

# O PROBLEMA DA CÔR NO CINEMA BRASILEIRO

Jaime Rodrigues

As *all talking pictures* (os filmes falados) mataram o cinema silencioso. Obras de arte anteriores à proliferação do som, como *Aurora* (1927) e *O Encouraçado Potenkin* (1925), foram sacrificadas à exarcebada fúria auditiva do cinema-nôco, ansioso por ouvir o ruído de pessoas comendo às pressas ou mastigando batatas fritas. Os filmes de atualidades colocaram um microfone na boca de Shaw, Mussolini e outros, para que todos vissem que eles falavam. Os empresários também aproveitaram a nova maneira de faturar mais e mais, e esgotaram tôdas as formas possíveis de transportar o barulho das ruas, das fábricas e dos *music-halls* para a tela. Tudo passou a ser *all-talking, all-singing, all-dancing*. Em breve também *all-color*.

Mas se o som matou o filme silencioso, a côr não eliminou o filme preto-branco. As primeiras experiências nesse sentido datam de setenta anos atrás, com películas tingidas: azul para os dias estivais e idílios prometedores; verde para paisagens marinhas; vermelho para incêndios e

assassinatos; malva para cenas noturnas e agonias românticas (como se vê, a pioneirismo de Richard Brooks e outros, no que se refere ao uso dramático e psicológico da côr, não é assim tão pioneiro). Adotava-se, também, a prática dos fotogramas coloridos à mão, um a um.

Em 1908, na Inglaterra, uma tentativa com o *Kinemascope* fracassou. Mesmo assim, a coroação de George V (1910) foi filmada nesse processo. A *Technicolor* lançou, como base nas pesquisas de Herbert Kalmers, em *The Black Pirate* (1926), um processo bicolor que não aprovou. É com *La Cucaracha* (1935), já com três côres, que a *Technicolor* acerta. Outros processos — ao lado de uma feroz guerra de patentes, que se prolongou até a Segunda Guerra Mundial — foram surgindo: *Agfacolor*, *Ferrinacolor*, *Dufaycolor*, *Pathécolor*, *Sovcolor* etc.

O ímpeto antes observado com o som não se produziu com a côr, devido ao elevado custo do empreendimento.

Pouco a pouco, como uma mulata inzoneira, a côr tomou conta do cinema. As

produções são planejadas tendo em vista o vasto mercado da televisão. A *bête noire* do passado é, agora, a aliada da indústria cinematográfica em sua luta pelo faturamento.

O cinema silencioso era pura imagem. E, com isso, criou uma realidade particular, específica, mas que não repudiava a recomendação de Leonardo Da Vinci: um artista moderno deve perder dois terços do seu tempo tentando ver o que é visível e sobretudo não ver o que é invisível. O filme silencioso morreu, mas o som não trouxe ao cinema, do ponto de vista especificamente criador, nenhuma grande contribuição. Como? E as experiências de Flaherty, Mamoullan, Godard? A pergunta se autoresponde: eram experiências, simplesmente. Não se integraram à sistemática da produção, senão diluídas, emasculadas. O impulso criador somente interessava na medida em que pudesse ser dirigido, assim como os tic-tac de memória de Resnais aparecem nos *westerns-spaghetti*.

Com a cõr ocorreu o mesmo. Ela dou-rou a pilula mas não a tornou melhor. Indústria & Comércio não é luxo. A cõr só funciona na medida em que gera receitas e cria riquezas.

Artesãos medievais, no Brasil, coloriam películas a mão. Depois recorreram à tecnologia estrangeira. Agora temos os nossos laboratórios. Esses artesãos de ontem e os empresários de hoje estão desatentos ao meio-ambiente, à conjuntura econômica do setor no qual atuam.

A mesma pedanta grei atacada por Oswald de Andrade continua a sobreviver no Brasil: o filme é colorido. Nada mais. É colorido assim como poderia ser cõr-de-abóbora. Isto é: não possuem significação criadora e, sequer, pêso preponderante no mercado consumidor.

Em termos de cõr, laboratório, tratamento visual (figurinos, cenários, locações exteriores, ambientação), qualidade das cópias, escolha do processo (retifco: não há escolha, só podemos operar em Eastmancolor), o que sobra? Leiam comigo a filmografia preparada pelo Michel do Espírito Santo: os Roberto Carlos, em rit-

mo de aventura, diamante cõr de rosa? *Tostão?* *A Compadecida?* *Os Herdeiros?* As respostas não serão unânimes, mas vocês podem escolher outros títulos.

Em nenhum dêles, um verdadeiro tratamento cromático. A cõr é um elemento acessório, como o maquinista. Ao nível da potencialidade e da validade estética da cõr, nenhum filme brasileiro ainda se realizou. A precariedade da infra-estrutura técnica + amadorismo profissional + supervalorização das viabilidades condicionam o mau resultado do filme colorido brasileiro, técnica e esteticamente falando, pois ambos os componentes são indissolúveis.

Encontramos a tentativa frustrada pela experiência pessoal (no tocante a cõr) e bisonhice técnica em *Fronteras do Inferno* (1958) e o simples revestimento policrômico em *O Palácio dos Anjos* (1970). A cõr é mero envoltório, não é criação. *Os Herdeiros*, *Memórias de Helena* etc., etc. reincidem no mesmo problema.

Encarada sob uma perspectiva teórica-informativa, a cõr no cinema brasileiro cai nas mesmas amarras opostas à cria-

ção nos demais centros produtores. Exemplos: *Reflections in a Golden Eye* (*Os Pecados de Todos Nós*, de John Huston), *Il Gattopardo* (*O Leopardo*, de Luchino Visconti), cujo tratamento cromático-formal foi liquidificado nos laboratórios das respectivas empresas distribuidoras. No Brasil, êsse fato é anterior à fase de realização prõpriamente dita.

A utilização da cõr, no Brasil, reflete um problema extremamente mais grave. Quem se der ao trabalho de analisar a história econômica do cinema, os conflitos de interesses, as lutas pelos mercados, a influência de governos na formulação da política cinematográfica de outros países (duas boas fontes, *La Economia Cinematográfica* e *A Competitive Cinema*) verificará que a briga, a verdadeira briga, sempre girou em tórno da distribuição e exibição.

O filme colorido brasileiro de hoje se coloca ao nível da mercadoria de liquidação, da mercadoria de baixa rotação de estoque que, para ser consumida, necessita de apelos (para usar a expressão correta), de *merchandising* para circular.



Em *A Compadecida* George Joras recorreu com frequência às possibilidades cromáticas da luz do Nordeste.



○  
PROBLEMA  
DA CÔR  
NO CINEMA  
BRASILEIRO



Destino em Apuros: primeiro filme brasileiro inteiramente colorido.



Usando outra expressão pertinente: o marketing cinematográfico continua com as mesmas regras do passado, apesar das alterações abstratamente favoráveis. Em termos de legislação, é sabido, não basta atender, total ou parcialmente, às solicitações (mesmo justas) sem adequá-las à realidade factual do universo observado. É necessário adequar ou reequacioná-lo, dar-lhe uma nova conformação, uma nova sistemática operacional.

A *côr*, no cinema brasileiro, é uma tentativa de sobrepor às indefinições legais, um veículo de apêlo popular.

