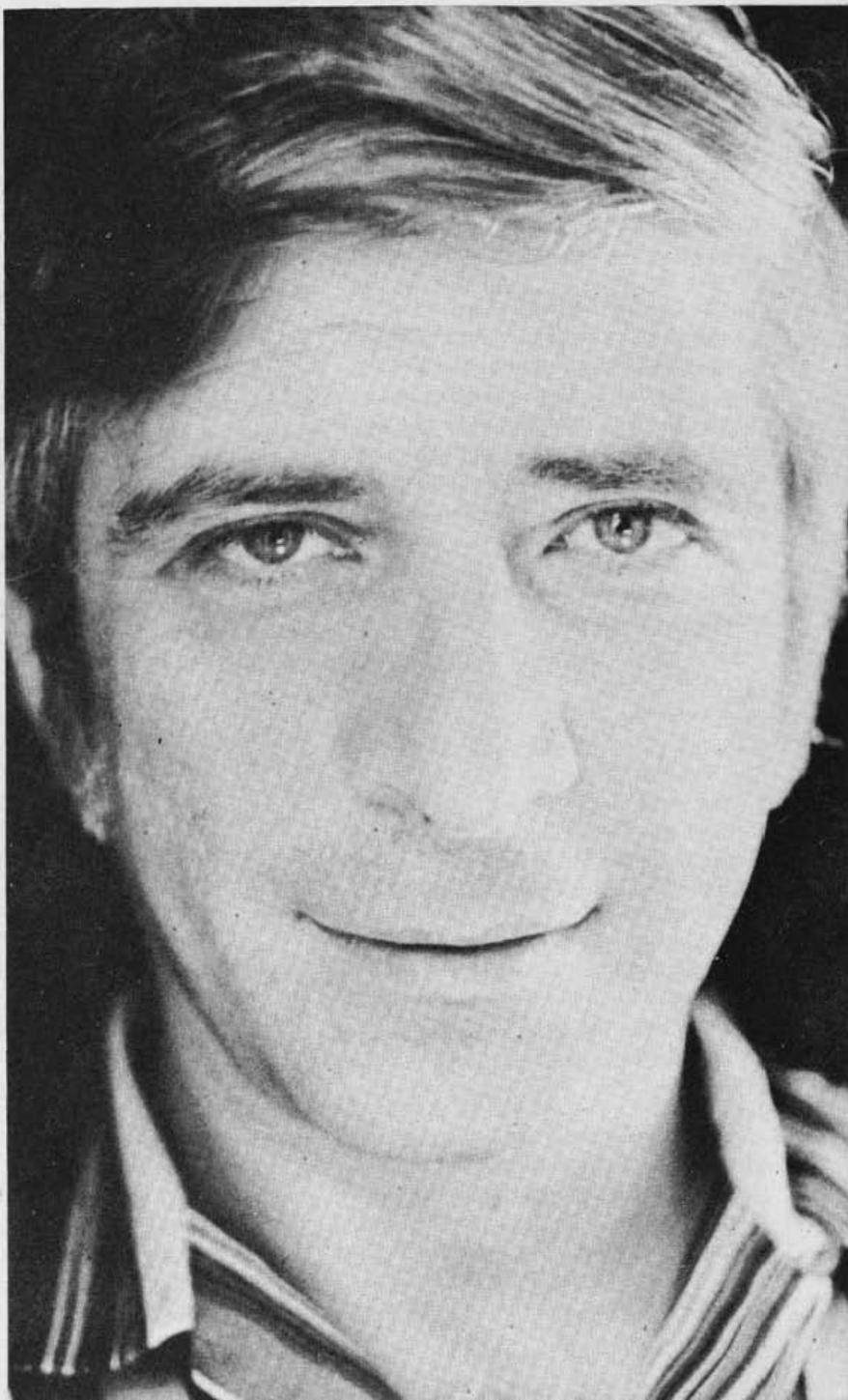


# ELMER BERNSTEIN: O COMPOSITOR NO CINEMA

*Paulo Perdigão, Editor Geral de "Guia de Filmes" e um dos principais colaboradores de FILME CULTURA, entrevistou com exclusividade para FC o compositor e regente Elmer Bernstein, um dos artistas mais representativos da moderna música do cinema. Como discípulo e continuador de Paul Hindemith e Aaron Copland, éle constitui uma linha-chave e de ampla influência na música sinfônica americana. Esta é a primeira vez que este novaiorquino de 47 anos, premiado com o "oscar" de 1967 pela partitura de Thoroughly Modern Millie (Positivamente Millie), concede uma ampla entrevista — verdadeira panorâmica sobre seu trabalho e sobre a música nos Estados Unidos e no mundo — a uma publicação cinematográfica.*

FC — Mr. Bernstein, da sua relativamente longa carreira de compositor de cinema, qual a partitura que prefere?

EB — É sempre uma pergunta difícil de responder, porque compor para filmes é lidar com os mais diferentes tipos de assunto e gêneros diversos. Prefiro *Man With the Golden Arm* (O Homem do Braço de Ouro), por ter sido, em seu tempo, um "score" revolucionário, nôvo, e, além do mais, muito importante para a minha carreira. Cito ainda, *The Magnificent Seven* (Sete Homens e um Destino) por ser uma partitura importante para o gênero western. Outro favorito: *To Kill a Mockingbird* (O Sol é Para Todos), êste por motivos pessoais, porque gosto de ouvi-lo.



FC — *Em Hollywood, quais as relações que costumam estabelecer entre o compositor e o produtor?*

EB — Atualmente, o que os produtores querem dos músicos — e eu absolutamente não aprovo — é a criação de canções que se tornem "hits". Eventualmente, isso é possível, mas o processo de criação da música de cinema quase sempre exige um material diverso e complexo. Na maior parte das vezes, a meu ver, não é conveniente ao compositor escrever sua partitura pensando em termos de "parada de sucessos".

