O cinema urbano de JORGE ILELI

ELY AZEREDO

Oito anos entre o lançamento do primeiro filme **(Amei um Bicheiro)** e o do segundo **(Mulheres e Milhões).** Onze anos entre este e seu terceiro longa-metragem de ficção (**Viver de Morrer**). Apenas três longos lançados entre 1953 e 1972. E o quarto longo (um documentário de interpretação histórica) que completa sua filmografia de diretor — com mais três curtos — permanece inédito.

Não surpreende, porém, o bom entendedor, que um homem de cinema tão completo — argumentista, roteirista, diretor, documentarista, produtor, crítico — tenha se transformado num cineasta bissexto.

Para um realizador tão exigente sob o ponto de vista profissional, o cinema brasileiro da década de 50 apresentava uma instabilidade desanimadora, já que a chanchada era o único rumo compensador em termos econômicos. E a década de 60, paralelamente ao grande salto de exigência cultural e técnica, teve como tônica um rumo politizante "festivo" com o qual o cinema de Jorge Ileli jamais se relacionou. No entanto, sua coragem em abordar a realidade sem meios-tons ficaria mais do que comprovada com **Viver de Morrer.**

Para realizar sem concessões deformantes este que considera seu "primeiro filme pessoal" (e vai nisso muita modéstia), Ileli se dedicou na década de 60 a outras atividades mais rentáveis, no Rio e em São Paulo. Entre essas duas cidades divide seu tempo, sem pressa de realizar o filme que levará adiante a sua linha de cineasta urbano, inconformado com a inversão de valores, empenhado em focalizar as fragilidades humanas sem o biombo de pretextos ideológicos fáceis de decorar. Deste filme não existe ainda nada de concreto — nem aquela mágica "idéia na cabeça" que serviu de "slogan" na década de 60, apenas a certeza da câmara confiada às mãos de Dib Lutfi, o grande amigo e o profissional-artista internacionalmente reconhecido.

Amei um Bicheiro

Quando Jorge Ileli se uniu ao veterano Paulo Vanderley (co-roteirista de **Barro Humano**, diretor de **Maria da Praia**), para realizar **Amei um Bicheiro**, a Atlântida era o paraíso da chanchada. Como autor da adaptação e do roteiro, além de co-diretor, ele foi o principal responsável pelo "milagre", recebido então, pela crítica, como um modelo para a possível elevação do nível de produção da empresa.

No terreno de indigência técnica e intelectual em que atuaram, Ileli e Vanderley conseguiram realizar um filme bem construído, com brilhos de imaginação e humor, capacidade de observação, momentos de autêntica emoção. Não muito para centros produtores mais adiantados, mas surpreendente na Atlântida e para uma produção que, a começar pelo título, parecia condenada ao melodrama inconseqüente. Se o título parecia uma condenação, os dois principais atores (Cyl Farney, Eliana) eram a negação do indulto; o estúdio, o patíbulo armado; o orçamento, o laço da forca apertando o pescoço; o prazo de filmagem, o chão se abrindo sob os pés. No entanto, a experiência de Vanderley aliada ao ímpeto renovador de Ileli conseguiram romper a corda.

Escrevendo no "Diário Carioca" (5-5-1953), o exigente e irredutível Decio Vieira Ottoni apontou o filme como o resultado de "um esforço de produção orientado para solucionar problemas que, antes do filme **O Cangaceiro** (exceção seja feita ainda a **Tesouro Perdido**, de Humberto Mauro, e **Limite**, de Mario Peixoto, ambas produções de mais de 20 anos), nenhum diretor havia enfrentado. Entre esses problemas (...) os principais são o da formulação da narrativa, o da criação dos caracteres através do comportamento dos protagonistas e a direção dos atores."

"Um antigo contraventor retorna à 'profissão' de bicheiro compelido pela necessidade (...). Pouco depois de reintegrar-se no grupo de seu antigo 'banqueiro', ele é tentado a jogar a seguinte partida, obrigado a arranjar uma grande importância para o tratamento da esposa: passará a bancar o jogo servindo-se da própria clientela cuidadosamente organizada pelo outro."

É uma trama cuja banalidade — segundo o mesmo observador — lembra "melodramas argentinos e mexicanos, e apesar de não conseguir, muitas vezes, personalizar o conflito (o filme 'adota' situações peculiares às dos filmes americanos do gênero) compagina com realçável autenticidade o ambiente em que prolifera esse tipo de contravenção". Também são pertinentes as observações de Alberto Shatovsky ("Jornal do Cinema", fevereiro de 1953): "De fato, o argumento de Jorge Dória demonstra não querer atacar o problema do jogo do bicho com a profundidade que merece." Mas destaca "o plano de interesse que o roteirista deu à trama, impondo à narrativa certa observância ao 'crescendo' emocional".

O clímax, o "estouro" de uma "fortaleza" de bicheiros, exibe "o exemplo típico da personalidade do diretor Jorge Ileli", registrou Decio Vieira Ottoni. "Há a violência indispensável para retratar o arrombamento de portas e a invasão do reduto clandestino. Mas, no final da seqüência, em lugar de atirar o Passarinho (Grande Otelo) do alto de uma escada de incêndio, ele morre porque um escapamento de gás em seu esconderijo o envenena." Quando "liricamente estava pensando haver burlado a polícia, ia ao encontro da morte".

Cinco anos após o lançamento, **Amei um Bicheiro** passou brilhantemente por um teste de resistência no auditório do então edifício-sede do Ministério da Educação, superlotado de jovens, numa promoção do Grupo de Estudos Cinematográficos. Podemos observar, então: "Ileli tirou à história quase todo seu peso 'dramalhônico': o que persiste está mais na maneira de ser de Eliana ou Cyl Farney do que em deficiências próprias do 'script'. Para confirmar o desnível entre a direção e as circunstâncias que a tolhem, basta reparar em duas coisas mais óbvias: as qualidades mais 'diretoriais' da fotografia (posição dos atores na dinâmica da cena, ângulo, rendimento do 'décor') em paralelo com as mais técnicas (execução dos movimentos de câmara, iluminação); ou, segundo o mesmo critério, a expressividade do protagonista como tipo humano (composição exterior) e a inexistência intrínseca do personagem por falta de um ator (...)."

