



A NOITE DO ESPANTALHO

Transfiguração do cordel



O Espantalho (Alan Valença) na realização de Sérgio Ricardo

História de cordel sobre um triângulo amoroso, **A Noite do Espantalho**, novo filme do compositor-cineasta Sérgio Ricardo, será lançado nas principais capitais brasileiras com um esquema inédito de divulgação: "Em cada praça onde o filme for lançado faremos um 'show' com a sua trilha sonora, eu e os músicos", explica o diretor. Podendo classificar-se como um filme musical, **A Noite do Espantalho** é mais uma alegoria sobre a vida no Nordeste mostrada através de cantos (alguns os chamados "desafios") e de uma coreografia multicolorida que utiliza cenários, roupas e objetos de épocas diversas, misturando em algumas seqüências (à maneira de **Jesus Cristo Superstar**) o antigo e o moderno. O cenário foi captado em Nova Jerusalém e na Fazenda Nova, com suas cercanias, matos e chapadões. Os atores, em grande parte, e principalmente, a figuração, foram recrutados

entre os participantes da "Paixão de Cristo", realizada anualmente em Nova Jerusalém na Semana Santa.

Com um custo aproximado de Cr\$ 1 milhão e 200 mil cruzeiros — quantia elevada no panorama de produção nacional — **A Noite do Espantalho** é o quarto longa-metragem de Sérgio Ricardo, responsável anteriormente por **Esse Mundo é Meu** (1964), **O Pássaro da Aldeia** (1965, filmado na Síria), e **Juliana do Amor Perdido** (1970), além do curto **O Menino da Calça Branca**, realizado em 1961. **FILME CULTURA** publicou uma entrevista com o cineasta em seu número 16.

Redução Mitológica

A Noite do Espantalho corta a história de um jagunço, um vaqueiro e uma camponesa — os dois primeiros disputando o amor da

mulher e ela em dúvida sobre a escolha. "Cada um dos personagens representa não só o linear da situação psicológica, mas toda uma redução mitológica da sua representatividade no meio social: o jagunço simboliza a força do 'coronel' e o poder do Dragão (personagem criado pela literatura de cordel); o vaqueiro representa a força do povo, o qual se situa no jogo das duas correntes".

A ficha do filme apresenta os seguintes nomes: direção e música de Sérgio Ricardo; roteiro de Sérgio com a colaboração de Maurice Capovilla e Jean-Claude Bernadet; montagem de Sylvio Renoldi; cenografia de Sérgio Ricardo; figurinos de Diva Pacheco e Katia Mesel; fotografia, em cores, do irmão do realizador, Dib Lufti. No elenco: Rejane Medeiros como Maria do Grotão, Alceu Valença como o Espantalho, José Pimentel como Zé do Cão, Gilson Moura como Zé Tulão, Ema-

nuel Cavalcanti como o Coronel, Luiz Gomes Corrêia como Josué, Geraldino Azevedo como Severino. E participação do povo da Fazenda Nova, Fazenda Velha e Nazario.

Música & imagem

Sérgio Ricardo não vê dificuldade em conciliar a música e o cinema. No caso de **A Noite do Espantalho**, "inclusive, o filme é musical. Misturei as duas coisas e de repente verifiquei que minha música contém a imagem e meu cinema contém o som. Assumi ambas as lideranças criadoras dentro do filme e me dei muito bem. Acredito também que cinema e música não sejam incompatíveis, porque tanto uma como a outra arte têm muitas afinidades entre si. Os princípios artísticos que as regem são os mesmos". Sérgio ressaltava no filme as seqüências do "desafio" (confronto em versos) entre Zé do Cão e Zé Tulão. "Zé do Cão é um jagunço totalmente diferente: cavalga uma motocicleta e usa chapéu de romano". O diretor destaca o desempenho de Rejane Medeiros: "É uma revelação para qualquer diretor. Além de belíssima, pode ser muito maleável."

Sérgio Ricardo escolheu Sylvio Renoldi para a montagem porque ele "é um criador, um artista intuitivo. Gosto mais de lidar com artistas intuitivos que racionais. No caso específico de **A Noite do Espantalho** eu necessitava alguém na montagem que soubesse transmitir a 'explosão' do filme, sem muita racionalização. O racional está ligado ao **Es-pantalho** de uma maneira direta, e foi preciso ter um montador com muita sensibilidade para colocar o assunto em sua justa medida.



Maria do Grotão — interpretação de Rejane Medeiros



Sérgio Ricardo durante a filmagem de A Noite do Espantalho



Os jagunços-motociclistas no cenário de Nova Jerusalem

Porque verifico que o grande problema da montagem em certos filmes é ser a coisa muito intelectual, muito dentro da moviola: só o diretor e o montador conhecem suas pretensões; na tela a gente não sabe bem o que é. A humildade de Renoldi me dá completa liberdade para dizer: eu não conseguiria montar o filme sem ele".

Canção em lata

Sérgio quer desenvolver e acelerar sua carreira cinematográfica "porque nela estou me encontrando mais como artista. Na música também me encontrava, porém o cinema me oferece mais condições de alcançar o vôo que procuro alçar. Além do mais, por estar na área cinematográfica, consegui levar o meu trabalho musical sem qualquer preocupação de vínculos comerciais existentes hoje na função de divulgar a música".

"Com o filme a gente tem mais oportunidade de promover canções de outra forma, dentro das salas escuras. A gente tem um

produto enlatado para negociar mundialmente, sem tanto prejuízo da pessoa física. O filme leva a música para os quatro cantos do globo terrestre, além de ser exibido na televisão e em festivais internacionais".