FC — *Até que ponto os compositores de Hollywood trabalham com liberdade de criação?*

EB — A resposta depende do aspecto individual de quem trabalha. É claro que, sempre que se trabalha em um ambiente onde os filmes custam de três a 20 milhões de dólares, investimento que torna o produtor muito nervoso, é difícil dizer quando as condições artísticas são favoráveis. Depende de cada caso individual, do talento, do prestígio e mesmo da coragem de cada artista. Ele cria para si mesmo as condições menos ou mais favoráveis. Sendo honesto e franco com o produtor, terá condições favoráveis. Dirá ao produtor que não são boas as suas recomendações ou que ele lhe pede coisas nas quais não acredita. Cada um deve criar as suas próprias condições.

FC — *Em seu caso, houve problemas?*

EB — Não, não tive muitos. A liberdade artística é um ponto controverso. O que significa? No cinema, trabalha-se em conjunto, nunca sozinho. Trabalha-se com atores, fotógrafos, produtores. Como determinar a liberdade que se tem, uma vez que estamos operando em um conjunto e limitados pela própria natureza do filme? Mas há um grau razoável de liberdade na expressão particular que queremos usar.

FC — *Como o compositor participa do desenvolvimento artístico do filme?*

EB — Iguamente depende do tipo de pessoas envolvidas na produção. Os produtores jovens e inteligentes têm muito respeito pela música, com frequência. Nos velhos tempos, há 20 anos atrás, quando os grandes estúdios dominavam a produção, o "ap-

proach" do compositor era mais mecânico; ele nunca via o filme a não ser quando já estava pronto. Hoje, o compositor lê o roteiro, faz sugestões ao produtor, dizendo-lhe por exemplo: você quer fazer um certo tipo de montagem nessa cena e eu acho que posso ajudá-lo com a música. Dêsse modo, o compositor dá a sua contribuição. A tendência entre os jovens produtores é fazer o compositor participar cada vez mais da criação do filme, muito, muito mais, desde o começo.