Jorge Ileli com seu primo Sergio Ricardo, o cineasta-compositor.

Mulheres e Milhões

A História do Cinema é fértil em enredos-tipos que se transformaram em ramais de gêneros, em arquétipos clássicos. A trama escrita por Jorge Ileli e Flavio Tambellini, a partir de um argumento de Jorge Dória intitulado "O Assalto", integra-se naturalmente no ciclo de **thrillers** que tem como pontos culminantes **The Asphalt Jungle** (O Segredo das Jóias), de John Huston, **Touchez Pas au Grisbi** (Grisbi, Ouro Maldito), de Jacques Becker, **Du Rififi Chez les Hommes** (Rififi), de Jules Dassin, e **The Killing** (O Grande Golpe), de Stanley Kubrick. A admiração de Jorge Ileli por Huston, Kubrick, Dassin (inclusive o Dassin da fase americana, de **Naked City**) é francamente manifestada em suas entrevistas, não sendo motivo de vergonha, e sim de orgulho, a influência que recebeu desses cineastas. Os que viram nessa influência uma diminuição para o cineasta brasileiro, foram contestados por muitos críticos. Como, por exemplo, por Moniz Vianna ("Correio da Manhã", 21-6-1961): "... o que ele absorve é mais a técnica, ou a gramática, de um gênero; e a sua vantagem é a de dissolver o que soube apreender numa maneira própria de ver as coisas (...)". Como não se diminuiu Dassin ao "continuar" certas constantes da "selva de asfalto" hustoniana, nem Kubrick ao retomar linhas cine-dramáticas desta e daquele.

Já se disse inúmeras vezes das dificuldades criadas pela falta de uma tradição de **thriller** policial no cinema brasileiro — e o gênero também é raramente bem cultivado em nossa literatura. Um dos motivos é a pouca credibilidade do agente da lei como herói. "Em **Mulheres e Milhões** o problema foi resolvido com o deslocamento da ação do elemento policial para o drama pessoal dos personagens. A participação da polícia é mínima e, hitchcockianamente, não interfere no desenvolvimento da história", registrou Valerio Andrade (em reportagem para o "Correio da Manhã", 9-7-1961). "**Mulheres e Milhões** narra a história do audacioso roubo — um assalto perfeito planejado pelo "homem do gravador" (autor intelectual do 'golpe') e executado por três homens, escolhidos segundo seus problemas

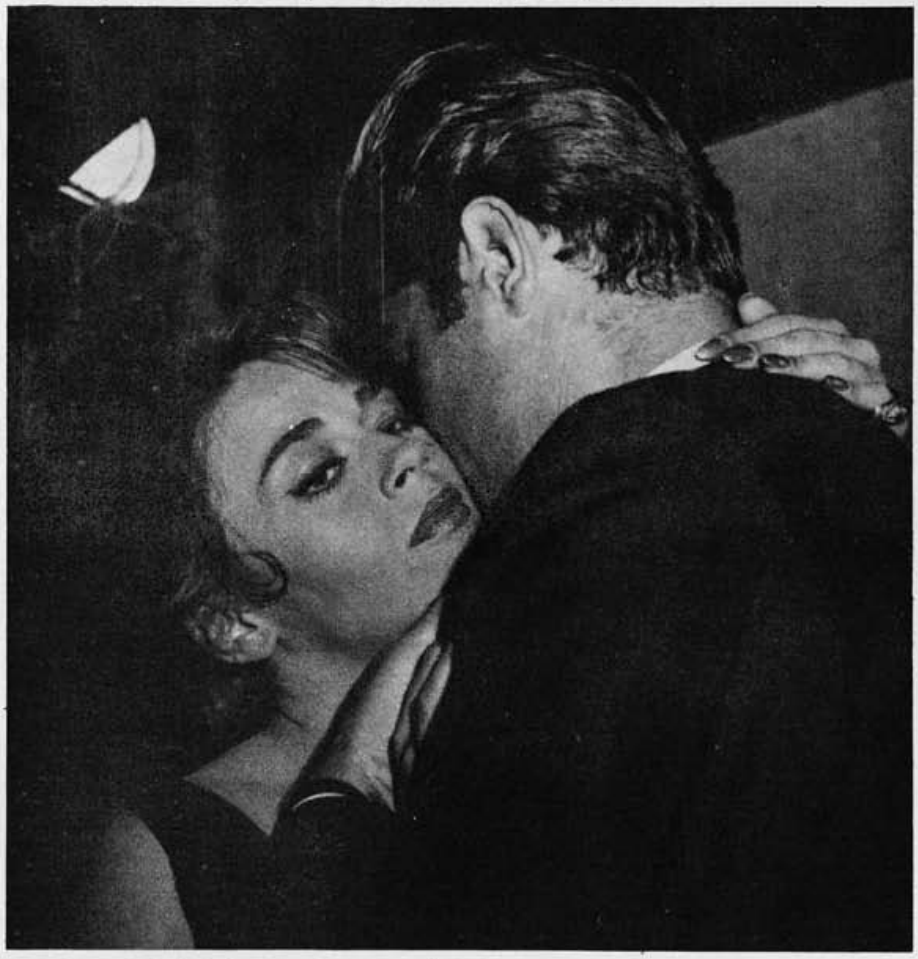
Jece Valadão no suspense de Mulheres e Milhões.

pessoais. Antes de alcançar os milhões no Banco, o trio é forçado a passar por um teste: roubar as três chaves que abrem a caixa-forte."