Essas observações não implicam nenhuma ideologia xenófoba, mas uma observação baseada na análise da receita bruta de bilheteria dos filmes nacionais, na sua veiculação nacional e, sobretudo, comparativamente ao filme estrangeiro.

A articulação das ofertas no mercado (embora os 112 dias por ano) pertence ao filme estrangeiro. Basta analisar qualquer *billing* de qualquer distribuidora, mensurar as deformações nas receitas geradas por filmes como *Os Paqueras*, com Roberto Carlos, os de Mazzaropi, e verificar que o fenômeno básico é o da concentração da receita em três ou qua-



*Os Herdeiros* assinala a primeira experiência de Carlos Diegues com a *côr*. Na cena: Sérgio Cardoso e Odete Lara.



## ○ PROBLEMA DA CÔR NO CINEMA BRASILEIRO



A côr a serviço da superprodução: Um Certo Capitão Rodrigo, de Anselmo Duarte.

tro filmes, em detrimento do sistema global de produção, que, para sobreviver, procura na côr (e em elementos acessórios, como o cantor ou o cômico) formas de presença no mercado. Na verdade, o cinema brasileiro é um pouco como Putifar: eunuco mas faz filho. Para isso — embora as evidências econômicas e financeiras sejam extremamente desaconselháveis — procura vender-se ao público através da imagem colorida, como se esta pudesse, mágicamente, resolver as gigantescas deformações estruturais da indústria.

O recurso da côr se insere numa problemática contextual que é, também, o sintoma de uma crise de expressão, ao lado da crise puramente econômica, da maior gravidade.

Ultrapassada a fase inicial de reformulação do cinema brasileiro, através da ação desenvolvida pelo Cinema Novo, observa-se uma diversificação temática e es-

tilística que procura fornecer ao mercado consumidor uma ampla variedade de produtos, no sentido de se captar a sua atenção e, posteriormente, o acesso das nossas produções a um sistema mais aberto e ccerentemente planejado de distribuição e exibição.

Evidentemente que uma série de problemas se colocam, tendo-se como fato concreto que o Brasil é um país essencialmente importador de filmes, com uma intensa solidariedade de interesses do sistema exibidor e distribuidor com a produção alienígena. Foi êsse, aliás, o fulcro básico atacado pela reforma do cinema mexicano que, apesar de suas inadmissíveis deformações, procurou atingir o ponto crítico que obstacularizava o desenvolvimento de sua indústria cinematográfica. Essa comunhão de interesses, na realidade, pouca ou nenhuma preocupação possui em relação à necessidade de afirmar o cinema no Brasil como o fenômeno de

cultura e como setor econômico plenamente integrado na conjuntura nacional e capaz de dispensar, em razão de sua vitalidade e auto-suficiência, a atual legislação protecionista.

É preciso destacar que essa legislação (Decreto-lei n.º 43 e textos subseqüentes), na atualidade, é indispensável, necessitando, porém, de maiores aperfeiçoamentos, uma vez que êsse protecionismo, fase primária de um processo global, deve ser integrado a um esforço desenvolvimentista no sentido de tornar economicamente forte o setor.

Mas onde está o programa para isso? Não há programa.

A proliferação de filmes coloridos, de regular, boa e má qualidade técnica, inflacionando custos jamais recuperados em sua circulação comercial, é um — entre outros sintomas — dos desvios do sistema gerados pela inexistência de um programa de desenvolvimento integrado.



José Rosa filma *Quelê do Pajeú*.

## DOIS DEPOIMENTOS

- \* Quais os problemas que você encontra ao iluminar um filme em cores?
- \* Em que sentido o aprimoramento técnico de nossos profissionais e laboratórios contribuiria para o progresso do cinema brasileiro?
- \* Na sua opinião, os novos métodos de filmagem (e particularmente o uso da câmara na mão) ajudam a expressar mais eficazmente as idéias de um diretor e de um fotógrafo?
- \* Que acha da ampliação de um filme de 16 para 35 mm, sob o ponto de vista técnico-artístico?
- \* Como vê as condições de trabalho para um fotógrafo, no Brasil?

### PETER OVERBECK

1 — Fotografar em cores exige do iluminador maior controle do contraste, uma exposição correta, uma noção de temperatura da luz e um laboratório que revele corretamente. O filme em cores cria problemas não somente para o produtor, pelo alto custo do negativo, mas também para o fotógrafo, que necessita de maior parque de luz. Uma vez tenha à disposição as condições técnicas normais, a qualidade e a expressividade da fotografia em cores dependerá dos elementos plásticos da história. É a harmonia das cores e a atmosfera que elas criam em conjunto, e não uma determinada cor ou truque fotográfico, que de modo geral faz a boa fotografia colorida.

2 — Parece-me que o sucesso ou o insucesso do nosso cinema não depende, por enquanto, do refinamento técnico, mas de histórias autenticamente brasileiras, que atinjam ou não humanamente o público.

3 — A câmara na mão, tomando o exemplo em questão, é uma técnica de emergência. Ela ajudou alguns bons filmes, cujas condições de produção eram precárias, a obter a expressividade necessária e serviu para romper com algumas tradições cinematográficas superadas. Hoje, seu uso é facultativo, e se aplica mais às necessidades particulares de uma cena ou de um diretor. Mesmo quando usada de maneira lógica, tem de ser "bem feita". Abusos da câmara na mão ou sua utilização em momentos errados causam malestar no espectador, trazendo prejuízo ao cinema, pois cria uma imagem falsa do que é moderno em técnica cinematográfica.

4 — A ampliação do filme de 16 para 35 mm traz uma queda de qualidade no sentido de granulação, contraste e limpeza. Do ponto de vista artístico, o aumento de contraste e granulação pode (e foi) usado como meio de expressão funcional, em alguns casos especiais. Economicamente, a ampliação resulta num meio cômodo de se gastar pouco filme. Mas há o problema de que nossos laboratórios, ainda desacostumados a trabalhar com ampliações, exercem pouco controle na revelação do filme de 16 para 35 mm, o que diminui a sua qualidade. Acho que o processo convém mais aos filmes documentários, que necessitam de bastante negativo sem exigir muita qualidade técnica.

5 — No cinema brasileiro, de modo geral, os recursos técnicos são os mínimos. Isso quer dizer que o fotógrafo tem de se contentar com determinado número de refletores; se fôr o suficiente, está bem; se não fôr tem de dar assim mesmo. Acredito, contudo, que mesmo com poucos recursos certas vezes se podia ter conseguido resultados melhores em alguns filmes. Tudo é questão de compreensão das dificuldades, por parte do produtor e do diretor. Por exemplo: a escolha prévia do cenário segundo as condições de luz, o cumprimento de horários, o uso de certas condições específicas de luz natural, tudo isso ajudaria bastante o fotógrafo. A falta de luz, na minha opinião, pode tornar irrelevante a escolha de certos locais.

1 — Quando filmo em cores tomo todos os cuidados possíveis na composição das imagens, utilizando sempre os melhores processos. Mas o problema mesmo está é no equipamento de trabalho e na revelação no laboratório. No Brasil, infelizmente, só se usa o Eastmancolor, embora existam outros processos que oferecem resultados melhores, como é o caso do Technicolor, raramente usado.