FC — *A música de cinema pode ter a mesma autonomia da música clássica?*

EB — De passagem, devo dizer que a música clássica não dispõe de completa autonomia, pois, como no caso de Joseph Haydn ou Bach, que compunham músicas sacras para a Igreja, os compositores têm de produzir visando um propósito específico. Outra vez falo na personalidade individual. Se o compositor quiser ser livre, ele estabelece à sua volta uma atmosfera que o permita. Depende da sua integridade. Obviamente, embora muitos produtores pressionem os músicos, alguns deles têm a inteligência de deixá-los trabalhar a sós, porque os compositores têm muito mais chances de criar a música adequada do que o produtor... Se o compositor é forte, impede o produtor de interferir na sua criação.

FC — *Mas, em relação ao cinema, existe uma limitação que os clássicos desconhecem: o compositor trabalha em função da imagem.*

EB — Claro que é uma limitação não sentida pelo compositor quando compõe para um concerto. Mas o compositor sempre aceita limitações, quer escreva uma fuga para três vozes, quer escreva uma missa, prêso ao texto da missa, quer escreva uma ópera, respeitando a situação dramática da ópera. Somente na sinfonia ele domina as suas limitações. Na história da música, raramente existe total liberdade nas canções, óperas, balés, obras religiosas. Talvez apenas na música de câmara, nos quartetos de cordas, nas sinfonias o compositor seja livre. No cinema, é claro que a limitação à estrutura visual do filme existe, mas o compositor deve atentar, primeiro, para a situação dramática — que tem de ser aceita, pois não se pode mudar o filme. Uma cena de amor é uma cena de amor. É preciso

se escrever uma música apropriada, não há escolha. Agora, a linguagem com que o compositor irá se exprimir é totalmente dele. Em música há obviamente muitas maneiras de expressar uma cena de amor. Tchaikowsky tinha para representá-la o seu estilo muito particular. Há canções populares que expressam o amor de outra forma. A escolha pertence ao compositor. Creio que a limitação mais curiosa que o compositor de cinema enfrenta é a limitação do tempo. É um fato interessante, único. Quer dizer: o compositor não deve apenas escrever uma música para uma cena de amor porque esta cena figura no filme, mas deve escrevê-la em exatamente três minutos, 24 segundos e dois décimos. Mas isso é uma técnica. Precisa ser desenvolvida como uma disciplina.

FC — *Em algumas de suas partituras, sobretudo as de western (The Comancheros, The Magnificent Seven, The Hallelujah, Trail, The Sons of Katie Elder), mas ainda em outros gêneros (The Great Escape, To Kill a Mockingbird, God's Little Acre), notamos uma forte influência do estilo de Aaron Copland. Você foi seu aluno?*

EB — É curioso que você tenha perguntado isso. De fato, Aaron Copland foi o primeiro compositor que ouviu alguma composição minha. Quando eu tinha cerca de 12 anos de idade, escrevi uma pequena valsa no piano e minha professora, sem saber se eu mostrava talento ou não, levou-me até Copland, que era então um homem moço e ainda não ensinava. Mr. Copland ouviu a valsa, disse que eu tinha talento e que estudasse com um compositor chamado Noel Sikudz. Mais tarde, estudei com Roger Sessions, muito ligado a Copland. Com relação ao sentimento musical, existe definitivamente uma influência de Copland. Não digo isso com receio ou vergonha, pois é simplesmente uma verdade o fato de que Aaron Copland estabeleceu nos Estados Unidos um "som" ao qual chamamos Americana. Não há dúvida de que Copland, dentre todos os compositores americanos, é o único que criou um tipo de música que podemos considerar tipicamente dos Estados Unidos. Seria descabido negar que, não apenas eu, mas outros como Jerry Goldsmith, Hugo Friedhofer, Jerome Moross (que foi aluno de Copland), sejamos influenciados por ele. Não resta dúvida de que Copland é o pai

