

FILME CULTURA

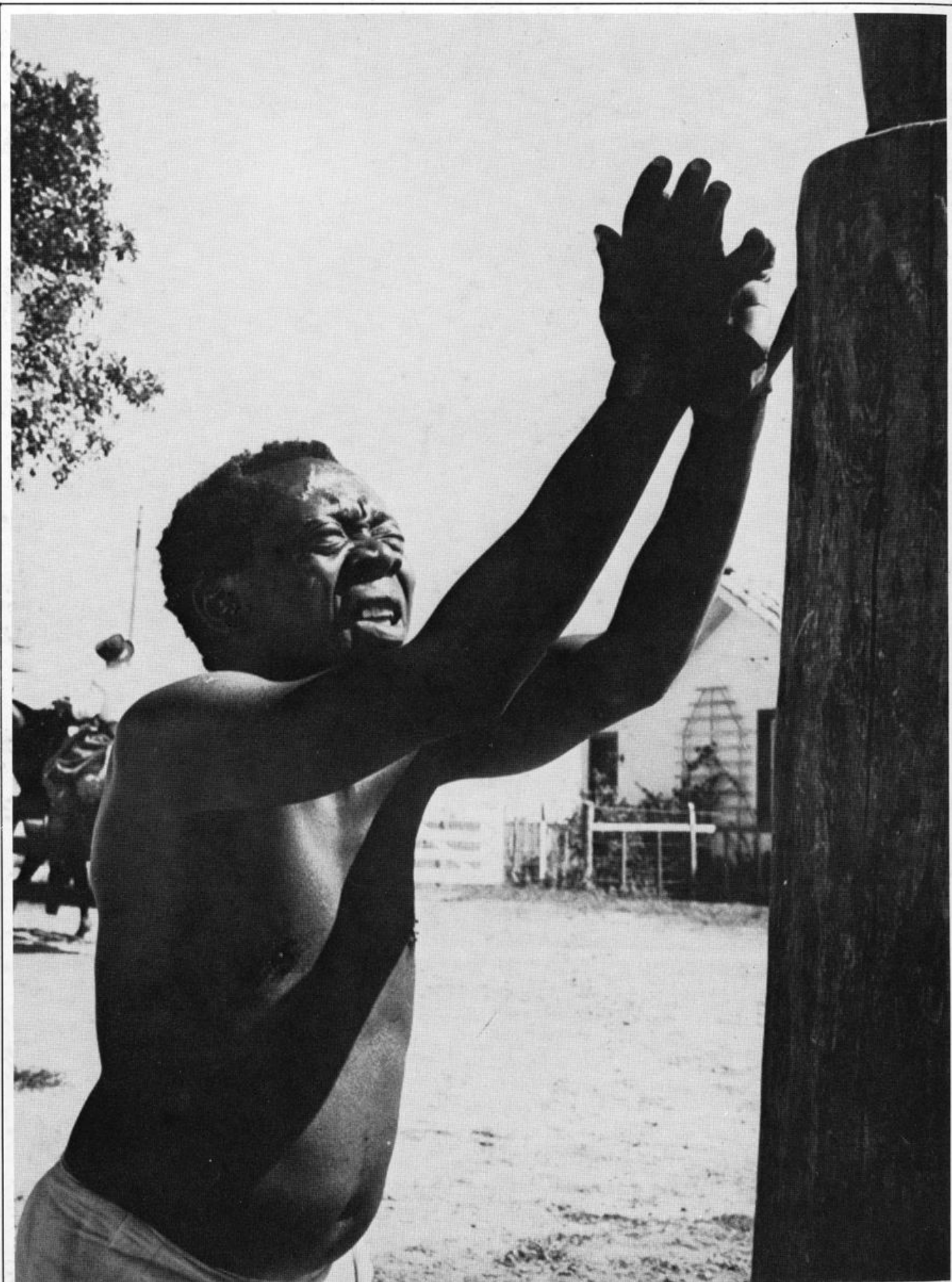
24

Prêmios INC

Dossiê Luiz de Barros

Nelson Rodrigues





Grande Otelo interpreta **O Negrinho do Pastoreio**, de Antonio Augusto Fagundes

MOVIMENTO

Venda e controle de ingressos terá sistema mecanizado

O Presidente do Instituto Nacional do Cinema, Carlos Guimarães de Matos Junior, anunciou que até janeiro de 1974 "começará a ser implantado o novo Sistema Mecanizado de Controle Geral da Venda e do Uso dos Ingressos Padronizados Utilizados nos Cinemas do Território Nacional, com o qual o INC reduz consideravelmente seus custos de operação e manutenção, garantindo ainda que se afira, com segurança e rapidez, o controle geral dos ingressos padronizados, de sua distribuição e venda, do estoque, da renda auferida pelas casas exibidoras, da programação, do número de espectadores, do cumprimento da obrigatoriedade da exibição do filme nacional e da apuração da renda para premiação dos filmes nacionais".

Paralelamente, com os benefícios advindos do novo sistema, o INC contará com dados estatísticos exatos que lhe propiciarão avaliar de maneira eficiente o comportamento do mercado cinematográfico, a fim de ampliar a política de estímulos em favor da indústria nacional, bem como tornar-se um Banco de Dados da Indústria Cinematográfica.

O Presidente do INC acrescentou que os estudos já estão concluídos e que a implantação do novo sistema será gradativa, a começar pela Guanabara, numa média de 100 a 150 cinemas por mês, até completar a primeira fase que prevê dois mil cinemas localizados nas principais cidades do País, representando 85 por cento da arrecadação da indústria cinematográfica, isso no prazo total de 20 meses. Em quatro anos o Sistema estará implantado em todo o território nacional, quando então o INC terá recuperado, pela redução de custo, o capital investido em sua implantação. O Presidente do INC frisou também que a Autar-

quia terá controle efetivo diário, à distância, de todos os dados inerentes ao movimento cinematográfico do País.

Segundo Carlos Guimarães de Matos Junior, "durante a realização do I Congresso Brasileiro da Indústria Cinematográfica, em outubro do ano passado, todas as classes foram unânimes em reivindicar a reformulação do sistema de controle de ingressos padronizados. O INC iniciou estudos nesse sentido, por reconhecer que o atual sistema, além de oneroso, não apresentava resultados que correspondessem à acentuada expansão da indústria cinematográfica brasileira. Baseado nisso, recomendei à Secretaria de Planejamento que acelerasse os trabalhos que conduzissem à reformulação reclamada pelas classes cinematográficas."

Dentro das normas previstas pelo Decreto-lei 200/67, a Autarquia abriu concorrência pública, publicada no Diário Oficial da União, em 4 de julho passado. O Edital especificava: (a) aquisição de um sistema mecanizado de controle geral da venda e uso dos ingressos padronizados nos cinemas do território nacional; (b) prestação dos serviços destinados à implantação do sistema; (c) compra dos equipamentos necessários ao funcionamento do sistema.

Venceram a concorrência pública as empresas PROJEPLAN — Projetos e Planejamentos de Sistema Ltda., NCR do Brasil S.A. e WOLPAC — Indústrias Metalúrgicas Ltda. As duas últimas, com sede em São Paulo, se encarregarão da fabricação e do fornecimento dos equipamentos (máquinas e roletas). As máquinas registradoras-controladoras serão fabricadas pela NCR do Brasil, especialmente para esse fim. O valor global das propostas das três empresas — as menores entre as apresentadas ao INC — alcançou Cr\$ 16.600.000,00, a serem pagos à medida que forem instalados e implantados os

equipamentos nos cinemas durante o período de dois anos.

Para o espectador de cinema a reformulação não oferece alteração. Ele adquire o ingresso emitido pela máquina registradora-controladora na bilheteria e o entrega ao porteiro, que o inutiliza após a passagem pela roleta (borboleta), cuja finalidade é registrar diariamente o número de espectadores e determinar eventuais irregularidades. Para o exibidor, uma mudança para melhor. Além de não onerá-lo, trará uma simplificação considerável das rotinas atuais necessárias à venda do ingresso e ao preenchimento do borderô, que passará a ser feito pela máquina.

Os dados estatísticos sobre a indústria cinematográfica são essenciais ao Instituto Nacional do Cinema. Além de garantir o cumprimento efetivo da obrigatoriedade de exibição do filme brasileiro, permitem a avaliação dos estímulos necessários à expansão da indústria cinematográfica, entre os quais o Prêmio Adicional de Bilheteria. As classes cinematográficas contarão com elementos para completa aferição dos resultados da exibição de seus filmes.

O novo sistema permitirá ao INC tornar-se um centro nacional de dados estatísticos a que terão acesso todos os setores direta ou indiretamente ligados à indústria do cinema. Com base nesses dados será possível a completa avaliação do comportamento do mercado cinematográfico, a fim de estabelecer novas diretrizes à política de estímulos que mantêm em favor da indústria nacional.

INC cria estrutura para festivais

Visando criar uma estrutura básica para implementar o apoio oficial à realização de certames e festivais cinematográficos nacio-

nais, o Presidente do Instituto Nacional do Cinema, Carlos Guimarães de Matos Junior, baixou Resolução em que são fixadas normas e diretrizes com essa finalidade. Assim pretende a Autarquia proporcionar aos promotores de festivais, retrospectivas e semanas do cinema brasileiro, não apenas o apoio oficial, como também sua eventual participação na concessão de prêmios em dinheiro e troféus.

Entre os principais pontos estabelecidos pela Resolução n.º 88 destacam-se:

— Só cidades de atração turística, balneários, estâncias hidrominerais ou municípios com mais de 200 mil habitantes poderão fazer jus à assistência técnica e à participação do INC com prêmios em dinheiro e troféus (Art. 2.º).

— Reserva da expressão "do Cinema Brasileiro" vinculada a certames, festivais, semanas e retrospectivas (Art. 4.º).

— Obrigatoriedade de apresentação de Certificado de Censura da DCDP e Certificado de Filme Brasileiro do INC (longa-metragem) e Certificado de Boa Qualidade (curta-metragem) para os filmes inscritos nos certames (Art. 7.º, parágrafo único).

— Organização dos festivais em seções competitiva e (facultativamente) informativa e retrospectiva (Art. 15).

— Padronização de prêmios e troféus a serem oferecidos pelo INC (Art. 23).

— Implantação de pesquisa de opinião pública através de questionários de modelo oficial e uniforme (Art. 35).

Além desses pontos fundamentais, a Resolução — de 38 artigos — regulamenta a organização interna de certames e festivais, com vistas à maior promoção do cinema brasileiro e à ampliação de seu mercado interno.



Carlos Guimarães de Matos Junior com Hitchcock, em Hollywood — ao fundo, Hall B. Wallis

INC faz contatos com cinema mundial

O Presidente do Instituto Nacional do Cinema, Carlos Guimarães de Matos Junior, e o Secretário de Planejamento, Júlio Cezar Santos, empreenderam viagem a alguns dos principais centros produtores do cinema mundial para ver, ouvir e estabelecer contatos visando a um intercâmbio comercial e cultural para o cinema brasileiro.

Iniciada em Cannes durante o Festival Internacional do Filme, esta viagem abrangeu Londres, Paris, Lisboa e terminou em Los Angeles. Em Hollywood foram recebidos oficialmente pela Motion Picture Association of America, visitando estúdios e estabelecendo contatos com produtores, realizadores e diretores das grandes empresas americanas. Neste progra-

ma oficial nos Estados Unidos esteve também incluída uma visita à George Eastman House, em Washington.

O Presidente do INC encontrou-se, inclusive, com Alfred Hitchcock, durante o almoço oferecido nos estúdios da Universal, e que contou, entre outras, com a presença de Hall B. Wallis, um dos grandes produtores de Hollywood.

5.ª Mostra Internacional do Filme Científico

Com a participação de 19 países e 28 entidades, totalizando a apresentação de 55 filmes (em 16 e 35 mm), realizou-se na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 15 a 29 de julho passado, a V Mostra Internacional do Filme Científico. A competição, que

é organizada pela Secretaria de Ciência e Tecnologia do Estado da Guanabara, Cinemateca do MAM e Instituto Nacional do Cinema, foi aberta com a exibição — fora de concurso — do filme polonês *Copérnico*, de longa metragem. Cabe registrar que, pela primeira vez, um prêmio de Cr\$ 18.000,00 e o Troféu Humberto Mauro (doados pelo INC) foram atribuídos ao filme nacional vencedor, no caso, *Reticências*, de José de Anchieta. Na classificação regulamentar dos cinco primeiros colocados, o Troféu "Fritz Feigl", criado em 1969, por ocasião da primeira mostra, foi concedido aos seguintes filmes:

1.º lugar — *Procurando Por Mim* (Estados Unidos), de Virginia Bartlett — a dança como elemento de terapia.

2.º lugar — *Doenças Abdominais* (Japão), de Takashi Tawarada — causas e tra-

tamento de doenças abdominais.

3.º lugar — *Aspergilose do Aparelho Respiratório* (França), de Alain Sueur — diagnóstico biológico e métodos terapêuticos da aspergilose respiratória.

4.º lugar — *Digitalis* (Alemanha Federal), de Georg Munck — efeitos de glicosídeos sobre as células dos músculos do coração.

5.º lugar — *O Mar* (Canadá), de Colin Low — os mistérios do mar revelados por mergulhadores.

Um Prêmio Especial do INC e o Troféu Humberto Mauro foram atribuídos ao filme *Reticências*, de José de Anchieta, em 35 mm, colorido, e com 11 minutos de projeção. Focaliza a vida num mundo ameaçado pela poluição atmosférica.

Menção Especial do Júri: ao Japão pelo conjunto de filmes apresentados.

Menção Honrosa: à União Soviética pelo filme *Luz Branca*, de V. Arjanguelski. Uma investigação científica sobre as origens da luz, sua natureza quântica e ondulatória.

Júri Popular: por votação popular foram os seguintes os filmes escolhidos como os melhores:

1.º lugar — *Cirurgia do Câncer do Esôfago Torácico* (Japão);

2.º lugar — *Reticências* (Brasil);

3.º lugar — *Digitalis* (Alemanha Federal);

4.º lugar — *Diagnóstico e Tratamento das Toxicomanias* (Suíça);

5.º lugar — *Círculo Magnético* (Inglaterra).

* * *

O cinema científico não deve ser encarado como expressão individual, mas como arte aplicada ao ensino (como recursos). Como arte aplicada, raramente a capacidade do cinema em reproduzir fielmente a realidade foi tão bem aproveitada. Nunca suas característi-

cas como meio de comunicação de massa foram utilizadas com tanta propriedade. Democratizando conhecimentos técnicos, concretizando estudos teóricos, preparando esforços individuais, o cinema científico pode hoje ser considerado o cinema educativo por excelência.

Poucos são os países que não consideram o cinema científico como um auxiliar indispensável de pesquisa do ensino e de difusão dos conhecimentos científicos.

No Brasil, o cinema científico tem mais de 50 anos. O antigo INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), hoje Instituto Nacional do Cinema (INC), realizou, nos anos 30, filmes sobre Medicina e História Natural. Entretanto, embora o cinema esteja associado, desde o início do século, à educação científica, sua aplicação nesse campo era esporádica e irregular.

Foi em 1947, em Paris, que alguns pioneiros, liderados por Jean Painlevé, estudaram, numa reunião internacional, a criação de um organismo destinado a encorajar e a coordenar as iniciativas de toda natureza em favor do cinema científico mundial. Foi assim criada a "Association Internationale du Cinéma Scientifique", sendo o Brasil, desde essa data — representado pelo extinto INCE, hoje INC —, membro filiado àquela Associação.

Como país sul-americano pioneiro da cinematografia científica, era importante para nós que o Brasil realizasse uma mostra anual do que melhor se tem realizado nesse campo em todo o mundo. Isso foi conseguido graças aos esforços conjuntos da Secretaria de Ciências e Tecnologia do Estado da Guanabara, do Instituto Nacional do Cinema e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

A V Mostra Internacional teve por objetivo apresentar ao público o desenvolvimento alcançado pelas nações nos campos técnicos e científico, além de incentivar entre nós esse tipo de documentário. (GRB)

Classificação especial

O INC concedeu Certificados de Classificação Especial a mais 11 filmes brasileiros de curta-metragem: *A Raposa e o Passarinho*, de Antônio Moreno; *Natureza Objeto*, de Leilany Chediak; *Canto Rebelde*, de Osmar Santana; *Gafieira*, de Gerson Tavares; *Visão Apocalíptica do Radinho de Pilha*, de Fernando Monteiro; *Depoimento — José Condé*, de Julio Heilbron; *Dias das Almas em Nossa Senhora de Parati*, de Camilo Sampaio; *Newton Cavalcanti, um Artista Brasileiro*, de Vítor Lustosa; *Enquanto os Anjos Dormem*, de Milton Barragan; *Dom Pedro I, 150 Anos Depois*, de Primo Carbonari; *Reticências*, de José de Anchieta.

Mais estímulos ao filme curto

A Resolução INC n.º 87 aumentou de 28 para 35 dias por ano a obrigatoriedade de exibição, em todos os cinemas do País, de filmes brasileiros de curta metragem portadores do Certificado de Classificação Especial do Filme Brasileiro de Curta Metragem.

A mesma Resolução fixa em sete dias a obrigatoriedade de exibição mínima por trimestre e cria um Prêmio no valor de 50 salários mínimos, a ser pago pelo INC 15 dias após a emissão do Certificado.

A Comissão que concede o Certificado de Classificação Especial é composta por dois representantes do INC, um da crítica cinematográfica, um da AERP (Assessoria Especial de Relações Públicas da Presidência da República), um exibidor, um distribuidor e um técnico.

A Resolução beneficia todos os filmes que obtiveram Certificado desde 1.º de janeiro do corrente ano.



Santos Dumont e sua fiel caracterização (Jarbas Barbosa Junior) na produção de Jean Manzon

Novo documentário sobre Santos Dumont

Produzido pela Jean Manzon Filmes foi lançado em cinemas de todo o país um documentário em cores focalizando aspectos da personalidade de Santos Dumont e seus inventos, — Alberto Santos Dumont, Inventor, alternando filmagens atuais com registros cinematográficos da época em que viveu o Pai da Aviação. A direção coube a Oliver Perroy, realizador de Janafna, a *Virgem Proibida*.

Festival de Teerã

"Com o sucesso de nosso primeiro empreendimento e os muitos aperfeiçoamentos previstos para o deste ano, contamos com maciça participação do Ocidente e do Oriente, resultando num Festival que apresentará oportunidades realmente singulares para os profissionais de cinema", comunica a FILME CULTURA Hagir Daryoush, Secretário-Geral do Segundo Festival Internacional do Filme, de Teerã.

A Comissão Especial do Filme Brasileiro de Longa Metragem, do INC, indicou

Joanna Francesa, de Carlos Diegues, para essa mostra organizada pelo Ministério da Cultura e das Artes do Irã. O programa prevê uma seleção de filmes em competição, uma Seção Informativa, um Mercado do Filme, além de apresentações de caráter retrospectivo.

Financiamento a produtores e laboratórios

Visando contribuir para "a renovação ou ampliação da estrutura técnico-cinematográfica das empresas produtoras de filmes e dos laboratórios de som e imagem", o INC criou a Resolução n.º 83, cuja íntegra é a seguinte:

"O Conselho Deliberativo do Instituto Nacional do Cinema, usando das atribuições que lhe confere o art. 50 do Regulamento aprovado pelo Decreto n.º 60.220, de 15 de fevereiro de 1967, e tendo em vista o disposto nos incisos I e VI do art. 4.º do Decreto-lei n.º 43, de 18 de novembro de 1966,

Considerando que cabe ao INC estimular a melhoria dos setores básicos da indústria cinematográfica;

Considerando ainda que a renovação ou ampliação da estrutura técnico-cinematográfica das empresas produtoras de filmes e dos laboratórios de som e imagem enquadram-se nesse objetivo, resolve:

Art. 1.º — Conceder financiamento para importação de equipamentos cinematográficos às empresas produtoras e aos laboratórios de som e imagem brasileiros até o limite de 70 por cento dos contratos de câmbio.

Parágrafo Único — O valor do financiamento não poderá ultrapassar a Cr\$ 140.000,00 (cento e quarenta mil cruzeiros).

Art. 2.º — O financiamento a que se refere o art. 1.º da presente Resolução será concedido no ato de fechamen-

to do câmbio, depois de examinada e aprovada pelo INC a respectiva guia de importação e fatura comercial 'pro forma'.

Art. 3.º — O contrato de financiamento vinculará o equipamento importado como garantia, até a liquidação final da dívida, sem prejuízo de outras garantias que o INC possa exigir.

Art. 4.º — A amortização do financiamento far-se-á em 36 parcelas mensais e consecutivas, iniciando-se o pagamento 12 meses após a assinatura do contrato.

Art. 5.º — Durante o período do financiamento, o INC cobrará juros de 4 por cento ao ano, calculados sobre o saldo devedor e vencíveis mensalmente.

Art. 6.º — Os critérios para concessão do financiamento de que trata a presente Resolução serão determinados pelo Presidente do INC através de Instrução.

Art. 7.º — Esta Resolução entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário. Guanabara, 17 de abril de 1973./Carlos Guimarães de Matos Junior/Presidente."