Para Sérgio Ricardo "todos os setores de um filme são importantes e devem ser tratados com cuidados levados ao extremo. Em **A Noite do Espantalho** meu esmero foi total. O diretor depende muito do elemento humano congregado em torno de si para a realização do filme. Quando possível, ele deve possuir uma equipe heterogênea, cujo grau de profissionalismo seja tão grande que dispense qualquer cuidado em relação à pessoa de cada um especificamente. Então, os cuidados são concentrados sobre o ritmo e sobre outros fatores importantes. Um filme, quando de sua realização, ou caminha muito bem quando tudo vai bem, ou então, se desmembrando em determinado pedaço, desmembra quase a obra inteira. Acho que todos os cuidados possíveis devem envolver qualquer trabalho profissional."



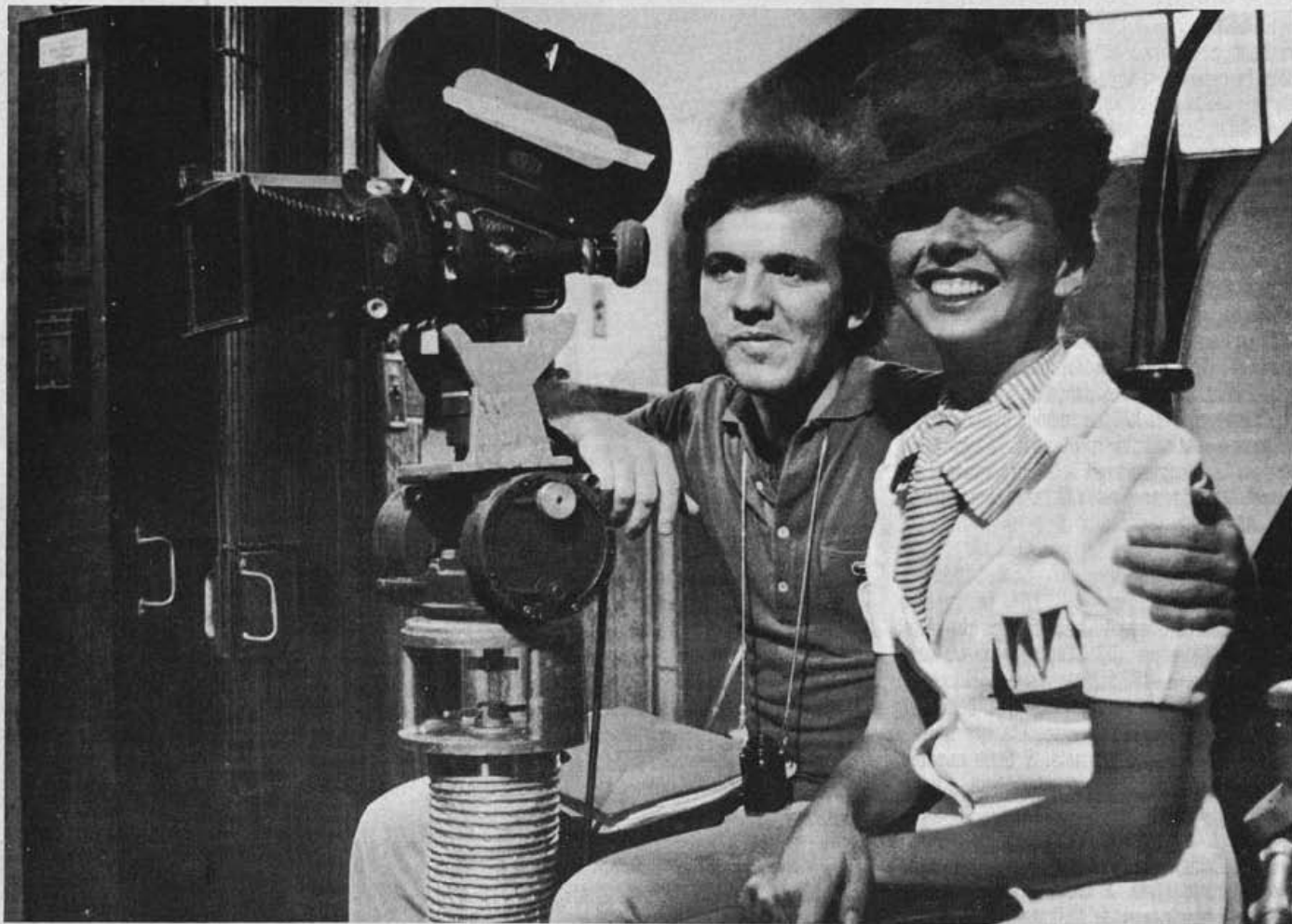
A ESTRELA SOBE

Homenagem à chanchada

"A Estrela Sobre é uma volta salutar à chanchada, como inspiração, clima e estética. Gostaria de reviver esse gênero abandonado pelo cinema brasileiro a partir dos anos 60. O meu filme não pode ser chamado propriamente de musical, mas apresenta vários números musicais. Faço questão, contudo, de ressaltar ser uma homenagem às chanchadas da Atlântida, sobretudo na seqüência focalizando a filmagem de 'Carnaval no Paraíso' uma paródia a Carmem Miranda."

O jovem cineasta Bruno Barreto tenta reviver a fase áurea da chanchada — entre 1940 e 1950 — em seu segundo longa-metragem, **A Estrela Sobre**, baseado no romance de Marques Rebelo, escritor recentemente falecido. Financiado pela ICB, empresa de Luiz Carlos Barreto, Walter Clark e Alúcio Sales, o realizador teve todos os recursos à sua disposição. O filme está orçado em Cr\$ 950 mil.