de todos nós, e a sua influência, absoluta. Goldsmith e George Dunning (*Cowboy/Como Nasce um Bravo*) sofrem inegavelmente essa influência. Frank DeVol (*Quando um Homem é Homem/McLintock*) nem tanto. No caso de Goldsmith e Moross e no meu próprio, especialmente, creio que a influência é mais legítima, no sentido de que não estamos copiando, dizendo "vamos imitar Copland", e sim de que pertencemos à mesma geração e criamos nossa música naturalmente. Não creio que compositores como Frank DeVol estejam nesse caso. Eles não compõem como Copland por si mesmos. Eu, Goldsmith e Moross usamos o "som de Copland" sempre. Não dizemos: "Agora vamos escrever música americana, igual a Copland" Em tudo o que eu componho existe o estilo de Copland, porque pertencem à sua escola, tenho a mesma maneira de sentir a mesma maneira de pensar. Quero dizer o seguinte: eu não penso "escreverei como Copland porque a música de Copland sugere o velho Oeste". Não faço isso conscientemente. É orgânico. O mesmo acontece com Moross e Goldsmith. É essa a maneira como realmente criamos. Olhando o passado, vemos que Copland criou um "som" americano, desde "Billy the Kid", há 24 anos. Anteriormente, grandes compositores como Edward McDowell, no começo do século, não ofereceram à música americana uma característica própria. O que Copland fez com a música americana se assemelha muito ao que Bela Bartok fez com a música húngara e Villa Lobos com a brasileira. Ele conscientemente tomou o caminho do folclore, tentando achar o caráter nacional, e depois traduziu esse folclore em outro tipo de "medium". Você deve saber que muitas das músicas de Copland se baseiam no folclore, como "Rodeo", "Billy the Kid" e "Appalachian Spring", que usam velhas canções religiosas americanas. Assim, é natural que tenha influenciado os compositores com tendências bem nacionais-americanas. Além do folclore, Copland estabeleceu um "som" característico do velho Oeste, uma orquestração específica, muito "enxuta" — quer dizer, desprovida do uso de grandes sons o tempo todo. Em Copland ouve-se o piano, ouve-se uma trombeta — não quatro trombetas — ouve-se ocasionalmente o som do banjo. É uma orquestração típica.

FC — O que pensa de alguns de seus colegas compositores de Hollywood, como Steiner, Rozsa, Korngold, Young, etc.

EB — Max Steiner, eu o coloco no seu lugar histórico. É um dos progenitores, um dos pioneiros mais distintos na música do cinema americano. Isso porque foi um dos primeiros a usar música específica para emoções específicas, a criar um "mood" específico. Nesse sentido, é importantíssimo. Miklos Rozsa, evidentemente, é um notável compositor, não apenas de cinema, mas também de concertos sinfônicos. Recentemente, andou afastado, escrevendo um concerto para violino, especialmente para Jacha Heifetz, e outro para violoncelo dedicado a Peter Godskay. Rozsa trouxe ao cinema o respeito ao compositor e sempre escreveu música de mérito. O mesmo se pode dizer de Erich Korngold, que também era compositor famoso quando foi para Hollywood e ofereceu uma certa dignidade à arte de compor para filmes. Na época em que Rozsa e Korngold começaram a trabalhar em Hollywood, a música de filmes era considerada uma arte menor, e eles, com o seu prestígio, mudaram esse conceito. Victor Young foi dos primeiros a explorar as linhas melódicas. Era um grande autor de melodias, expressava-se melôdicamente. Não era dramático, como Steiner. Young tinha uma habilidade fantástica em expressar emoções melôdicamente. *Shane* é um dos mais notáveis "scores" que já ouvi. Outros: *For Whom the Bells Tolls* (Por Quem os Sinos Dobram), uma partitura esplêndida. Hugo Friedhofer foi um dos primeiros a modernizar, a criar uma harmonia sonora diferente — e também foi bastante influenciado por Aaron Copland e Paul Hindemith. Friedhofer contribuiu com uma sonoridade moderna para a música de cinema, e nesse sentido tem a sua importância. Leigh Harline, sem dúvida, foi durante muitos anos um mestre da comédia, e trabalhou com Walt Disney. Bernard Hermann é um dos vultos mais interessantes. Anos atrás, quando comecei a me atrair pela música de filmes, sempre vi em Hermann o homem que escrevia as partituras-modelos. Não gosto muito de seus últimos "scores", mas *Hangover Square*, *All That Money Can Buy* e *The Devil and Daniel Webster* são excelentes. Hermann não é de fato um melodista, porém tem impressionante economia de meios de expres-