2 — Toda melhoria técnica significa um passo adiante para o cinema brasileiro.

3 — Quaisquer novos processos de filmagem são sempre importantes. Do CinemaScope ao Vistavision, passando pelo Panavision e o Cinerama, utilizados mais regularmente pelos cinemas norte-americanos e inglês, tudo é válido. Quanto à câmara na mão, acho que ela possibilita fazer muitas cenas que com o tripé seriam impossíveis. Desde que seja usada nos momentos e nos filmes certos, ela funciona vantajosamente para o fotógrafo. Existem momentos muito bons em filmes feitos no Brasil em que a quase totalidade dos diretores de fotografia usavam câmara na mão. Como exemplo imediato, me lembro de *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Madona de Cedro*, *Antes o Verão* e *Grande Sertão: Veredas*.

4 — Os resultados da ampliação nem sempre são satisfatórios. Dependem do trabalho fotográfico e do laboratório. Quando se trata de ampliar material colorido fica muito difícil e é extremamente perigoso.

5 — Acho boas, tendendo a melhorar cada vez mais, pois os diretores estão ficando exigentes e os produtores se equipando melhor com material de iluminação.

JOSÉ ROSA



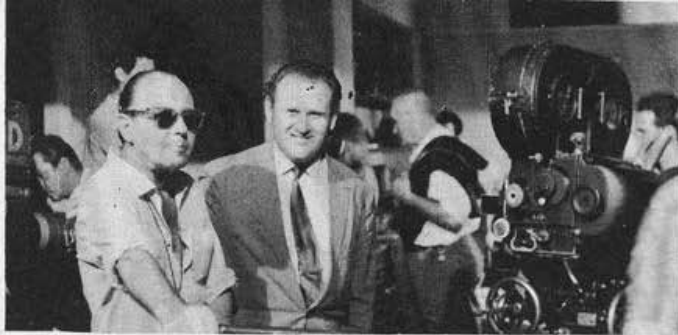
## O PROBLEMA DA CÔR NO CINEMA BRASILEIRO

# FOTOGRAFOS: um minidicionário de A a Z

Coordenação de Marcos Ribas de Faria

Foi relativamente fácil estabelecer um minidicionário dos fotógrafos mais atuantes do cinema brasileiro. Difícil, realmente, foi obter o "currículo" da maioria dos profissionais que trabalham nesse setor, ainda infensos à colaboração com a imprensa no tocante à promoção e divulgação de suas atividades. Mas, com subsídios recolhidos de livros ainda inéditos e as informações fornecidas pelo pesquisador Michel do Espírito Santo, surgiu uma relação quase definitiva, acrescida de outra relativa à fotógrafos igualmente importantes, que não figuraram na seleção final. São êles:

**Marcial AFONSO, Carlos ALBERTO, Odilon ALBERTINES, David ALTSCHULLER, Fernando AMARAL, J. ANDRADE, Guacyr ARANHA, Otávio ARANTES, Cyrill ARAPOFF, Alcebíades ARAÚJO, José Assis de ARAÚJO, Alberto ATTILLI, Giorgio ATTILLI, José Carlos AVELLAR, Gilberto AZEVEDO, Reynaldo BARROS, Hélio BARROSO NETO, Leopoldo BARTUCCI, Paulo BENEDETTI, Hilton BORGES, Alberto BOTELHO, Paulino BOTELHO, F. BRUSQUE, Elio CACCHICO, Antônio CAMPOS, Edgar CARNEIRO CAMPOS, Francisco CAMPOS, Sílvio CARNEIRO, José CARRARI, Horácio de CARVALHO, Afrodísio de CASTRO, Néilson CAYESSA, Geroges CAYNOTH-BALLARDIE, Édson CHAGAS, Hugo CHIESA, Irmãos CHIDA, Vítor CIACCHI, Pedro COMELLO, Alcidino CORDEIRO, H. B. CORELL, Hélio COSTA, Billy COSTAL, Alberto CRUZ, Jorge CSUKASSY, Amleto DAISSÉ, Vítor DINIZ, Edgard EICHORN, Antônio ESTEVÃO, André FARIA, Eliseu FERNANDES, Paulo FERREIRA, Edward FREUND, Juan Carlos LANDINI, Mário di LEO, Guglielmo LOMBARDI, Ugo LOMBARDI, João Burdain de MACEDO, Antônio MELIANDE, Lucien MELLINGER, Fernando MELLO, Roberto MIRILLY, Roberto PACE, George PFISTER, Américo PINI, Ângelo RIVA, Wilson ROCHA, Aurélio RODRIGUES, Édson SANTOS, Antônio SMITH, Konstantin TKACZENKO, Antônio TOMÉ, Giorgio TRAVERSO, Estanislau TZARKOWSKY, Jorge VERAS, Cliton VILELA, José Antônio VENTURA.**



Rudolf Icsey durante a filmagem de Noite Vazia. Ele foi o iluminador preferido de Walter Hugo Khouri.



**ARONOVICH, Ricardo** — Argentino de nascimento. É um dos mais expressivos fotógrafos da moderna geração cinematográfica brasileira. Antes de vir para o Brasil, trabalhou com Manuel Antin, Alfredo Mathé, René Mujica e outros realizadores argentinos. No Brasil, fotografou *Os Fuzis*, de Ruy Guerra (com quem trabalhou em *Sweet Hunters*), *Tempo de Violência*, de Hugo Kuznet, *Garôta de Ipanema*, de Leon Hirzman, *As Cariocas*, filme em três episódios dirigido por Roberto Santos, *Fernando de Barros e Walter Hugo Khouri*, *Tôda Donzela Tem Um Pai Que É Uma Fera*, de Roberto Farias, *São Paulo S.A.*, de Luis Sérgio Person, *Veredas da Salvação*, de Anselmo Duarte, *O Homem que comprou o Mundo*, de Eduardo Coutinho. Além desses, foi o fotógrafo da co-produção franco-brasileira, *Benito Cereno*, dirigido por Serge Roulet, baseado na novela homônima de Herman Melville.

**BARTUCCI, Leonardo** — Italiano, de Roma. Há dez anos está radicado no Brasil, para onde veio no início dos anos 60. Trabalhou em televisão e em empresas de publicidade, antes de ingressar profissionalmente no cinema. Entre outros filmes, fotografou *Um Homem e sua Jaula*, de Paulo Gil Soares e Fernando Cony Campos, *Em Busca do SuSexo*, de Roberto Pires, e *Grito da Terra*, de Olney São Paulo.

**BATISTA, Édson** — Integrante da novíssima geração de fotógrafos brasileiros. Trabalhou em dois longas-metragens: *Marcelo Zona Sul*, de Xavier de Oliveira, e *A Cama ao Alcance de Todos*, episódio dirigido por Alberto Salvá. Preparou-se para fotografar, em cores, o segundo longo de Xavier de Oliveira, *Banana Kid, Super-Herói Tropical*.