O roteiro leva a assinatura de Carlos Diegues, Leopoldo Serran, Bruno Barreto e Isabel Câmara, fotografia de Murilo Sales, cenografia, figurinos, letreiros e cartazes de Anísio Medeiros, música de Guto Graça Melo, montagem de Raimundo Hygino e coreografia de Fernando Azevedo. Integram o elenco Betty Faria, Odete Lara, Vanda Lacerda, Paulo Cesar Pereio, Carlos Eduardo Dolabella, La-



Bruno Barreto, o diretor, e Betty Faria, personagem-título da versão do romance de Marques Rebelo

banca, Thais Portinho, Nelson Dantas, Grande Otelo, Miele (estes dois em participação especial), Roberto Bonfim, Wilson Grey, Irma Alvarez e Álvaro Aguiar.

APOGEU DO RÁDIO

A **Estrela Sobe** narra a história de uma mulher cujo maior sonho era ser cantora de rádio, informa Bruno Barreto. A época: os anos de ouro da radiofonia brasileira, década de 40. O filme começa em 1973; o livro, ao contrário, tem início nos anos 40. Leniza Meyer é jurada de um programa de televisão. Entra no palco uma caloura, interpretada pela mesma atriz (Betty Faria) que faz Leniza. Só que essa caloura é jovem e Leniza é velha. A moça começa a cantar para depois ser julgada. Nesse instante Leniza, em "flash-back", começa a se lembrar de sua própria história em 1940 — a ascensão e queda de uma cantora de rádio.

Bruno destaca a atuação de Betty Faria no papel da cantora. "Ela aparece de fio a pavio no filme. Não há uma só seqüência sem ela. Sua atuação é tão deslumbrante que me surpreendeu, levando em conta que Betty nunca foi uma atriz excepcional. Mas bem dirigida ela rende muito". O cineasta acredita ter narrado com "a maior eficácia e emoção" (visando emocionar o espectador) a história de Leniza Meyer. "Tentei recriar, transpor ao público a vida dessa cantora. O mais fascinante, a meu ver, não é a história em si (nada original), mas o personagem, riquíssimo, dúbio, confuso, moleque e, ao mesmo tempo, sofisticado, polivalente".

Segundo o diretor, "a reconstrução dos anos 40 é rigorosa; há até tomadas na rua com gente, carro, etc. Fechamos uma rua no centro da cidade (domingo) para isso. A **Estrela Sobe** não é uma fita de época só de interiores. Há poucos exteriores, mas de completa autenticidade, apresentando muitos figurantes. Por exemplo: levamos quatro dias para filmar o 'sorvete dançante' a que Leniza comparece todos os domingos; nele 86 pessoas, vestidas e penteadas a caráter, dançam o 'boogie-woogie'. O coreógrafo Fernando Azevedo ensaiou dois dias este ritmo com os figurantes".

DIREITOS ADQUIRIDOS

Bruno Barreto adquiriu os direitos do Livro **A Estrela Sobe** por Cr\$ 8 mil e realizou uma adaptação livre. "Aliás, Marques Rebelo deixou instruções para sua família me conceder os direitos até gratuitamente. Ele queria era ver a obra transposta à tela. E fazia questão de que fosse apenas por mim. Isso porque vira **Tati, a Garota** e gostara muito. Sua atitude me comoveu".

O cineasta nega ter adaptado mais uma obra literária (**Tati, a Garota** também é extraído de um conto de Aníbal Machado), por razões de financiamento. "Está surgindo essa



Carlos Eduardo Dolabella (Mario Alves) e Betty Faria (Leniza)



Marie Claude (amiga de Leniza) e Odete Lara (a cantora Dulce Veiga)



O Cassino da Urca segundo a memória "musical e cinematográfica" de Bruno Barreto

onda de verter livros ao cinema porque é um aval — tanto para a Censura, quanto para financiamento na Embrafilme — de que o filme é 'cultural', por ser resultante de obra de autor consagrado. É um preconceito arcaico e aristotélico achar que só quando extraído de um livro o filme é 'artístico'. De maneira nenhuma".

"Meus dois longa-metragens resultaram de adaptações porque sou apenas 'metteur-en-scène', não sou autor. Acho horrível escrever roteiro. Amo o ato de filmar, de fazer 'mise-en-scène', jamais o ato literário. Meu assunto é imagem. Tanto que meu terceiro longa-metragem não será baseado em romance, mas em uma história verídica acontecida em 1969. Vou narrar a vida criminoso do assaltante de táxis Bacalhau, o terror do Rio naquele ano. Ele 'depenava' cinco motoristas de táxis por noite. Era jovem e tinha uma amante de sua idade, Sandra Parada, prostituta da Galeria Alaska. Quero documentar a sobrevivência deles no submundo carioca".

DIRETO E LINEAR

Bruno diz ter usado uma linguagem direta e linear em **A Estrela Sobe**. "Não gosto muito de fitas requintadas formalmente. Mas procuro observar todo cuidado e rigor técnico em meu trabalho. A 'decoupage' de **A Estrela Sobe** está bem elaborada. 'Curto' o cinema bem feito, à semelhança de Stanley Donen e George Cukor (este, nos bons tempos — agora está meio decadente); numa referência mais próxima, a Bertolucci. Sou um purista obcecado pelo rigor formal. Não admito uma fita artesanalmente irregular. Claro que há obras que superam essa exigência. O filme baiano **Meteorango Kid, Herói Intergalático** (de André Luiz Oliveira) é extremamente irregular, mas, como apresenta talento explosivo, eu gosto".