são, obtém coisas fantásticas com praticamente nada, através da reiteiração de um motivo musical, um "Leit-motiv" muito bem achado e orquestrações fascinantes. Consegue grandes efeitos por meios pequenos e creio que mesmo seus "scores" mais antigos continuam sendo um exemplo para os filmes de hoje. Bronislau Kaper tem talento para tudo. Fez muito sucesso com canções como "Hi-Lilli Hi-Lo" e "San Francisco". Um de seus últimos "scores" foi *Mutiny on the Bounty* (O Grande Motim). Cyril Mockridge é um versátil compositor e, como Leigh Harline, um "expert" na comédia. Alfred Newman veio para Hollywood na década de trinta. Ele combina um respeito às formas mais contemporâneas de expressão com excelentes melodias. Tem notável versatilidade e creio que é o compositor mais premiado pela Academia de Hollywood. Alex North surgiu no cinema à mesma época que eu e, quando surgiu, era uma figura importante. Trouxe ao cinema um toque moderno, com *A Streetcar Named Desire* (Uma Rua Chamada Pecado).

FC — Mas Alex North não se adapta bem a certos gêneros, como o western — por exemplo: *Cheyenne Autumn* (Crepúsculo de uma Raça) — ao passo que se mostra à vontade em dramas de Kazan e Tennessee Williams:

EB — Alex North, realmente, é um tanto limitado em certos gêneros. Ele é melhor, quase sempre, com sons delicados. Música que exige grandes orquestrações ou sentimentos que eu chamaria "musculares" não lhe permite muito sucesso. Em compensação, North está excelente em *Streetcar* e em *Viva Zapata*. Já em *Spartacus* ou em *Cheyenne Autumn*, a meu ver, não se deu bem, porque eram filmes que requeriam um maior impacto sonoro. Seu campo ideal é o dos temas poéticos contemporâneos. David Raksin, grande amigo meu, é por talento e natureza um brilhante melodista. Sei que ele não gosta quando eu digo isso (ele sempre detesta quando se volta a esse assunto), mas "Laura" é uma das mais lindas canções escritas desde a época da guerra. Também *The Bad and the Beautiful* (Assim Estava Escrito), tem um tema belíssimo. Ele é um mestre nesse gênero e possui um talento especial para compor de modo "obscuro" e "complicado". Assim,

nos últimos tempos, Raksin tem escrito partituras muito complexas.

FC — Qual o melhor compositor de cinema, na sua opinião?

EB — Atualmente, nos Estados Unidos, prefiro Jerry Goldsmith, o compositor de *Lillies of the Fields* (Uma Voz nas Sombras) e *The Flim-Flam Man* (O Magnífico Farsante). Nos outros países existem naturalmente, músicos importantes como Georges Auric (*Moulin Rouge*), William Walton (*Henry V*, *Hamlet*), Sergei Prokofieff (*Aleksandr Nevsky*). Mas creio que a música do cinema americano evoluiu mais por uma razão simples: nós pudemos produzir 400 filmes por ano, temos mais experiência e mais oportunidades. Cito Jerry Goldsmith apenas — e isso porque existem, hoje, muito poucos compositores em Hollywood. Há uma tendência acentuada, sobretudo nos filmes ingleses, para confiar os “scores” a arranjadores, não mais a compositores. O que esses arranjadores fazem não é música de cinema, na minha opinião. Fico, pois, com Jerry Goldsmith — também porque ele e eu escrevemos e pensamos de forma muito semelhante.

FC — E Dimitri Tiomkin?