Financiamento a salas exibidoras

O INC baixou Resolução instituindo financiamento para "a renovação do equipamento de som e projeção das salas exibidoras". É a seguinte a íntegra da Resolução n.º 84.

"O Conselho Deliberativo do Instituto Nacional do Cinema, tendo em vista as disposições constantes do inciso I do art. 4.º do Decreto-lei n.º 43, de 18 de novembro de 1966, regulamentado pelo inciso I do art. 3.º do Regulamento aprovado pelo Decreto n.º 60.220, de 15 de fevereiro de 1967, e usando de atribuições que lhe confere o art. 50 do Regulamento aprovado pelo Decreto n.º 60.220/67,

Considerando que cabe ao INC estimular a melhoria dos setores básicos da indústria cinematográfica;

Considerando ainda que a renovação do equipamento de som e projeção das salas exibidoras enquadra-se nesse objetivo, resolve:

Art. 1.º — Conceder financiamento às empresas exibidoras que desejarem renovar seus equipamentos de som e projeção de suas salas exibidoras.

§ 1.º — Só será concedido um financiamento para cada empresa exibidora.

§ 2.º — Só será concedido financiamento para aquisição de equipamentos nacionais.

Art. 2.º — Somente se beneficiarão do financiamento salas exibidoras situadas em cidades de menos de 200.000 habitantes e cujo número de cinemas não exceda a 10.

Art. 3.º — O INC financiará até o limite de 70 por cento dos contratos.

Parágrafo Único — O valor do financiamento não poderá ultrapassar a Cr\$ 42.000,00 (quarenta e dois mil cruzeiros).

Art. 4.º — O financiamento só será concedido depois de examinado e aprovado pelo INC o orçamento do equipamento a ser adquirido.

Art. 5.º — O contrato de financiamento vinculará o equipamento como garantia até a liquidação final da dívida, sem o prejuízo de outras garantias que o INC exigir.

Art. 6.º — A amortização do financiamento far-se-á em 36 parcelas mensais e consecutivas, iniciando-se o pagamento 12 meses após a assinatura do contrato.

Art. 7.º — Durante o período do financiamento, o INC cobrará juros de 4 por cento ao ano, calculados sobre o saldo devedor e vencíveis mensalmente.

Art. 8.º — Os critérios para concessão do financiamento de que trata a presente Resolução serão determinados pelo Presidente do INC através de Instrução.

Art. 9.º — Esta Resolução entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário. Guanabara, 17 de abril de 1973./Carlos Guimarães de Matos Junior/Presidente."

"Filme Cultura" no "Índice Internacional"

O "Índice Internacional de Publicações de Cinema", um projeto da International Federation of Film Archives (FIAF) já está ao alcance dos estudiosos de cinema, na forma de fichas cadastrais de 12,5 x 7,5 cm. Entre os 67 periódicos catalogados, que veiculam matéria de interesse estético, histórico e crítico, figuram FILME CULTURA, "Sight and Sound", "Film Quarterly" e outros. A matéria do "Índice" é catalogada pelo título original dos filmes, nomes de personalidades e assuntos, com anotações em inglês. Deve-se esse esforço de documentação à iniciativa do "FIAF Periodicals Index", do Danske Filmuseum (Museu Dinamarquês do Cinema), Store Søndervoldstrade, 1419, Copenhague, Dinamarca.

Prêmio para "Bola de Meia"

Bola de Meia, média-metragem realizado por Carlos Luiz Couto, representante da Itália no último Festival do Filme Esportivo de Cortina D'Ampezzo, foi premiado com o "Piatto D'Argento" pelo Comitê Olímpico Italiano. Embora representando a Itália, o filme foi realizado com capital italiano e brasileiro e por equipe técnico-artística inteiramente nacional.

Segundo seu realizador, "Bola de Meia focaliza os primórdios de um jogador de futebol, isto é, o menino fascinado pelo esporte e que, não tendo os meios para comprar uma bola de verdade, de couro, inventou a 'bola de meia', feita de velhos jornais amassados, fortemente amarrados com barbantes e envolta numa meia geralmente roubada da mãe ou da irmã mais velha. E de rua em rua, de bairro em bairro, de cidade em cidade, nos terrenos baldios, exercita o futebol que tomou conta do Brasil."

FILME CULTURA n.º 24 dedica a grande maioria de suas páginas aos Prêmios INC relativos à temporada de 1972. Um Dossiê sobre os 60 anos de cinema de Luiz de Barros, com balanço sucinto de sua carreira — que, pelo fôlego singular, pedia dimensões de livro —, entrevista e filmografia, homenageia o vencedor do Grande Premio INC. FILME CULTURA entrevistou Walter Hugo Khouri (personagem do Dossiê do número 12) e Nelson Rodrigues, além de apresentar uma interpretação do “universo cinematográfico” do dramaturgo de “Toda Nudez Será Castigada”. O cinema urbano de Jorge Ileri, as carreiras de Paulo Porto e Darlene Glória também estão aqui.

FILME CULTURA

Diretor-Responsável: Carlos Guimarães de Matos Junior

Diretor-Editor: Carlos Fonseca

Editor: Ely Azeredo

Redator: Lívio Dantas

Colaboradores: José Paes de Andrade, Roberto Lamounier

Arte e Coordenação Gráfica: Celso Mesquita

Circulação: Antônio Carlos Torres Machado

Assistente: Edivaldo Dias da Silveira

Revisão Gráfica: Walter N. Zanon

FILME CULTURA é editada pelo INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA, órgão do MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. Os textos assinados representam exclusivamente o pensamento de seus autores. A transcrição de artigos, na íntegra ou em parte, só pode ser feita mediante autorização prévia, por escrito, da Direção da Revista.

Instituto Nacional do Cinema

Rua Mayrink Veiga, 28 — ZC 05

Rio de Janeiro — Guanabara — Brasil

Endereço telegráfico: INCBRAS

Telefone: 223-8471

Setor de Publicações: salas 507 (Direção, Redação) e 509 (Circulação). Ramal telefônico: 41.

Preço por exemplar: Cr\$ 5,00.

Assinatura anual: Cr\$ 30,00.

Composta e impressa na Fundação IBGE
Serviço Gráfico

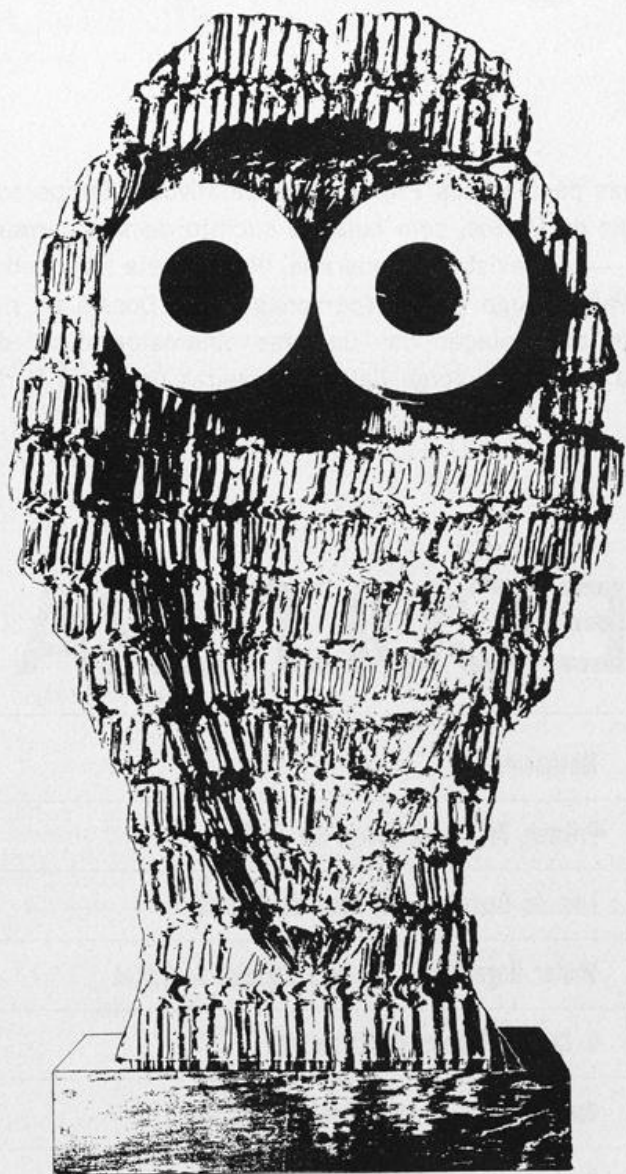
1	Movimento
6	Prêmios INC — A Coruja em Festa
16	Luiz de Barros — 60 Anos de Cinema
26	Walter Hugo Khouri — Uma Carreira de Êxitos
29	O Cinema Urbano de Jorge Ileri
38	Darlene Glória — A Premonição no Nome
41	Paulo Porto — De Shakespeare a “Toda Nudez”
45	O Universo Cinematográfico de Nelson Rodrigues
48	Nelson Rodrigues — Confissões de um Cinéfilo Relutante
52	Situação do Cinema Africano
54	O Filme Importado
56	Nossos Comerciais, Por Favor!
58	O Filme Para Crianças na Inglaterra
61	Movimento

inc

Capas: Vera Fischer em Anjo Loiro (primeira capa)
Débora Duarte em Pontal da Solidão,
de Alberto Ruschel (última capa).



Prêmios INC 1972

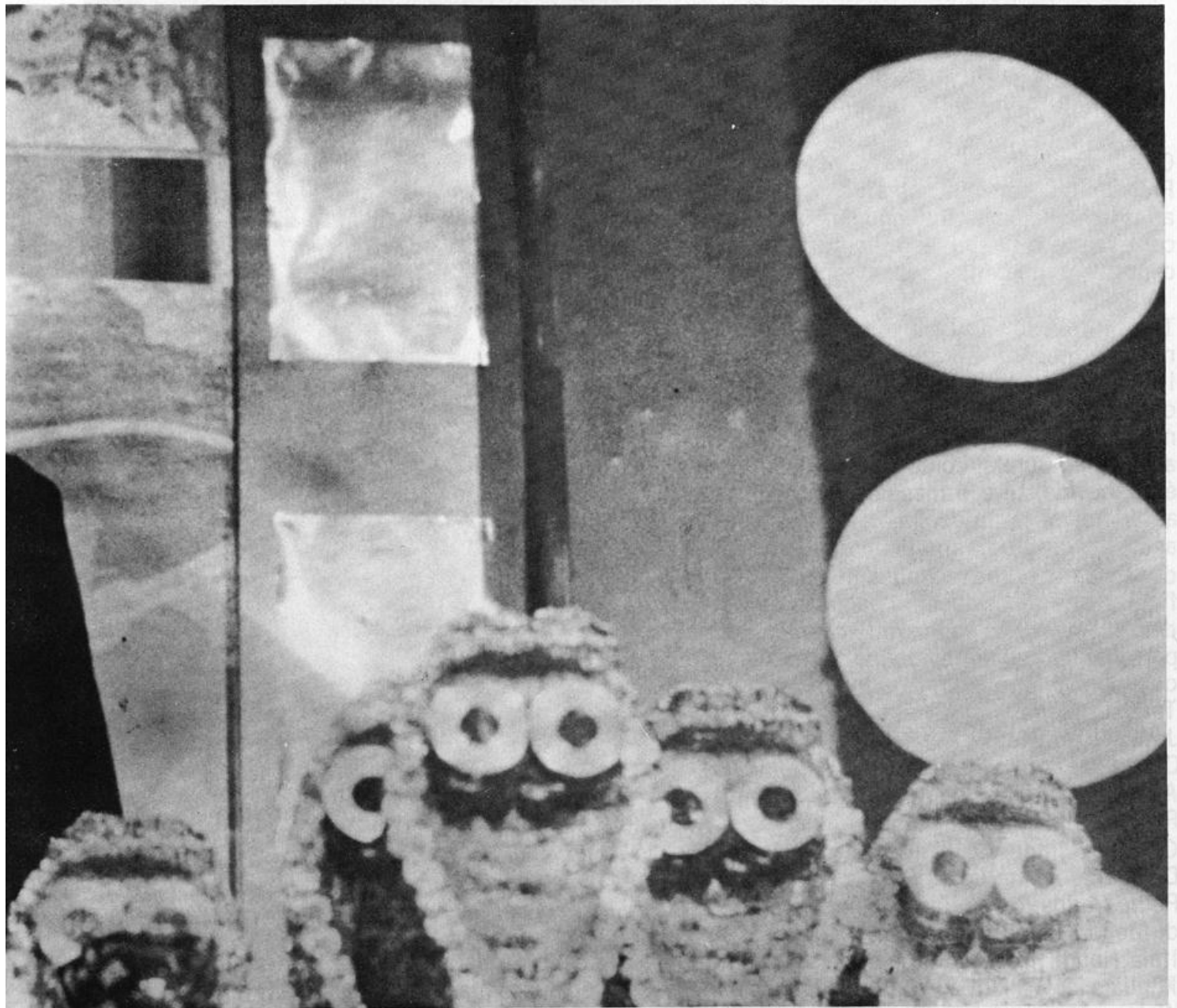


A CORUJA EM FESTA

FOTOS DE LUIZ CLOVIS SCARPINO



O Instituto Nacional do Cinema realizou na noite de 19 de junho a festa da sétima premiação aos que mais se destacaram no ano anterior na longa e na curta-metragens do cinema brasileiro. Pela quarta vez entregou os troféus Coruja de Ouro aos melhores técnicos e artistas do filme de longa-metragem e, pela terceira vez, os troféus Humberto Mauro aos realizadores dos melhores filmes de curta-metragem. Esses troféus, preitos de reconhecimento aos que atingiram com talento e dedicação os níveis mais elevados em sua especialidade, são vistos hoje como símbolos do desenvolvimento alcançado pela nossa indústria cinematográfica.



No ano anterior à criação do INC, 1965, apenas 26 filmes nacionais de longa-metragem chegaram aos circuitos exibidores. Em 1972 os lançamentos foram 68. Porém, mais que o crescimento quantitativo da produção, deve-se assinalar a decolagem no plano da qualidade. Nos últimos anos, vários filmes brasileiros se situaram entre os lançamentos de maior renda em nosso mercado, ultrapassando a quase totalidade da produção estrangeira, de custos e ambições amplamente superiores. Sete estréias nacionais do ano passado alcançaram renda líquida acima de Cr\$ 1.600.000,00; três mais de Cr\$ 3.000.000,00, e uma bateu todos os recordes, fazendo Cr\$ 5.298.534,00 (renda

líquida) no período setembro/dezembro de 1972.

Em Prêmios Percentuais sobre a renda de bilheteria o INC pagou Cr\$ 5.008.008,47, quase um terço do total pago no conjunto de seis anos (1967-1971). São números que atestam as potencialidades de nossa indústria cinematográfica.

Ainda na noite de 19 de junho o INC entregou 12 Prêmios Adicionais de Qualidade num total de Cr\$ 967.680.000,00. Estes prêmios — no valor de Cr\$ 80.640,00 cada um — são entregues às produções selecionadas como possuidoras de qualidades técnicas, artísticas ou culturais.

O veterano Luiz de Barros recebeu o Grande Prêmio INC por relevantes serviços prestados ao cinema nacional ao longo de 60 anos de carreira como diretor, argumentista, roteirista, cenógrafo, montador, eventualmente ator.

Transmitida ao vivo para todo o território nacional pela Tv Globo, a festa dos Prêmios INC 1972 constituiu-se num acontecimento de prestígio e de grande significação para o mundo cinematográfico brasileiro. Este ano, a Festa da Coruja, como a solenidade já é conhecida, teve o mesmo brilho das vezes anteriores. A porta do Cinema Palácio aglomerava-se uma multidão de admiradores, de fãs, à espera de reconhecer e aplaudir figuras que se destacam nas salas escuras dos cinemas. E as palmas acompanhavam cada personalidade que dava entrada no saguão do cinema: Darlene Glória, Carlos Imperial, Tarcísio Meira, Wanderléia, Jece Valadão, José Wilker, Neusa Amaral, Ibrahim Sued, Carlos Kroeber, Vera Gimenez, Carlo Mossy, Anselmo Duarte, Erasmo Carlos, Elza Gomes, Paulo Porto, Luiz de Barros, Domingos Oliveira, Milton Moraes, Carlos Eduardo Dolabella, Dilma Loes, Oswaldo Massaini, Pedro Carlos Rovai, Sergio Hingst, Vitor di Mello, Henriqueta Briebe, Rogéria, Itala Nandi, Isabela, Sandra Barsotti, Flavio Migliaccio, William e Walter Hugo Khouri, Watson Macedo, José Rosa, Elisangela, Anecy Rocha, Dionísio Azevedo, Fábio Sabag, Alberto Salvá, Francisco di Franco, Chico Anísio, Gracinda Freire, Elis Regina, Isabel Ribeiro, Irene Stefânia, Sandra Brea, Irma Alvarez, Maria Pompeu, Anick Malvil e muitos outros.

Com o auditório repleto de convidados, a Festa da Coruja foi comandada por Murilo Neri e Sandra Brea, que revelaram os nomes vitoriosos da noite, convidando-os ao palco para receberem seus prêmios. Em intervalos entre as proclamações dos prêmios, Elis Regina, Chico Anísio, Jorge Ben, Antônio Carlos e Jocafi apresentaram números de "show" sempre bem recebidos pelo público.



Walter Hugo Khouri recebe a Coruja de Ouro de "melhor diretor" (As Deusas), das mãos do Presidente do INC, Carlos Guimarães de Matos Júnior.

No decorrer da entrega dos diversos prêmios, os aplausos mais calorosos foram dirigidos ao diretor Luiz de Barros, ganhador do Grande Prêmio INC por seus sessenta anos de cinema e mais de uma centena de filmes; à estrela Darlene Glória, a "melhor atriz" de 1972; a Elza Gomes, merecedora do carinho especial da assistência pela vida inteira que consagrou ao teatro, à televisão e ao cinema.

Entre as autoridades presentes, o Secretário de Estado de Cultura, Esportes e Turismo da Guanabara, Dr. Júlio Barata; o Diretor-Geral da Embrafilme, Dr. Walter Borges Graciosa; os Presidentes de Sindicatos e Associações de Classe, Roberto Farias, Luiz Carlos Barreto, Oswaldo Massaini, Luiz Severiano Ribeiro, recebidos pelo Presidente do INC, Dr. Carlos Guimarães de Matos Júnior.

Os premiados

● O Júri Nacional do Cinema, composto por 10 críticos do Rio (Ely Azeredo, Valério Andrade, Fernando Ferreira, Justino Martins, Alberto Shatovsky, Luiz Alípio de Barros), de São Paulo (Rubem Biáfara, Carlos Maximiano Motta, Rubens Ewald Filho) e Brasília (Clovis Senna), sob a presidência de Carlos Guimarães de Matos Junior, Presidente do INC, apontou o melhor em cada categoria dos técnicos e artistas do filme de longa metragem. Receberam o troféu Coruja de Ouro e o Prêmio INC:

☆ Melhor Diretor: Walter Hugo Khouri, por **As Deusas** (prêmio de Cr\$ 21 mil)

☆ Melhor Roteirista: Jorge Ileri, por **Viver de Morrer** (prêmio de Cr\$ 14 mil)

☆ Melhor Atriz: Darlene Glória, por **Toda Nudez Será Castigada** (prêmio de Cr\$ 14 mil)

☆ Melhor Ator: Paulo Porto, por **Toda Nudez Será Castigada** (prêmio de Cr\$ 14 mil)

☆ Melhor Atriz-Coadjuvante: Elza Gomes, por **Toda Nudez Será Castigada** (prêmio de Cr\$ 10 mil)

☆ Melhor Ator-Coadjuvante: Erasmo Carlos por **Os Machões** (prêmio de Cr\$ 10 mil)

☆ Melhor Diretor de Fotografia: Rudolf Iscey, por **As Deusas** (prêmio de Cr\$ 14 mil)

☆ Melhor Montador: Sylvio Renoldi, por **As Deusas** (prêmio de Cr\$ 14 mil)

☆ Melhor Cenógrafo: Regis Monteiro, por **Toda Nudez Será Castigada** (prêmio de Cr\$ 10 mil)

☆ Melhor Autor de Partitura Musical: Carlos Imperial, por **A Viúva Virgem** e **Cassy Jones, o Magnífico Sedutor** (prêmio de Cr\$ 10 mil)

☆ Melhor Figurinista: Campelo Neto, por **Independência ou Morte** (prêmio de Cr\$ 10 mil)

☆ Melhor Técnico de Som: Aloysio Viana, por **O Homem do Corpo Fechado** (prêmio de Cr\$ 10 mil)

● A Comissão de Seleção do Filme Brasileiro de Longa Metragem escolheu Luiz de Barros para o Grande Prêmio INC (Cr\$ 23 mil) e o troféu Coruja de Ouro.



Flavio Migliaccio entrega a Coruja de Ouro a Jorge Ileri, "melhor roteirista" de 1972, pelo filme *Viver de Morrer*



Domingos Oliveira, "melhor diretor" de 1971 (*A Culpa*), entrega a coruja de Ouro a Darlene Glória, "melhor atriz" de 1972, por seu desempenho em *Toda Nudez Será Castigada*.



Paulo Porto, "melhor ator" por seu desempenho em *Toda Nudez Será Castigada*.