"Meu rigor não é consequência de qualquer facilidade. Tive acesso ao financiamento atual porque minha fita anterior foi bem sucedida nas bilheteiras. Então, ganhei crê-

dito para fazer um segundo filme caro, dispondo de todas as condições. Agora, suponhamos que **A Estrela Sobe** constitua um fracasso comercial. O terceiro será bem difícil, talvez eu tenha de realizá-lo baratíssimo. Mas insisto: o filme barato não implica em má qualidade. **Tati** custou relativamente pouco (Cr\$ 400 mil) e é impecável do ponto de vista artesanal".

"Tudo depende do diretor — se tem 'métier' ou não. Hoje o cinema brasileiro dispõe de possibilidades iguais às de outros cinemas, mas há realizadores que não sabem usá-las. O laboratório (Lider) é péssimo, mas a Somil faz um trabalho excepcional. Temos as mesmas câmaras usadas em toda parte. E alguns dos melhores fotógrafos mundiais. Ricardo Aronovich, por exemplo, foi para a França e é um dos iluminadores mais requisitados de lá. Os nossos fotógrafos inventam, têm um poder criativo maior que os 'quadradoes' parisienses. Possuímos igualmente os diretores de maior talento (embora de menor 'métier')."



Ney Sant'Ana, Erley José de Freitas e (com a câmara) Nelson Pereira dos Santos

Uma visão popular

Reproduzir uma visão popular do mundo foi a única intenção de Nelson Pereira dos Santos ao filmar **O Amuleto da Morte**, seu 11.º longa-metragem, baseado em argumento de Francisco Santos. Tomando como cenário a cidade fluminense de Caxias, trabalhou pela primeira vez com seu filho Ney Sant'Ana, que interpreta o nordestino Gabriel, jovem de "corpo fechado".

"**O Amuleto da Morte** é um filme popular, embora não seja obrigatoriamente comercial", esclarece Nelson. "A diferença entre os dois é que o popular não se preocupa com a oferta e a procura: tenta principalmente traduzir uma visão do povo e da realidade que o cerca. Meu filme não tem sociologia, não critica os personagens, não toma partido de ninguém. Para mim é como se fosse o primeiro filme."

CONTINUIDADE

Segundo o realizador, **O Amuleto da Morte** é o prosseguimento do seu trabalho elaborado em **Rio, 40 Graus**, **Rio, Zona Norte** e **O Boca de Ouro**. "Digo isso porque **O Amuleto** tem ambiente e personagens semelhantes. O filme é também um pouco a continuação de **Vidas Secas**, pois aborda o problema da migração nordestina para as grandes cidades".

O Amuleto da Morte narra a história de Gabriel, um jovem do Nordeste que teve o corpo "fechado" por um curandeiro, a pedido de sua mãe. Como garantia de vida do filho, ela dá sua própria vida: enquanto não