EB — Bem, a sua carreira fala por si mesma. Tiomkin fez pelo menos uma coisa importante: lembrome bem, e ele também deve lembrar-se, da primeira vez em que, sentado no cinema, vendo *High Noon* (Matar ou Morrer), senti o efeito eletrizante da batalha de abertura. Mesmo que Tiomkin nunca mais houvesse feito qualquer coisa, ele lembrar-se-ia disso. Para mim, Tiomkin tem uma importância única: a atmosfera que ele criou em Hollywood, fazendo com que, pela primeira vez, a música de filmes parecesse realmente significativa. Francamente, a sua personalidade possibilitou essa contribuição, que, embora você possa contestar, é uma contribuição artística.

FC — Suas impressões sobre os novos talentos: Lalo Schifrin, Neal Hefti, Maurice Jarre.

EB — Burt Bacharach e Neal Hefti se enquadram na categoria de arranjadores. Bacharach é um maravilhoso autor de canções, mas não um compositor dramático. Hefti já tem mais experiência: seu “score” para *Duel at Diablo* (Duelo em Diabo Ca-

nyon), é interessante, mas não gosto. Foi composto para uma fantástica orquestra de “jazz”, mas acho que Hefti buscou alguma coisa nova e não conseguiu. Hefti, eventualmente, obtém efeitos fascinantes, mas é irregular. Lalo Schifrin é um compositor instruído e estudioso, porém muito jovem. Procura novos ritmos. Quando amadurecer terá um estilo, mas por enquanto é imaturo. Maurice Jarre? Bem, *Lawrence of Arabia* tem um momento musical muito forte: a abertura. Mas Jarre me parece muito banal. *The Professionals* (Os Profissionais) também tem seus momentos de brilho. Contudo, acho que a concepção é errada. *The Professionals* conta a história de um grupo reduzido de pessoas e a música é grandiosa e forte.

FC — Um tema semelhante era o *The Reward* (Viagem Para a Morte), que você compôs com mais simplicidade.

EB — Sim, a história era a mesma. Minha partitura era mínima. Sei que sou minoria dizendo isso, mas em *Dr. Jivago* gosto de muita coisa, mas não do “Tema de Lara”. Sei que sou minoria: nunca conheci uma só mulher que não adorasse essa música.

FC — Que compositores mais o influenciaram além de Copland? Ravel está entre eles?

EB — Stravinsky e Bartok. Não considero Ravel uma influência. Mas admito seguir alguns de seus efeitos orquestrais. Também estudei muito a obra de Gustav Mahler.

FC — O que significa a presença dos “orquestradores”, como por exemplo Leo Shukin e Jack Hayes?

EB — Quando eu busco um som muito específico, faço as minhas próprias orquestrações. Quando cheguei a Hollywood, em 1950, não tinha orquestradores. Hoje, a maioria dos compositores tem seus orquestradores por uma questão de rapidez de trabalho. Aos orquestradores — simples secretários do compositor — cabe apanhar o material musical desenvolvido pelo compositor, que determina quais instrumentos devem tocar o que. Os orquestradores tomam essas diretrizes e transcrevem a partitura para a grande orquestra sinfônica. Não é uma função criativa. Mas, nos anos recentes, com a convocação cada vez maior de compo-

sitores populares, os orquestradores ganham outra função, mais criadora, porque, muitas vezes, o compositor popular é incapaz de escrever para orquestra. Mesmo hoje, quando há uma passagem muito delicada, eu mesmo faço a orquestração.

FC — O que acha do atual cinema americano?

EB — Estamos em uma fase de transição. Por muitos anos, Hollywood dominou o mundo cinematográfico. A França e a Itália, a Inglaterra, a União Soviética, entre outros países, passaram a realizar filmes mais sérios, com muito sucesso. Nesse período, o cinema americano viveu um impasse, perdido entre o super-espetáculo de tradição e as produções sérias como *The Graduate* (A Primeira Noite de Um Homem). Jovens produtores e diretores, com novas idéias, podem ajudar a internacionalizar o cinema americano, talvez a única saída para uma ressurreição, seguindo o exemplo dos outros países.