O filme, segundo declaração do próprio realizador, procurou o "meio termo". **Mulheres e Milhões** objetivou ficar entre o cinema de autor, artisticamente empenhado, e o cinema comercial, com atrativos espetaculares de eficácia já testada e aprovada pelas bilheterias. Como, nas palavras de Ileli, deveria ser o programa dos cineastas que pretendessem sensibilizar o público fora da área da chanchada e do dramalhão: "Filmes sérios, endereçados para a sensibilidade do espectador, mas com atrativos de espectáculo que agradem a todas as platéias." Daí uma série de "concessões", como números musicais nem sempre admissíveis na estrutura do filme, e inserções de erotismo bastante "fabricadas".

Os grandes desequilíbrios de **Mulheres e Milhões** devem ser debitados principalmente aos conflitos de concepção dramática e de visão cinematográfica entre os dois cineastas que se uniram para produzi-lo: Ileli e Flavio Tambellini — este, a certa altura, desligando-se da produção. Não se reproduziu a harmonia do binômio (Ileli-Vanderley) de **Amei um Bicheiro.** Como depois seria bem explicitado pelos filmes que dirigiu (e ele se encontrou, com uma linha muito pessoal, no equilíbrio do segundo e terceiro episódios de **Um Uísque Antes... e um Cigarro Depois**), Tambellini procurava uma linha estilística muito diversa da preferida por Ileli — e vice-versa. A bifurcação de prismas cinematográficos em conseqüência desse desencontro tornou ainda mais precária a sedimentação dos personagens, bem imaginados (em geral), mas construídos com muita carência de seiva humana e (em alguns casos) de credibilidade. Contudo, o filme não poderia deixar de constituir um "tour-de-force" no cinema brasileiro de 1961.

Inúmeros críticos, porém, deram a **Mulheres e Milhões** uma recepção diversa da nossa, alguns com total adesão. Para Walter Rocha (15-10-61, de São Paulo) "poucas vezes tivemos no cinema brasileiro uma fita tão bem articulada, que, partindo de um conflito-chave central — o assalto, no caso — mobilizasse com tanta precisão uma galeria completa de tipos, integrando-os na trama como elementos essenciais e não apenas como partes acessórias. A história de Jorge Dória é sugestiva e original, ganhando na adaptação todas as gamas de dramaticidade de que se impregna a narrativa, mas cabem a Jorge Ileli as maiores honras (...), pois sua direção é firme e inteligente, sabendo extrair emoções de cada personagem e criando situações de tensa expectativa, que mexem com os nervos do espectador (...)."



Norma Benguel e André Dobroy em Mulheres e Milhões

Carlos Fonseca, em "A Noite", disse: "**Mulheres e Milhões** é construído dentro de um ritmo nervoso, rápido, cinematográfico. E o bom gosto de seus detalhes e da escolha dos intérpretes diz bem de uma sensibilidade apurada e imaginosa. O filme está cheio de momentos excelentes em que a direção é a grande 'vedette', pois Ileli sempre se mostra apto a conseguir o melhor efeito, com naturalidade, sem artifício. E com personalidade e estilo, sem copiar, pois **Mulheres e Milhões,** apesar dos anos que o separam de **Amei um Bicheiro,** possui com o mesmo afinidades visíveis, ainda que seja obra muito superior e mais amadurecida."

Mesmo os críticos menos entusiasmados com o filme observaram, em geral, as virtudes — pouco freqüentes no cinema brasileiro — da criteriosa seleção de atores e tipos que materializariam a ampla galeria de personagens. A grande surpresa foi o novato (hoje um dos intérpretes mais disputados) Mario Benvenuti, impecável no silencioso papel do chaveiro.

O Mundo em Que Getúlio Viveu

O documentário de longa metragem **O Mundo em Que Getúlio Viveu,** em preto e branco, produzido no começo da década de 60, quando o colorido ainda não se generalizara, e cujo lançamento foi retardado (inclusive porque Jorge Ileli preocupava-se, então, mais com o mercado do livro — lançando-se ao desenvolvimento de uma rede de livrarias, a Entrelivros, no Rio e em São Paulo — e menos com os problemas do mercado cinematográfico), permanece inédito. Perfeccionista, o cineasta passou a acalentar a idéia de fazer acréscimos de imagens relativas ao período 1950/ /54. Outra idéia, mais sedutora em termos de comunicação no panorama supercolorido do cinema dos anos 70, é dotá-lo de um prólogo em cores.

Assistimos ao filme em sessão de cabine para a crítica, há quase 10 anos, quando deixou entre os espectadores, sem sombra de dúvida, a certeza de ser o melhor empreendimento brasileiro no gênero documentário-de-montagem. Uma apreciação crítica, hoje, apoiando-se apenas na memória, seria temerária. A crítica naturalmente encontrará sua ocasião propícia quando o filme chegar ao lançamento.

Nesse filme sobre a ascenção e queda de Vargas, observando esses acontecimentos dentro do condicionamento político mundial (a escalada do fascismo na Itália; o fenômeno hitlerista e o expansionismo nazista; a Segunda Guerra Mundial e a participação brasileira na luta contra o Eixo), o cineasta e o jornalista se reencontraram. O primeiro encontro fora modesto — atuação de três meses à frente de cinejornais, 10 anos antes —, mas também positivo. E vale a pena recordá-lo.

A realização de **Amei um Bicheiro** elevara o conceito de Ileli junto a Luiz Severiaro Ribeiro Junior, que lhe confiou a orientação dos "Jornais" da Cinegráfica São Luiz. O cineasta, muito antes do telejornal tornar obsoleto o "newsreel" tradicional das salas escuras, propunha na prática (com "reportagens" em torno de um só assunto, como **Vida de Cachorro e Vida de Gente**), sem teorizações, algo no gênero da cine-revista, na atualidade exercitado com assiduidade pelos documentários da Agência Nacional (**Brasil Hoje**). Em "Manchete" (25-04-53) o crítico Brooklyn Jack (pseudônimo de Salvyano Cavalcanti de Paiva) saudava a abordagem, pelos "complementos" da Cinegráfica, de "problemas do povo, da cidade, do país. Agora, não mais o mero registro fotográfico dos homens e das coisas, mas a reportagem autêntica, na aplicação de processos cinematográficos — trucagem de laboratório, inclusive, comentários orais e não simples descrições do que a imagem mostra com suficiente clareza —, a exposição e a crítica inteligente (...)." E o escritor Antonio Olinto "Última Hora", chamando a atenção sobre uma cine-reportagem de Ileli com o ex-ídolo do futebol Batatais, então zelador do Maracanã, afirmava: "Seus 'jornais' têm sido, acima de tudo, obras de cinema."

