Torre*; *Emergency Landing*; *Incident/ Encontro Fatal*; *The Feathered Serpent/Charlie Chan e o Tesouro Azteca*; 1949: *Tuna Clipper/Fúria do Mar*; *Forgotten Women/Mulheres Esquecidas*; *Trail of the Yukon/Çaçadores de Ouro*; *Tough Assignment*; *Jackpot Jitters/Pafúncio e Marocas na Televisão*; 1950: *Blue Grass of Kentucky/Raça e Fidalguia*; *Blonde Dynamite/Loura de 18 Quilates*; *Country Fair*; *Blues Busters*; 1951: *Bowery Battalion/Os Anjos e os Espiões*; *Cuban Fireball*; *Crazy over Horses/Veio, Viu e Venceu*; *Ghost Chasers/Çaçadores de Fantasmas*; *Havana Rose*; *Let's Go Navy/Somos da Marinha*; 1952: *The Boys from Brooklyn*; *No Holds Barred/Valle Tudo*; *Feudin' Fools/Fazendeiros Fracassados*; *Here Comes the Marines*; 1952: *Jet Job/Aventureiros das Nuvens*; *Rodeo*; *The Rose Bowl Story*; 1953: *Jalopy/Corrida às Avesas*; *Roar of the Crowd*; *Murder without Tears*; 1954: *Pride of the Blue Grass/O Amor sempre Vence*; *Paris Playboys/Farristas de Paris*; 1955: *High Society/Anjos Granfinos*; *Jail Busters/Escola de Vigaristas*; 1956: *Westward Ho, the Wagons!/Odisséia do Oeste*; 1958: *In the Money*; 1960: *Ten Who Dared*; 1966: *Billy the Kid Vs. Dracula*; *Jesse James Meets Frankenstein's Daughter*. (MES)

**BEAUMONT, Harry** (Abilene, Kansas, EUA, 10 de fevereiro de 1888/Hollywood, Los Angeles, EUA, 22 de dezembro de 1966) — Antes de ingressar no cinema, fez parte de algumas companhias teatrais. Sua estréia na cinematografia deu-se como ator e roteirista da Edison. Em seguida foi para a Essanay, onde iniciou suas atividades como diretor. Fez diversos filmes de importância comercial. Entre seus créditos famosos, a realização de um dos primeiros musicais, *Broadway Melody*, além de outros musicais, e a série "Maisie" com Ann Southern, para a Metro. Filmes que dirigiu: 1915: *Her Happiness*; 1917: *Brown of Harvard/Nobreza de Estudantes*; *The Rain Bow Box*; *Skinner's Dress Suit*; *Skinner's Bubble/Ninho de Amor*; 1918: *Go West, Young Man*; *Thirty a Week/Cem Dólares por mês*; 1920: *Dollars and Sense/Dinheiro Juízo*; *The Great Accident/Perfeito por Engano*; *Stop Thief/Alto, Ladrão!*; 1922: *The Gay Lord*; *June Madness/Loucura Nupcial*; 1923: *Crinoline and Romance/A Bela Bisbilhoteira*; *The Gold Diggers/El Rei Dinheiro*; *Main Street/A Rua Principal*; 1924: *Beau Brummel/O Belo Brummel*; *Babbitt/Marido Bilontra*; *Lover of Camille/Alma de Palhaço*; 1925: *A Lost Lady*; *Womanpower*; 1926: *Sandy/Sandy*; 1927: *One Increasing Purpose*; *Secret Studio/Artistas e Modelos*; 1928: *Forbidden*

*Hours/Horas Proibidas*; *Our Dancing Daughters/Garótas Modernas*; 1929: *Broadway Melody/Broadway Melody*; *Speedway/Dom Piratão no Volante*; *A Single Man*; *The Gay Nineties*; 1930: *The Floradora Girl/Idílio à Antiga*; *Children of Pleasure/Filhas do Prazer*; *Lord Byron of Broadway*; 1931: *Dance, Fools, Dance/Quando o Mundo Dança*; *The Great Lover/O Eterno Dom Juan*; *West of Broadway*; *Those Three French Girls/As Três Francesinhas*; *Laughing Sinners/Almas Pecadoras*; 1932: *Unshamed/Difamada*; *Are You Listening?*; *Faithless/Mulher Infiel*; 1933: *Made on Broadway*; *When Ladies Meet/A Rival da Espósa*; *Should Ladies Behave?*; 1934: *Murder in the Private Car/O Crime do Vagão Particular*; 1937: *When's Your Birthday?/O Feiticeiro Enfeitado*; 1941: *Maisie Was a Lady/Maisie na Alta Roda*; 1944: *Maisie Goes to Reno/Por Conta de Cupido*; 1945: *Twice Blessed*; 1946: *Up Goes Maisie/Por Fim, Mulher!*; *The Show-Off/O Fanfarrão*; 1947: *Undercover Maisie/A Loura Detetive*; 1948: *Alias a Gentleman/Demônio Dourado*.

\* \* \*

**Complementação:** ao verbete de George Abbott, publicado na Enciclopédia FILME CULTURA n.º 7, acrescentar os seguintes dados. Dirigiu: 1929 — *Why Bring that up?*, com os cômicos Moran e Mack, Evelyn Brent, Harry Greene; *Half Way to Heaven/No Caminho do Céu*, com Charles "Buddy" Rogers, Jean Arthur, Paul Lukas; 1930 — *Manslaughter/A Homicida*, com Claudette Colbert, Fredric March; *Sea God*, com Richard Arlen (no Brasil só foi exibida a versão espanhola, não dirigida por Abbott); 1931 — *Stolen Heaven/Céu Roubado*, com Nancy Carroll, Phillips Holmes, Louis Calhern; *Secrets of a Secretary/Segredos de uma Secretária*, com Claudette Colbert, Herbert Marshall; *My Sin/Meu Pecado*, com Tallulah Bankhead, Fredric March; *The Cheat/A Ludibriada* (terceira versão do mesmo título), com Tallulah Bankhead, Irving Pichel; 1940 — *Too Many Girls*, com Desi Arnaz.