**BEATO, Afonso** — Carioca de nascimento. 29 anos. Primeiro contato com o cinema: diretor de produção do já histórico curta-metragem de Carlos Diegues, *Domingo*. Foi assistente de fotografia de Ricardo Aronovich em *Os Fuzis*, de Ruy Guerra. Foi o fotógrafo de alguns dos mais significativos documentários do moderno cinema brasileiro: *O Circo*, de Arnaldo Jabôr, *Lima Barreto*, de Júlio Bressane, *Memórias do Cangaco*, de Paulo

Gil Soares, *Heitor dos Prazeres*, de Antônio Carlos Fontoura, *Auto da Vitória*, de Geraldo Sarno. Entre os longos que fotografou, encontram-se *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, de Gláuber Rocha, *O Bravo Guerreiro*, de Gustavo Dahl, *Copacabana me Engana*, de Antônio Carlos Fontoura, *Cara a Cara*, de Júlio Bressane, *A Máscara da Traição*, de Roberto Pires e *Pindorama*, de Arnaldo Jabor. Além desses, foi o fotógrafo, na Espanha, de *Cabezas Cortadas*, de Gláuber Rocha, e do documentário de Pierre Kast, *Carnets Brésiliens*.

**BODANSKY, Jorge** — Radicado em São Paulo, é considerado um dos mais talentosos fotógrafos do moderno cinema paulista. Já dirigiu três longos: *Gamal, Delírio do Sexo e Em Cada Coração um Punhal*, de João Batista de Andrade, e *O Profeta da Fome*, de Maurice Capovilla.

**CARNEIRO, Mário** — Parisiense de nascimento. 40 anos. Arquiteto, gravador e pintor. Primeira experiência com filmes amadores em 16 mm. Em 1960, fotografou e co-dirigiu com Paulo César Saraceni *Arraial do Cabo*. Ainda como diretor de curta, realizou *A Nave de São Bento* que tinha como fotógrafo David E. Neves. Fotografou *Capitu e Pôrto das Caixas*, de Paulo César Saraceni, *Tôdas as Mulheres do Mundo e Edu, Coração de Ouro* (com Dib Dutfi), de Domingos de Oliveira, *Gimba*, de Flávio Rangel, *A Morte em Três Tempos*, de Fernando Cony Campos, *O Engano e A Derrota*, de Mário Fiorani, *Pedro Diabo*, de Miguel de Faria Jr., *A Dança das Bruxas*, de Francisco Dreux, *Mar Corrente*, de Luis Paulino dos Santos, *Couro de Gato (C.M.)*, *Garrincha, Alegria do Povo e O Padre e a Mãe*, de Joaquim Pedro de Andrade.

**COSULICH, Guido** — Italiano de Veneza. 32 anos. Estudou no Centro Sperimentale di Cinematografia. Em seu país, além de dirigir a fotografia de mais de cem documentários, fotografou entre outros longos, *Jasmin*, de Enzo dell'Aquila, *Vita Provisória*, de Enzo Battaglia, *I Misteri di Roma*, de Zavattini, *Morire Gratis*, de Sandro Franchini. No Brasil, fotografou *O Desafio*, de Paulo César Saraceni, *Brasil, Ano 2000*, de Walter

Lima Jr., *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade. Fotografou, também, o filme italo-franco-congolês de Gláuber Rocha, *O Leão de Sete Cabeças*.

**DUARTE, Fernando** — Carioca. 34 anos. Primeiro contato com o cinema: assistente de fotografia nos episódios de Carlos Diegues, Marcos Farias e Leon Hirzman em *Cinco Vêzes Favela*. Como fotógrafo de longa-metragem, trabalhou em *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues, *A Grande Cidade*, de Carlos Diegues, *Desesperato*, de Sérgio Bernardes Flo., *A Vida Provisória*, de Maurício Gomes Leite, *Tostão*, *A Fera de Ouro*, de Ricardo Laender e Ricardo Gomes Leite. Dirigiu as fotografias dos documentários *Aldéia*, de Sérgio Sanz, *Amazonas Amazonas e Maranhão 66*, de Gláuber Rocha. Atualmente, dirige o Departamento Fotográfico do Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília.

**GONÇALVES, Antônio** — Português do Pôrto. 47 anos. Foi assistente de câmara nos estúdios da Atlântida durante muitos anos. Como diretor de fotografia, trabalhou, entre outros filmes, em *Entre Mulheres e Espiões*, de Carlos Manga, *Pobre Príncipe Encantado*, de Daniel Filho, *Os Apavorados*, de Ismar Pôrto, *Vida e Glória de um Canalha*, de Alberto Salvá, *O Impossível Acontece*, filme em três episódios dirigidos por Anselmo Duarte, Adolpho Chadler e Daniel Filho, *Rifa-se uma Mulher*, de Célio Gonçalves, *Jovens Prá Frente*, de Alcino Diniz, *O Menino e o Vento*, *Como Matar um Playboy*, *Anjos Demônios*, de Carlos Hugo Christensen, *Uma Garôta em Maus Lençóis*, *Cristo de Lama e Enfim Sós...* *Com O Outro*, de Wilson Silva.

**HENZE, Roland** — Brasileiro, de origem alemã. Autor de um curta-metragem premiado pelo INC, *A Lavagem do Cristo*. Como diretor de fotografia de longa-metragem, já assinou *Os Senhores da Terra*, de Paulo Thiago e *Um é Pouco, Dois é Bom*, de Odilon Marques.

**HORTA, João Carlos** — Petropolitano. 24 anos. Foi assistente de fotografia de Afonso Beato em *O Circo*, e de direção em *A Vida Provisória*, de Maurício Gomes Leite, e em vários documentários assinados por David Neves, Gilberto Santelero, Glida Bojunga e outros. Como diretor de fotografia, trabalhou em *O Pecado Mortal*, de Miguel de Faria Jr., *Os Saltimbancos*, de Arnaldo Jabôr, *Blá-Blá-Blá*, de Andrea Tonacci e *Um Amor de Mulher*, de David Neves.

**ICSEY, Rudolf** — Húngaro de nascimento, naturalizado brasileiro há dez anos. Antes de chegar ao Brasil, em 1955, trabalhou no cinema de seu país, da Áustria, da Alemanha e da Itália. No Brasil, fotografou, entre outros filmes, *Quem Matou Anabela?*, de D. Hanza, *A Doutora é muito Viva*, de Ferenc Fekete, *Arara Vermelha*, de Tom Payne, *Casei-me com um Xavante*, de Alfredo Palácios, *Vou te Contar*, de Alfredo Palácios, *Estranho Encontro*, de Walter Hugo Khouri, *Cara de Fogo*, de Gallie Garcia, *Curucu*, *Fera do Amazonas*, de Curt Slodmak, *Chofer de Praça*, de Milton Amaral, *Moral em Concordata*, de Fernando de Barros, *Na Garganta do Diabo*, de Walter Hugo Khouri, *Jeca Tatu*, de Milton Amaral, *O Mistério da Ilha de Vênus*, de Douglas Fowley, *Aventuras de Pedro Malasartes*, de Mazzaropi, *Tristeza do Jeca*, de Mazzaropi, *Mulheres e Milhões*, de Jorge Ilii, *O Vendedor de Lingüiças*, de Glaucio Mirko Laurelli, *Casinha Pequena*, de Glaucio



Dib Lutfi aplicou todo seu virtuosismo no emprêgo da cor em *Juliana do Amor Perdido*, dirigido por seu irmão Sérgio Ricardo.





## ○ PROBLEMA DA CÔR NO CINEMA BRASILEIRO



Afonso Beato, "Grande Prêmio INC-69" de fotografia, no Nordeste.