José Lewgoy, de volta da Europa, trazia excelentes referências sobre uma TV-série sobre Churchill, feita na Inglaterra. Ileli pensou, então, em produzir uma série de reportagens históricas para televisão tendo como protagonista Getúlio Vargas. Alexandre Wulfes, velho batalhador do cinema brasileiro, possuía vasta coleção de material filmado sobre assuntos vários e pretendia fazer um documentário longo sobre Vargas. Ileli adquiriu esse material de arquivo. Mas seu projeto evoluiu para um panorama dos principais acontecimentos nacionais e internacionais da época em que viveu Getúlio. Comprou documentação internacional de colecionadores que possuíam filmes em 16 milímetros e procedeu à ampliação para 35 mm. Acha que só conseguiu "um ritmo realmente muito bom com a junção do material internacional ao nacional": o início do século, a Grande Guerra, a efervescência dos "twenties", a "Marcha Sobre Roma" (pelos fascistas), a ascenção de Hitler, a Segunda Guerra Mundial, etc.

O Mundo em Que Getúlio Viveu também se beneficiou da experiência jornalística de Orlando Caramuru, unido por amizade a Ileli desde quando, estudantes, se conheceram (1943) no Instituto Rabelo. Um relacionamento que começou animado inclusive por conversas de cinema, no Cineclube Carlitos, fundado por Ileli. Caramuru procedeu ao levantamento histórico, ponto de partida para a montagem criada por Jorge Ileli. O roteiro nasceu das sugestões da pesquisa histórica e das disponibilidades de cine-documentação. Em seguida, ambos escreveram o texto narrado, à cuja redação Ileli deu a forma final.

Viver de Morrer

Viver de Morrer evoluiu — processo que resultou em completa transfiguração — a partir da idéia-base de "Um Morto nas Ruas" (ex-"Um Morto Está nas Ruas", ex-"Morto Vivo"), argumento que Ileli escreveu e cuja produção começou a armar quatro anos após o lançamento de **Amei um Bicheiro.** A inspiração, então, era a série de reportagens publicadas pelo diário "Tribuna da Imprensa" com o objetivo de desmascarar a "indústria" dos atestados de óbito. Num esforço de reportagem que, em verdade, além de imaginação e audácia, custou os poucos cruzeiros pagos por um atestado de óbito, Calazans Fernandes "morreu" (em letra de forma) para demonstrar que a "morte atestada" estava ao alcance de (praticamente) todas as bolsas, o que oferecia soluções extremamente simplistas para inverter-se o velho refrão "o crime não compensa".

A realidade é muito mais impressionante que a ficção — ou do que pensam críticos apegados a critérios excessivamente cautelosos de verossimilhança. Os abajures de

Jorge Ileli (com a câmara) num exterior de Amei um Bicheiro, **com Eliana e Cyl Farney.**

pele humana poderiam parecer apenas um delírio digno de Kafka até serem encontrados em aposentos de oficiais de campos de concentração hitleristas. A aventura de Calazans Fernandes foi vivida, com alterações de "script", este ano, por outros repórteres da Guanabara. Segundo reportagem de Jairo Costa e Paulo César de Araujo ("Jornal do Brasil", 21-4-73), fartamente documentada, obteve-se "mediante o pagamento de Cr$ 100, de uma funerária de Duque de Caxias, Estado do Rio, uma declaração de óbito com enfarte do miocárdio como **causa mortis**", atestada por um médico devidamente registrado no Conselho Regional de Medicina, "que foi por ele assinada sem ter sido preenchida ainda a parte referente à identidade do morto". Prosseguem os repórteres: "Esse problema começou a ser levantado, casualmente, há cerca de 15 meses pela polícia carioca, que, no princípio deste ano, chegou a um verdadeiro comércio clandestino nesse ramo." A polícia descobriu que, "só no Rio, de 1967 até agora, já foram roubados mais de cinco mil impressos em branco de atestados de óbito, que podem ter possibilitado a prática de vários crimes, impossíveis de serem solucionados agora". Se os investigadores das companhias de seguros não são assíduos frequentadores de cinema, pelo menos devem ser leitores de jornal. Assim, mais realistas do que alguns críticos, muitos deverão estar perguntando, no mínimo, de 21 de abril para cá: "Quem está vivendo de morrer?"

O projeto "Um Morto nas Ruas" retomava o humor negro da seqüência do velório de **Amei um Bicheiro** com o objetivo de dar um acento hitchcockiano ao filme policial. Uma vez obtido o atestado de óbito denunciador, o protagonista-repórter, sabedor de verdades sobre uma organização criminosa, era caçado implacavelmente na selva-de-asfalto carioca. Bastaria aos criminosos dar "autenticidade" ao documento, liquidando o homem oficialmente já morto. Entre os personagens: repórteres à caça de manchetes sensacionais, papa-defuntos, um médico desonesto. Entre as ambições principais: fazer a cidade participar do drama, como um "décor" vivo e patético, povoado por personagens mais amadurecidos, mais reais que os do **Bicheiro.** Desnudar o Rio, como Jules Dassin fizera com New York em **Naked City** (Cidade Nua). Naturalmente sob o signo do "suspense".

A presença de "Um Morto nas Ruas" em **Viver de Morrer** se limita concretamente a pouco mais que a cena em que o médico vende um atestado de óbito. Embora seja lícito dizer que, sem aquele projeto, dificilmente Ileli chegaria à impressionante realidade de seu último filme. A mutação do cineasta, assim como a do cinema em geral, foi ampla em 15 anos. "Não podemos mais admitir a simplicidade de análise que dominava, por exemplo, na época de **Amei um Bicheiro**"

Sergio Warnowsky e, ao fundo, Glauce Rocha, na cena da intimidação de Nando (Jece Valadão): Mulheres e Milhões.