● A Comissão de Classificação Especial do Filme Brasileiro de Curta Metragem apontou os três melhores diretores de filmes de curtos. Receberam o troféu Humberto Mauro e os Prêmios INC os seguintes realizadores:

☆ 1.º lugar: Rachel Esther, pelo filme **Debret, Aquarelas do Rio** (Cr\$ 18 mil)

☆ 2.º lugar: Sergio Santeiro, pelo curto **Klaxon** (Cr\$ 12 mil)

☆ 3.º lugar: Renato Neumann, por **Em Defesa do Verde** (Cr\$ 10 mil)

● Doze filmes receberam o Prêmio e o Diploma de Adicional de Qualidade, escolhidos pela Comissão de Seleção do Filme Brasileiro de Longa Metragem. Cada prêmio no valor de Cr\$ 80.640,00.

☆ **Como Era Gostoso o Meu Francês**, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, produção de L.C. Barreto Produções Cinematográficas, Nelson Pereira dos Santos e Condor Filmes.

☆ **Piconzé**, desenho animado dirigido por Ipe Nakashima, produção da Telstar, de Sylvio Renoldi e João Luiz Araujo.

☆ **Cassy Jones, o Magnífico Sedutor**, de Luiz Sergio Person, produção Lauper Filmes.

☆ **Um Anjo Mau**, de Roberto Santos, produção da Vera Cruz e Fox do Brasil.

☆ **As Deusas**, de Walter Hugo Khouri, produção de Alfredo Palácios e A. P. Galante (Servicine).

☆ **Fora das Grades**, de Astolfo Araújo, produção da Data Cinematográfica e Allied Artists do Brasil.

☆ **Independência ou Morte**, de Carlos Coimbra, produção da Cinedistri, de Oswaldo Masaini.

☆ **Roleta Russa**, de Bráulio Pedroso, produção de André Faria e Ibrahim Sued.

☆ **Os Sóis da Ilha de Páscoa**, de Pierre Kast, produção de L. C. Barreto Produções Cinematográficas, Telecinema, Alexandra Films.

☆ **Toda Nudez Será Castigada**, de Arnaldo Jabor, produção R. F. Farias, Ventania Produções Cinematográficas e Arnaldo Jabor.

☆ **Viver de Morrer**, de Jorge Ileri, produção Entrefilmes, Cinesul e Metro Goldwyn Mayer do Brasil.

☆ **A Viúva Virgem**, de Pedro Carlos Rovai, produção da Sincro Filmes.



Elza Gomes, "melhor atriz coadjuvante" (*Toda Nudez Será Castigada*), recebeu a Coruja de Ouro das mãos de Carlos Kroeber, o melhor ator naquela especialidade de 1971 (*A Casa Assassinada*).



Carlos Imperial recebeu, por seu trabalho para os Filmes *A Viúva Virgem* e *Cassy Jones, o Magnífico Sedutor*, o Prêmio de "melhor autor de partitura musical".

Aloysio Viana, pelo seu trabalho em *O homem do Corpo Fechado*, conquistou o Prêmio de "melhor técnico de som" — na foto ele recebe a Coruja de Ouro das mãos do Diretor do Departamento do Filme de Longa Metragem do INC, Alcino Teixeira de Mello.





Erasmio Carlos, Coruja de Ouro de "melhor ator coadjuvante" por seu desempenho em *Os Machões*.



Os figurinos de *Independência ou Morte* proporcionaram a Campelo Neto o Prêmio de "melhor figurinista" de 1972.



José de Almeida, "melhor diretor de fotografia em preto e branco" de 1971, entrega o Prêmio de "melhor montador" a Sylvio Renoldi por seu trabalho em *As Deusas*.



Régis Monteiro recebeu o troféu Coruja de Ouro como "melhor cenógrafo" por seu trabalho em *Toda Nudez Será Castigada* — seu prêmio foi entregue por Alberto Salvá, "melhor roteirista" de 1971.



O ator e diretor Fabio Sabag recebeu por Rudolf Icsey o Prêmio de "melhor diretor de fotografia" por seu trabalho em *As Deusas*.



O GRANDE PRÊMIO INC

O Grande Prêmio INC e o troféu Coruja de Ouro foram entregues a Luiz de Barros por Watson Macedo, o vencedor na categoria de 1971.

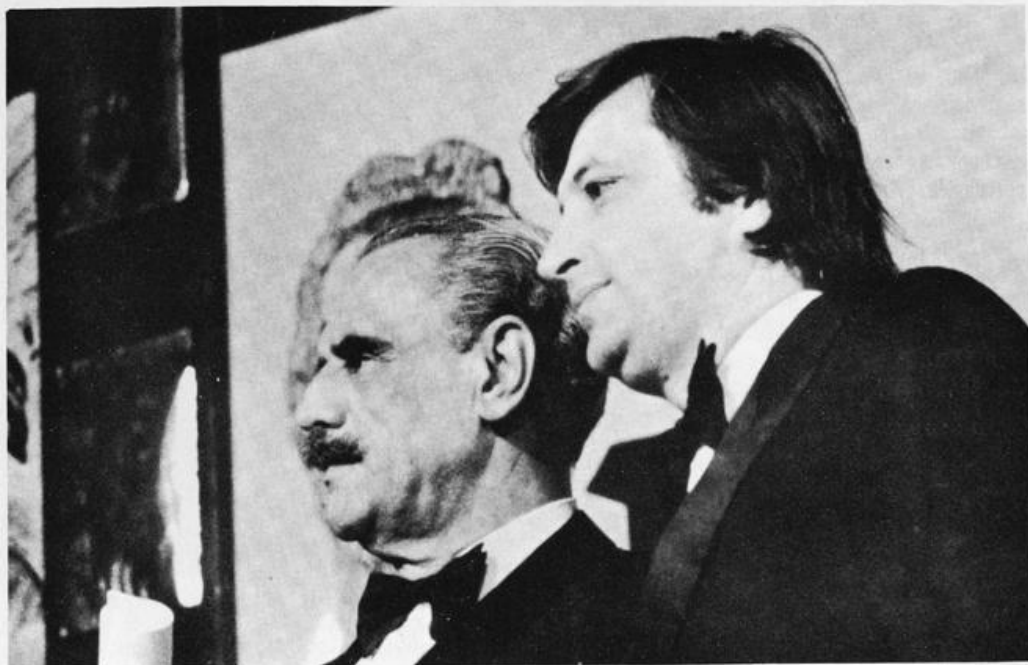


Carlos Guimarães de Matos Júnior entrega o Diploma e o Prêmio Adicional de Qualidade a William Khouri, produtor de Um Anjo Mau.



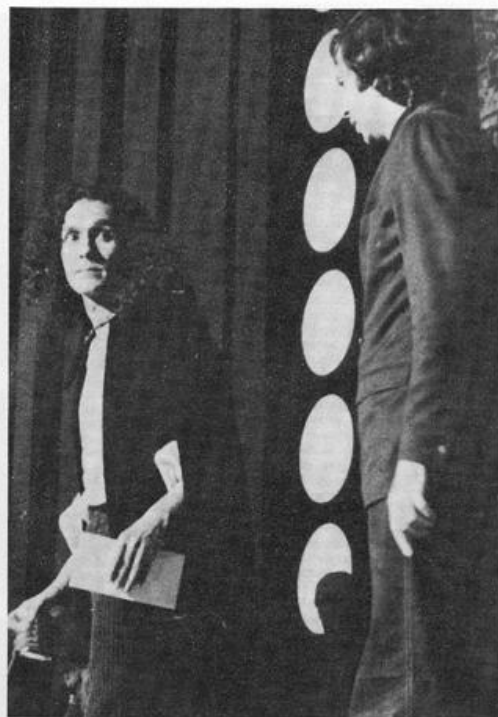
O Secretário de Estado de Cultura, Esportes e Turismo da Guanabara, Dr. Júlio Barata, entregou a Oswaldo Massaini o Diploma e o Prêmio Adicional de Qualidade conquistado por Independência ou Morte.

Walter Borges Graciosa, Diretor Geral da Embrafilme, entrega a Pedro Carlos Rovai o Diploma e o Prêmio Adicional de Qualidade conquistado por A Viúva Virgem.





Rachel Esther Sisson, 1.º lugar em direção na curta metragem, recebe de Pedro Ernesto Stilpen (premiado em 1971: Lampião ou Para Cada Grilo uma Curtição) o troféu Humberto Mauro por seu trabalho em Debret: Aquarelas do Rio.



Sérgio Santeiro, o 2.º lugar entre os melhores realizadores de filmes de curta metragem, recebeu por Klaxon o troféu Humberto Mauro — na foto, com Harry Roitman (premiado em 1971: Desenho Industrial).

Raquel Esther Figner Sisson, com **Debret: Aquarelas do Rio** (1.º lugar), Sérgio Santeiro, com **Klaxon** (2.º), e Renato Neumann, com **Em Defesa do Verde** (3.º), foram os ganhadores dos Prêmios INC e Troféus Humberto Mauro reservados aos melhores realizadores de filmes de curta metragem. **Debret: Aquarelas do Rio** aborda a vinda ao Brasil de Jean Baptiste Debret e as estampas de seu livro "Voyage Pittoresque et Historique au Brésil". Raquel Sisson, formada em arquitetura e urbanismo, tem realizado documentários na área de sua especialidade. **Klaxon** rememora a criação da revista do mesmo nome, a primeira publicação modernista, um dos frutos da Semana de Arte Moderna de 1922. Sérgio Santeiro, sociólogo, dirigiu antes os curtos **O Guesa** e **A Companhia Siderúrgica Nacional**. **Em Defesa do Verde**, produção da Agência Nacional, expõe a importância do bom relacionamento com a Natureza. Renato Neumann codirigiu o longa-metragem **Sangue Quente em Tarde Fria** e, na área do filme curto, realizou, entre outros, **Projeto Rondon**, **Polição**, **Roberto Burle Marx**, **Volpi**.

OS PRÊMIOS DA CURTA-METRAGEM



Renato Neumann, com o documentário **Em Defesa do Verde**, conquistou o 3.º lugar entre os melhores filmes de curta metragem — Regina Jeah (detentora do 1.º prêmio de 1971: Bexiga, Ano Zero), sobe ao palco para lhe entregar o prêmio.

O "SHOW" DA CORUJA

A música popular contribuiu para a maior alegria da grande festa do cinema, representada por Elis Regina, Jorge Ben, Antonio Carlos e Jofafi, acompanhados pela Orquestra da TV-Globo, regida pelo maestro Guio de Moraes.

Chico Anísio, que trouxe para o cinema (**O Doce Esporte do Sexo**) sua popularidade conquistada na televisão, no palco trouxe a indispensável contribuição do humor.

Murilo Nery, que ultimamente se revelou também intérprete cinematográfico (**Um Uísque Antes ... E Um Cigarro Depois**), e Sandra Bréa (**Cassy Jones, o Magnífico Sedutor**) atuaram como apresentadores da festa.



LUIZ DE BARROS

60 anos de cinema



CARLOS FONSECA

O Grande Prêmio INC e a Coruja de Ouro entregues a Luiz de Barros na noite de 19 de junho significaram o reconhecimento por 60 anos de entusiástica dedicação ao cinema. Desde 1913, quando viajou a Paris para aperfeiçoar seus estudos de pintura e teve oportunidade de assistir a uma filmagem de Max Linder, ele canalizou para o cinema suas tendências artísticas. Embora jamais tenha abandonado inteiramente as artes plásticas, que cultivou através de trabalhos de cenografia para cinema, teatro, "shows", o cinema foi a partir daquele momento a tônica de sua vida. Entre a longa, a curta e a média metragens, realizou cerca de 250 filmes.

De volta ao Brasil, em 1914, após sua experiência cinematográfica como ator em Paris (em um filme da Gaumont), Luiz de Barros empreendeu seu primeiro filme, *A Viuvinha*, do qual foi diretor, roteirista, montador, cenógrafo e ator. A partir de então, frequentemente acumulando várias destas funções — eventualmente todas — a filmografia desse pioneiro assinala, em muitos anos, até um, dois ou três filmes de longa metragem por temporada até 1962. O projeto de um filme focalizando a epopéia do Correio Aéreo Nacional, sonho de muitos anos, acalentado até recentemente, desfez-se por circunstâncias alheias à sua vontade. Mas, nem assim Luiz de Barros deixou seu ímpeto e hoje, aos 80 anos de idade, encontra-se em franca atividade, trabalhando nos preparativos de uma produção que, com grande segurança, afirma que será um sucesso.

OS ARTISTAS BRASILEIROS:

Antonia Denegri

Alvaro Fonseca

Augusto Anibal

Francisco Pezzi

M. F. Araujo

participam à sociedade carioca que nos dias 15, 16 e 17 de Janeiro, interpretarão no CINEMA CENTRAL o magnifico
==== film =====

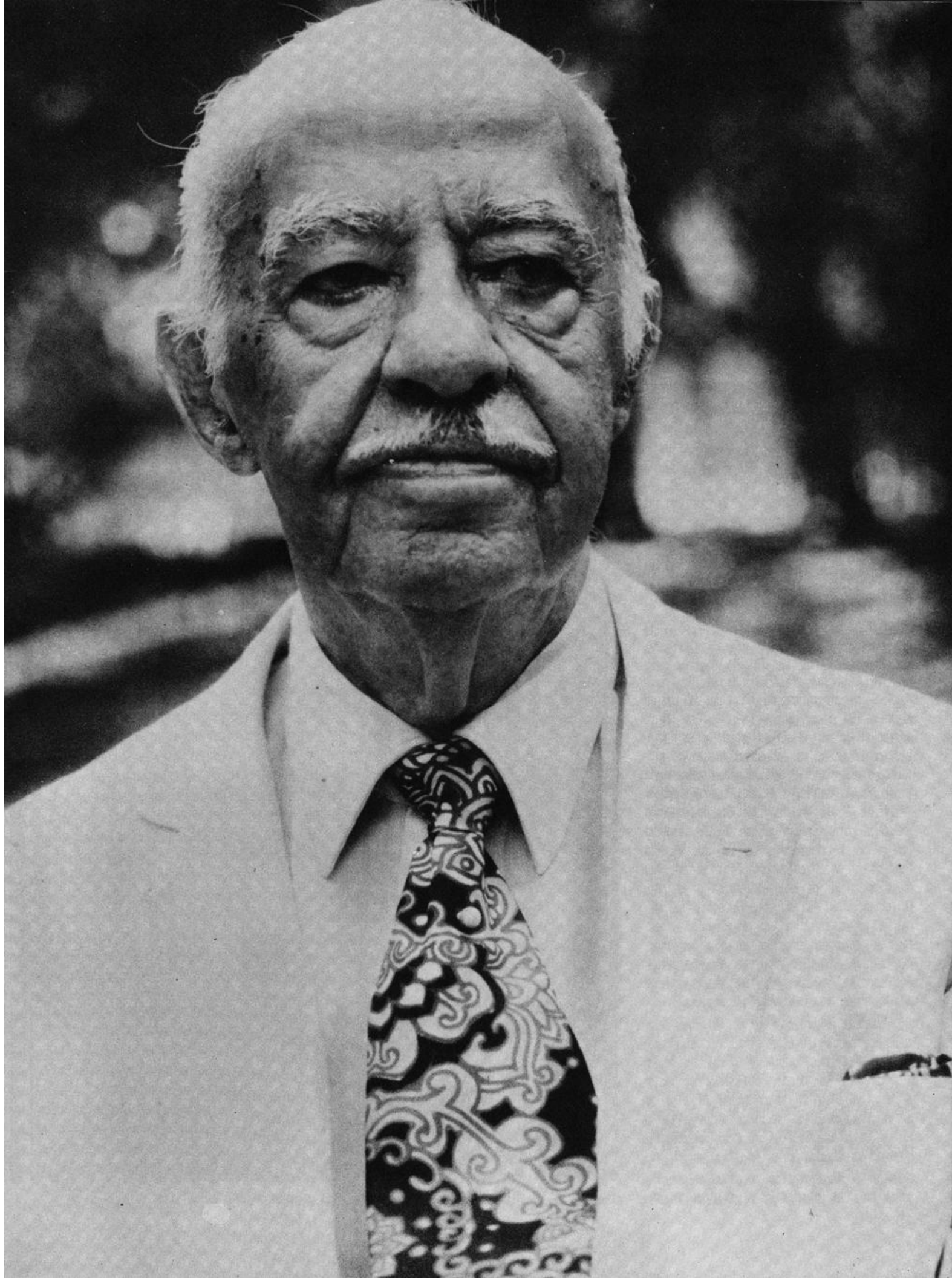
O CAVALLEIRO NEGRO

SEIS ACTOS da

Guanabara Film

== DIRECÇÃO DE ==

L. DE BARROS



LUIZ DE BARROS

Luiz de Barros — Lulu de Barros para os íntimos e os cronistas — é o mais antigo diretor em atividade no cinema brasileiro. Trabalha apoiado em três princípios fundamentais: pontualidade, respeito e camaradagem. É rápido e eficiente em todas as etapas da produção. Sua afinidade com a comédia popular, dirigida ao grande público, permitiu-lhe filmar longas-metragens em sete dias (**Tereré Não Resolve**), em 10 dias (**Esta é Fina**). Nunca repete cena. Sempre filma com som direto. Apologista do cinema de estúdio, adapta-se a qualquer alternativa da filmagem em exteriores. Sempre trabalhou pela implantação de uma indústria cinematográfica em bases econômicas sólidas. Por isto, quando inquirido sobre os filmes de sua preferência diz que sempre fez filmes comerciais e salienta apenas três como trabalhos mais sérios, concordando com os críticos quando estes reclamam filmes de qualidade. Mas insiste ainda hoje, após 60 anos de carreira, que, sem pensar nas bases econômicas, é impossível pensar em indústria cinematográfica brasileira.

Orgulha-se dos elogios recebidos por ocasião do lançamento de **Por um Céu de Liberdade**, que focaliza a tomada de Monte Castelo pelos brasileiros na Segunda Guerra Mundial. "A produção cinematográfica do sr. Luiz de Barros eleva a FEB e dignifica o Exército Brasileiro" (Marechal Mascarenhas de Moraes). Lembra também com orgulho as palavras honrosas do professor e historiador Pedro Calmon, da Academia Brasileira de Letras, a respeito de **O Cortiço**: "Perfeito. É um grande filme brasileiro. Nada lhe falta para ser um grande filme, na linha das melhores criações do cinema, que associa literatura e vida real, evocação e sentido humano, sensibilidade e arte, técnica e espírito. O romance de Aluisio Azevedo achou na animação cinematográfica um esplêndido comentário, ressaltando suas qualidades e resplandecendo suas intenções sociais. **O Cortiço** surge-nos, com isto, na sua mais bela edição, revivido nos aplausos e na admiração do público."

O cineasta lembra com carinho o troféu Guarani, que conquistou como "melhor diretor" pelo filme **O Cortiço**; o prêmio, também de "melhor diretor", alcançado no Festival Cinematográfico do Distrito Federal, com **Aí Vêm os Cadetes**; e agora, em especial, o Grande Prêmio INC e troféu Coruja de Ouro "por serviços relevantes prestados ao cinema brasileiro".

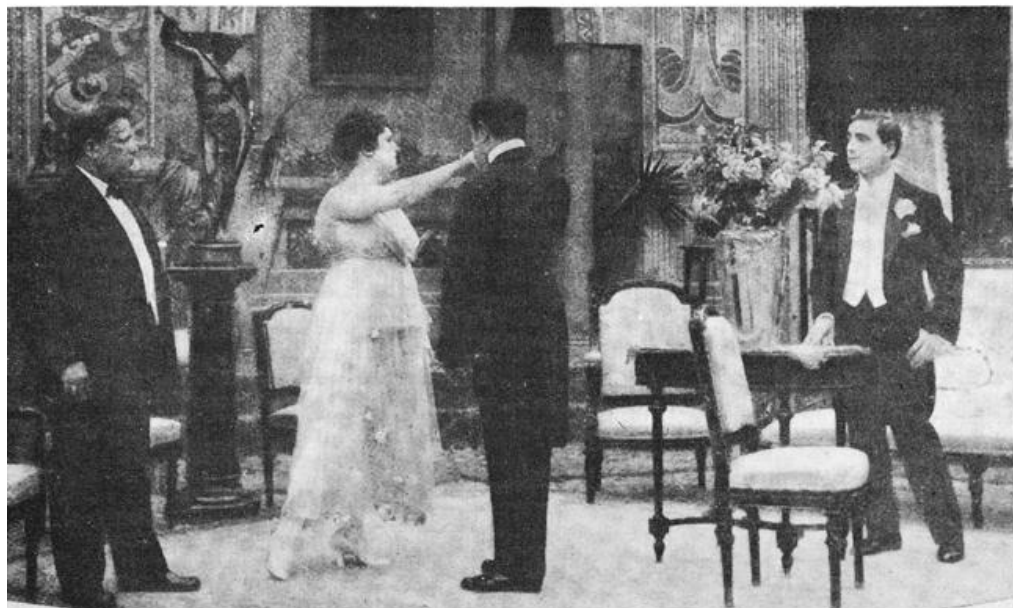
Lucien Mellinger realizou um filme biográfico sobre Luiz de Barros, produção Meldy Filmes.