Mirko Laurelli, *A Ilha*, de Walter Hugo Khouri, *O Lamparina*, de Glauco Mirko Laurelli, *Noite Vazia*, de Walter Hugo Khouri, *Meu Japão Brasileiro*, de Glauco Mirko Laurelli, *O Corpo Ardente*, de Walter Hugo Khouri, *O Corintiano*, de Milton Amaral, *O Quarto*, de Rubem Bláfora, *O Jeca e a Freira*, de Mazzaropi, *Até que o Casamento nos Separe*, de Flávio Tambellini, *Agnaldo Perigo...* à Vista, de Reinaldo Paes de Barros, *A Compadecida*, de George Jonas, *Zé do Periquito*, de Amácio Mazzaropi, *A Arte de Amar...* Bem, de Fernando de Barros, *Cleo e Daniel*, de Roberto Freire, *A Moreninha*, de Glauco Mirko Laurelli.

**LACETTI, Renato** — Carioca, 28 anos. Antes de se tornar diretor de fotografia, trabalhou como assistente de câmara em filmes de Pierre Kast, Roberto Pires, Andrea Tonaceli e outros. Fotografou *O Barão Olavo e Família do Barulho*, de Júlio Bressane, *Betty-Bomba e Copacabana*, *Mon Amour*, de Rogério Sganzerla, *Os Monstros do Babalao*, de Eliseu Visconti.

**LIMA, Waldemar** — Sergipano, 36 anos. Primeiro trabalho: fotografia do documentário de Luis Paulino, *Rampa*. Assistente de Toni Rabotoni em *Barra-vento*, de Gláuber Rocha, com quem já havia trabalhado em *O Pátio e Cruz na Praça*. Assistente de fotografia de Hélio Silva em *A Grande Feira e Tocaia do*

*Asfalto*, de Roberto Pires. Realizou dois curtos para o produtor Rex Schindler, *Festival de Arraias e Ziriguidum*. Codirigiu com Luis Carlos Maciel e fotografou *Society em Baby-Doll*. Também fotografou, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Gláuber Rocha, *Bebel, Garôta Propaganda*, de Maurice Capovilla, *As Armas*, de Astolfo de Araújo, *As Libertinas*, de Carlos Reichenbach, Antônio Lima e João Callegaro, *Anuska, Manequim e Mulher*, de Francisco Ramalho, *O Tropeiro*, de Aécio de Andrade, *As Aventuras de Chico Valente*, de Ronaldo Lupo.

**LUTEI, Dib** — Paulista de Marília, 34 anos. Trabalhou na televisão, estudou com Arne Sucksdorff. Fêz câmara em *Terra em Transe*, de Gláuber Rocha, *A Falecida*, de Leon Hirszman, *O Desafio*, de Paulo César Saraceni e *A Grande Cidade*, de Carlos Diegues. Logo se destacou como dos melhores fotógrafos do moderno cinema brasileiro. Iluminou, entre outros filmes, *Esse Mundo É Meu*, *O Menino das Calças Brancas (C.M.)* e *Juliana do Amor Perdido*, de seu irmão Sérgio Ricardo. *Os Herdeiros*, de Carlos Diegues, *Os Deuses e os Mortos*, de Ruy Guerra, *Edu, Coração de Ouro* (com Mário Carneiro), *As Duas Faces da Moeda e E Simonal*, de Domingos de Oliveira, *Opinião Pública*, de Arnaldo Jabôr, episódio de Moisés Kender para *Os Marginais*, *O Pacto*, de Eduardo Coutinho (episódio de *ABC do Amor*), *Jardim de Guerra*, de Neville

d'Almeida, *Carnaval Barra Limpá*, de Victor Lima, *Fome de Amor*, *Asilo Muito Louco e Como Era Bom O Meu Pequeno Francês*, de Nelson Pereira dos Santos.

**MEDEIROS, José** — Piaulense de Teresina, 47 anos. Primeiros contatos com o cinema, em 1942, quando começou a realizar filmes amadores em 16mm. Estreou como diretor de fotografia com *A Falecida*, de Leon Hirszman. Em seguida, fotografou, entre outros, *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* e *Roberto Carlos e o Diamante Cór de Rosa*, de Roberto Farias, *Os Paqueras*, de Reginaldo Faria, *Froezas de Satanás na Vila-do-Leva-e-Traz*, de Paulo Gil Soares, *Viagem ao Fim do Mundo* (com Oswaldo de Oliveira), de Fernando Cony Campos, *A Vingança dos 12*, de Marcos Farias, *O Cangaceiro Faustão*, de Eduardo Coutinho.

**NEDER, Redolfo** — Argentino de nascimento, 35 anos. Advogado por estudo universitário, Neder entrou para o cinema lá mesmo na Argentina onde, depois de cursar o Instituto de Cine da Universidade Nacional del Libro, realizou vários documentários (*Tierra ara Niños e Los 40 Quartos*, os mais famosos). No Brasil, especializou-se como diretor de fotografia, tendo sido fotógrafo, entre outros, de *Crime de Amor*, de Rex Endsleigh, *Entre o Amor e o Cangaco*, de Aurélio Teixeira, *Rio, Verão e Amor*, de Watson Macedo, *A Virgem Prometida*, de Iberê Cavalcanti, *História de um Crápula e Essa Gatinha é Minha*, de Jeca Valadão. Em 1969, dirigiu e fotografou o curta *A Ceia Segundo Ziraldo*, representante brasileiro em sua categoria no II FIF do Rio de Janeiro.

**NEUMANN, Renato** — Carioca, 27 anos. Antes de ingressar no cinema, foi estudante de química e fez cursos na Cinemateca do MAM. Em 1965, realizou seu primeiro filme em 16mm, *Homens do Mar*. Trabalhou como montador, assistente de fotografia e gerente de produção. Em 1967, com Raquel Sisson, realizou seu segundo documentário, *Lapa-67*. Como fotógrafo de longa-metragem, trabalhou em *Um Sonho de Vampiros*, de Iberê Cavalcanti.

**OLIVEIRA, Oswaldo de** — Um dos mais prolificos cinegrafistas da nova geração brasileira. Começou como assistente de fotógrafo em *Arara Vermelha*, de Tom Payne. Fotografou, entre outros filmes, *Viagem ao Fim do Mundo*, de Fernando Cony Campos, *Corpo Fechado*, de Schubert Magalhães, *Procissão dos Mortos* (episódio de *Trilogia do Terror*), *Panca de Valente e O Caso dos Irmãos Naves*, de Luis Sérgio Person, *Herança Sangrenta*, de Geraldo Vietri, *O Vigilante e os Cinco Valentes*, *O Mistério de Taurus 38*, *O Vigilante contra o Crime*, *O Vigilante Rodoviário*, *O Vigilante em Missão Secreta*, de Ari Fernandes, *O Pornógrafo*, de João Callegaro, *Corisco*, *O Diabo Louro*, de Carlos Coimbra, *O Corintiano*, de Milton Amaral. Além de fotografar, dirigiu, também, *Sertão em Festa*, *O Cangaceiro Sanguinário e Cangaceiro sem Deus*.