O AMULETO DE OGUM



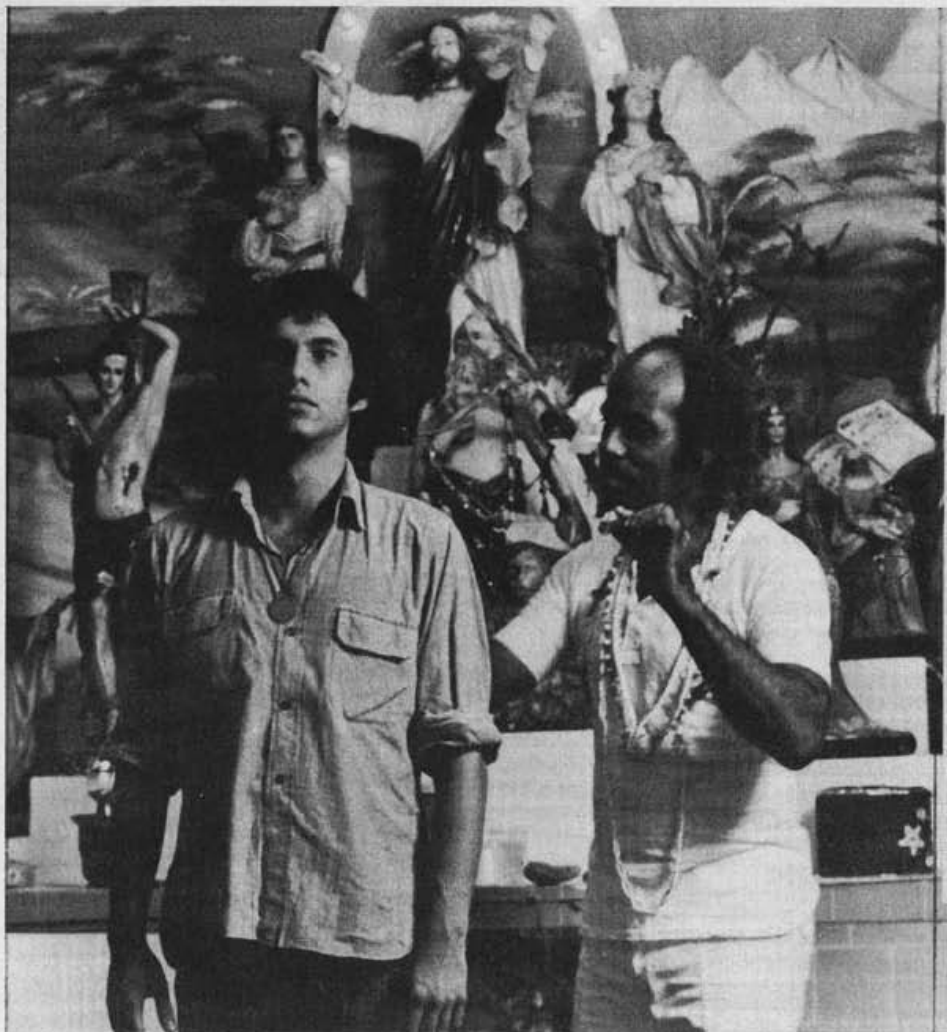
Emmanuel Cavalcanti e Ancy Rocha

morrer, o garoto também não morrerá por faca ou tiro. Com o corpo fechado, Gabriel vai para Caxias, onde se integra ao submundo do crime. Com o tempo vai ganhando inimigos, que não conseguem matá-lo, e para descobrir seu segredo usam uma mulher, que, aos poucos, alcança seu objetivo. Depois disso, acontece a morte da mãe, no Nordeste, e as conseqüências são trágicas para Gabriel.

SEM PRETENSÕES

A fita, co-produzida pela Embrafilme e a Regina Filmes, teve seus exteriores rodados também em Alagoas. Apesar de colorido, Nelson garante que **O Amuleto** não tem pretensões. "É um filme feito com amigos, como José Cavalcanti, responsável por uma parte da fotografia. No início, quem fotografou fui eu, mas acabei achando que era muita coisa. Hélio Silva também cooperou um pouco, enquanto Cavalcanti estava ausente. Só posso dizer que gosto muito de ter feito **O Amuleto**."

Além de Ney Sant'Ana, atuam no filme Jofre Soares (o chefe do submundo), Ancy Rocha (a mulher), Maria Ribeiro (a mãe) e Emanuel Cavalcanti (advogado do chefe). Figuram como pistoleiros José Marinho, Antonio Carnela, Francisco Santos e Russo. Macalé, responsável pela parte musical, também trabalha como ator, e para viver o papel do cego não hesitou em fazer um "laboratório": de óculos escuros e violão fez um cantor nordestino na feira de Caxias.



Ney Sant'Anna e Erley José



UIRÁ

Uma viagem interior

Filme "eminente e emergido de dentro da cultura brasileira", segundo seu realizador, Gustavo Dahl, **Uirá, o Índio em Busca de Deus** é a "história de uma viagem interior, a trajetória de um índio ao fundo de si mesmo, e os percalços enfrentados por ele nessa viagem". É o segundo longa-metragem do cineasta, que antes realizara **O Bravo Guerreiro** (1968) e diversos curtos, além de participar ativamente no cinema nacional como montador (longos e curtos), roteirista, crítico e ensaísta.

O elenco de **Uirá** é encabeçado por Érico Vidal ("ator teatral de estofado em seu primeiro papel central no cinema") e Ana Maria Magalhães ("que antes já interpretara uma índia em **Como Era Gostoso o Meu Francês** de Nelson Pereira dos Santos"). Os papéis menores foram entregues a atores semiprofissionais do Maranhão e à gente local. Não há índios em papéis de destaque. Gustavo explica: "o filme é intimista, sobre o sentimento dos nativos, mais do que sobre o folclore indígena. Misturar atores e índios autênticos é uma operação delicada. Os indígenas aparecem discretamente em **Uirá**".

A fotografia é de Rogério Noel, jovem iluminador recentemente falecido: "grande vocação de fotógrafo; tinha forte dose de rigor e lirismo, qualidades contraditórias, difíceis de reunir em um mesmo iluminador". A montagem é de Gilberto Santeiro, o som direto de José Antonio Ventura e a música é composta de trechos colhidos na aldeia Urubu e de composições selecionadas pelo diretor.

O roteiro, também de Gustavo Dahl, é baseado no ensaio "Uirá vai ao encontro de Maíra — a história de um índio que sai à procura de Deus", de autoria de Darci Ribeiro, publicado em 1957 na revista paulista "Anhembi". "O ensaio integrará um novo livro de Darci, a ser publicado brevemente, sob o título de "Uirá", que, aliás, será a história principal do volume".

VOLTA AO ÍNDIO

"Minha vontade de fazer um filme sobre índios já vem de muito tempo", observa Gustavo. "Há 15 anos assisti a um filme amador em São Paulo sobre uma expedição de caça ao Araguaia, no qual de repente aparecia



Uirá (Érico Vidal), personagem real e cinematográfico (de Gustavo Dahl)

uma choça indígena com quatro ou cinco índios maltrapilhos. O cinegrafista desprezou: 'Eles estavam lá doentes, acho que iam morrer. Eram os últimos de uma tribo de 400'. Isso foi uma coisa que me impressionou bastante. A partir daí comecei a ler muito sobre o assunto, especialmente antropologia e etnografia. Para a realização de **Uirá** meus estudos se voltaram, do lado estrangeiro, ao livro 'Tristes Trópicos', de Lévi-Strauss, e do lado nacional, à obra de Darci Ribeiro, inquestionavelmente quem tratou o problema com maior amplitude e profundidade."