FC — Você pode dar a sua impressão sobre os diretores com quem trabalhou?

EB — É difícil, porque, na maior parte das vezes, o compositor não entra em contato com o diretor. O caso de Anthony Mann, foi diferente. Era meu amigo pessoal. Ele nada conhecia de música, porém tinha respeito à música e conversava comigo em termos genéricos, dando-me toda a liberdade possível. Vincente Minnelli já é profundo conhecedor do assunto, e, talvez por isso mesmo, deixou-me trabalhar à vontade, embora fôsse muito vigilante com outros setôres do filme. Nada tive a ver com Michael Curtiz e John Frankenheimer. Para Frankenheimer compus *Birdman of Alcatraz* (O Homem de Alcatraz), mas Burt Lancaster tomou o filme para si e Frankenheimer praticamente nada fez. John Sturges, com quem adoro colaborar, conhece música e gosta de falar sobre música. Sturges não determina o que o compositor deve fazer, mas tem muito entusiasmo por música e é maravilhoso ouvi-lo falar no assunto, pois nos comunica entusiasmo pelo filme, Henry Hathaway é uma boa pessoa, mas nada tem a ver com o compositor. Cecil B. DeMille... Bem, para falar a respeito dele eu gastaria muitas fitas de gravação. De Mille controlava pessoalmente todos

os pormenores de seus filmes. Se houvessem 400 peças de vestuário ele examinaria as 400 peças. Ele não consultava o compositor, mas dirigia o compositor exatamente para aquilo que desejava. Muitas vezes não concordava com trechos de minha partitura para *The Ten Commandments* (Os Dez Mandamentos) e exigia que os refizesse até se sentir satisfeito.

FC — Qual o "score" mais importante para a sua carreira: *The Ten Commandments* ou *The Man with the Golden Arm*?

EB — Uma pergunta muito engraçada. As duas partituras coincidiram no mesmo ano e ambas tiveram a sua importância. Uma completou a outra. Profissionalmente, *The Man With the Golden Arm* foi mais importante, como "hit" popular.

FC — Qual seu diretor preferido, dentre aqueles com quem colaborou?

EB — Bem, muitos deles são "experts" em certos gêneros. DeMille era um mestre do superespetáculo. Para assuntos contemporâneos, Frankenheimer é muito talentoso. Burt Kennedy? Não o conheço. Fiz apenas um filme com ele — *A Volta dos Sete Homens*. Era um mau filme, péssimo mesmo, o que nada significa. Quando um filme é ruim não se pode culpar o diretor, é difícil dizer quem ou quem fracassou. Há um diretor que você não mencionou e com quem trabalhei três vezes: George Roy Hill. Compus para ele *O Mundo de Henry Orient*, *Hawaii* e *Positivamente Millie*. Roy Hill é um dos melhores da nova geração.

FC — Você prefere compor música para westerns ou para outro gênero?

EB — Não, não prefiro westerns. Até ao contrário: geralmente me recuso a fazer westerns.

FC — O "score" de *Return of the Seven* não é igual ao de *The Magnificent Seven*. Porque não desenvolveu o tema do segundo filme?

EB — De fato, *Return of the Seven* tem apenas o mesmo tema principal, apenas. Não haviam muitas chances para o segundo tema, que ficou para ser desenvolvido no terceiro filme da série, *Guns of the Magnificent Seven*. Só aceito compor para westerns quando sinto que posso fazer algo diferente. No ano passado compus *The Scalphunters* (Revanche Selvagem) que você vai considerar típico do western, embora a história seja moderna.