Leopoldo Fróes em *Perdida*, 1915.



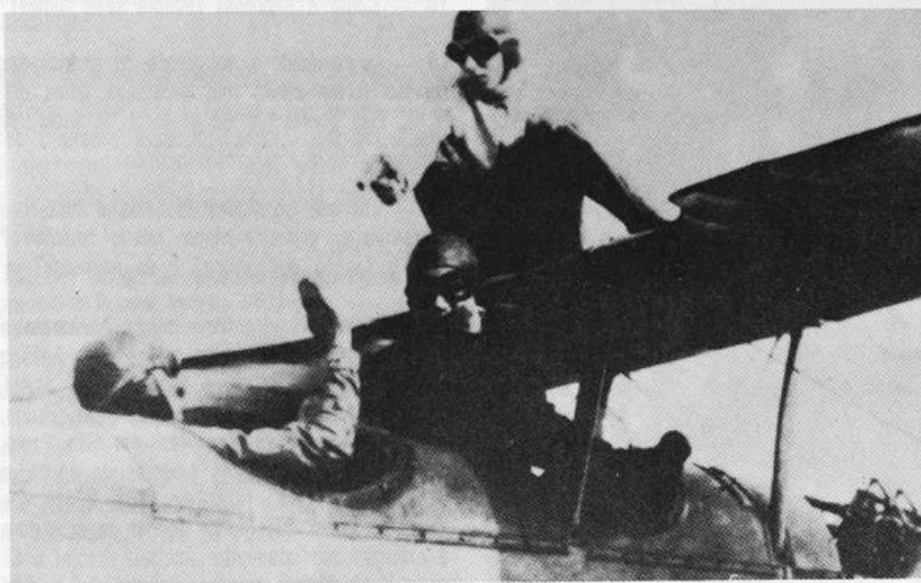
Antonia de Negri em *O Cavaleiro Negro*, 1921.



Vivo ou Morto, 1916: Tina D'Arco.



Augusto Anibal, ao centro, em Augusto Anibal Quer Casar, 1923.



Hei de Vencer, 1924: Anésia Pinheiro Machado sobre a asa do avião.

O Clube de Cinema do Rio de Janeiro e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio homenagearam-no com uma publicação da série "Retrospectiva", editada em fevereiro de 1971.

Luiz de Barros tem um livro escrito, "60 Anos de Cinema", autobiográfico, no qual fala sobre todas as suas experiências cinematográficas e artísticas e que possivelmente será editado ainda este ano. Neste trabalho dedica grande parte aos fatos pitorescos e curiosos acontecidos ao longo de sua carreira cinematográfica.

Luiz Guilherme Teixeira de Barros nasceu no Rio de Janeiro, em 12 de setembro de 1893. Casou-se na Europa com Gita de Barros — a quem dedicou o Grande Prêmio INC ao subir ao palco do Cinema Palácio na Festa da Coruja de Ouro, homenageando não somente a esposa, como também a colaboradora —, argumentista e roteirista de alguns filmes seus, atriz de sua versão de *A Viuvinha*. Além do cinema, que cultivou nos mais diversos gêneros, dedicou-se também ao teatro, como autor de peças musicadas, empresário, diretor artístico e cenógrafo.

Alguns títulos de seu currículo teatral: "Elas" (peça musicada escrita em colaboração com Abadie Faria Rosa, música de Mario Lago e outros); "Missangas" (co-autoria com Gilberto Andrade, música de Mario Lago e outros); "Mara-vilhas" (co-autoria com Simões Coelho, música de Antonio Lago); "Pétalas de Rosas" (autoria exclusiva, música de Antonio Lago) — todas encenadas na década de 20. De 1926 a 1927 foi empresário, diretor artístico e cenógrafo da Companhia Rataplan e, em 1933, da Companhia Uira. Também autor, diretor e montador dos *Prólogos* e *Revuettes* (1926/1927), que precediam projeções de filmes mudos importantes, com pequenas peças musicadas que reproduziam o tema do filme — na inauguração do Cinema Odeon, da Cinelândia carioca, o primeiro "prólogo", acompanhando o filme *Amor de Príncipe*, com Norma Talmadge. Também montou e cenografou diversos "shows" dos cassinos da Urca e Atlântico, que foram os grandes pólos de atração da vida noturna do Rio. Plenamente identificado com a alegria carioca, ele também contribuiu, como decorador, para diversos bailes de Carnaval (Teatro Municipal e outros).

Luiz de Barros lembra que realizou cerca de 100 filmes na longa metragem e perto de 160 filmes de curta metragem. "Somente uma vez, em meados da década de 40, realizei, sob encomenda de Byngton Junior, para a Distribuidora Nacional, uma centena de cine-reportagens focalizando os assuntos mais diversos — atualidades, paisagens, fatos, pessoas etc."

LUIZ DE
BARROS

DE MAX LINDER À CORUJA DE OURO

Filme Cultura — Como começou a se interessar por cinema?

Luiz de Barros — Eu já tinha entusiasmo pelo teatro. Estando em Paris (1913), onde estudava pintura decorativa e cenografia, vi um aglomerado de gente em frente à Ópera de Paris. Aproximei-me e vi que o sempre lembrado Max Linder filmava uma cena. Impressionei-me então pela arte cinematográfica e com muito interesse e curiosidade consegui entrar para a produtora francesa Gaumont, tendo então oportunidade de aprender muita coisa sobre técnica e mecânica cinematográficas.

FC — Quanto cusou seu primeiro filme?

LB — Naquela época, em 1915, tudo era barato. Uma lata com 300 metros de negativo custava apenas 120 mil réis. Assim, o primeiro filme que fiz não chegou a custar 30 contos de réis.

FC — Encarava o cinema como uma espécie de industrialização de seus conhecimentos de teatro ou já tinha tendência a desenvolver uma linguagem específica de cinema?

LB — No começo meu amor pelo cinema era o mesmo que eu tinha pelo teatro. Naturalmente, com o correr do tempo, a diferença entre os dois foi se acentuando e, pouco a pouco, o cinema predominou totalmente. Já então levava sempre comigo o conceito de que o cinema, além de ser uma expressão de arte, deveria ser também encarado como uma indústria. E foi pela sua implantação que sempre lutei.

FC — Quais eram suas preferências (atores, diretores, filmes) no cinema que (na época muda) era visto no Brasil?

LB — A minha preferência recaía nos filmes apresentados sob a legenda de Le Film d'Art, que apresentava em seu elenco atores como Le Bargy, Rejane, Brasseur, enfim os maiores artistas franceses. Eram filmes que demonstravam terem sido realizados com uma verdadeira preocupação artística.



Samba da Vida, 1937: quadro "Maracatu"



Acabaram-se os Otários, 1929: Genésio Arruda, Tom Bill, Margaret Edwards.

FC — Um filme seu foi lançado no exterior, segundo consta, como filme francês? Onde foi exibido?

LB — **Vivo ou Morto**, comprado pela Pathé e lançado mundialmente.

FC — Gostava de atuar como ator?

LB — Muito raramente — talvez em três ou em quatro filmes — atuei como ator. Já não

era pouco dirigir e muitas vezes fotografar, montar e fazer os cenários...

FC — Como a imprensa recebia seus filmes?

LB — As comédias e, sobretudo, as chanchadas sempre foram muito mal recebidas pelos críticos. Eles queriam e eu gostaria de fazer, se pudesse, filmes mais sofisticados.

FC — Em que condições técnicas e materiais enfrentou o primeiro filme falado brasileiro? Qual a reação do público? E da imprensa?

LB — O meu primeiro filme falado, **Acabaram-se os Otários**, nasceu de uma brincadeira. Após a apresentação do primeiro filme falado americano, **O Cantor de Jazz**, procurei o Sr. Bruno, diretor da Empresas Reunidas, em São Paulo, proprietário dos melhores cinemas da época, e disse-lhe que eu ia fazer um filme falado. Ele acreditou e fez questão de fechar negócio para a exibição imediatamente. Aceitei, escolhi o Cinema Santa Helena, acertamos condições e marquei a data de estréia. Saí pensando como me

arranjar com a maquinaria necessária. Mas encontrei uma solução: mandei fazer uma adaptação de um toca-discos que se ligava ao projetor, fiz gravar os discos na Parlofon pelo Genésio Arruda e Tom Bill e estreamos com um formidável sucesso no Cinema Santa Helena. O filme ficou em cartaz 35 dias, recorde de tempo na época!

FC — Quais os seus filmes de melhor resultado comercial?

LB — Infelizmente, as comédias e sobretudo as chanchadas, que eram sempre feitas na época do Carnaval.

FC — E os mais expressivos?

LB — Os três que assim considero foram: **O Cortiço**, **Anjo do Lodo** e o musical **Samba da Vida**.

FC — Quais os filmes brasileiros que mais aprecia, do passado e entre os modernos?

LB — No passado, **Bonequinha de Seda**, de Oduvaldo Viana, e no presente, **Na Garganta do Diabo**, que vi em Mar del Plata, do ótimo diretor que é o nosso Khouri.

FC — Você é o único cineasta surgido no silencioso que conseguiu realmente viver de cinema, ganhar dinheiro, subsistir regularmente nesta atividade?

LB — Não sei se fui o único. Antonio Leal, antes de mim, os irmãos Paulino e Alberto Botelho, João Stamato, Del Pichia e outros também, creio, sempre viveram de cinema.

FC — Trabalhou fora das atividades artísticas?

LB — Não. Só teatro, cinema e "shows" de cassinos.

FC — Quais os atores com quem mais apreciou trabalhar?

LB — Como trabalharam comigo quase todos os artistas brasileiros e alguns portugueses — como o grande Alves da Cunha —, é difícil uma preferência. Sempre os tive como amigos e nunca sofri nenhuma contrariedade com nenhum deles.

FC — Quais os seus projetos, agora que ganhou o Grande Prêmio INC?

LB — Enquanto o espírito estiver forte e o corpo o acompanhar — visto que, tendo feito um completo exame geral, o médico se desculpa por não ter achado nada —, vou tocando para a frente. Estou preparando uma comédia que vou produzir junto com o meu grande amigo de São Paulo, Paulo Sá Pinto.

FC — Você é favorável ao erotismo e à violência no cinema?

LB — Não sou. Sempre ganhei dinheiro com os filmes "livres". E agora mesmo os recordes de bilheteria do cinema brasileiro foram obtidos com os filmes "livres", como os de Roberto Carlos, **O Meu Pé de Laranja-Lima**, os filmes de Mazaroppi etc.

FC — Você fotografou, cenografou, dirigiu, escreveu argumentos e roteiros. Existe alguma atividade da criação técnica e artística da produção em que você ainda não tenha se exercitado?

LB — Com 60 anos de cinema nas costas, tendo sido obrigado ao longo de minha carreira, muitas vezes, a intervir em tudo, acredito que em cinema não há nenhum segredo para mim.

FC — Qual a sua filmoteca particular afetiva, isto é, quais os filmes que você salvaria para a posteridade se fosse possível salvar apenas 10?

LB — A não ser os três que mencionei anteriormente, eu fazia questão de não salvar nenhum.

FC — Observa alguma transformação de mentalidade do público com relação ao cinema?

LB — O público, para mim, continua sendo absolutamente o mesmo.

FC — De sua longa carreira como produtor, através de várias gerações, o que chamaria de época áurea do cinema?

LB — A época das comédias da Atlântida, dos musicais do Watson Macedo... Não a época da Vera Cruz, da Maristela, da Multifilmes e a do Cinema Novo — só foram fracassos.



A equipe de **A Sedução do Garimpo ou Diamante Negro**, em 1941: ao centro, na primeira fila, sentado, Luiz de Barros; sorrindo, atrás da moça à direita de LB, Rodolfo Mayer.



O Cortiço, 1946: Manoel Vieira.

LUIZ DE BARROS

Filmografia

Luiz de Barros foi homenageado por Rosendo Marinho, que dedicou o n.º 12 da série "Retrospectiva" à sua carreira. Reproduzimos a filmografia elaborada para aquela publicação. Por informação do próprio LB, o filme **Iracema**, constante da referida filmografia, ficou em projeto, e **Amor e Boemia** não foi dirigido por ele — apenas fez a montagem do trabalho realizado por Eduardo Arouca e J. Guerreiro. Estes dois filmes, de 1917 e 1918, respectivamente, não constam portanto da filmografia a seguir. Outros dados: foi ator em **Quando Elas Querem**, de Adalberto Fagundes (1925), e em **Fuzileiros do Amor**, de Eurides Ramos (1956). Supervisionou os preparativos de produção de **Alma e Corpo de uma Raça**, de Milton Rodrigues (1938), e fez a cenografia de **Salário Mínimo**, de Adhemar Gonzaga (1970).

Na filmografia de filmes curtos de Luiz de Barros são assinalados praticamente todos os gêneros: o documentário, a reportagem jornalística, o filme de ficção. Realizou filmes sobre ciência, como **Flagelo da Humanidade**, **Operação Estomacal**, **Operação Cesariana**; documentários como **Rio Pitoresco**, **O Rio Grande do Sul**, **Pitoresco da Costa**, **Pedras Altas**, **Estradas do Brasil**, **Criação de Cavalos**, **Como se Faz um Filme**; recreativos-musicais, como **Tango Amigo** (com Luly Malaga), **Casa de Caboclo** (com Gastão Formenti), **Palhaço** (com Vicente Celestino), **Favela** (com as Irmãs Pagãs). Documentou fatos e personagens históricos: **Casa de Ruy Barbosa**, **Casa de Santos Dumont**. Os atos cívicos que estiveram presentes em alguns dos seus filmes de longa metragem, além das reportagens jornalísticas foram por ele documentados em filmes curtos: **O Exército Brasileiro**, **A Revolução de 1924** e outros.

Filmes Silenciosos

☆ 1914 — **A Viuvinha** ☆ Direção, roteiro, montagem, cenografia de Luiz de Barros ☆ Baseado no romance de José de Alencar ☆ Fotografia de João Stamato — Elenco: Gita de Barros, Fausto Muniz, Luiz de Barros.

☆ 1915 — **Perdida** ☆ Direção, roteiro, montagem, cenografia de Luiz de Barros ☆ Argumento de Oscar Lopes ☆ Fotografia de Paulino Botelho ☆ Elenco: Leopoldo Fróes, Yole Burlini, Érico Braga, Miss Rosalie, Maria Reis, Gabriele Montani.

☆ 1916 — **Vivo ou Morto** ☆ Direção, montagem, cenografia de Luiz de Barros ☆ Roteiro de Luiz de Barros, Alves da Cunha e Tina Darco ☆ Argumento de Teixeira de Barros ☆ Fotografia de Paulino Botelho ☆ Elenco: Tina Darco, Lucette Duval, Francisco Marzullo, Alves da Cunha, João Barbosa, Leopoldis, Pedro Lima.

☆ 1918 — **Zero — Treze** ☆ Direção, argumento, montagem, cenografia, fotografia de Luiz de Barros ☆ Elenco: Fernando Val, Nida Bellini, A. Severinus, J. Guerreiro.

☆ 1919 — **Ubirajara** ☆ Direção, roteiro, montagem, cenografia de Luiz de Barros ☆ Baseado no romance de José de Alencar ☆ Fotografia de João Stamato ☆ Elenco: João de Deus, Antonia de Negri, Manuel F. Araújo, Álvaro Fonseca de Figueiredo, Otilia Amorim, Antonio Silva, Cândida Leal, Teixeira Pinto.

☆ 1919 — **Alma Sertaneja** ☆ Direção, montagem de Luiz de Barros ☆ Fotografia de Alberto Boteiho ☆ Elenco: João de Deus, Antonia de Negri, Manuel F. Araújo, Álvaro Fonseca de Figueiredo, Otilia Amorim, Pedro Dias, Antonieta Olga, Rosália Pombo, Edmundo Maia.



O Malandro e a Granfina, 1947: Iris Delmar, Claudio Nonelli.

☆ 1920 — **Coração de Gaúcho** ☆ Direção, roteiro, argumento, fotografia, cenografia de Luiz de Barros ☆ Elenco: Alvaro Fonseca, Antonio Silva, Manuel F. Araújo, Antonia de Negri, Cândida Leal, Luiz de Barros.

☆ 1921 — **Jóia Maldita** ☆ Direção, montagem, cenografia de Luiz de Barros ☆ Produção, roteiro, argumento de Antonio Tibiriçá ☆ Fotografia de Paulino Botelho ☆ Elenco: Paulo Sullis (Antonio Tibiriçá), Alice Ribeiro, Antonio Caramuru, Pedro Lima, Yole Burlini, Átila de Moraes, Haroldo Junqueira.

☆ 1921 — **A Capital Federal** ☆ Direção, roteiro, fotografia, cenografia de Luiz de Barros ☆ Baseado na peça teatral de Arthur Azevedo ☆ Elenco: Albino Vidal, Odete Diniz, Yolanda Diniz, Angela Delmonte, Angela Peres, Manuel F. Araújo, Leonel Simi, Jack Wilford, Cesar Bresciani, Cleo David, Carlos Leal, Nair de Almeida, Luiz de Barros.

☆ 1921 — **Cavaleiro Negro** ☆ Direção, roteiro, argumento, fotografia, montagem, cenografia de Luiz de Barros ☆ Elenco: Antonia de Negri, Manuel F. Araújo, Álvaro Fonseca, Francisco Pezzi.



O Cortiço: Alice Archambeau, Paulo Celestino, Manoel Vieira, Manoel Rocha.

☆ 1923 — **Aventuras de Gregório** ☆ Direção, roteiro, argumento, fotografia, montagem, cenografia de Luiz de Barros ☆ Elenco: Álvaro Fonseca, Ernesto Bogonha, Yole Burlini, Manuel F. Araújo.

☆ 1923 — **Augusto Anibal Quer Casar** ☆ Direção, roteiro, fotografia, cenografia de Luiz de Barros ☆ Argumento de Vittorio Verga ☆ Elenco: Augusto Anibal, Yara Jordão, Manuel F. Araújo, Nair de Almeida, Albino Vidal, Manoel Pinto, Yara Brasil, Cândida Palacios, Harry Fleming, Darwin, Viola Diva, Regina Dalty, André Fix, Poupin, "Girls" da Companhia Bataclan.

☆ 1924 — **Vocação Irresistível** ☆ Direção, roteiro, fotografia, cenografia de Luiz de Barros ☆ Elenco: Genesio Arruda, Tom Bill, Luly Malaga.

☆ 1923 — **Derrocada ou A Vingança do Peão** ☆ Direção, montagem, cenografia de Luiz de Barros ☆ Roteiro, argumento de Teixeira Leite ☆ Fotografia de Alberto e Paulino Botelho ☆ Elenco: Fernando Val, Lucette Duval, Jeanne Cleo, A. Braga, A. Severino, G. do Amaral.

☆ 1924 — **Hei de Vencer** ☆ Direção, roteiro, fotografia, cenografia de Luiz de Barros ☆ Produção, argumento de Antonio Tibiriçá ☆ Elenco: Antonio Sorrentino, Manuel F. Araújo, Adolfo Neri, Paulo Sullis (Antonio Tibiriçá), Georgette de Lyz, Celia Acuña, Laura Munken, Cesar Bresciani, Perle Fabry, Anésia Pinheiro Machado.

☆ 1926 — **Depravação** ☆ Direção, roteiro, argumento, cenografia de Luiz de Barros ☆ Fotografia de Luiz de Barros e Victor del Picchia ☆ Elenco: intérpretes não profissionais.

Filmes Sincronizados e Falados

☆ 1929 — **Acabaram-se os Otários** ☆ Direção, roteiro, argumento, cenografia de Luiz de Barros ☆ Fotografia de Victor Del Picchia e Luiz de Barros ☆ Elenco: Genesio Arruda, Vincenzo Caiaffa, Tom Bill, Rina Weiss, Paraguaçu, Gina Bianchi, Margaret Edwards.

☆ 1930 — **Messalina** ☆ Direção, cenografia, roteiro, montagem de Luiz de Barros ☆ Baseado na história "Orgie Latine" de Champseur ☆ Fotografia de Victor Del Picchia e Luiz de Barros ☆ Elenco: Gerta Walkyria, Mado Myrka, Vincenzo Caiaffa, Nelson Oliveira, Remo Cesaroni, Tacito de Souza.



Anjo do Lodo, 1951: Virginia Lane, Claudio Nonelli.

☆ 1930 — **Lua de Mel** ☆ Direção, roteiro, argumento, cenografia de Luiz de Barros ☆ Fotografia de Victor Del Picchia e Luiz de Barros ☆ Elenco: Genesio Arruda, Vincenzo Caiaffa, Tom Bill, Rina Weiss.

☆ 1930 — **O Babão** ☆ Direção, roteiro, montagem, cenografia de Luiz de Barros ☆ Fotografia de Victor Del Picchia ☆ Elenco: Genesio Arruda, Tom Bill, Rina Weiss, Tufi, Reid Valentino, Irene Rudner, Freindreich.

☆ 1930 — **Amor de Apache** ☆ Direção, produção, roteiro, fotografia de Luiz de Barros ☆ Elenco: Carlos Campogalliani, Letizia Quaranta.

☆ 1931 — **Sobe o Armário e Tom Bill Brigou com a Namorada** ☆ Comédias em duas partes ☆ Direção, roteiro, fotografia, cenografia de Luiz de Barros ☆ Elenco: Tom Bill, Genesio Arruda, Rina Weiss.