Norma Benguel com Ileli num intervalo de filmagem de Mulheres e Milhões.

— disse Ileli. "É impossível você esquecer os mil filmes estrangeiros que viu. Felizmente o cinema nacional já pode contar com recursos mais firmes e realmente profissionais. Mas o que mais me interessa é reagir contra o pauperismo de idéias."

De fato, a proposição mais ambiciosa e conseqüente de **Viver de Morrer** é a que está implícita na aparente contradição do título: a morte como vida. Os lances de originalidade não constituem a essência, ainda que organicamente ligados ao impacto espetacular e de reflexão que o autor procurou. A ausência de investigação em torno das mortes sucessivas deixa claro que não se procurou nada nas linhas tradicionais do filme policial. Seria facílimo situar na trama um personagem-investigador — tão ou mais impotente quanto os policiais de carne-e-osso (sem a infalibilidade de James Bond) atônitos, na realidade, ante o desaparecimento de mais de cinco mil impressos de atestados de óbito em branco (e aqui nos limitamos às fraudes descobertas pela polícia), conforme atestam páginas não-ficcionais da imprensa.

Como se vive de morrer? Consultemos uma sinopse do filme de Ileli. Um casal de classe média vive em permanentes dificuldades. Maria se desespera com a frustração econômica do marido e se dispõe a abandoná-lo a fim de tentar a vida sozinha. Marcelo, no entanto, planeja um "golpe" contra uma companhia de seguros. Como primeiro passo, dá carona a um vagabundo ingênuo que tem as medidas necessárias para — com o rosto desfigurado em "acidente" — passar por ele. Marcelo articula, assim, a sua morte civil. Matando o vagabundo, vestindo-o com sua roupa e dotando-o de sua identidade, torna possível a Maria receber o dinheiro do seguro de vida. Depois do "reconhecimento" do cadáver e de um funeral de farsa, Maria liquida Marcelo e se apossa do dinheiro. Adapta, assim, aos seus interesses, a tese do marido, segundo o qual seria possível "viver de morrer". Sonha levar vida fácil nos braços do amante, um "playboy" bem mais moço que ela. Cabe a Maria agora a iniciativa: novo "golpe do seguro", transferindo sua identidade para Regina, mulher solitária no limiar do suicídio. O jogo de "viver de morrer" prosseguirá em seu ciclo imprevisível com o aparecimento de um personagem maquiavélico que rondou todas essas vidas como um anjo exterminador.

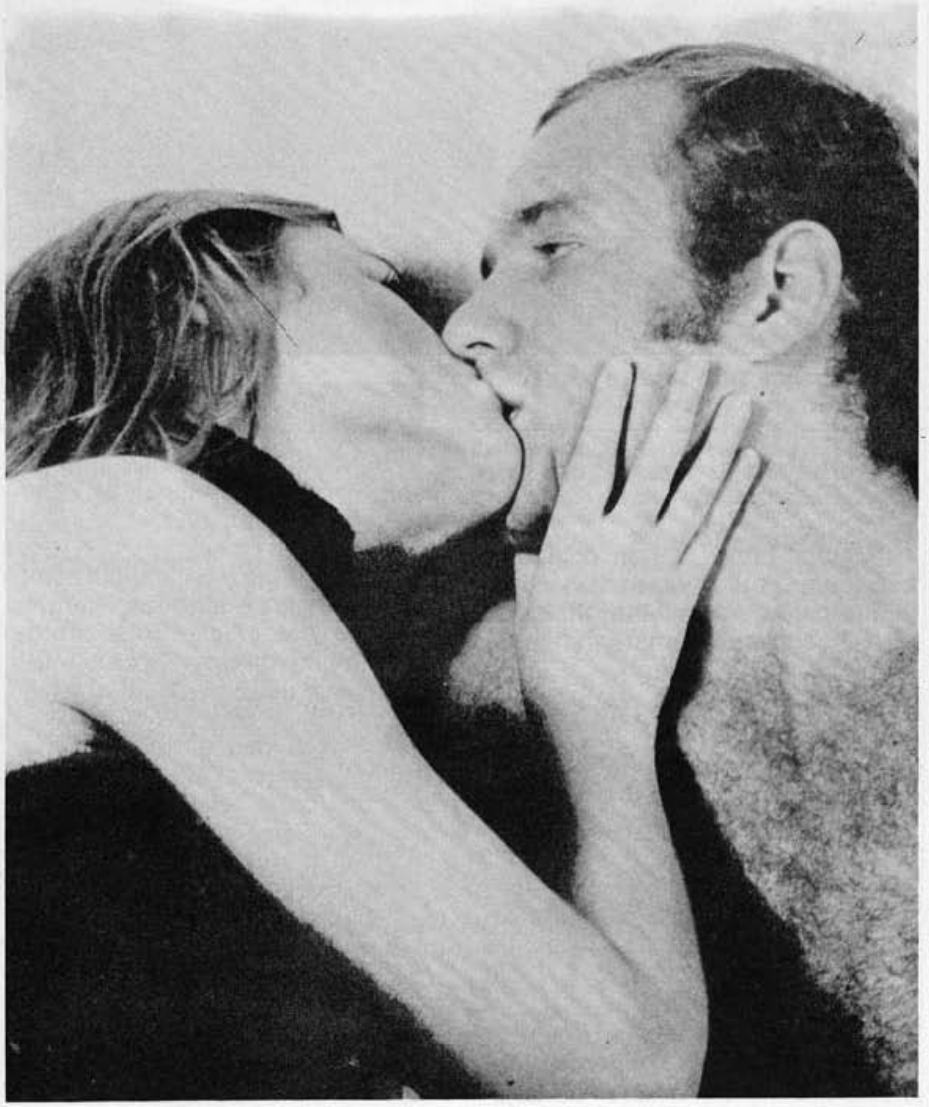
Uma trama insólita, muito bem urdida. E muito mais. Nessa ciranda de mortes simuladas em busca de prêmios de seguros e da eliminação física de "premiados", que mantém ininterrupta a corrente de "viver de morrer", o que importa mais é a metáfora da morte (leia-se também: o desrespeito pela vida e pela qualidade da vida) em alta no mercado.