**OVERBECK, Peter** — Alemão, de Duisburg. Estudou cinco anos na Escola de Belas Artes de Colônia e na de Mannheim. Estreou no cinema brasileiro como contra-regra e decorador de *Ravina*, de Rubem Bláfora. Fêz a cenografia de *Mulheres e Milhões*, de Jorge Iliel. Fotografou os seguintes filmes: *Fragmentos*, de Sérgio Tofani, *O Acórdio*, de Ozualdo



Candelas (episódio de *Trilogia do Terror*), *O Bandido da Luz Vermelha* e *A Mulher de Todos*, de Rogério Sganzerla, *Meu Nome é Tonho*, de Ozualdo Candeias, *O Palácio dos Anjos*, de Walter Hugo Khouri, *As Gatinhas*, de Astolfo Araújo.

**RABATONI, Tony** — Fotógrafo da fase de transição entre o velho e o novo cinema brasileiro. Considerado um dos precursores da nova geração fotográfica brasileira. Foi diretor de fotografia de, entre outros, *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra, *Barravento*, de Gláuber Rocha, *Cidade Ameaçada*, de Roberto Farias, *O Beijo*, de Flávio Tambellini, *Os Vencidos*, de Glauro Couto, *A Morte Comanda o Cangaco*, *Cangaceiros de Lampião e Lampião*, *o Rei do Cangaco*, de Carlos Coimbra, *As Três Mulheres de Casanova*, de Victor Lima, *Quero Morrer no Carnaval*, de Fernando Cortez, *Asfalto Selvagem*, de J. B. Tanko, *O Anjo Assassino*, de Dionísio de Azevedo. Co-dirigiu e fotografou, *Vidas Estranhas*.

**ROSA, José** — Fluminense de nascimento. Começou como assistente de câmara de seu tio Edgard Brasil. Seu pri-

meiro filme importante como fotógrafo foi *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, ao lado do ex-fotógrafo e, atualmente, produtor Luis Carlos Barreto. Fotografou, além deste, *Selva Trágica*, de Roberto Farias, *Grande Sertão: Veredas*, dos irmãos Santos Perelra, *Antes o Verão*, de Gérson Tavares, *A Penúltima Donzela*, de Fernando Amaral, *Estranho Triângulo*, de Pedro Camargo, *007 e Meio no Carnaval*, de Victor Lima, *Procura-se uma Rosa*, de Jece Valadão, *Paraíba, Vida e Morte de um Bandido*, de Victor Lima, *Quelê do Pajeú*, de Anselmo Duarte, *Um Ramo Para Luisa e Engracadinha Depois dos 30*, de J. B. Tanko, *Juventude e Ternura*, de Aurélio Teixeira, *Papai Trapalhão e A Um Pulo da Morte*, de Victor Lima, *Jerry*, *A Grande Parada*, de Carlos Alberto de Souza Barros, *Na Onda do Yê Yê Yê*, de Aurélio Teixeira, *Cuidado, Espião Brasileiro em Ação*, de Victor Lima, *Pais Quadrados*, *Filhos Avançados*, de J. B. Tanko.

**SERMET, Ozen** — Veterano da cinegrafia brasileira. E também um dos mais profícuos fotógrafos brasileiros. Como diretor de fotografia, trabalhou, entre

outros, em *O Diabo Mora no Sangue*, de Cecil Thiré, *Cristo de Lama*, de Wilson Silva, *Jovens Prá Frente*, de Alcino Diniz, *Parafernália*, *o Dia da Caça*, de Francis Palmeira, *Riacho de Sangue*, de Fernando Barros, *Crônica da Cidade Amada*, de Carlos Hugo Christensen, *O Quinto Poder*, de Alberto Peralisi, *Cinco Vêzes Favela* (episódios de Carlos Diegues — *Escola de Samba*, *Alegria de Viver* —, de Marcos Farias — *Um Favelado* —, e de Leon Hirszman — *Pedreira de São Diogo*), *Cupim*, *O Palhaço O Que É*, *O Homem do Sputnik*, *As Sete Evas*, *Aí Vem a Alegria!*, *Dois Ladrões e Quanto Mais Samba Melhor*, de Carlos Manga.

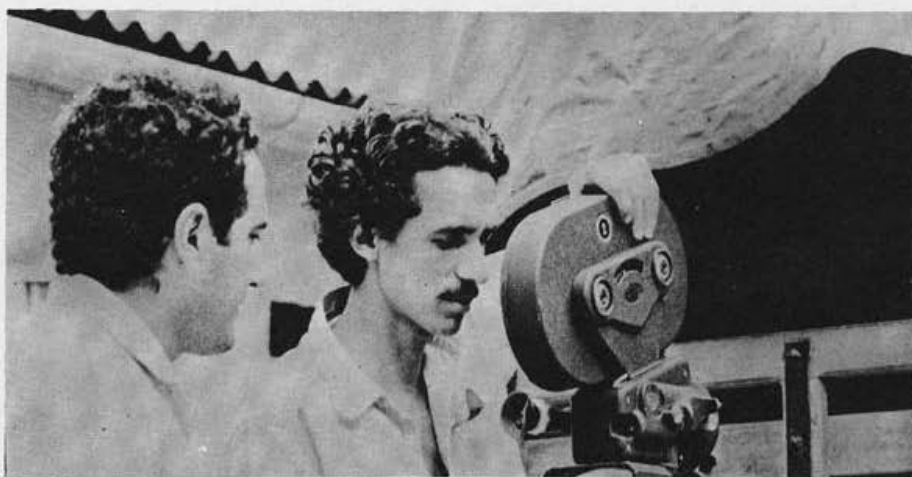
**SILVA, Hélio** — Mineiro de Pirapora. 41 anos. Primeiro trabalho no cinema: assistente de câmara em *Agulha no Palheiro*, de Alex Viany. O «papa» fotográfico do moderno cinema brasileiro, fotografou, entre outros, *Rio, 40 Graus*, *Rio, Zona Norte*, *Mandacaru Vermelho e El Justicero*, de Nelson Pereira dos Santos, *O Grande Momento*, *A Hora e Vez de Augusto Matraga* e *O Homem Nu*, de Roberto Santos, *Navalha na Carne*, de Braz Chediak, *A Grande Feira* e *Tocaia*



Mário Carneiro, um impressionista. Cena de filmagem de *O Padre e a Môça*, de Joaquim Pedro de Andrade, com Helena Ignez.



## ○ PROBLEMA DA CÔR NO CINEMA BRASILEIRO



José Antônio Ventura começou há pouco tempo, mas já se destaca como um dos melhores "cameraman" da nova safra.

no **Asfalto**, de Roberto Pires, **Redenção**, de Roberto Pires, **Lance Maior**, de Silvio Back, **Massacre no Supermercado**, de J. B. Tanko, **Adultério à Brasileira**, de Pedro Carlos Rovai, **A Cama ao Alcance de Todos**, de Alberto Salvá e Daniel Filho, **Três Cabras de Lampião e Meu Pé de Laranja Lima**, de Aurélio Teixeira, **O Mundo Alegre de Helô**, de Carlos Alberto de Souza Barros, **Em Cada Coração Um Punhal**, de João Batista de Andrade, **Amor e Desamor**, de Gérson Tavares, **Jógo Perigoso**, de Luís Alcoriza e Alfredo Ripsstein, **Os Maridos Traem...**, **As Mulheres Sub-Traem**, de Victor di Melo, **O Matador Profissional e O Vale do Canaã**, de Jece Valadão, **Memórias de um Gigolô**, de Alberto Pieralisi.