☆ 1931 — **Alvorada de Glória** ☆ Direção, roteiro, montagem, cenografia de Luiz de Barros ☆ Argumento de Menotti Del Picchia ☆ Produção de José Del Picchia ☆ Fotografia de Victor Del Picchia ☆ Elenco: Lygia Sarmiento, Nilo Fortes, Nelson Oliveira.

☆ 1936 — **O Jovem Tataravô** ☆ Direção, roteiro, cenografia de Luiz de Barros ☆ Argumento de Gilberto Andrade ☆ Produção de Adhemar Gonzaga ☆ Fotografia de Edgar Brasil e Luiz de Barros ☆ Elenco: Darcy Cazarré, Marcel Klass, Carlos Frias, Lygia Sarmiento, Dulce Wheiting, Manoelino Teixeira, Manuel F. Araujo, Luiza Fonseca, Manoel Rocha, Benjamin Wright, Juracy de Oliveira, Georgina Teixeira, Alfredo Silva, Arnaldo Coutinho.

☆ 1936 — **Carioca Maravilhosa** ☆ Direção, roteiro, montagem, cenografia de Luiz de Barros ☆ Produção de Sebastião Campos ☆ Fotografia de Afrodísio de Castro ☆ Elenco: Nina Marina, Carlos Vivan, Pedro Dias, Manoelino Teixeira, Edmundo Maia, Americo Garrido, Sylvio Caldas, Mary Lopes, Alba Lopes, Grijó Sobrinho, J. Figueiredo, Noemia Santos, Pereira Filho.

☆ 1937 — **Samba da Vida** ☆ Direção, roteiro, montagem, cenografia de Luiz de Barros ☆ Argumento baseado numa peça teatral de Érico Silva ☆ Produção de Adhemar Gonzaga ☆ Fotografia de Edgar Brasil ☆ Elenco: Jayme Costa, Itala Ferreira, Ro-

dolfo Mayer, Eros Volusia, Heloisa Helena, Edmundo Maia, Oriando Brito, Maria Amaro, Belmira de Oliveira, Ivan Vilar, Lu Marival, Manoelino Teixeira, Manoel Rocha, Pinto Filho, Carlos Barbosa, José Soares, Bandeira Duarte, Lourival Reis, Carlos Ruel, Eva Stachino, Odete Amaral, Cordelia Carvalho.

☆ 1938 — **Maridinho de Luxo** ☆ Direção, roteiro, montagem, cenografia de Luiz de Barros ☆ Baseado na peça "Compra-se um Marido", de José Wanderley ☆ Produção de Adhemar Gonzaga ☆ Fotografia de Afrodísio de Castro ☆ Elenco: Mesquitinha, Maria Amaro, Rodolfo Mayer, Bandeira Duarte, Oscar Soares, Linda Batista, Lucia Lamur, Carlos Ruel, Carlos Barbosa, Ana Alencar, Cândido Botelho, Arnaldo Coutinho, Fada Santoro, Maria Lino.

☆ 1938 — **Tereré Não Resolve** ☆ Direção, roteiro, montagem, cenografia de Luiz de Barros ☆ Argumento de Bandeira Duarte ☆ Produção de Adhemar



Está com Tudo, 1952: Jorge Veiga.

Gonzaga ☆ Fotografia de Afrodísio de Castro ☆ Elenco: Mesquitinha, Maria Amaro, Rodolfo Mayer, Lygia Sarmiento, Oscar Soares, Ana de Alencar, Arnaldo Coutinho, Carlos Barbosa, Alvarenga e Ratinho, Carlos Ruel.

☆ 1938 — **Cisne Branco** ☆ Direção, roteiro, montagem, cenografia de Luiz de Barros ☆ Argumento de Paulo Magalhães ☆ Fotografia de Carlos Felten ☆ Elenco: Arnaldo Amaral, Maria Amaro, Alda Verona, Antonieta Matos, Arnaldo Coutinho.

☆ 1940 — **E o Circo Chegou** ☆ Direção, roteiro, argumento, fotografia de Luiz de Barros ☆ Elenco: Alda Garrido, Abel Pera, Arnaldo Amaral, Carlos Barbosa, Manoelino Teixeira, Celeste Aida, Ana de Alencar, Juvenal Fontes, João Baldi.

☆ 1941 — **Entra na Farra** ☆ Direção, roteiro, montagem, cenografia de Luiz de Barros ☆ Elenco: Dircinha Batista, Arnaldo Amaral, Batista Junior, Pepita Cantero, Manoelino Teixeira, Julia Vidal, Georgina Teixeira, Carlos Galhardo.

☆ 1941 — **A Sedução do Garimpo ou Diamante Negro** ☆ Direção, roteiro, argumento, cenografia de Luiz de Barros ☆ Produção de Adhemar Gonzaga ☆ Fotografia de Afrodísio de Castro ☆ Elenco: Rodolfo Mayer, Alberto Lupo, Grande Otelo, Frank Mazzone, Marie Abbate, Diana Dreene, Joya Matten.

☆ 1943 — **Samba em Berlim** ☆ Direção, roteiro, montagem, cenografia de Luiz de Barros ☆ Argumento de Luiz de Barros e Adhemar Gonzaga ☆ Produção de Adhemar Gonzaga ☆ Fotografia de Afrodísio de Castro ☆ Elenco: Mesquitinha, Francisco Alves, Dercy Gonçalves, Leo Albano, Grande Otelo, Laura Suarez, Brandão Filho.

☆ 1944 — **Corações Sem Piloto** ☆ Direção, roteiro, montagem, cenografia de Luiz de Barros ☆ Produção de Adhemar Gonzaga ☆ Fotografia de Afrodísio de Castro ☆ Elenco: Aimée, Afonso Stuart, Nelma Costa, Luiz Tito, Antonieta Matos, Cesar de Alencar, Susie O'Hara, Juvenal Fontes, Carlos Barbosa, Pola Leste, Marlene, Marion, Chocolate.

☆ 1944 — **Berlim na Batucada** ☆ Direção, cenografia de Luiz de Barros ☆ Roteiro de Adhemar Gonzaga e Luiz de Barros ☆ Produção de Adhemar Gonzaga ☆ Fotografia de Edgar Brasil ☆ Elenco: Procópio Ferreira, Delorges Caminha, Francisco Alves,

LUIZ DE BARROS

Solange França, Manoel Rocha, Leo Albano, Herivelto Martins, Dalva de Oliveira, Chocolate, Nilo de Oliveira, Flora Matos, Príncipe Maluco, Von Chucruz, Fada Santoro, Olivinha de Carvalho, Jararaca e Ratinho, Alvarenga e Ranchinho, Silvino Neto, Edú, Viviane Gaster, Ivo de Freitas, Lyson Gastor.

☆ 1945 — **Pif-Paf** ☆ Direção de Luiz de Barros e Adhemar Gonzaga ☆ Produção, argumento, roteiro, de Adhemar Gonzaga ☆ Fotografia de Jiri Duzek ☆ Som de Luiz Braga Filho ☆ Elenco: Walter D'Ávila, Olivinha de Carvalho, Leo Albano, Marlene, Chocolate, Jararaca e Ratinho, Trio de Ouro.

☆ 1946 — **O Cortiço** ☆ Direção, roteiro, montagem, cenografia de Luiz de Barros ☆ Baseado no romance de Aluizio Azevedo ☆ Produção de Adhemar Gonzaga e Afonso Campiglia ☆ Fotografia de Carlos Felten ☆ Elenco: Manoel Vieira, Colé, Horacina Correia, Miguel Orico, Alice Archangeau, Perla Negra, Hortênsia Santos, Manoel Rocha, Maria Costa, Mara da Conceição, Silva Filho, Arthur Leitão, Paulo Celestino, Julia Vidal, Alzira Rodrigues, Teresa Santos.

☆ 1946 — **Caidos do Céu** ☆ Direção, roteiro, montagem, cenografia de Luiz de Barros ☆ Argumento de Oswaldo Molles e Herivelto Martins ☆ Produção de Adhemar Gonzaga ☆ Fotografia de Afrodísio de Castro ☆ Elenco: Dercy Gonçalves, Walter D'Ávila, Violeta Ferraz, Norma Costa, Cesar Fronzi, Chocolate, Tatuzinho, Adoniran Barbosa, Linda Batista, Mary Lincoln, Francisco Alves, Marlene, Isaurinha Garcia, Dalva de Oliveira, Olinda Alves, Horacina Correia, Ataulfo Alves, Ruth Martins, Nilton Paz, Wallace Viana, João Pedro Barrionuevo, Spina, Zé e Zilda.

☆ 1946 — **O Cavalo 13** ☆ Direção, roteiro, cenografia de Luiz de Barros, ☆ Argumento de R. Magalhães Jr. ☆ Fotografia de George Fanto ☆ Elenco: Maria Della Costa, Orlando Villar, Manoel Vieira, Silva Filho, Hortênsia Santos, Iris Delmar, Claudio Nonelli, Alvarenga e Ranchinho, Olga Latour, Jorge Diniz, Zé Trindade, Marilu Dantas, Jackson de Souza.

☆ 1947 — **O Malandro e a Granfina** ☆ Direção, roteiro, montagem, cenografia de Luiz de Barros ☆ Argumento de Henrique Pongetti ☆ Produção de Carmen Santos ☆ Fotografia de Ruy Santos ☆ Elenco: Claudio Nonelli, Laura Suarez, Silva Filho, Iris Delmar, Julia Dias, Maria do Céu, Apolo Corrêa, Zé Trindade, João de Deus, Vicente Marchelli, João Martins, Hamilton Lago, Pedro Dias, Rosita Rocha, Tulio Berti.

☆ 1947 — **Fogo na Cangica** ☆ Direção, produção, roteiro, argumento, montagem, cenografia de Luiz de Barros ☆ Fotografia de Carlos Felten ☆ Elenco: Orlando Villar, Olivinha de Carvalho, Walter D'Ávila, Jackson de Souza, Hortênsia Santos, Antonio Gonçalves, Silveira Lima, Dircinha Batista.

☆ 1948 — **Esta É Fina** ☆ Direção, roteiro, montagem, cenografia de Luiz de Barros ☆ Argumento de Gita de Barros ☆ Produção de Victor de Barros ☆ Fotografia de Antonio Gonçalves ☆ Elenco: Mesquitinha, Claudio Nonelli, Olivinha de Carvalho, Manoel Vieira, Hortênsia Santos, Badú, Telmo Faria, Augusto Anibal, Jayme Faria Rocha, Aracy de Almeida, Linda Batista, Dircinha Batista, Nelson Gonçalves, Joel e Gaúcho, Nuno Roland, Marlene, Trio de Ouro, Dalva de Oliveira, 4 Ases e 1 Coringa.

☆ 1949 — **Inocência** ☆ Direção de Fernando de Barros e Luiz de Barros ☆ Roteiro, montagem, cenografia de Luiz de Barros ☆ Argumento baseado no romance de Visconde de Taunay ☆ Produção de



Com a Mão na Massa, 1953: Consuelo Leandro, Iris Delmar, Silva Filho, Odilon Azevedo.

Carmen Santos ☆ Fotografia de George Fanto, Ruy Santos e Salomão Scliar ☆ Elenco: Maria Della Costa, Claudio Nonelli, Manoel Vieira, Sady Cabral, Zé Trindade, Amadeu Celestino.

☆ 1949 — **Eu Quero é Movimento** ☆ Direção, roteiro, montagem, cenografia de Luiz de Barros ☆ Argumento de Victor de Barros ☆ Fotografia de Carlos Felten ☆ Elenco: Claudio Nonelli, Olivinha de Carvalho, Badú, Totó, Paulo Celestino, Linda Batista, Dircinha Batista, Zé Caninha, Zé do Bambo, Spina, Zé e Zilda, Déo, Helio Sindô, Jorge Veiga, Vocalistas Tropicais.

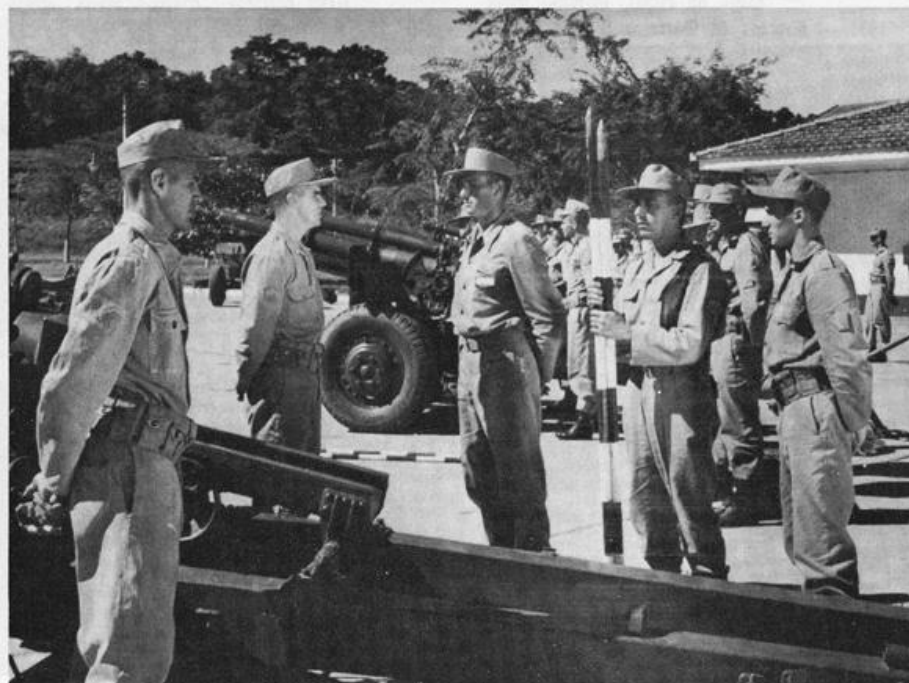
☆ 1949 — **Prá lá de Boa** ☆ Direção, roteiro, fotografia, cenografia de Luiz de Barros ☆ Argumento de Gita de Barros ☆ Elenco: Totó, Cléa Susana, Silva Filho, Walter D'Ávila, Manoel Vieira, Maria da Gloria, Augusto Anibal, Alma Castro, Rosa Redi, Carlos Grossi, Hortênsia Santos, Walter Sequeira, João de Deus, Vicente Marchelli, Paulo Celestino, Manoel Pera, Marlene, Luiz Silva, Manoel Rocha, Lauro Borges, Carlos Galhardo, Heleninha Costa, Jardel Filho.

☆ 1951 — **Aguenta Firme, Isidoro!** ☆ Direção, roteiro, montagem, cenografia de Luiz de Barros ☆ Argumento de Gita de Barros ☆ Fotografia de Mau-

rice Pecqueux ☆ Produção de Adhemar Gonzaga e Luiz Marques de Araújo ☆ Elenco: Totó, Neima Costa, Violeta Ferraz, Madame Lou, Zaquia Jorge, Zé Trindade, Augusto Anibal, Delio Junior, Adolar Costa, Yolanda Fronzi, Wellington Botelho, Carlos Barbosa, Linda Batista, As Três Marias, Trio de Ouro, Aracy Costa, Helena de Lima, Jacy de Oliveira, Don Waldrico e Orquestra.

☆ 1951 — **Anjo do Lôdo** ☆ Direção, roteiro, montagem, cenografia de Luiz de Barros ☆ Baseado no romance "Luciola", de José de Alencar ☆ Produção de Adhemar Gonzaga ☆ Fotografia de Maurice Pecqueux ☆ Elenco: Virginia Lane, Claudio Nonelli, Manoel Vieira, Zé Trindade, Carlos Cotrim, Neide Lamar, D'Andrea Neto, Mercedes Neto, Augusto Anibal, Geni França, Alexandre Amorim, Jacy de Oliveira, Maria Costa, Pato Preto, Del Carmen.

☆ 1952 — **Era Uma Vez um Vagabundo** ☆ Direção, roteiro, montagem, cenografia de Luiz de Barros ☆ Baseado na peça teatral de José Wanderley e Daniel Rocha ☆ Produção de Victor Marques de Oliveira ☆ Fotografia de Edgar Brasil ☆ Elenco: Ronaldo Lupo, Nelly Rodrigues, Marly Sorel, Edmundo Lopes, Vicente Marchelli, Walter Sequeira, Augusto Anibal, Zizinha Macedo, As Três Marias, Raul Dubois, Vina de Souza, Ballet Pigalle, Ruy Rey e sua Orquestra.



Ai Vêm os Cadetes, 1959: Adriano Reys — segundo à esquerda.

☆ 1952 — **Está Com Tudo** ☆ Direção, roteiro, montagem, cenografia de Luiz de Barros ☆ Baseado na peça teatral de Mario Lago, José Wanderley e Daniel Rocha ☆ Elenco: Mesquitinha, Mary Gonçalves, Ronaldo Lupo, Jorge Murad, Cesar de Alencar, Marly Sorel, Oswaldo Elias, Manoel Vieira, Zizinha Macedo, Walter Sequeira, Virginia Lane, Linda Batista, Pato Preto, Carmélia Alves, Bill Farr, Jorge Veiga, Manezinho Araujo, Silva Filho, Carlos Tovar, Dircinha Batista, 4 Ases e 1 Coringa, Trio de Ouro, Ruy Rey e sua Orquestra.

☆ 1952 — **O Rei do Samba** ☆ Direção, roteiro, montagem, cenografia de Luiz de Barros ☆ Produção de Carmen Santos ☆ Fotografia de Edgar Brasil ☆ Música de José Toledo ☆ Elenco: Benê Nunes, Wahyta Brasil, Nelly Rodrigues, Carlos Couto, Carlos Cotrim, Filomena Bandeira, Sídália Sales, Elizete Cardoso.

☆ 1953 — **É Prá Casar** ☆ Direção, roteiro, argumento, cenografia de Luiz de Barros ☆ Fotografia de Antonio Gonçalves ☆ Elenco: Diana Morel, Silva Filho, Alexandre Amorim, Jane Grey, Carlos Tovar, Iris Delmar, Grijó Sobrinho, Renée Mara, Manoel Vieira, Miriam Moema, Maria Moniz.

☆ 1953 — **Um Pirata do Outro Mundo** ☆ Direção, produção, roteiro, cenografia de Luiz de Barros ☆ Fotografia de Sylvio Carneiro ☆ Montagem de Mario Del Rio ☆ Elenco: Colé, Iris Delmar, Emilio Castelar, Manoel Vieira, Simplício, Pedro Dias, Lina Nardini, Oswaldo Elias, Badú, Gilda de Barros, Procópio, Ester de Abreu, Cora Costa, Renée Mara, Oider Cazarré, Evilázio Marçal, Ivette Garrido, Trio de Ouro, Conjunto Farroupilha, Rogéria, Raul de Barros e Orquestra.

☆ 1953 — **Com a Mão na Massa** ☆ Direção, produção, roteiro, cenografia de Luiz de Barros ☆ Argumento de Gita de Barros ☆ Fotografia de Sylvio Carneiro ☆ Elenco: Silva Filho, Odilon Azevedo, Iris Delmar, Consuelo Leandro, Renée Mara, Altivo Diniz, Manoel Vieira, Vicente Marchelli, Pedro Dias, Amadeu Celestino, Barbosa Junior, Palmeirim Silva, Zizinha Macedo, Aracy Correia, Lourdinha de Oliveira, Hilde Weigel, Gilda de Barros, Tereza Queiroz, Procópio, Jorge Veiga, Elizete Cardoso, Agostinho dos Santos, Lana Alba, Trio de Ouro, Waldir Calmon e Orquestra, Raul de Barros e Orquestra.

☆ 1954 — **Malandros em Quarta Dimensão** ☆ Direção, roteiro, montagem, cenografia de Luiz de Barros ☆ Argumento de Gita de Barros ☆ Fotografia de Antonio Gonçalves ☆ Elenco: Jayme Costa, Grande Otelo, Colé, Sergio de Oliveira, Julie Bardot, Wilson Grey, Adriano Reys, Aurelina Lisboa, Suzy Kirby ☆ Produção — Atlantida Cinematográfica S.A.

☆ 1955 — **Trabalhou Bem, Genival!** ☆ Direção, montagem e cenografia de Luiz de Barros ☆ Argumento de José Wanderley e Ronaldo Lupo ☆ Roteiro de Daniel Rocha e Ronaldo Lupo ☆ Produção de Ronaldo Lupo ☆ Fotografia de Antonio Gonçalves ☆ Elenco: Ronaldo Lupo, Diana Morel, Afonso Stuart, Zé Trindade, Tulio Berti, Rosita Rocha, Grijó Sobrinho, Carmélia Alves, Suzy Kirby, Walter Sequeira, Zezé Macedo, Trio Nagô, Marlene Adamo, Emilinha Borba, Edmundo Carijó, Antonio Carlos, Oswaldo Elias.

☆ 1957 — **O Negócio Foi Assim** ☆ Direção, roteiro, montagem, cenografia de Luiz de Barros ☆ Argumento de Gita de Barros ☆ Fotografia de Sylvio Carneiro ☆ Elenco: Zé Trindade, Iris Delmar, Simplício, Renato Restier, Carlos Cotrim, Gilberto Martinho, Procópio, Grijó Sobrinho, Suzy Kirby, José Melo, Angela Maria, Gilda de Barros, Nelson Gonçalves, Raul de Barros e Orquestra.