"Importante é estabelecer a relação entre as imagens iniciais e a seqüência final" — acentua o cineasta. "O filme começa com o brilho fugaz dos faróis dos automóveis na escuridão da noite, dando uma idéia de transitoriedade das coisas, dos sentimentos, da vida — a vida que deveria ser plena e ter um sentido, mas que é vivida numa atmosfera de morte e podridão, onde o amor é uma fraqueza, a crueldade, uma constante."

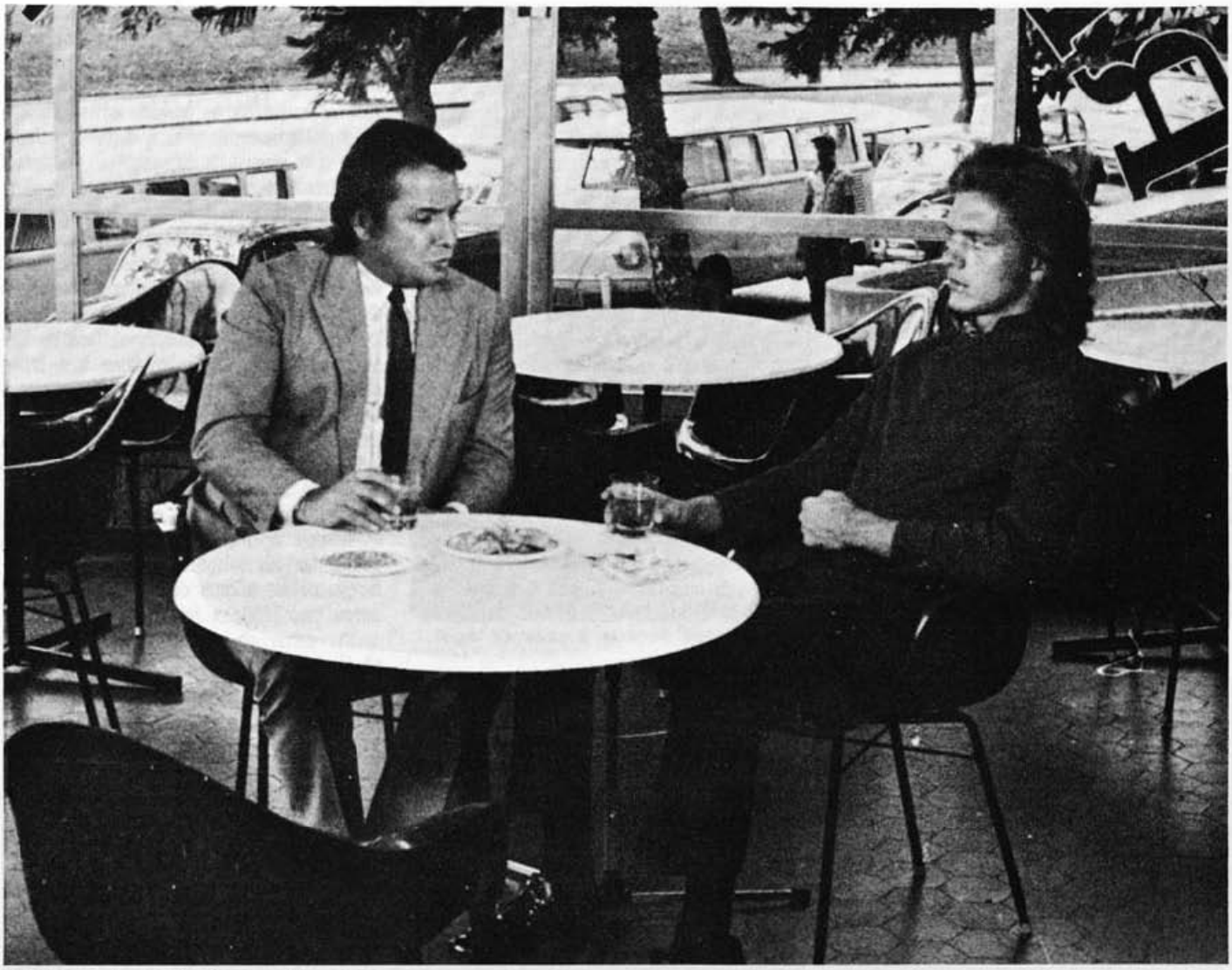
"Nesse mundo que surpreendemos com a câmara não há momentos de piedade ou tolerância. Mas não creio que tenha sido radical dividindo os meus personagens em assassinos e assassinados. Trata-se apenas de uma redução dramática, para que pudesse mostrar bem o mecanismo, a estrutura daquilo que descobrimos um dia: a essência humana não é mais respeitada. Ela vale menos que um papel, um documento — mesmo falsificado. Ao mostrar os personagens em casa, nos bares, nos restaurantes, ou no próprio necrotério, alimentando-se da morte, quis ressaltar o drama de homens e mulheres que, em sua atividade cotidiana, descem todos os degraus da condição humana para simplesmente sobreviver."

Antes da inventiva do roteiro e de seu novo "teto" de eficiência técnica, Ileli surpreende (mesmo os mais sensíveis às arestas desencantadas e crueis de **Mulheres e Milhões**) pela visão amarga de um roteiro cujo aparente absurdo nos parece cada vez mais lógico e real. A "nudez do ser humano em suas fragilidades fundamentais, física, moral e psicológica" — uma constante sob o andamento freqüentemente superficial e excessivamente esquemático de seu filme de ficção anterior — tem agora um retrato mais convincente que, apesar da nenhuma semelhança entre as histórias, lembra o "canibalismo" de **Plein Soleil** (O Sol Por Testemunha), de René Clément. Distante do halo de poesia do filme de Clément e equivalentes, a sordidez e a brutalidade no filme de Ileli se revelam em planos que falam direta e claramente de sua inevitabilidade num mundo em que a inversão de valores se fez um processo corrente, embora camuflado sob um florilégio de pretextos humanistas.