#### ENCICLOPÉDIA: EQUIPE

Supervisão geral: Antonio Moniz Vianna

Redação: Ely Azeredo, Carlos Fonseca, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Paulo Perdigão, Michel do Espírito Santo, José Fioroni Rodrigues

Documentação e pesquisas: Flavio Manso Vieira

Coordenação de redação: Regina Paranhos Pereira

# FILME CULTURA

## e

# GUIA DE FILMES

**Vendas avulsas: V. pode encontrar as revistas editadas pelo Instituto Nacional do Cinema, nas seguintes livrarias:**

**GUANABARA:** Entrelivros Editôra Ltda. (Av. Rio Branco, 156); Leonardo da Vinci (Av. Rio Branco, 185); Brasitodo Ltda. (Av. Almirante Barroso, 54); Artes Gráficas Ind. Reunidas (Rua México, 98-D); Ler (Rua México, 31); Forense Ltda. (Av. Erasmo Braga, 299 — lojas A e B); Casa do Livro Ltda. (Rua da Quitanda, 27); Civilização Brasileira (Rua Sete de Setembro, 97); Livros de Portugal (Rua Miguel Couto, 40); Freitas Bastos S.A. (Rua Sete de Setembro, 113); Sinal Editôra e Distribuidora Ltda. (Rua da Quitanda, 65-7.º andar — S/702); Guanabara Jornais e Revistas Ltda. (Rua Joaquim Silva, 48); Rodoviária Guanabara Jornais e Revistas Ltda. (Francisco Bicalho — Est. Rodoviária Nôvo Rio); Eldorado Tijuca Ltda. (Rua Conde de Bonfim, 422-K); Distrof (Rua Senador Vergueiro, 218-D); Pantheon (Rua Barata Ribeiro, 502); Trigueiro Ltda. (Rua Bolivar, 80-A); Real Ltda. (Rua Francisco Sá, 38-C); Tempos Modernos Ltda. (Av. Ataulfo de Paiva, 338-B); Teatro Santa Rosa (Rua Visc. de Pirajá, 22); Eldorado Editôra S/A (Av. Copacabana, 1189); Mandarinino Santos (Av. Copacabana, 1182); Ler Copacabana (Av. Copacabana, 1072-A); Record (Av. Copacabana, 975); J. Mandarinino Jornais e Revistas (Av. Copacabana, 683 — loja 11); Trajano Costzesco (Av. Copacabana, 291-D); Fortunato Vanzillota (Av. Copacabana, 109).

**SÃO PAULO (Capital):** Hemos (Av. S. João, 526); Dinucci (Av. S. João); Brasiliense (Rua Barão de Itapetininga, 99); Jaraguá (Rua Marconi); Joreli-Jornais e Revistas (Estação Rodoviária); Teixeira (Rua Marconi, 40); Kosmos (Praça D. José Gaspar, 106-loja 30); Siciliano (Rua D. José de Barros, 326); Balaio (Alameda Itu, 248-A); Astor Shopping (Av. Paulista, 2073); União (Rua Augusta, 1403); Drugstore Magazin Augusta (Rua Augusta, 2228); Eldna (Rua D. José de Barros, 30-loja 17); Sinal (Rua Itambé, 341 — casa 11).

**RIO GRANDE DO SUL:** Leonardo da Vinci (Av. Senador Salgado Filho 211-Pôrto Alegre); Sul Brasileira (Av. Senador Salgado Filho, 235-Pôrto Alegre); Kosmos (Rua dos Andradas, 1644-Pôrto Alegre); Coletânea (Rua dos Andradas, 1117-Pôrto Alegre); Stand Vera Cruz (Praça da Alfândega-Pôrto Alegre); Dominique Livros e Revistas (Rua Uruguai, 332-Pôrto Alegre); São Paulo (Av. Júlio de Castilhos, 2029-Caxias do Sul); Liverpool (Rua Tiradentes, 459-A — Pelotas); Sinal (Rua Marechal Floriano, 91 — Conj. 93-Pôrto Alegre).

**ESTADO DO RIO:** Editôra Arte e Ciência (Rua Alberto Victor, 8-loja 5-Niterói); Diálogo Livraria Editôra (Rua Tiradentes, 71-loja 2-Niterói); Palmieri, Panaro & Cia. Ltda. (Rua Aurelino Leal, 37-Niterói); Palácio dos Livros (Praça Getúlio Vargas, 194-Nova Friburgo); Silvio Paulo & Cia. (Rua Farinha Filho, 13-Nova Friburgo).

**MINAS GERAIS:** Alvorada (Gal. Belfort Arantes, n.º 7 — Juiz de Fora); Cultura Brasileira (Av. Afonso Pena, 776 — Belo Horizonte); Livraria do Estudante (Rua Tupis, 85, loja 7 — Belo Horizonte); Sinal (Rua Ceará, 1.333-A-Belo Horizonte); Melo e Pelegrini (Av. Floriano Peixoto, 53 — Uberlândia); Deuzenio Martins (Uberaba).

**BRASÍLIA:** Encontro de Brasília (Galeria Hotel Nacional-loja 22/3); Eldorado (S. Quadra 305); Loja do Livro (S. Quadra 105); Civilização (S. Quadra 309); Legenda (Galeria Hotel Nacional); Aeroporto; Dom Bosco (S. Quadra 105); Coop. dos Estudantes da U.N.B.

**GOIÁS:** Bazar Oio (Goiânia).