☆ 1957 — **Quem Sabe, Sabe** ☆ Direção, roteiro, cenografia de Luiz de Barros ☆ Produção de Oswaldo Massaini e Alipio Ramos ☆ Elenco: Violeta Ferraz, Catalano, Francisco Dantas, Ariston, Margot Morel, Iris Delmar, Wilson Grey, Oswaldo Elias, Barbosa Júnior, Geraldo Gamboa, Dolores Duran, Ivan de Alencar, Trígemeos Vocalistas, Carminha Mascarenhas.



Por Um Céu de Liberdade, 1961: os pracinhas na II Guerra Mundial.

☆ 1957 — **O Samba na Vila** ☆ Direção e roteiro de Luiz de Barros ☆ Argumento de Victor de Barros e Carlos Cotrim ☆ Produção de Paulo Sá Pinto e Luiz de Barros ☆ Fotografia de Sylvio Carneiro ☆ Montagem de Mario Del Rio ☆ Elenco: Simplício, Iris Delmar, Rose Rondelli, Manoel Vieira, Neide Landi, Badú, Carlos Cotrim, Herivelto Martins, Celeste Aida, Angela Maria, João Dias, Gilda de Barros, Pedro Dias, Procópio, Palmeirim Silva, Aracy Rosas, Cazarré, Carlos Gil, Romeu Fernandes.

☆ 1957 — **Tudo É Música** ☆ Direção e cenografia de Luiz de Barros ☆ Argumento e roteiro de Daniel Rocha ☆ Fotografia de Sylvio Carneiro ☆ Montagem de Mario Del Rio ☆ Produção de Paulo Sá Pinto e Luiz de Barros ☆ Elenco: Doris Monteiro, Emilio Castelar, Iris Delmar, Simplício, Badú, Manoel Vieira, Pedro Dias, Gilberto Martinho, Grijó Sobrinho, Palmeirim Silva, Gilda de Barros, Procópio.

☆ 1959 — **Aí Vêm os Cadetes** ☆ Direção de Luiz de Barros ☆ Produção de Paulo Sá Pinto, Luiz de

Barros, Primo Carbonari e Afonso Cavalcanti ☆ Argumento, roteiro de Van Jafa ☆ Fotografia (Eastmancolor) de Primo Carbonari ☆ Elenco: Adriano Reys, Agildo Ribeiro, Sonia Morais, Lillian Fernandes, Cora Costa, Esther Mellinger, Carlos Aquino, Odilon Azevedo, Alberto Orico, Alberto Torres.

☆ 1961 — **Por Um Céu de Liberdade** ☆ Direção de Luiz de Barros ☆ Produção de Paulo Sá Pinto e Luiz de Barros ☆ Roteiro de Daniel Rocha ☆ Fotografia de Afrodísio de Castro ☆ Música de Rafael Pugliesi ☆ Elenco: John Herbert, Lia Cortese, Delorges Caminha, Odilon Azevedo, Luiz Mazzi, Zelloni.

☆ 1962 — **Vagabundos no Society** ☆ Direção, produção, roteiro, cenografia de Luiz de Barros ☆ Argumento de Gita de Barros ☆ Fotografia de Afrodísio de Castro ☆ Música de Raul de Barros ☆ Elenco: Jayme Costa, Delorges Caminha, Odilon Azevedo, Rosângela Maldonado, Ary Leite, Mario Tupinambá, Célia Vilela.



Vagabundos no Society, 1962: Jayme Costa, Delorges Caminha, Mario Tupinambá, Rosângela Maldonado, Odilon Azevedo, Ary Leite.

WALTER HUGO KHOURI

Uma carreira de êxitos



Angela Valerio e Wilfred Khoury: O Último Extase.

Prêmio de melhor direção por **As Deusas**, Walter Hugo Khouri é considerado como um dos cineastas mais pessoais do cinema brasileiro. Sua obra, séria e digna, tem se pautado por uma rara coerência que faz com que seu cinema seja considerado de autor.

Nascido em São Paulo, em 1929, Khouri fez seu primeiro longa-metragem em 1951/3, **O Gigante de Pedra**, com escassos recursos. Já seu segundo filme, **Estranho Encontro** (1958), não obstante o baixo custo, obteve grande repercussão na crítica que elogiou a tensão e o intimismo obtidos. **Fronteiras do Inferno** (1959),

o terceiro filme, foi também sua primeira experiência na cor, mas passou algo despercebido. Em seguida, com **Na Garganta do Diabo** (1960), o cineasta seria laureado com o prêmio de melhor argumento no Festival Internacional de Mar del Plata.

O êxito comercial só vem com **A Ilha**, que junto com **O Palácio dos Anjos**, são dois títulos detestados por Khouri. Porém **Noite Vazia** (1964), não só é apontada pelos críticos como a sua melhor realização, como também logra êxito sem precedentes, tanto no Brasil como no Exterior. Depois de fazer um episódio para **As Cariocas**

(1966), dirige **O Corpo Ardente** com a atriz Barbara Laage. Em 1968 fez **As Amorasas** e, em 1970, **O Palácio dos Anjos**.

As Deusas é o décimo longa-metragem de Khouri que diz: "Acho que filmes não devem ser explicados, mas sentidos, absorvidos, entendidos. No caso de **As Deusas**, isso é mais verdade do que nunca. É um filme para o plexo solar do espectador e não para a sua compreensão racional, para seu entendimento direto."

A respeito das relações desse filme com os outros, Khouri é categórico: "As relações são



Lilian
Lemmertz,
Mario
Benvenuti e
Kate Hansen:
As Deusas.



Dorothee-Marie Bouvier e Ewerton de Castro: O Último Êxtase.

todas, totais. Não vejo como é possível fazer filmes sem que os mesmos estejam relacionados entre si, desde que as mesmas pessoas os fazem e essa pessoa é uma soma, uma personalidade individual. Para mim **O Corpo Ardente** e **As Deusas** são um único filme, apesar das diferenças aparentes. São uma mesma entidade, o prolongamento um do outro. Não foi premeditado, mas aconteceu assim, espontaneamente. E isso só me alegra, pois **O Corpo Ardente** sempre foi meu filme favorito. Quanto a isto, agora terei que dizer **Corpo Ardente** — **As Deusas**, pois já não posso separar um do outro."

Khouri ficou contente de ganhar a Coruja de Ouro, "o prêmio mais importante do Brasil, atualmente. Num trabalho difícil como o do cinema brasileiro, num ambiente tão duro e exaustivo, qualquer reconhecimento é reconfortante, é um estímulo, principalmente quando é oficial e para um filme sem concessões. Eu já tinha

ganho o Prêmio INC, mas a Coruja propriamente dita, foi a primeira".

Agora, prepara-se para lançar seu novo filme. Trata-se de **O Último Êxtase**, que gira em torno de um adolescente, Marcelo. Com 18 anos, ele está inquieto, insatisfeito e revoltado. Por isso, resolve sair de casa por algum tempo, indo acampar num lugar deserto, na companhia de alguns jovens de sua idade. Mas, posteriormente, o convívio com estes e a presença de um casal bem mais adulto levam o protagonista novamente para a angústia e frustração. É quando a procura de seu êxtase transforma-se então numa revolta impotente, mas da qual ele não abdica, nem abre mão. "É uma fita — diz Khouri — que, mais ou menos, se inscreve diretamente no clima de **As Amorasas**, numa tônica de divisão masculina, num tom um pouco mais realista do que **As Deusas** e outras fitas minhas."

O elenco é formado por Lilian Lemmert, Luigi Picchi, Ewerton Castro, Dorothee Marie Bouvier, Angela Valerio e Wilfred Khouri, o filho do diretor, que vive o personagem de Marcelo. Com iluminação a cores de Antonio Meliande (revelado em **Paixão na Praia**), a fita teve montagem de Silvio Renoldi, música de Rogério Duprat e produção de Alfredo Palácios e Antonio Galante, todos presentes na ficha de **As Deusas**.

Agora Khouri deverá decidir entre vários projetos. A sua preferência recai sobre "As Feras", que deverá ser um "filme de terror metafísico passado numa estalagem do século XVII, abordando problemas do subconsciente. O outro projeto meu é "O Enigma", que pretende dissecar todas as repressões que existem nas relações pai-mãe-filha. Há ainda a intenção de fazer "O Desconhecido", mas acho que o mais provável será "As Feras"."



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 Ileri 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, Ileri 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 Ileri 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, exhibe "o exemplo típico da personalidade do diretor Jorge Ileri", 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: "Ileri 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 (...)."

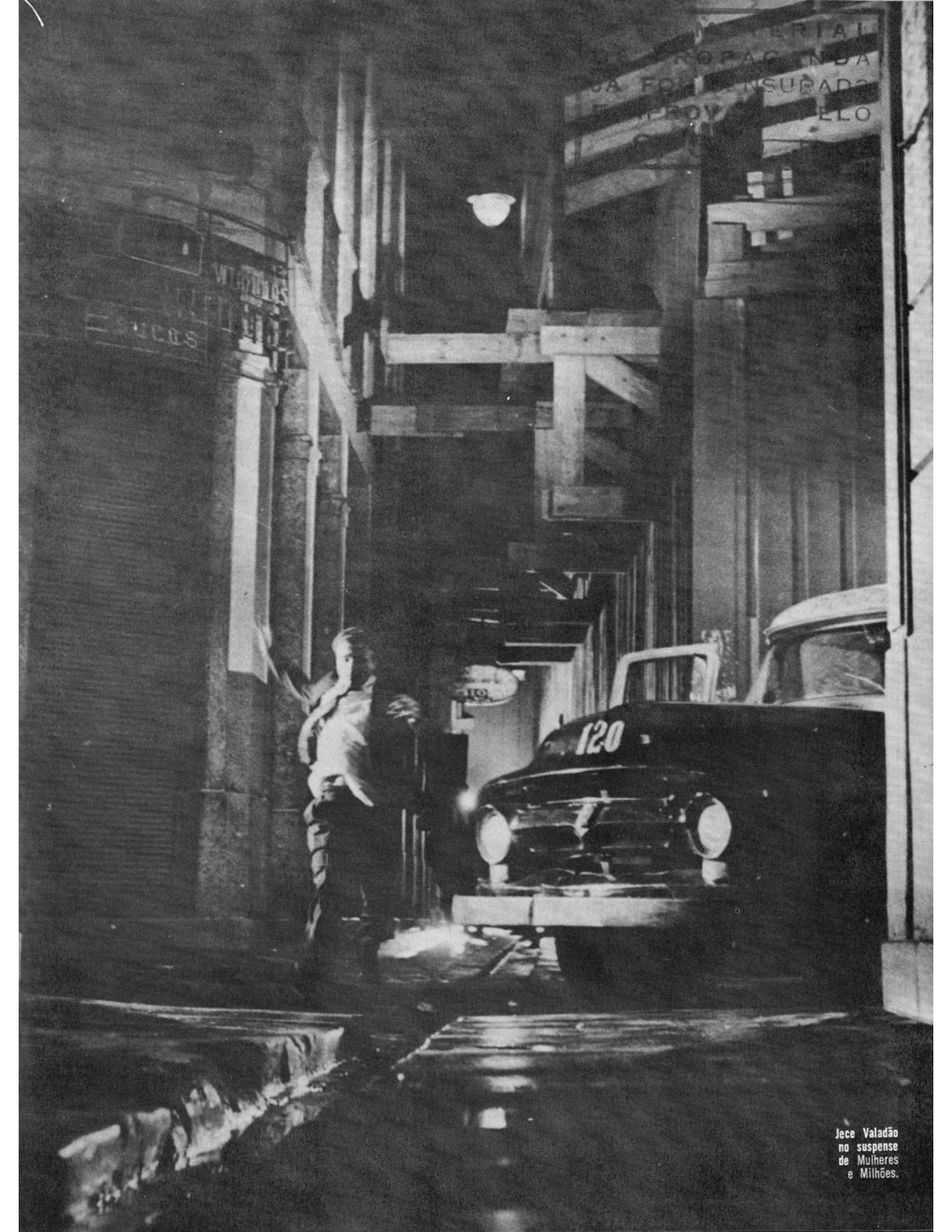
Mulheres e Milhões

A História do Cinema é fértil em enredos-tipos que se transformaram em ramais de gêneros, em arquétipos clássicos. A trama escrita por Jorge Ileri 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 Ileri 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" houstoniana, 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 Valério 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



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



ERIAL
AGÊNCIA
A FOR INSURADO
PROV ELO

WILLIAMS
SUCCES

120

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 consequência 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 (...)"

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 acalantar 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 ascensão 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.



Norma Benguel e André Dobroy em **Mulheres e Milhões**

A realização de **Amei um Bicheiro** elevava o conceito de Ileri junto a Luiz Severiano 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 Ileri 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 so-

bre Churchill, feita na Inglaterra. Ileri 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. Ileri 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 ascensão 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 Ileri desde quando, estudantes, se conheceram (1943) no Instituto Rabelo. Um relacionamento que começou animado inclusive por conversas de cinema, no Cineclubes Carlitos, fundado por Ileri. Caramuru procedeu ao levantamento histórico, ponto de partida para a montagem criada por Jorge Ileri. O roteiro nasceu das suges-

tões da pesquisa histórica e das disponibilidades de cine-documentação. Em seguida, ambos escreveram o texto narrado, à cuja redação Ileri 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 Ileri 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 Ileri (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 criminosas, 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 Ileri 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, Glaucete Rocha, na cena da intimidação de Nando (Jece Valadão): Mulheres e Milhões.



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

— disse Ileri. “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 fácil 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 Ileri. 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

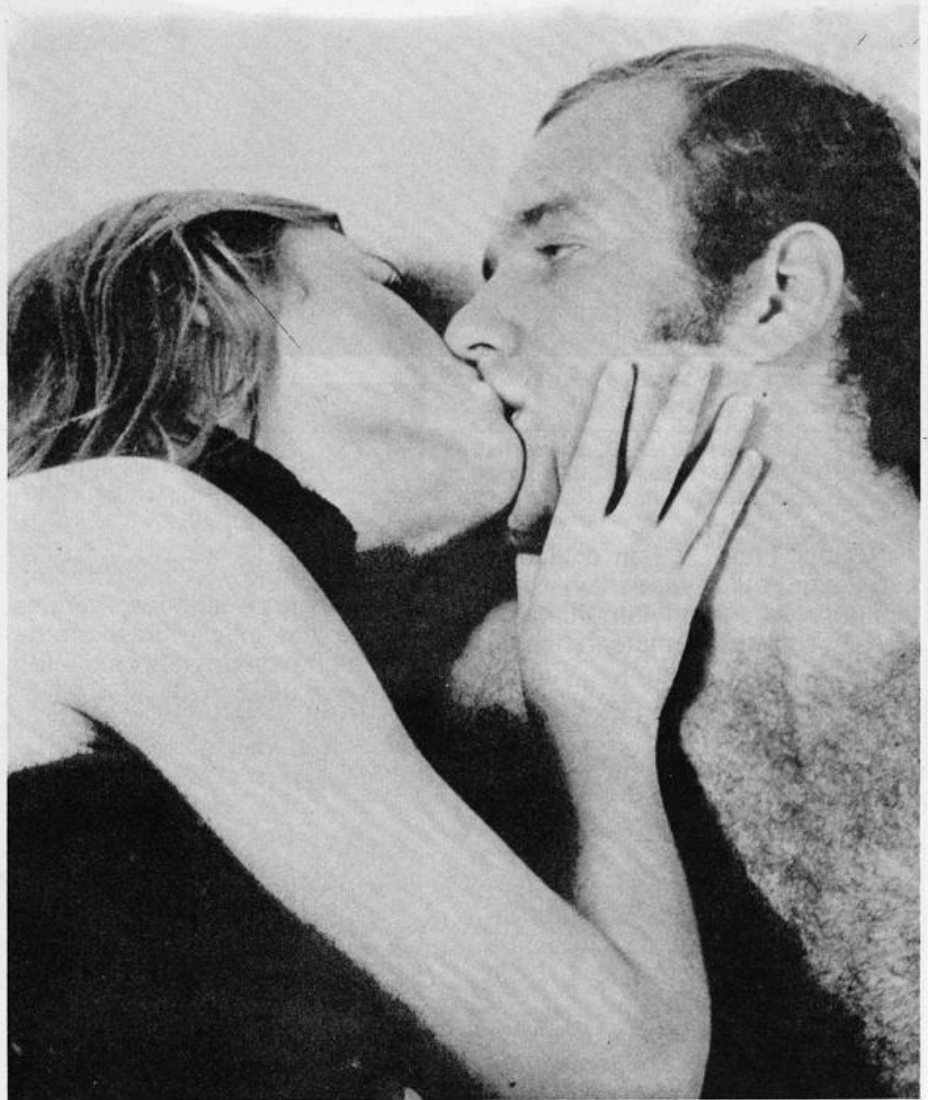
brilho fugaz dos faróis dos automóveis na escuridão da noite, dando uma idéia de transitoriedade das coisas, dos sentimentos, da vida — a vida que deveria ser plena e ter um sentido, mas que é vivida numa atmosfera de morte e podridão, onde o amor é uma fraqueza, a crueldade, uma constante.”

“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, Ileri surpreende

(mesmo os mais sensíveis às arestas desencantadas e crues 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 Ileri 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 Sáci, 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 Co-

ruja 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 Ileri 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 Ileri (Jorge Miguel Ileri) 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 Ileri, seu irmão) a rede Entrelivros (livrarias no Rio e São Paulo).

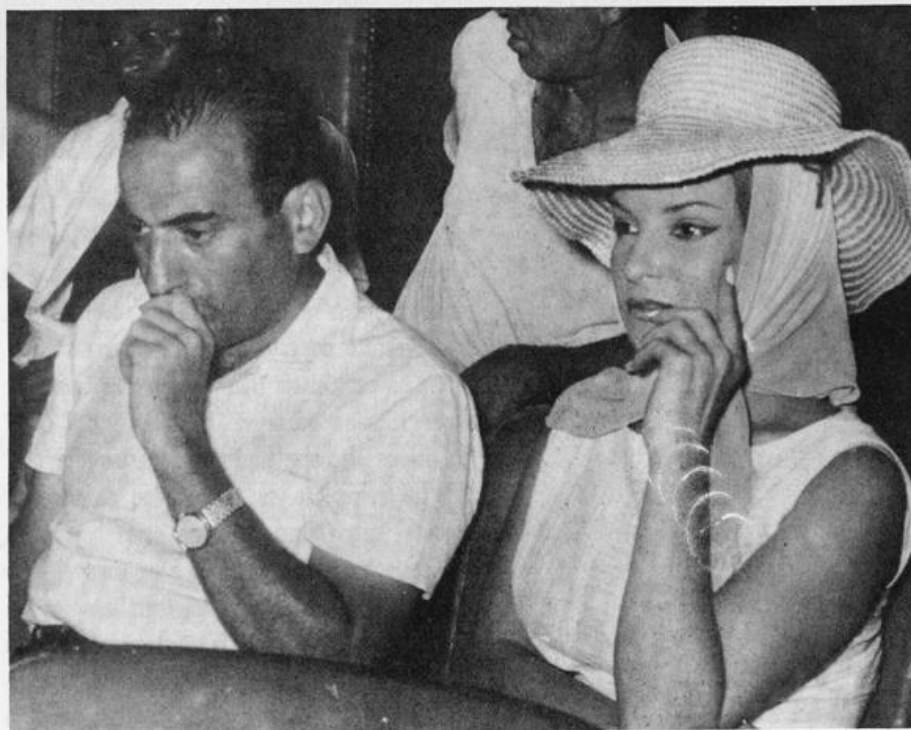
No cinema, começou como co-roteirista e assistente de direção do inacabado longa-metragem **Aglaia** (1950), de Ruy Santos. Colaborador de outro filme inacabado, **Sonho de Outono** (1951). Diretor de produção, co-autor do argumento e roteiro de **Carnaval em Caxias** (1954), no qual dirigiu a seqüência musicada ("Abre Alas") do cemitério. Co-autor, com Jorge Dória, da história original de **Absolutamente Certo!** (1957). Produção de **Juliana do Amor Perdido** (Entrefilmes), realização de Sergio Ricardo. Duas seqüências de Ileri (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 Ileri. 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 (Pasarinho), José Lewgoy (Almeida), Josette Bertal (Ivone), Wilson Grey, Aurélio Teixeira, Jece Valadão,



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

Wilson Viana, Jesus Ruas, João Pércles, José Policena, Mario Lapa, Renato Murce, Norma Fleming. Lançamento: abril de 1953, Rio.

1961 — **Mulheres e Milhões**. Direção: Jorge Ileri. Roteiro: Flávio Tambellini e Jorge Ileri. 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 (vigariista), José Mauro de Vasconcelos (contador do Banco), Mario Benvenuti (o chaveiro), Glaucê 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 Ileri. Levantamento histórico e co-autoria do roteiro: Orlando Caramuru. Texto: Orlando Caramuru e Jorge Ileri. Montagem: Maria Guadalupe. Narradores: Armando Bogus, Roberto Faissal. Trilha musical: Salatiel Coelho. Assistente: Valério Andrade. Produção: Jorge Ileri, Rio de Janeiro. Documentário em preto-e-branco.