"Acredito no filme claro, por mais profundas que sejam suas ilações, e nunca tive a intenção de me afirmar como autor através do hermetismo." Dito e feito.



Sonia Clara e Carlo Mossy em Viver de Morrer.



Mario Benvenuti e Dieter Burgel em Viver de Morrer

PREMIOGRAFIA

"Melhor filme" e (em colaboração com Paulo Vanderley) "melhor direção": **Amei um Bicheiro.** No 1.º Festival Cinematográfico do (então) Distrito Federal — Rio de Janeiro, 1953.

"Menção Honrosa": **Amei um Bicheiro.** Na atribuição dos Prêmios Governador do Estado — São Paulo, 1953.

"Melhor roteirista": **Amei um Bicheiro.** Troféu Índio, do "Jornal do Cinema" (prêmio relativo a 1953) Rio de Janeiro, 1955.

"Melhor diretor": **Mulheres e Milhões.** Prêmio Governador do Estado — São Paulo, 1962.

"Melhor diretor": **Mulheres e Milhões.** Prêmio Municipal de Cinema — São Paulo, 1962.

"Melhor filme" e "melhor direção": **Mulheres e Milhões.** Prêmios da ABCC (Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos) — Rio de Janeiro, 1962.

"Melhor filme" e "melhor direção": **Mulheres e Milhões.** Troféu Saci, do Jornal "O Estado de São Paulo" — São Paulo, 1962.

"Melhor filme" e "melhor diretor": **Mulheres e Milhões.** Troféu Cinelândia, promoção da revista "Cinelândia" e do Jornal "O Globo" — Rio de Janeiro, 1962.

"Melhor direção" (1.º Prêmio) de filme de curta metragem: **Carmen Miranda.** Prêmio INC e troféu Coruja de Ouro. Do Instituto Nacional do Cinema — Rio de Janeiro, 1970.

"Melhor roteirista": **Viver de Morrer.** Prêmio INC e troféu Coruja de Ouro. Do Instituto Nacional do Cinema — Rio de Janeiro, 1972.

Prêmio Adicional de Qualidade: **Viver de Morrer.** Um dos 12 longas-metragens de melhor padrão técnico, artístico e cultural. Pelo Instituto Nacional do Cinema — Rio de Janeiro, 1972.

(Jorge Ileli foi um dos cinco "selecionados pela Comissão Especial de Seleção do Filme Brasileiro de Longa Metragem e submetidos ao Júri Nacional de Cinema" como candidatos ao Prêmio INC e troféu Coruja de Ouro de "melhor diretor"; pelo filme **Viver de Morrer.**)

BIOFILMOGRAFIA

Jorge Ileli (Jorge Miguel Ileli) nasceu em 1925, no bairro de Santa Tereza, Rio de Janeiro. Primo de artistas: o diretor de fotografia Dib Lutfi e o cineasta-compositor-cantor Sergio Ricardo. Abandonou a Faculdade de Filosofia e se dedicou ao jornalismo. Fundou e dirigiu o Cineclube Carlitos. Começou como crítico de cinema (1949) em "Diretrizes" — no Rio, onde desenvolveu toda a sua atividade de imprensa. Em 1951 passou à coluna de crítica da revista "A Cigarra", cuja modernização, empreendida pelo escritor Herberto Sales, levou-o a participar da secretaria de redação. Foi redator do Tabloide de "Última Hora", dirigido por Alberto Dines. Com Antonio Moniz Vianna e Leon Eliachar realizou um dos números do "Jornal do Cinema". Foi Vice-Presidente da Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos e Diretor do Departamento do Filme de Longa Metragem do INC. Criou a produtora Entrefilmes e (com Orlando Caramuru e José Ileli, seu irmão) a rede Entrelivros (livrarias no Rio e São Paulo).

No cinema, começou como co-roteirista e assistente de direção do inacabado longa-metragem **Aglaia** (1950), de Ruy Santos. Colaborador de outro filme inacabado, **Sonho de Outono** (1951). Diretor de produção, co-autor do argumento e roteiro de **Carnaval em Caxias** (1954), no qual dirigiu a seqüência musicada ("Abre Alas") do cemitério. Co-autor, com Jorge Dória, da história orignial de **Absolutamente Certo!** (1957). Produção de **Juliana do Amor Perdido** (Entrefilmes), realização de Sergio Ricardo. Duas seqüências de Ileli (de **Amei um Bicheiro** e **Mulheres e Milhões**) participam do documentário de longa-metragem **Panorama do Cinema Brasileiro.**

Odete Lara e Luigi Picchi: Mulheres e Milhões.

LONGA-METRAGEM:

1953 — **Amei um Bicheiro.** Direção em colaboração com Paulo Vanderley. Adaptação e roteiro: Jorge Ileli. História original: Jorge Dória. Fotografia (preto-e-branco): Anleto Daissè. Música: Leo Peracchi. Montagem: Waldemar Noya. Cenografia: Cajado Filho. Som: Aluisio Viana. Diretor de produção: Decio Tinoco. Assistente de direção: Carlos Manga. Assistente de fotografia: Herbert Richers. Produção: Atlântida, Rio de Janeiro. Elenco: Cyl Farney (Carlos), Eliana (Laura), Grande Otelo (Passarinho), José Lewgoy (Almeida), Josette Bertal (Ivone), Wilson Grey, Aurélio Teixeira, Jece Valadão, Wilson Viana, Jesus Ruas, João Péricles, José Policena, Mario Lapa, Renato Murce, Norma Fleming. Lançamento: abril de 1953, Rio.