"**Uirá**, se tivéssemos de enquadrá-lo em um gênero, seria de ficção 'antropológica'. O parentesco cinematográfico é com os filmes de viagem. Há o exemplo de **Tabu** (Tabu) 1929/31, de Murnau, e de **Sombras Brancas nos Mares do Sul** (White Shadows on the South Seas) 1927/28, de Van Dyke. O cinema americano dos anos 30 fazia uma boa quantidade dessas fitas, nas quais havia o interesse sobre uma população possuidora de outros hábitos e costumes. O exotismo a des-

pertar esse interesse não era um fator negativo, porque era a ponte pela qual o mundo ocidental podia descobrir outros costumes."

CRISE MESSIANICA

"A história de **Uirá** é muito ficcional, romanesca, e o que me interessou nela é que — como vida real, documentário — já parecia um filme. Aliás, a principal dificuldade foi fazer um filme à altura da história, porque ela é absolutamente épica, no sentido de que há uma crise messiânica individual. O índio Uirá é uma pessoa que sente em si todos os problemas da coletividade, que estoura e se rompe devido à ação dos problemas que afligem toda sua coletividade."

"O objetivo do roteiro foi inserir algumas cenas de ficção. A base documental serviu como suporte subjacente de veracidade, de autenticidade, mas não de uma descrição científica dos costumes, que aliás não seria o caso. A fita começa em tom documental, vivido pelos atores. Ana Maria Magalhães aparece amassando mandioca como se fosse



Érico Vidal, Ana Maria Magalhães, João Borges, Anazilda



Ana Maria Magalhães em Uirá, o Índio em Busca de Deus

uma Índia e Érico Vidal pesca timbó. À medida que o filme evolui, vai passando desse plano de documentário reconstituído para uma face realista, até atingir a visão fantástica. **Uirá** tem vários tons (no sentido musical) e se renova dentro de si mesmo. Foi feito em som direto, mas tem pouco a ver com o cinema direto. É francamente de ficção”.

O pagé da aldeia Urubu, Capitão João, interpretou um pequeno papel na fita. “Mas, em geral, como **Uirá** é centralizado nos personagens (colado a seus sentimentos), os índios funcionam como pano de fundo. Fugi propositalmente do folclore. Quando se está numa aldeia indígena não dá nenhuma vontade de filmar índios para inglês ver.”

IDENTIFICAÇÃO PSICOLÓGICA

Gustavo não precisou viver entre os nativos, antes da realização do filme para concebê-lo fielmente. “Durante a elaboração do roteiro saturei-me de dados para, no momento de recriá-los, fazê-lo corretamente, sem seguir à risca. Busquei interpretar essa informação de uma maneira que não fugisse muito à vida”.

A equipe trabalhou inicialmente em São Luiz do Maranhão. “Depois, ao passar um mês na aldeia indígena, tivemos a grata surpresa de observar que não tínhamos errado muito. Ao trabalhar ali, os protagonistas — atores profissionais (especialmente Ana, uma cara conhecida) — não se fizeram passar por índios. Aceitaram o lado ficção, representação e espetáculo próprio ao filme, visando possibilitar uma identificação psicológica do espectador com o protagonista e objetivando não causar um estranhamento entre os dois”.

“Não queríamos levar o espectador à hipótese de se afastar imediatamente, ou de ver o filme como se as pessoas aparecidas na tela fossem inteiramente diferentes deles. Uma das razões de ser de **Uirá** é o público sentir que o acontecido àquele índio é uma coisa que em outro nível (e de outras formas) acontece a todo mundo. Nesse sentido interessava não permitir aos atores um comportamento muito diferente do habitual. Durante a realização do filme nunca esquecemos estar criando uma obra de ficção, mesmo baseada em caso real.”



O Anjo da Noite

FIM DE SEMANA COM O TERROR



Eliezer Gomes, Pedro Coelho, Selma Egrei no 13.º filme de Walter Hugo Khouri

Um filme do gênero fantástico, quase de horror, realizado por Walter Hugo Khouri pode parecer algo estranho e surpreendente. Mas, ao contrário do que à primeira vista alguns poderiam supor, constitui um dado muito lógico, um seguimento bastante natural.

Desde seu primeiro filme **O Gigante de Pedra**, 1953, muitos elementos de tensão, suspense, mistério e inquietação se faziam presentes na enquadração dos elementos natu-

rais, na captação do ambiente de uma pedreira, de sua maquinaria, de seus guindastes ameaçadores, seus miasmas de pedras corroidas, de uma aranha na teia hiptotizando a atordoada heroína e do sorvedouro sinistro da trituradora que ao final devora o cínico "tertius" da intriga.

Sobre **Estranho Encontro**, um integrante de uma comissão julgadora de roteiros, na época, 1957, apressou-se a louvar a construção

hitchcockiana de sua história e os elementos então insólitos em nosso cinema de suspense, ansiedade e macabra crueldade. Todos se lembram da seqüência com Andrea Bayard presa num barracão durante uma tempestade, observada por um gato. E seu terrível encontro com a perna mecânica do marido no meio do quarto do casal. E, ainda, a assustadora aparição de Luigi Picchi nos vidros do automóvel pronto para a partida, com uma fi-

gura relembrando o Bela Lugosi dos grandes clássicos do terror. Houve, na época, quem falasse em Val Lewton, o grande mestre do filme de horror, a respeito de **Estranho Encontro**.

Cumpra não esquecer os répteis e aracnídeos conservados em formol de **Fronteiras do Inferno**, 1958, e Barbara Fazio, no mesmo filme agitando as vestes como um enorme morcego vermelho. E as celas e corredores da proriedade decadente de **Na Garganta do Diabo**, 1960, lembrando às vezes **O Gabinete do Doutor Caligari**, bem como a figura de Luigi Picchi abandonado pelos índios à beira de um precipício, com a cabeça e os olhos vendados, numa figuração premonitória de mumificação.