1972 — **Viver de Morrer**. Direção, roteiro e história original: Jorge Ileri. 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 Ileri. Fotografia (preto-e-branco): Hélio Silva (uma seqüência: 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 Ileri. Montagem (a partir de material pré-existente): Maria Guadalupe. Em preto-e-branco. Produção: Antonio Moniz Vianna. Rio de Janeiro.

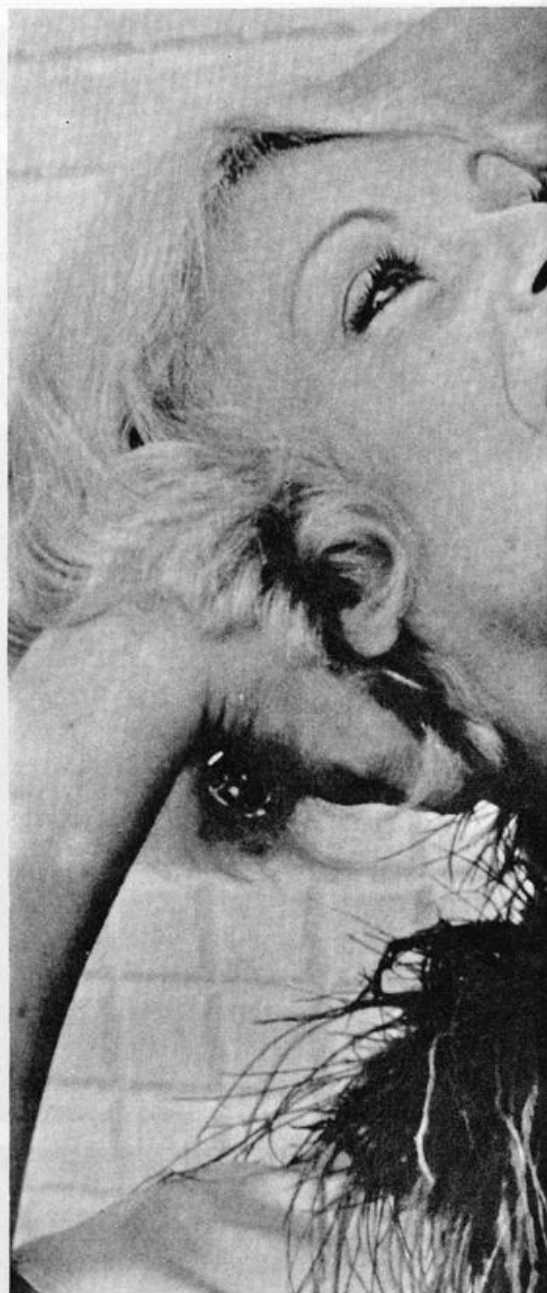
1970 — **Francisco Alves (Uma Cruz na Estrada)**. Direção e roteiro: Jorge Ileri. Montagem: Maria Guadalupe. Produção: INC. Rio de Janeiro.



Livio Dantas

DARLENE GLÓRIA

A premonição no nome



Só em parte William Shakespeare tinha razão ao se perguntar ("What's in a name?") o que havia num nome. Certo, nome é invólucro e o que interessa é o que está por dentro. Mas, com perdão do vate de Stratford-on-Avon, nomes há que deixam transparecer mais coisas do que suspeita nossa vã filosofia, e das quais a menos importante não será certamente uma forte premonição de fracasso ou de sucesso. Greta Garbo talvez estivesse ainda hoje numa chapalaria de Estocolmo, e não jubilada "cum dignitate" das lides cinematográficas, se tivesse permanecido Greta Gustafsson. E quem admitiria o temperamento impositivo e dominador de Joan Crawford sob o nome diáfano de Lucille LeSeur?

Com Arduíno Colassanti: Os Homens Que Eu Tive, realização de Tereza Trautman.



De Darlene Glória, cuja carreira parece estar escrita no próprio nome, pode-se dizer o mesmo. É ela uma estrela da mesma estirpe das grandes divas do cinema, que fizeram a magia e o esplendor do "star system" e das quais mal se consegue disfarçar hoje uma ponta de saudade. Para começar, Darlene inventou um nome artístico lançando mão dos mesmos recursos de metaplasmo utilizados por uma outra mulher de grande personalidade — Maria Magdalene von Losch — que, na década de 20, cunhou o apelido com que desfilaria na tela 30 e tantos anos de sofisticação. E assim como só existiu por várias décadas uma única Marlene, a Dietrich — a partir da qual proliferou toda uma geração de Marlenes "ersatzen" —, assim também não deverá existir, ao que se sabe,

nenhuma outra Darlene em disponibilidade artística, seja no Brasil ou por esse mundo afora.

Um pouco de Helena e um pouco de Maria, com o devido cuidado de trocar o M pelo D para que o anagrama não ficasse muito óbvio, e eis Darlene. Ao trissílabo eufônico veio se juntar o sobrenome legítimo, uma das palavras mais belas que o velho Latim engendrou e que passaria incólume para a língua de Camões, de Darlene e de todos nós: Glória. Aí está a premonição que Shakespeare não vislumbrou. Mas também — justiça se lhe faça — ele não cuidou de especular sobre o que havia... num sobrenome.

Prelúdio à parte, vejamos o que a presença de Darlene Glória tem significado para o cinema nacional, nesta fase em que lhe cabe intervir

como intérprete. Antes porém regridamos às raízes.

São José do Calçado — uma cidadezinha como tantas outras do interior do Espírito Santo. Curso primário, como toda menina. Curso ginasial, como algumas. Mas Helena Maria Glória Viana, lourinha inquieta, foi mais além: sonhava em se fazer professora e matriculou-se na Escola Normal "João Bley", de Cachoeiro do Itapemirim. Só que o sonho de professorinha não excluía o sonho mais forte de vida artística, de ser alvo de aplausos, de olhares e de sorrisos. Afinal, a mocinha de São José do Calçado sabia se olhar ao espelho e fazer um bom processamento dos próprios dados. Tudo de primeira: olhos, ouvidos, boca, garganta e nariz.

DARLENE GLÓRIA



Darlene coadjuvante em São Paulo S. A., de Luiz Sergio Person.

No cinema, via Lana Turner e Elizabeth Taylor fazendo das suas, com mais ou menos os mesmos petrechos. Na rádio, a popularidade de Emilinha Borba era mais que um estímulo, era um acicate. Nos palcos, a presença de Cacilda Becker deflagrava ondas magnéticas em quem tivesse, como Darlene, veias com sangue de artista.

E, então, o Rio. O Rio para o que desse e viesse. Deu rádio, deu teatro de revista, deu teatro de comédia e deu até circo — que o importante era manter acesa a centelha do sonho. E para isso Darlene tinha, até de sobra, talento e muita vontade de vencer. E o cinema não perdeu tempo em atraí-la. Ou melhor, atraíram-se mutuamente como a matéria atrai a matéria em razão direta da massa e em razão inversa do quadrado das distâncias. Não havia distâncias.

Foi ao cinema, por sinal, que Darlene deu o melhor de si, através de 16 interpretações que começam com **Um Ramo para Luíza**, passam por **Os Raptos**, **Choque de Sentimentos** (que lhe

deu o Saci de “melhor atriz coadjuvante” em 1966), **Os Paqueras**, **Lua-de-Mel e Amendoim**, **A Viúva Virgem**, para só citar os mais conspícuos, até chegar à consagração de **Toda Nudez Será Castigada**, que lhe deu a Coruja de Ouro e o Prêmio INC de “melhor atriz” de 1972.

Como se vê, uma carreira consolidada para quem teve como primeiro sonho ensinar o bê-a-bá numa escolinha de São José do Calçado. Mas estava escrito em seu nome outro destino. O destino de uma estrela de grandes olhos verdes, cabelos louros que escorrem em cascata, boca generosa que sabe se abrir num sorriso tímido como numa gargalhada, estrela que se traçou vencer e venceu. Dirão que ela se repete na personificação monocórdia de mulher livre, mais entregue aos instintos que ao raciocínio. Em contrapartida, quem já lhe ofereceu o papel de Soror Angélica, de Maria Quitéria, de Anna Nery ou da Princesa Isabel? Se vultos de tanta grandeza humana e cívica constituem uma sugestão, Darlene Glória tem estofamento bastante para aceitar o desafio, agradecer a lembrança e partir para outra Coruja de Ouro. Quem viver, verá.



Darlene Glória e Paulo Porto, Prêmios INC de “melhor atriz” e “melhor ator”, por **Toda Nudez Será Castigada**.

PAULO PÔRTO



De Shakespeare a "Toda Nudez"

Há um ano, em seu primeiro contato com Nelson Rodrigues para assinatura do contrato da filmagem de **Toda Nudez Será Castigada**, Paulo Porto afirmava ao teatrólogo que não gostaria de encerrar sua carreira de ator sem ter interpretado ao menos um de seus personagens. Herculano proporcionou-lhe calorosos elogios. Entusiasmado com o que considerou o papel mais difícil de sua carreira, ele vai viver agora o segundo personagem de Nelson no filme "O Casamento", dirigido também por Arnaldo Jabor.

De início, Paulo Porto foi ator por acaso. Nascido em Muriaé, Minas Gerais, mas criado na Tijuca desde os seis anos ("não sei se esta distinção geográfica pode importar, mas, há alguns anos, isso entrava numa média de conceito e definição das pessoas"), aos 16 anos já lecionava português para o curso ginasial — sua família tinha um colégio — e aos 19 ingressava na Faculdade Nacional de Direito. Seu gênio expansivo levou-o à direção do departamento social da Casa do Estudante Universitário, onde fez o papel de Romeu, na peça de Shakespeare, que lançaria o Teatro Universitário do Brasil, criado por Paschoal

Maria Lúcia Rangel



Carlos Magno ("eu tinha a maior vergonha até de dizer que era candidato, quanto mais pensar em representar realmente").

E foi assim que Paulo Porto estreou em teatro interpretando o Romeu da Julieta-Sonia Oiticica. A peça, encenada no Teatro Municipal, obteve um grande sucesso. Daí para a estréia profissional foi um pulo. Ao lado de Procópio Ferreira, inaugurou o Teatro Serrador com o "Avarento", de Molière. Integrou posteriormente várias companhias, como as de Bibi Ferreira, Aimée, e a do próprio Procópio. Entre peças clássicas e modernas, nacionais e estrangeiras, participou de quase 200, incluindo um "show" em que cantava, dançava e declamava Vinicius de Moraes.

Por volta de 1940, Olavo de Barros levou-o para a Rádio Tupi. Estava começando a aparecer o rádio-teatro. Lembra que depois de fazer uma peça, estava contratado como artista exclusivo da rádio e, mais tarde, da televisão.

Na Tupi, Paulo Porto ficou até 1963. Nesse período fez teatro e cinema. No cinema se destacou em **Asas do Brasil**, **O Homem Que Passa**, **O Dominó Negro** e **Milagre do Amor**, todos sob a direção de Moacyr Fenelon.



Paulo Porto, ator-diretor de *Em Família*: cena com Fernanda Montenegro.

Mas a televisão jogou-o dentro de sua engrenagem ("quando me dei conta estava apresentando "misses" no Maracanãzinho"). Todavia Paulo Porto conseguiu escapar e passou a dedicar-se exclusivamente ao cinema. "Optei pelo cinema porque gosto de ter um contato direto com tudo que faço. O filme me fez sentir também mais artista, porque como diretor tenho um trabalho de recriação diária. Você cria quando executa o filme, durante a montagem, quando escolhe a estrutura musical e no acabamento. É uma sedução constante, com uma força muito grande, porque o sucesso ou o fracasso já estarão marcados na lata antes da exibição."

Em 1965 estreou como produtor em **Um Ramo para Luíza**, com direção de J. B. Tanko. Depois vieram **Fome de Amor**, de Nelson Pereira dos Santos, **A Penúltima Donzela**, de Fernando Amaral, **Os Herdeiros**, de Carlos Diegues, **O Bravo Guerreiro**, de Gustavo Dahl. "Foi quando apareci realmente como ator" — diz — "surpreendendo quem não acompanhava meu trabalho."

Sua opinião é de que sua carreira aconteceu como um reflexo natural. O público tomou

conhecimento do seu trabalho em fases diferentes e em planos diversos. Mas faz questão de frisar que não tem esquemas e nem planeja nada: "As coisas vão acontecendo e se, amanhã, eu me chatear com o cinema, deixo-o tranqüilamente, como já deixei o magistério, o rádio e a televisão."

Os 20 anos de cinema não lhe tiraram a emoção de um novato quando dirigiu seu primeiro filme, **Em Família**, baseado na peça de Oduvaldo Viana Filho, onde foi também ator e roteirista. O filme conquistou Medalha de Prata do Festival Internacional de Moscou, além de ter sido indicado, em todas as categorias, para receber a Coruja de Ouro do INC, tendo premiado o "melhor ator" (Rodolfo Arena) e o "melhor montador" (Rafael Velverde), e obtido o Prêmio de Qualidade.

Por isso, está acostumado a competir. A Coruja de Ouro veio encontrá-lo tranqüilo e a consagração com prêmios, assim como o sucesso financeiro de um filme, não são as coisas que mais o preocupam: "O fato de ter conseguido vários prêmios através de atores dirigidos por mim já me recompensa demais."

Talvez até mais entusiasmado com o prêmio recebido por Darlene Glória de que com o seu,

Paulo Porto explica que foi ele quem lembrou o nome da atriz a Arnaldo Jabor, assim como o de Elza Gomes (Coruja de Ouro como melhor coadjuvante), que tinha feito o mesmo papel no teatro.

No escritório de sua firma cinematográfica, Ventania, Paulo exibe o prêmio recém-recebido e brinca com o apelido que recebeu dos colegas, "Avô Coruja", porque, junto com o troféu, veio "prêmio maior, os dois netos gêmeos", Marcos e Gabriela: "Este, sim, foi um prêmio que veio tarde. Acho que a natureza vai ensinando às pessoas o que elas necessitam e eu estava precisando tratar com crianças menores." Contrabalançando a vida agitada, ele gosta de descansar na casa grande, comprada há tempos. Trabalhou na Zona Sul e convive com a família na Zona Norte. "O trabalho de ator é um trabalho basicamente como outro qualquer. Nunca achei que, para ser um grande ator, deva estar em evidência. O ator é endeusado, comentado, ridicularizado, em função daquilo que ele faz."

"Não foi o mais importante, mas o mais complexo." Assim Paulo Porto se refere ao personagem Herculano, com quem confessa

Paulo Porto e
Adriana Prieto
na comédia
A Penúltima
Donzela,
de Fernando Amaral.





Paulo Porto em *Fome de Amor*, de Nelson Pereira dos Santos.

não se identificar em nada: "O meu comportamento seria totalmente diferente do dele. Apenas as amarras que todos nós trazemos de família eu talvez tenha também. Alguns problemas de retaguarda, como diz Carlos Heitor Cony. Mas não os apresentados no filme — uma certa ligação com problemas de família e Herculano mascarando algumas atitudes em função disto. Eu tenho outros."

A sua identificação vem com determinadas faixas de personagens e isto ele sente desde que interpretou, na televisão, algumas peças de Dostoiévsky. Relembra "Crime e Castigo" e "O Idiota" que, na época, foram as criações que lhe deram maior satisfação. Acredita até que existe um paralelismo entre Nelson Rodrigues e o autor russo, guardando-se as proporções, época, lugar, distância. A força dramática, a criação dos personagens, em sua opinião, talvez tenham alguma coisa de idêntica. Tanto em "O Idiota" como em "Toda Nudez Será Castigada", seus papéis eram repletos de potencialidade dramática, muito humanos, contraditórios. E é nestes papéis que ele confessa se sentir melhor, "embora já tenha feito — e ainda faça — muitas comédias".

Achando fundamental que o ator tenha liberdade de criar seu personagem, Paulo Porto só aceitou participar do filme de Jabor depois do que considera que foi "um namoro" seu com o diretor. Depois de estar inteiramente consciente de suas identidades. Esse mesmo respeito que existiu entre ator e diretor ele mantém em relação aos atores dos filmes que dirige e produz. O fato de ser produtor não implica necessariamente sua participação nos filmes. Agora mesmo ele se prepara para lançar, com produção e direção suas, *As Moças Daquela Hora*, um filme que apresenta "o problema da coação à liberdade da mulher, mostrado muito surrealisticamente, nas tomadas de cenas, com muita cor". São três histórias distintas, mas interligadas.

Neste meio-tempo, Paulo já está entrando no processo de criação do próximo personagem que irá interpretar, baseado no romance "O Casamento". "Às vezes, a expressão de uma pessoa na rua é identificada com o papel e, à medida que você vai lendo e digerindo, começa a ter uma visão quase física do personagem. Fica inteiramente ligado a ele, psicológica e fisicamente."



Universo cinematográfico de NELSON RODRIGUES

José Lino Grünwald

Existem dois tipos de "approach" para se focalizar o que seja possível entender como universo cinematográfico de Nelson Rodrigues. De um lado, o aspecto mais extrínseco, estatístico: os filmes realizados, até agora, com adaptações de obras suas. De outro, o próprio caráter cinematográfico, intrínseco, inserido na estruturação de suas peças ou mesmo vários dos textos em prosa que publicou.

A verdade é que, apesar da esnobação contra o cinema em si, manifestada pelo depoimento que Nelson deu ao número 20 de FILME CULTURA, existe sobre ele uma influência evidente, dinâmica, das técnicas de montagem e de iluminação. Pode ser que ele tenha de esperar os tais "seis mil anos" para dar o braço a torcer, porém o filme é também um documento, e o registro fica aí, implacável, assim como os quatro volumes até hoje publicados, com os textos de todas as peças. Aliás, depois do depoimento polêmico e dogmático, aparecido nesta revista, o entusiasmo do autor, em ver seu **Toda Nudez Será Castigada** com sucesso artístico e popular nas telas, talvez haja drammatizado a previsão dos "seis mil" em seis...

O que Nelson, com razão, poderia lamentar era o fato de que, até o surgimento deste último e admirável filme de Arnaldo Jabor, sua filmografia não fazia jus aos originais. Em alguns casos, inclusive, ocorria uma incrível reversão de expectativas: as fitas baseadas em

peças suas eram mais teatrais e menos cinematográficas do que os espetáculos realizados no palco. Os diretores, de hábito, cingiam-se mais diretamente aos diálogos e situações, que, em Nelson, já são, amiúde, extremamente instigantes e/ou insólitos, às vezes capavam-lhe o humor peculiar e acabavam por se esquecer da especificidade de uma outra linguagem. Tanto assim que, antes de **Toda Nudez**, os melhores êxitos cinematográficos na área do criador de "Vestido de Noiva" se devem ao despretenhoso J. B. Tanko (**Asfalto Selvagem**, de 1963, e **Engraçadinha Depois dos Trinta**, de 1966, aliás duas obras de ficção em série e, não, de teatro), frente a nomes mais famosos do nosso cinema, como Nelson Pereira dos Santos (**Boca de Ouro**, 1962), Flávio Tambellini (**O Beijo**, 1965) e Leon Hirszman (**A Falecida**, também de 1965). Fora destes citados, ainda tivemos uma versão da novela "Meu Destino é Pecar", em 1952, dirigida por Manuel Peluffo, e uma adaptação da peça "Bonitinha, Mas Ordinária", em 1963, dirigida por J. P. de Carvalho.

Realmente, a grande importância, a contribuição básica do trabalho de Nelson Rodrigues, comentando-se extrateatralmente, reside na atuação sobre o léxico; ou seja, as metáforas, os termos e expressões que forja e passa a repetir incessantemente; exemplo: "o óbvio ululante", "o débil mental de babar na gravata", "o fauno de tapete", "o poente de folhinha", "as cerdas bravas do javali" etc. Estes elementos, no entanto, não são cinematográficos

NELSON RODRIGUES

— são essencialmente verbais, “literários”. Mas, por outro lado, a sua estrutura de teatrólogo, o seu estilo de prosador encerram uma imensa analogia com o mundo do filme (ao falar em filme, evitamos intencionalmente o termo cinema, que pode invocar apenas a projeção para um dado público em sala de espetáculo e elidir a idéia da exibição intimista, do filme via TV, por exemplo). Possui uma visualidade essencial. Antes de chegarmos aos exemplos mais evidentes do teatro, uma tomada do antológico romance, “O Casamento”: Xavier chega diante de sua mulher, que sorri, pega o revólver e “atirou no meio do sorriso”. Isto é cinema prefigurado.

Na obra teatral, desde cedo inúmeros recursos previstos demonstravam, não só aplicação expressionista, mas a grande analogia com as técnicas do filme. Era também a necessidade, no seu caso intuitiva, de romper com a linearidade lógica do emprego tradicional de espaço e de tempo e, assim, conferir maiores virtualidades de efeitos ao drama. É a iluminação de um

personagem, que sai das trevas e ganha destaque, em dados momentos, é a subdivisão do palco em diversos planos de ação (isto é montagem no espaço), é até uma projeção dentro do próprio palco, tal como já ocorria em “Álbum de Família” (terceira peça, por ordem cronológica). Sua segunda peça, “Vestido de Noiva”, valorizada pela concepção de encenação do seu primeiro diretor, Ziembinski, foi, na época de estréia, no início da década de 1940, uma autêntica revolução. Nesses mesmos tempos, perceber a sinonímia com o processo cinematográfico seria um comportamento de exceção, pois, entre nós, ainda inexistia uma noção — vamos dizer assim — institucionalizada da estética do filme (alguns cineastas pioneiros, meia dúzia de críticos ou teóricos).