1961 — **Mulheres e Milhões.** Direção: Jorge Ileli. Roteiro: Flávio Tambellini e Jorge Ileli. História original: Jorge Dória. Diálogos adicionais: Nelson Rodrigues. Fotografia (preto-e-branco): Rodolfo Icsey. Música: Enrico Simonetti. Montagem: Maria Guadalupe. Cenografia: Peter Overbeck. Decorações: Georges Walford. Som: Ernest Hack, Constantino Warnowsky. Coreografia: Yanka Rudzka. Diretor de produção: Camilo Sampaio. Assistente de direção: Milton Amaral. Produtor: Gilberto Perrone. Produção: Inbracine, Rio de Janeiro. Elenco: Luigi Picchi (gerente do Banco), Norma Benguel (ex-cantora), Odete Lara (ex-modelo), Jece Valadão (Nando), Aurélio Teixeira (vigarista), José Mauro de Vasconcelos (contador do Banco), Mario Benvenuti (o chaveiro), Glauce Rocha (irmã de Nando), Lyris Castelani (bailarina), André Dobroy (caixa do Banco), Norma Blun (noiva do caixa), Beyla Genauer (mulher de Nando), Luely Figueiró (cantora), Sergio Warnowsky (amante da irmã de Nando), Roberto Duval (detetive), Monah Delacy (mulher do contador), Daniel Filho (corretor de imóveis), Marlene França (modelo), Myriam Rony, Jan Laffont, Roberto Maia, Benito Rodrigues, Mario Yoshinaga, Evelyne Barré e (aparecendo em números musicais) Império Montenegro e Glória. Lançamento: julho de 1961, Rio.

1963 (data da produção; filme inédito) — **O Mundo em que Getúlio Viveu.** Direção e roteiro: Jorge Ileli. Levantamento histórico e co-autoria do roteiro: Orlando Caramuru. Texto: Orlando Caramuru e Jorge Ileli. Montagem: Maria Guadalupe. Narradores: Armando Bogus, Roberto Faissal. Trilha musical: Salatiel Coelho. Assistente: Valério Andrade. Produção: Jorge Ileli, Rio de Janeiro. Documentário em preto-e-branco.

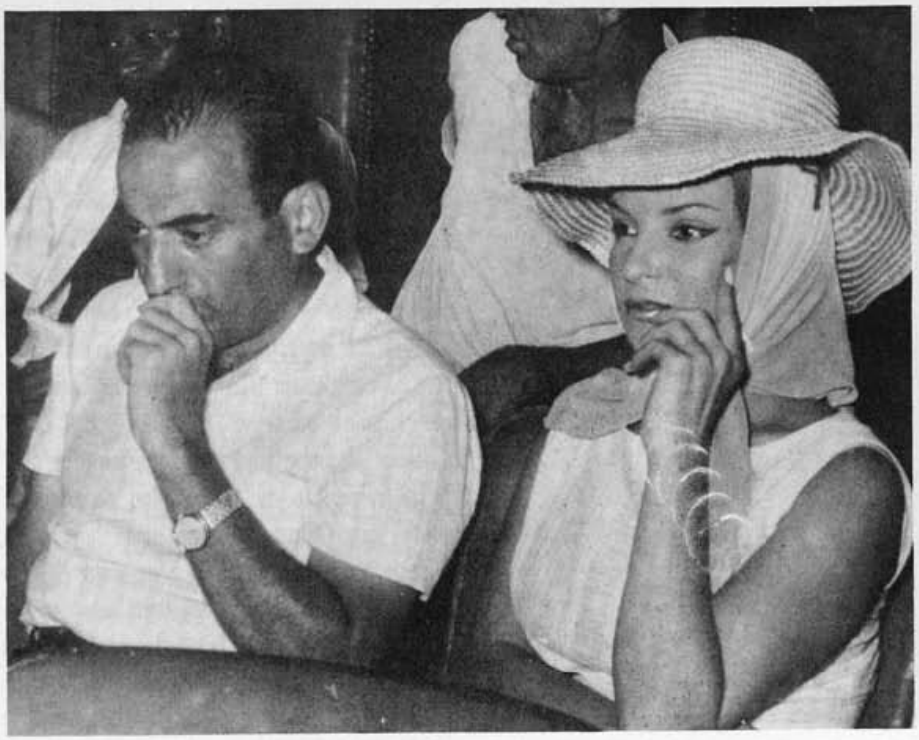
1972 — **Viver de Morrer.** Direção, roteiro e história original: Jorge Ileli. Fotografia e câmara (Eastmancolor): Dib Lutfi. Música: Albinoni. Montagem: Maria Guadalupe. Cenografia, figurino e consultoria de cores: Carmélio Cruz. Som: José Tavares. Assistentes de direção: Flavio Portho e Jorge Rodrigues. Produção executiva: Julio Heilbron. Produção: Entrefilmes/Metro-Goldwyn-Mayer/-/Cinesul, Rio de Janeiro. Elenco: Odete Lara (Maria), Mário Benvenuti (Marcelo), Carlo Mossy (Carlos), Amiris Veronese (Regina), Flavio Portho (o vagabundo), Sonia Clara (amante de Carlos), Dieter Burgel (o desconhecido), Jorge Dória, Fregolente, Miriam Persia, Edu, Paulo Padilha, Labanca, Iara Cortez, Angelito Melo, Alberico Bruno. Lançamento: junho de 1972, Rio.

CURTA-METRAGEM:

1969 — **Carmem Miranda.** Direção e texto: Jorge Ileli. Fotografia (preto-e-branco): Hélio Silva (uma sequencia: o filme foi realizado a partir de material pré-existente). Montagem: Maria Guadalupe. Produção: Astolfo Araujo. Rio de Janeiro.

1970 — **O Brasil na Guerra (A FEB Contra o Nazi-Fascismo).** Direção e texto: Jorge Ileli. Montagem (a partir de material pré-existente): Maria Guadalupe. Em preto-e-branco. Produção: Antonio Moniz Vianna. Rio de Janeiro.

1970 — **Francisco Alves (Uma Cruz na Estrada).** Direção e roteiro: Jorge Ileli. Montagem: Maria Guadalupe. Produção: INC. Rio de Janeiro.



Ileli com Odete Lara, uma das atrizes que mais admira.