## Bernstein, filmografia:

- |   |   |  |
|---|---|--|
| <p>1951 — <i>Saturday's Hero</i> (O Ídolo Dourado);</p> <p>1952 — <i>Boots Malone</i> (O Trapaceiro); <i>Sudden Fear</i> (Precipícios d'Alma); <i>Never Wave at Wac</i> (Nunca Fomos Covardes);</p> <p>1954 — <i>Silent Raiders</i>; <i>Make Haste to Live</i>;</p> <p>1955 — <i>The Man with the Golden Arm</i> (O Homem do Braço de Ouro); <i>The Eternal Sea</i> (O Gigante dos Mares); <i>It's a Dog's Life</i>; <i>The View from Pompey's Head</i> (O que o Amor Nos Negou);</p> <p>1956 — <i>The Ten Commandments</i> (Os Dez Mandamentos); <i>Storm Fear</i> (Ódio Entre Irmãos); <i>Men in War</i> (Os Que Sabem Morrer);</p> <p>1957 — <i>Fear Strikes Out</i> (Vencendo o Medo); <i>The Tin Star</i> (O Homem dos Olhos Frios); <i>Drango</i> (Drango); <i>Sweet Smell of Success</i> (A Embriaguês do Sucesso); <i>The Naked Eye</i>;</p> <p>1958 — <i>Kings Go Forth</i> (Só Ficou a Saudade); <i>Some Came Running</i> (Deus Sabe Quanto Amei); <i>God's Little Acre</i> (O Pequeno Rincão de Deus); <i>Desire Under the</i></p> | <p><i>Elms</i> (Desejo); <i>The Buccaneer</i> (O Corsário Sem Pátria); <i>Anna Lucasta</i> (Ana Lucasta);</p> <p>1959 — <i>The Miracle</i> (O Milagre);</p> <p>1960 — <i>From the Terrace</i> (Paixões Desenfreadas); <i>The Magnificent Seven</i> (Sete Homens e um Destino); <i>The Story on Page One</i> (Drama na Página Um); <i>The Rat Race</i> (A Taberna das Ilusões Perdidas); <i>Israel</i> (documentário);</p> <p>1961 — <i>By Love Possessed</i> (O Amor Tudo Vence); <i>The Young Doctors</i> (Preceito de Honra); <i>The Comancheros</i> (Os Comancheros); <i>Summer and Smoke</i> (O Anjo de Pedra);</p> <p>1962 — <i>Walk on the Wild Side</i> (Pelos Bairros do Vício); <i>Birdman of Alcatraz</i> (O Homem de Alcatraz); <i>A Girl Named Tamiko</i> (Uma Garôta Chamada Tamiko); <i>To Kill a Mockingbird</i> (O Sol é Para Todos);</p> <p>1963 — <i>The Great Escape</i> (Fugindo do Inferno); <i>Hud</i> (O Indomado); <i>The Caretakers</i> (Almas nas Trevas); <i>Rampage</i> (Maldita Aventura);</p> | <p>1964 — <i>The World of Henry Orient</i> (O Mundo de Henry Orient); <i>The Carpetbaggers</i> (Os Insaciáveis); <i>Love with the Proper Stranger</i> (O Preço de um Prazer); <i>The Outrage</i> (Quatro Confissões);</p> <p>1965 — <i>Baby, the Rain Must Fall</i> (O Gênio do Mal); <i>The Reward</i> (Viagem para a Morte); <i>The Sons of Katie Elder</i> (Os Filhos de Katie Elder); <i>The Hallelujah Trail</i> (Nas Trilhas da Aventura);</p> <p>1966 — <i>Cast a Giant Shadow</i> (A Sombra de um Gigante); <i>Hawaii</i> (Hawaii); <i>The Silencers</i> (O Agente Secreto Matt Helm); <i>Seven Women</i> (Sete Mulheres); <i>Return of the Seven</i> (A Volta dos Sete Homens);</p> <p>1967 — <i>Thoroughly Modern Millie</i> (Positivamente Millie);</p> <p>1968 — <i>The Scalphunters</i> (Revanche Selvagem); <i>The Devil's Brigade</i>;</p> <p>1969 — <i>Guns of the Magnificent Seven</i>.</p> <p>TELEVISÃO — Séries: "Johnny Staccato", "General Electric Theatre", "Riverboat", "The Golden Years" e "The Race of Space".</p> |
|---|---|--|