Ao transformar gradativamente a linha de seus filmes, Khouri, fiel a um cinema de estilo, de autor, de psicologia, de interiorização, manteve como uma das suas constantes o sentimento do perigo latente, do choque, do inesperado, da atmosfera concentracionária. Da perna mecânica de **Estranho Encontro**, passou-se ao "play boy" morto com seu escafandro na cisterna de **A Ilha**, 1962, ao pesadelo sangrento de Odete Lara, e a Norma Bengell submersa, como morta, numa banheira, nessa crônica do funeral da caça ao prazer que era **Noite Vazia**, 1964, ao comportamento inconsciente, masoquista e destruidor de Jacqueline Myrna em **As Cariocas**, 1966, e ao filme-dentro-do-filme de **Corpo Ardente**, 1966, onde a crueldade e as brincadeiras trágicas estabeleciam um clima de horror frio e destruidor. Isso sem falar no vampirismo sexual das últimas seqüências de **As Deusas**, 1972, e no vampirismo social de **O Último Extase**, 1973.

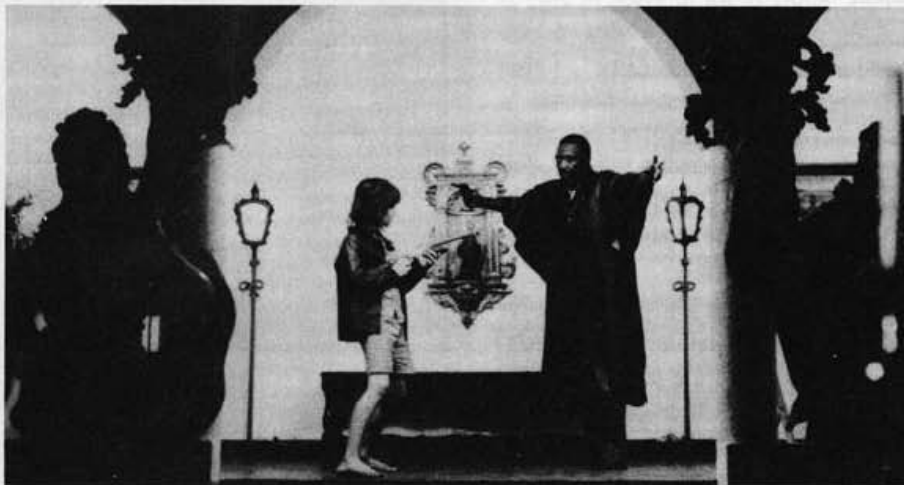
Em **O Anjo da Noite**, atendendo ao convite da L. M. Produções Cinematográficas e dos produtores Luis Miranda de Corrêa e Geraldo Brocchi, Khouri encontrou na total oportunidade de dar vazão a um tipo de cinema, um tipo de emoção que sempre cuidou de colocar espaços em seus filmes sobre deterioramento das relações humanas, do desencanto da relação puramente erótica, do desgaste e da angústia de personagens que se debatem em busca da auto-realização.

E o temor, o imprevisto, a imanência do impalpável, o apavorante poder do desconhecido, poucas vezes (ou talvez nunca) no cinema brasileiro, encontraram expressão maior que nesta história da jovem comum que, por apenas um fim de semana, aceita o trabalho de babá na residência de verão de um casal milionário, onde o mal, o insólito e o absurdo, o terror e a destruição convivem com seres frágeis e indefesos: **O Anjo da Noite**. (Texto do informe de imprensa de **O Anjo da Noite**).

Selma Egrei e Eliezer Gomes como protagonistas e Lilian Lemmert em participação especial são os nomes em destaque no elenco de **O Anjo da Noite**. Também participam do elenco Pedro Coelho, Rejane Saliamis, Isabel Montes e Fernando Amaral.



Selma Egrei faz uma universitária que trabalha como babá e vive uma situação fantástica num fim-de-semana



Eliezer Gomes e Pedro Coelho na seqüência da brincadeira que "é interpretada num clima fantástico e de terror"

O filme foi produzido por Luís Miranda Correa e Geraldo Brocchi. Direção e roteiro: Walter Hugo Khouri. Inspirado numa idéia de Fernando Cesar Ferreira e em trechos de uma história de Hugo Conrado. Fotografia: Antonio Meliande, em cores. Câmera: Rupert Khouri. Montagem: Mauro Alice. Assistente de direção: Lula Campello Torres. Música: Rogério Duprat, além de trechos do Quarteto n.º 14, em Ré Menor, de Schubert. Direção e produção: Isabel Amaral. Produtor executivo: Geraldo Brocchi. Produtor associado: W.H.K. Sonorização: Somil e Odil. Laboratórios: Líder. Produção: L. M. Produções Cinematográficas, Rio de Janeiro, 1974. Distribuição: Cinedistri. Filmado no Município de Petrópolis, Estado do Rio.

Depois do Anjo

"Estou trabalhando no roteiro de um filme que irei co-produzir com a EMBRAFILME, provisoriamente intitulado **O Abismo**. O início das filmagens está previsto para novembro ou dezembro. Ao contrário de **O Anjo da Noite**, esse filme não deixa tanta margem para impro-

visações. É um projeto muito ambicioso. Um filme ao mesmo tempo de idéias e de atmosfera, passando-se no plano real e onírico, abordando problemas de parapsicologia e problemas metafísicos, de tempo, de espaço, de Universo, de vida e morte. É uma experiência, num certo sentido, nova para mim. Difícil e complexa, porém, muito estimulante.