**VELLOSO, Tiago** — Mineiro de Belo Horizonte. 22 anos. Primeira experiência: fotografia do curta amador em 16mm, **A Festa**. Fotógrafo de cena de **Macunaima**, de Joaquim Pedro de Andrade, e **Memórias de Helena**, de David Neves. Como diretor de fotografia, trabalhou em **Seliar e Ouro Preto**, de Antônio Carlos Fontoura (C.M.), **O Anjo Nasceu e Matou a Família e Foi ao Cinema**, de Júlio Bressane, **O Crioulo Doido**, de Carlos Prates Correia.

**VIANNA, Affonso** — Carioca. 40 anos. Foi assistente de câmara (**Amei um Bicheiro**, de Paulo Wanderley e Jorge Ileri, **O Homem do Rio**, de Phillippe de Broca, **Leonora dos Sete Mares**, de Carlos Hugo Christensen, **No Tempo dos Bravos**, de Wilson Silva) e câmara (**No Mundo da Lua**, de Roberto Farias, **Sinfonia Carioca**, de Watson Macedo). Como diretor de foto-

grafia, trabalhou, entre outros, em **Os Carrascos Estão entre Nós**, **O Tesouro de Zapata** e **O Grande Assalto**, de Adolpho Chadler, **As Escandalosas**, de Miguel Borges, **Levante de Saias**, de Ismar Pôrto, **Ascensão e Queda de um Paquera**, de Victor di Melo, **Amor em Quatro Tempos**, de Jonas Garret, **Na Mira do Assassino**, de Mozael Silveira, **Os Mendigos**, de Flávio Migliacelo, **A Psicose do Laurindo**, **Aconteceu no Maracanã**, **Tuxaua...**, **O Maldito**, **Terra da Perdição** e **Terra dos Amores**, de Nilo Machado, **Elas Atendem Pelo Telefone**, de Duílio Mastroiani, **Rio, Verão e Amor** e **Um Morto Ao Telefone**, de Watson Macedo.

**ZAMUNER, Pio** — Faz parte da novíssima geração de fotógrafos paulistas. Profissionalmente, fez parte da equipe técnica de **Veredas da Salvação**, de Anselmo Duarte. Entre outros filmes, fotografou **As Amorasas**, de Walter Hugo Khouri, **No País das Solteironas** e **Uma Pistola Prá D'Jeca**, de Amácio Mazzaropi, **Deu a Louca no Cangaço**, de Fauzi Mansur, **Um Uísque Antes...**, **Um Cigarro Depois**, de Flávio Tambellini.

**ZING, David Drew** — Americano de nascimento. Fotógrafo profissional, cargo que ocupou durante muitos anos na revista **Life**. Em cinema, dirigiu a fotografia de **Memórias de Helena**, de David Neves (com que ganhou o prêmio de melhor fotógrafo no Festival de Brasília do ano passado), **Ver e Ouvir** (C.M.), de Antônio Carlos Fontoura e os títulos de apresentação de **Garôta de Ipanema**, de Leon Hirzman.

1908 — **A Mala Sinistra**.  
1923 — **Canção da Primavera**, de Igino Bonfigli e Cyprien Segur. Colorido com anilinas.

1937 — **João Ninguém**, de Mesquita-Nha. Sequência do sonho.

1952 — **Magia Verde**, de Gian Gaspare Napolitano. Co-produção com a Itália.

1953 — **Destino em Apuros**, de Ernesto Remani. Primeiro filme brasileiro inteiramente colorido. Foi revelado nos laboratórios da Houston Color Film, nos Estados Unidos.

1955 — **Feitiço do Amazonas**, de Zygmunt Sulistrowski.

1957 — **Dioguinho**, de Carlos Coimbra, **Kirongozi**, **Mestre Caçador**, de Geraldo Junqueira de Oliveira.

1958 — **Fronteiras do Inferno**, de Walter Hugo Khouri.

**Meus Amores no Rio**, de Carlos Hugo Christensen. Co-produção com a Argentina.

**A Mulher de Fogo**, de Tito Davison. Co-produção com o México.

**Rebelião em Vila Rica**, de Geraldo e Renato Santos Pereira.

**Terra Sem Justiça**, de Moacir de Almeida Ramos.

1959 — **Aí Vem os Cadetes**, de Luiz de Barros.

**Yales, a Flor Selvagem**, de Francesco de Robertis e Leonardo Salmieri. Co-produção com a Itália.

**Matemática 0, Amor 10**, de Carlos Hugo Christensen. Co-produção com a Argentina.

**Orfeu do Carnaval**, de Marcus Camus. Co-produção com a França e a Itália.

**O Segredo da Serra Dourada**, de Pino Belli. Co-produção com a Itália.

**Território Xavante**, de Fernando Negreiros.

**Tumulto de Paixões**, de Zygmunt Sulistrowski.

1960 — **Amor Para Três**, de Carlos Hugo Christensen. Co-produção com a Argentina.

**Os Bandeirantes**, de Marcel Camus. Co-produção com a França.

**O Mistério da Ilha de Vênus**, de Douglas Fowley. Co-produção com os Estados Unidos.

**A Morte Comanda o Cangaço**, de Carlos Coimbra.

**As Pupilas do Senhor Reitor**, de Perdigão Queiroga. Co-produção com Portugal.

**Rastros na Selva**, de Mário Civelli e Franz Eichorn.

1961 — **Esse Rio Que Eu Amo**, de Carlos Hugo Christensen.

**Favela**, de Armando Bó. Co-produção com a Argentina.

**A Moça do Quarto 13**, de Richard Cunha. Co-produção com os EUA.

**Quero Morrer no Carnaval**, de Fernando Cortez. Co-produção com o México.

**Teus Olhos Castanhos**, de Iboñez Filho.

# brasileiros em côm

Cronologia estabelecida por Michel do Espírito Santo.

**Tristeza do Jeca**, de Amácio Mazzaropi.

1962 — **América de Noite**, de G. M. Scotese. Co-produção com a Itália.

**Copacabana Palace**, de Steno. Co-produção com a França e a Itália.

**Pluft, o Fantasmilha**, de Romain Le-sage.

**O Rio à Noite — Capital do Samba**, de Aloísio T. de Carvalho.

**Três Cabras de Lampião**, de Aurélio Teixeira.

1963 — **O Cabeleira**, de Milton Amaral.

**Casinha Pequeninha**, de Glauco Mirko Laurelli.

**Interpol Chamando Rio**, de Leo Fleider. Co-produção com a Argentina.

**Lampião, Rei do Cangaço**, de Carlos Coimbra.

**Manaus**, de Helmut M. Backhaus. Co-produção com a Alemanha.

**Nordeste Sangrento**, de Wilson Silva.

**Roteiro dos Pampas**, de Rubens Rodrigues dos Santos.

**Santo Místico**, de Robert Mazoyer. Co-produção com a França.

**Sol Sobre a Lama**, de Alex Viany.

1964 — **Pão de Açúcar**, de Paul Sybert. Co-produção com os EUA.