No ano que vem pretendo filmar **As Feras**, uma história que estou desenvolvendo há algum tempo. Também aqui, como em **O Abismo** há uma tônica no irreal e no fantástico. A história passa-se no século XVII, numa estalagem de beira de estrada onde os viajantes param para repousar, comer e tratar de seus cavalos. Há algo de filme de horror também nessa história, uma espécie de horror metafísico e intemporal, uma luta entre o mundo animal e o mundo humano. É um projeto que me fascina e que estou ansioso por realizar.

Tenho ainda outros projetos, entre os quais, um filme em episódios que irei fazendo parceladamente e que envolve a história de três pessoas vivendo em mundos fechados, alienadas de tudo, onde encontram, porém, uma intensa realização."

O RELATÓRIO DE FLÁVIO

O quarto longa-metragem de Flávio Tambellini, **Relatório de um homem casado** (1974), a par de sua ressonância favorável na área crítica despertou o mesmo interesse geral anteriormente comprovado em **O Beijo** (1964), **Até que o Casamento nos Separe** (1968), e **Um Uísque antes... um Cigarro Depois** (1971).

Transpondo ao cinema a obra de Rubem Fonseca "Relatório de Carlos", o cineasta encontrou na estrutura ficcional "o misto de drama erótico e humor agressivo" capaz de oferecer "o conduto catártico, despojado e tenso do 'irremediável' da contingência de viver" (Ely Azeredo, "Jornal do Brasil").

"É um abandonar-se à própria dor que faz a dor doer menos", reflete Carlos, o protagonista. "A dor a seco é pior. Aqueles que sofreram, no enterro, no hospital, no quarto solitário, nas prisões, no internato, esses me entendem". Este pensamento ocorre depois do desabafo (seqüência da novela não levada ao filme), do abandono às lágrimas ("havia uns 30 anos que eu não chorava"), bálsamo para uma insólita experiência: "Em determinado momento fiquei pensando em Norma com tal intensidade que comecei a ficar sem ar, com a sensação de que o meu coração ia parar; o que devem sentir as pessoas prestes a morrer".

"A dor a seco é pior". Daí a fuga (parcial) do protagonista à sua concha social, procurando, vulnerável e consciente do risco (como homem-status), a ferocidade e a fragilidade da amante, Eros e seu reverso. "Essa trajetória de fluxos e refluxos ultrapassa em ressonância a história de amor 'impossível' que lhe dá base. E o filme ganha em dimensão interior sem perder contato com a realidade mais dia-a-dia" (Ely Azeredo).

"Ficção e Não". Este (o título inicial do volume "Lúcia MacCartney", também de Rubem Fonseca) poderia ser a definição esclarecedora de toda produção do melhor RF. Porque, disse Hélio Pólvora falando deste livro, aquele título é "significativo na medida em que evidencia o interesse de Rubem



Françoise Forton (Norma)



Neri Victor e Leila Cravo: a seqüência no Passeio Público



Françoise Forton encontra sua primeira grande oportunidade cinematográfica na produção de Tambellini, *Relatório de um Homem Casado*

Fonseca em deixar o tema, após sucessivas decantações, na condição de carne viva, um nervo exposto, uma consciência latejante”.

O humor franco e sombrio que atravessa quase sem desmaics toda a extensão de **Relatório de um Homem Casado**, observaram os críticos, tem o primeiro grande momento na cena da morte do pai de Carlos, à qual “José Lewgoy empresta uma contribuição magistral (certamente seu apogeu como ator), no acento tragicômico conseguido pelo cineasta com a tensão de pulso que testa fio de navalha”.

“Como o beijo do transeunte no agonizante atropelado de **O Beijo**, o recolhimento das confidências ‘in extremis’ do pai ao filho — revelação da vida extraconjugal — acompanhará, subjacente, a trajetória do protagonista. Este jovem, casado, bem instalado na vida, normalíssimo, mas que se confessa incapaz de amar de verdade — “um homem formal, sem graça”, cujo “único fascínio era o dinheiro” — fará a certa altura o que o velho, com o último alento, lamentou não ter feito: abandonar a esposa”. O protagonista caminha para a erosão fatal.

No elenco, Neri Victor, Françoise Forton, Otávio Augusto, José Lewgoy, Fábio Sabag, Janet Chermont, Betty Saddy, Paulo César Pereio, Leila Cravo, Cláudia Fontenele, Betty Erthal, Lícia Magno, Haydée Miranda, Fernando Augusto, David Gutlerner, Sandra Campos, Fernando Amaral, Seila Melany e Vera Mendonça.

Produção e direção: Flávio Tambellini. Roteiro: Tambellini e Rubem Fonseca. Baseado na novela “Relatório de Carlos”, de Rubem Fonseca. Montagem: Carlos Elinó Boechat e Leon Casidy. Fotografia: Fernando Campos e Carlos Egberto, em Eastmancolor. Música: Luiz Eça. Efeitos sonoros: Geraldo José. Assistente de direção: Paulo Mamede. Direção de produção e vestuário: Diva Ramos Tambellini. Equipe de produção: Divaldo de Sousa, Eduardo Osório, Ignácio Costa. Títulos: Milton Lando. Sonorização e mixagem: Somil. Laboratório: Rex. Produção: Flávio Tambellini Produções Cinematográficas, Rio de Janeiro, 1974. Distribuição: UCB e EMBRAFILME.