**Samba**, de Rafael Gil. Co-produção com a Espanha.

**Os Selvagens**, de Eugenio Martin. Co-produção com a Alemanha e a França.

**Superbeldades**, de Konstantin Tkaczenko.

1965 — **Amor na Selva**, de Konstantin Thaczenko e Ruy Santos.

**Arigó — Fenômenos do Espírito do Dr. Fritz**, de Virgílio T. Nascimento.

**Crônica da Cidade Amada**, de Carlos Hugo Christensen.

**O Diabo de Vila Velha**, de OdY Fraga (e José Mojica Marins).

**Lana, Rainha das Amazonas**, de Geza von Cziffra e Cyll Farney. Co-produção com a Alemanha.

**Luta nos Pampas**, de Alberto Severi.

**Meu Japão Brasileiro**, de Glauco Mirko Laurelli.

**O Pescador e Sua Alma**, de Charles Guggenheim. Co-produção com os EUA.

1966 — **Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver**, de José Mojica Marins. Sequência do Inferno.

**Herança Sangrenta**, de Jeffrey Mitchell.

**Jôgo Perigoso**, de Luis Alcoriza, Arturo Ripstein e Franz Eichorn. Co-produção com o México.

**Riacho do Sangue**, de Fernando de Barros.

**Rio, Verão e Amor**, de Watson Macedo.

**A Verdade Vem do Alto**, de Virgílio T. Nascimento.

1967 — **Do Brasil Para o Mundo**, de Jean Manzon.

**Garôta de Ipanema**, de Leon Hirszman.

**Os Incríveis Neste Mundo Louco**, de Brancato Júnior.

**Portugal do Meu Amor**, de Jean Manzon.

1968 — **O Jeca e a Freira**, de Amácio Mazzaropi.

**Juventude e Ternura**, de Aurélio Teixeira.

**O Diabo Mora no Sangue**, de Cecil Thiré.

**Roberto Carlos em Ritmo de Aventura**, de Roberto Faria.

**As Três Mulheres de Casanova**, de Victor Lima.

**Cristo de Lama**, de Wilson Silva.

**Mãe Bonita, Rainha do Cangaço**, de Miguel Borges.

**Jovens Prá Frente**, de Alcino Diniz.

**A Madona de Cedro**, de Carlos Coimbra.

**O Tesouro de Zapata**, de Adolpho Chadler.

**Até Que o Casamento nos Separe**, de Flávio Tambellini.

1969 — **No Paraíso das Solteironas**, de Amácio Mazzaropi.

**A Compadecida**, de George Jonas.

**Os Paqueras**, de Reginaldo Faria.

**Agnaldo, Perigo à Vista**, de Reynaldo Paes de Barros.

**O Cangaceiro Sanguinário**, de Oswaldo de Oliveira.

**Deu a Louca no Cangaço**, de Nélson Teixeira Mendes e Fauzi Mansur.

**O Diálogo da Maldade Contra o Santo Guerreiro**, de Gláuber Rocha.

**Brasil, Ano 2000**, de Walter Lima Júnior.

**Rifa-se Uma Mulher**, de Célio Gonçalves.

**Quelê do Pajeú, Incrível, Fantástico, Extraordinário** (Episódio "O Sonho"), de Adolpho C. Chadler.

**Gólias Contra o Homem das Bolinhas**, de Victor Lima.

**O Matador Profissional**, de Jece Valadão.

**Máscara da Traição**, de Roberto Pires.

**Pára, Pedro!**, de Pereira Dias.

**Macunaíma**, de Joaquim Pedro de Andrade.

**Os Herdeiros**, de Carlos Diégues.

**Meu Nome é Lampião**, de Mozael Silveira.

**A Mulher de Todos**, de Rogério Sganzerla.

**Um Sonho de Vampiros**, de Iberê Cavalcanti.

**O Cangaceiro Sem Deus**, de Oswaldo de Oliveira.

**Corisco, o Diabo Louro**, de Carlos Coimbra.

**A Penúltima Donzela**, de Fernando Amaral.

**Bahia Por Exemplo**, de Rex Schindler.

**Memória de Helena**, de David E. Neves.

**Anjos e Demônios**, de Carlos Hugo Christensen.

1970 — **Uma Pistola Para D'Jeca**, de Ary Fernandes.

**Dois Mil Anos de Confusão**, de Fauzi Mansur.

**Tostão, a Fera de Ouro**, de Paulo Laender e Ricardo Gomes Leite.

**Os Maridos Traem... e as Mulheres Subtraem**, de Victor Di Mello.

**A Dança das Bruxas**, de Francisco Dreux.

**Sertão em Festa**, de Oswaldo de Oliveira.

**Não Aperta Aparício**, de Pereira Dias.

**Pedro Diabo Ama Rosa Meia-Noite**, de Miguel Faria Jr.

**O Meu Pé de Laranja Lima**, de Aurélio Teixeira.

**O Palácio dos Anjos**, de Walter Hugo Khoury. Co-produção com a França.

**Um Asilo Muito Louro**, de Nélson Pereira dos Santos.

**África Eterna**, de Estanislau Szankovskij.

**É Simonal**, de Domingos de Oliveira.

**Beto Rockefeller**, de Olivier Perroy.

**Os Senhores da Terra**, de Paulo Thiago.

**Juliana do Amor Perdido**, de Sérgio Ricardo.

**Os Deuses e os Mortos**, de Ruy Guerra.

**Ritual dos Sádicos**, de José Mojica Marins.

**Pais Quadrados... Filhos Avançados**, de J. B. Tanko.

**A Arte de Amar... Bem**, de Fernando de Barros.

**Pecado Mortal**, de Miguel Faria Jr.

**Roberto Carlos e o Diamante Cór-de-rosa**, de Roberto Farias.

**Isto é São Paulo**, de Rubens Rodrigues dos Santos.

**Motorista Sem Limites**, de Milton Baragan.

**Ascensão e Queda de Um Paquera**, de Victor Di Mello.

**O Amor em Quatro Tempos**, de Wander Silvío.

**Simeão, o Boêmio**, de João Bennio.

**Memórias de Um Gigolô**, de Alberto Peralisi.

**O Dólar Surrado**, de Carlos Coimbra.

**A Moreninha\***, de Glauco Mirko Laurelli.

**A Guerra dos Pelados**, de Sílvio Back.

**OSS 117 Prend das Vacances** (Verão de Fogo), de Pierre Kalfon. Co-produção com a França.

**A Vingança dos Doze**, de Marcos Farias.

**O Vale do Canaã**, de Jece Valadão.

**Um Uísque Antes... Um Cigarro Depois**, de Flávio Tambellini.

**República da Traição**, de Carlos Alberto de Azambuja Ibert.

**Elas**, de José Roberto Noronha.

**A Ilha dos Paqueras**, de Fauzi Mansur.

**Paixão na Praia**, de Alfredo Sternheim.

**Lua-de-Mel em Alta Tensão**, de Pen-na Filho.

**Dois Lágrimas de Nossa Senhora**, de Nélson Teixeira Mendes.

**Pindorama**, de Arnaldo Jabôr.

**Em Busca do Sucesso**, de Roberto Pires.

**Cordélia Brasil**, de Rodolfo Nanni.

**Um Certo Capitão Rodrigo**, de Anselmo Duarte.