Tudo isto de Nelson, porém, só poderia ser acionado por uma imaginação embebida de cinema — o que não deixa de ser lúcido e inventivo, porque, enquanto ainda se fala em “teatro filmado” ou “filme teatral” (excesso de diálogos, tomadas demoradas etc.), a verdade é



Paulo Sacks, Darlene Glória, Paulo Porto, Henriqueta Brieba, Paulo Cesar Pereio, Elza Gomes e Isabel Ribeiro, intérpretes de *Toda Nudez Será Castigada*.

que o cinema contribuiu em muito, com suas técnicas, a fim de renovar, revivificar as concepções de teatro. Ao mesmo tempo, se pensarmos em autores como Brecht, Meyerhold, Pirandello (e quantos outros experimentalistas da década 1920-30), ninguém diria que Nelson seria um precursor ao nível internacional. Mas, em nosso âmbito, como inteligência de dramaticidade, ninguém, até agora, pode passar do estágio de amar-rar-lhe as sandálias.

E há também esse outro lado profundamente criativo, já mencionado acima, do texto em si, da cor e exatidão funcional do diálogo, da atuação sobre o léxico e, em suma, do choque purgativo de um moralista essencial sobre o "establishment", um público "bien pensant". As taras e o palavrão, o incesto e as situações insólitas, o carioquismo indelével, o diapasão suburbano, misturados com uma espécie de estigma da tragédia grega. Basta comparar a capacidade de choque (sem falar na antecipação de cenas por decênios). Exemplo: um dramaturgo em voga, como Plínio Marcos, joga também com situações cruas, mas quais são, geralmente, seus ambientes? A prisão, o "bas-fond", o prostíbulo. Em Nelson, ao contrário, é geralmente a casa de família; incomoda muito mais.

Um vereador, certa vez, durante a estréia de "Perdoa-me Por Me Traíres", no Municipal, pulou no palco de revólver em punho, "revoltado" contra a "imoralidade" em cena. No caso, deu-se uma imprevisível contribuição brechtiana...

Se o mundo cinematográfico de Nelson (não por culpa dele) ainda não chegara a corresponder com a riqueza do mundo teatral, a estréia recente do filme **Toda Nudez Será Castigada**, de Arnaldo Jabor, serviu para pagar a dívida, pelo menos em parte. Realmente, nestes últimos anos, não nos lembramos de uma adaptação, para o cinema, de obra de outro gênero tão bem sucedida — a não ser aquela de Lúcio Cardoso, que foi **A Casa Assassinada**, de Paulo César Saraceni.

São as cores, o "décor", o ritmo, a manutenção do espírito do autor e a interpretação inesquecível de Darlene Gloria. Se, em termos de processo, a peça mais importante de Nelson é "Vestido de Noiva", "Toda Nudez Será Castigada" (a última publicada, encenada) talvez fosse a maior em sentido de ímpeto dramático. Conseguiu, no cinema, o seu êxito estético e de público. E, também com isso, tornou-se uma das melhores fitas nacionais dos últimos tempos — uma das poucas a justificar uma euforia promocional.

De qualquer forma, após o êxito de **Toda Nudez Será Castigada**, vale somente lembrar: a obra de Nelson está aí — já encerra, no papel, as suas sugestões cinematográficas — é só saber aproveitar o meio-filão.



Paulo Gracindo e Fernanda Montenegro em *A Falecida*.



Jece Valadão no personagem-título de *Boca de Ouro*.

NELSON
RODRIGUES



CONFISSÕES DE UM CINÉFILO RELUTANTE

ENTREVISTA a
JOSÉ LINO
GRÜNEWALD

FILME CULTURA apresenta a primeira entrevista extensa e exclusivamente sobre cinema concedida por Nelson Rodrigues. A matéria só foi possível porque José Lino Grünewald, o entrevistador, reúne — entre outras — duas qualificações raramente vistas juntas: a de amigo do escritor e a de personagem do universo do autor de “Vestido de Noiva”. JLG foi incorporado à galeria de figuras reais que Nelson Rodrigues movimenta sem pedir licença — ou com a licença da intimidade fraternal — nas “Confissões”, seu território cotidianamente cultivado no jornal “O Globo”.

O Dossiê “Obra literária/roteiro/filme” (FILME CULTURA n.º 20) inclui 10 respostas sucintas de Nelson Rodrigues à nossa “enquête” sobre as relações entre o cinema, o teatro, o romance e outras formas de criação ficcional. Dizia então o escritor: “Na minha opinião o cinema não chega a ser uma arte. Daqui a seis mil anos talvez o seja.” O Nelson Rodrigues da entrevista a seguir se mostra muito mais generoso com o cinema, apesar das muitas reservas. Se os cinéfilos são aqueles que costumam ver cinema com frequência e mesmo com certo ecletismo de gosto, então o entrevistado pode ser incluído entre eles.

José Lino Grünewald é poeta, ensaista, jornalista. Além da crítica de cinema, sua atuação na imprensa se estende pelas áreas da música popular e da literatura. **FC**

José Lino Grünewald

— Nelson, você vai muito ao cinema?

Nelson Rodrigues — Vou.

(O primeiro elemento básico: Nelson vai ao cinema. Na última vez que fomos juntos, ele assistiu **Point Blank** (A Queima-Roupa), de John Boorman, e à saída disse que gostara. Mas vem vendo outras coisas — e muitas — desde o silencioso.)

JLG — Qual é o melhor cinema do mundo?

NR — Hollywood — é o óbvio ululante.

JLG — E o cinema francês?

NR — É como o italiano: um conto-do-vigário. Ambos são cinemas de moedeiros falsos.

JLG — E o cinema brasileiro? Luiz de Barros, Humberto Mauro etc?

NR — Acho que, do cinema brasileiro, salva-se **Toda Nudez Será Castigada**. (Nelson não tem medo apenas do elogio; ao contrário, alimenta o autoelogio e veremos porque, mais adiante, quando vier dar o seu “pla” a respeito da idéia do gênio.) Tudo o mais é um “pot-pourri” de influências.

JLG — Diga algo sobre os filmes realizados com base em sua obra.

NR — **Meu Destino é Pecar**, de Manuel Pe-luffo, é ruim demais. Tanko é sério (J. B. Tanko filmou dois: **Asfalto Selvagem** e **Engraçadinho Depois dos 30**). Gostei do **Boca de Ouro**, de Nelson Pereira dos Santos. De **Bonitinha, Mas Ordinária**, gosto das minhas falas. Flavio Tambellini em **O Beijo no Asfalto** é o Kafka do circo democrata. **A Falecida**, feita pelo Leon Hirszman, sou eu, sem humor.

JLG — Então, **Toda Nudez Será Castigada** é o melhor?

NR — Sim, porque **Toda Nudez**, ao contrário do que pensa o Jabor, é um filme que tem todos meus defeitos. Já o mais grave defeito do Jabor é a admiração dele pelo Godard. (Vê-se que Arnaldo Jabor está numa doce e colorida berlinda.) Jabor crescerá de maneira fantástica quando brigar com todas suas atuais amigas. O Jabor só não é muito maior porque não é reacionário, mas, um dia, ele o será e nós assistiremos à explosão do seu gênio. Nunca vi ninguém com mais vocação para aristocrata do que o Jabor. Aliás, com relação a isso, entre as minhas maiores admirações está o Roberto Campos; outra é o Mario Henrique Simonsen. (Campos e Simonsen, à primeira vista, entraram como Pilatos no credo. Mas não é bem isto: Nelson está fazendo o cinema, a montagem de

suas admirações, pois quem gosta de ser admirado também gosta de admirar.)

JLG — E o Glauder Rocha, tão falado e badalado nas crônicas cinematográficas e sociais?

NR — Vi **Terra em Transe**. Seria genial se fosse anterior ao **Oito e Meio** (Otto e Mezzo), do Fellini. (Aqui, apesar do que foi dito acima, uma concessãozinha ao cinema italiano...)

JLG — Enfim, o cinema nacional tem futuro?

NR — Acho que dá pé, quando desaparecer o Cinema Novo, até o último vestígio.

JLG — Voltando a **Toda Nudez Será Castigada**: e os atores?



Engraçadinho Depois dos 30, dirigido por J. B. Tanko.

NR — Paulo Porto está magistral. E a Darlene Glória é a Greta Garbo. Veja, por exemplo, como está divinamente bem quando diz: “Estou ocupada!”

JLG — E o que diz da rejeição de **Toda Nudez** pela Comissão de Seleção do Festival de Cannes?

NR — Uma das provas de minha vitalidade é o fato de não ser eu um autor oficial.

JLG — Você, que é um fã do futebol, que acha dos filmes já feitos na área?

NR — Nenhum dos nossos filmes sobre o futebol é bom, embora o futebol seja cinematográfico. A exceção é o bom documentário da Copa do Mundo de 1970, feito pelo Carlinhos Niemeyer (**Brasil Bom de Bola**).

JLG — Vê filme na televisão?

NR — Vejo prá burro. E quanto mais antigo e mais reprisado, melhor.

JLG — E novela?

NR — Não vejo por falta de tempo.

JLG — Mas, afinal, o que é que está acontecendo?

NR — Marx e Brecht são responsáveis pela cretinização de toda uma geração de cinema e de teatro. As cartas de Marx mostram que ele é imperialista, colonialista, genocida — quer a destruição de povos, os quais chama de piolhentos, de anões, que não merecem a existência.

JLG — Você não acha que seu teatro sofre influência do cinema?

NR — Meu teatro tem algo de cinematográfico. Ações simultâneas, tempos diversos; o que, por exemplo, caracteriza “Vestido de Noiva”.

JLG — Porém isto foi uma influência elaborada através da vivência com o cinema ou foi mais intuição?

NR — Foi intuição. Veja, no “Album de Família”, por exemplo, no retrato, todo mundo está posando, enquanto, sentado, nu, está Nonô. Todo meu teatro é rigorosamente profético. Tem tudo o que se faria depois, no teatro e no cinema. O “Album” é 500 vezes mais forte do que **O Último Tango em Paris**, com antecipação de 30 anos. Exprime uma violência que, agora, é usada.

NELSON RODRIGUES

NR — Outra descoberta minha é que há épocas de débeis mentais, como esta que vivemos. Só conheço o marxista de galinheiro, não excluindo o próprio Karl Marx, que também é marxista de galinheiro.

JLG — E o Godard é marxista de galinheiro?

NR — O Godard não joga nem de gandula no meu time. (O entrevistador entra, agora, em transe de protesto — mas que fazer? —, Nelson é um inovador, mas, como moralista, é um clássico.)

JLG — Quais os filmes que mais o impressionaram?



André Villon e Jece Valadão: Bonitinha, Mas Ordinária.

JLG — Acha que alguns dos seus personagens-padrão seriam cinematográficos?

NR — Sim. Veja: a grã-fina de narinas de cadáver; o vago marxista; o Palhares que é o canalha; o intelectual brasileiro socialista, isto é, o debil mental de babar na gravata; o falso cretino, isto é, o sujeito inteligentíssimo que se finge de imbecil para ter livre trânsito no grã-finismo e na “festiva” etc.

JLG — Que mais você descobriu além dessa gente toda?

50

NR — **O Segredo das Jóias** (The Asphalt Jungle), de John Huston — diz o que quer, como quer.

JLG — E mais?

NR — **Variété**, de Dupont.

JLG — E mais?

NR — ... **E O Vento Levou**. É negócio de Michelangelo.

JLG — E ainda mais?

NR — Todo Chaplin, inclusive **Luzes da Ribalta** (Limelight). Aliás, sou admirador de Vicente

Celestino porque é chapliniano. Uma revisão crítica dele demonstrará isso. “O Ebrio”, “Coração Materno” e aquela canção-tango maravilhosa, “eu ontem rasguei o teu retrato, ajoelhado aos pés de outra mulher ...” — é como Chaplin. Não é à toa que fez 70 anos de sucesso.

JLG — Mais ainda? Filme histórico?

NR — **Maria Antonieta** (Marie Antoinette), pela Norma Shearer.

JLG — E mais...

NR — As comédias antigas, do Buster Keaton, do Harold Lloyd. Adoro bolo na cara do freguês.

Ivan Cândido
e Fernanda
Montenegro:
A Falecida.



JLG — E ...

NR — Todos os filmes de Rodolfo Valentino são momentos definitivos de minha memória cinematográfica. Era garoto de 13 anos e tive uma paixão intensa pela atriz de um de seus filmes (parece que o nome era Ellen Dalgy, mas Nelson não se recorda do título da fita).

JLG — Continue.

NR — Gosto prá burro de opereta da Metro. Aliás, não só na tela, gosto de opereta de qualquer maneira, no disco, no palco. (Aqui, o entrevistador se lembra que, em matéria de ouvir músicas românticas de grande sucesso no cinema, ele e o entrevistado cultivam uma

NR — Greta Garbo. É a primeira atriz moderna do mundo, porque todas as outras são anteriores ao primeiro espalho de Sarah Bernhardt.

JLG — Qual o maior ator?

NR — Chaplin. Mas também é inesquecível a performance do Anthony Quinn, naquele papel do "boxeur" decadente. (Trata-se de **Requiem Para um Lutador**, de Ralph Nelson.) É genial a voz que ele faz.

JLG — Já assistiu, na tela, filmagem de alguma peça que ficasse tão boa quanto no original?

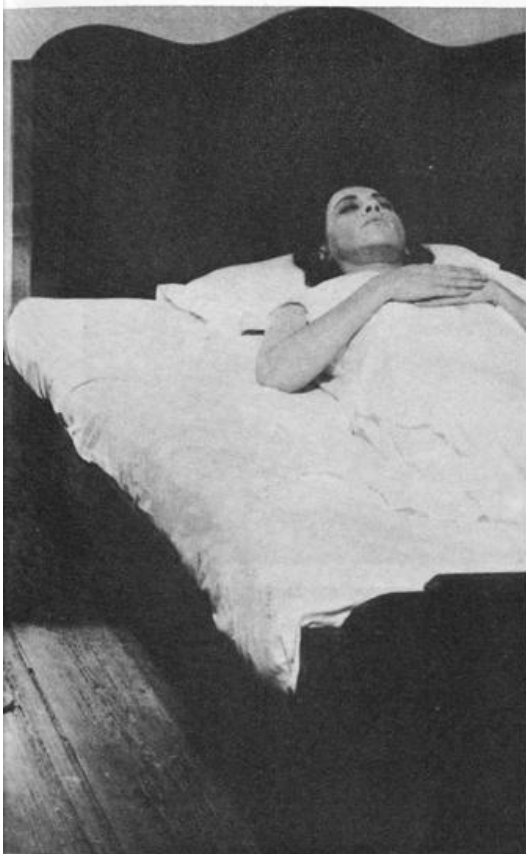
NR — Vi **O Processo**. Nunca vi uma platéia tão respeitosa porque não estava entendendo nada.

JLG — E o Eisenstein?

NR — Vi **O Encouraçado Potemkim**. Mas a gente acaba nunca sabendo se a obra de esquerda é boa ou o sujeito está sendo vítima de uma coação irresistível.

JLG — Você, que é leitor incessante do Dostoiévski, viu algum filme baseado nele?

NR — Gostei dos **Irmãos Karamazov**, da Metro (direção de Richard Brooks). Claro, o cinema americano não consegue ser burro, seu "métier" e sua sabedoria impedem a burrice.



Nelly Martins e Fregolente: O Beijo.

audição diária e cada vez mais sublime de composições como "Ramona", a valsa da "Viúva Alegre", "Ó Doce Mistério da Vida", "El Dia Que me Quieras".)

JLG — Há tempos, em entrevista a "Cahiers du Cinéma", Lévy-Strauss disse que imaginava o grande cinema do futuro, como a filmagem de óperas, em cores e tela imensa, atores bonitos dublados pelos melhores cantores. Concorde?

NR — Trata-se de uma idéia formidável.

JLG — E, agora, vamos aos atores e atrizes. Qual a maior atriz?

NR — Todo grande teatro inclui o elemento teatral e cinematográfico. Toda grande peça pode dar em grande filme. Gostei de **Ricardo III** no cinema.

JLG — E o que você acha de Orson Welles?

NR — Fiquei meio desiludido quando ele disse que não era um gênio. O sujeito que não se considera um gênio não deve se dedicar a fazer arte ou literatura. Então que faça filhos e, se já tem oito, que continue fazendo. Não consigo admirar **Cidadão Kane** — é um Pirandello muito suburbano. No **Boca de Ouro**, em vez de uma única verdade de cada um, eu uso 700 mil verdades de cada um. No Orson Welles, eu gos-

JLG — Então, o "bang-bang"...

NR — Ainda não vi "bang-bang" ruim. E há os filmes de vampiro... Tenho nostalgia de filme de vampiro.

JLG — E o capa-e-espada?

NR — Qualquer filme de D'Artagnan é formidável.

JLG — Dê um recado para produtores e diretores.

NR — É preciso restaurar o mau-gosto no cinema.

SITUAÇÃO DO CINEMA AFRICANO



Encontro de cineastas: Samb Ababacar, do Senegal, Hassen Daldoul, da Tunísia, Kinalenee Owoo, de Gana, e Kwami Mambusinga, do Zaire.

Fala-se na possibilidade da realização, em nosso país, de uma Semana do Cinema Africano, o que seria merecedor de aplausos. Ainda mais nesta altura, quando se procura, com sucesso, ampliar as nossas relações com o mundo africano, cuidando-se de imprimir nova dimensão ao intercâmbio cultural com os países do continente negro. Com esse espírito, falou-se em levar o cinema brasileiro aos africanos, surgindo, dentro da mesma linha de inspiração, a idéia de uma mostra do cinema do Senegal, que segundo os mais bem informados é o de maior importância no complexo negro-africano. A idéia, porém, evoluiu, já se cogitando, com acerto, da realização de uma Semana do Cinema Africano, oferecendo-se assim uma panorâmica do seu estágio atual.

As informações em trânsito sobre a vida e as coisas africanas, mesmo agora, apesar do edificante interesse que despertam entre nós, são

Raymundo Souza Dantas

insuficientes e muitas vezes contraditórias, pela inexistência de elementos que capacitem a um juízo pelo menos justo do que os africanos fazem ou pretendem fazer. Isso se aplica, pode-se dizer, a quase todos os setores de atividades, desde a política às artes ali praticadas, notadamente o teatro e o cinema. Toma-se conhecimento de experiências isoladas, ignora-se quase por completo realizações marcantes, nada se sabe sobre a sua situação atual e perspectivas. Isso se verifica mais ainda no referente ao cinema, existindo para muitos apenas o cinema do Senegal, representado para a maioria por uma figura única, o extraordinário Ousmane Sembene, inclusive premiado em Veneza.

Acredito que nunca se escutou falar, entre nós, ou pelo menos nunca lhes foi dada importância, sobre Bassari Timité, da Costa do Marfim, ou sobre Oumarou Ganda, da Nigéria, ou ainda a respeito de Kinalence Owee, de

Gana, nem de Kwami Mambuzinga, do Zaire. Por isso, talvez, quando se falou da possibilidade de mostrar o cinema africano, logo todos os pensamentos se voltaram para os nomes do Senegal, o que a meu ver não é justo, possuindo, por exemplo, a Costa do Marfim, como possui, um cinema de qualidade da mesma forma que Gana, Nigéria e o Zaire. Diante, no entanto, das informações colhidas, embora insuficientes, os promotores da idéia de mostrar o cinema africano evoluíram no simples festival referente a um país, para o projeto de uma Semana do Cinema Africano, podendo oferecer, assim, o que é mais lógico, uma panorâmica.

Pouco desenvolvido, é verdade, mas bastante ambicioso, o cinema negro-africano apresenta surpresas que dão a medida exata de sua grandeza futura. Bastaria citar filmes como **Mandat**, de Sembene, **La Femme au Couteau**, de Bassari Timité, **Femme Noire**, **Femme Nue**, de Desiré Ecaré, **Saitane**, de Oumarou Ganda, **Les Tam-tams se Sont Tus**, de Philippe Mery, **Amanie**, de M'Bala, **Réeu Tak**, de Mahama Traéré, muitos deles revelação na própria Europa. Com seu caráter eminentemente combativo, de sentido essencialmente popular, oferece lúcido testemunho da situação atual da África, enfatizando os seus mais graves e agudos problemas.

Não seria através do romance, por exemplo, nem do teatro, mas deste cinema pobre e ambicioso, que melhor se encontrariam espelhados os mundos africanos e o seu confronto com outros mundos, com os seus hábitos e costumes, velhos e novos, as transformações por que passaram e os dramas vividos. Aspectos os mais diversos, quer da vida do homem da cidade, quer da vida do homem do interior, são focalizados com realismo, projetando-se o cinema africano como a arte que possibilita, sem dúvida, a mais autêntica visão de um mundo e suas agonias.

A fim de alcançar estágio artístico mais alto, como também de melhor atender à sua missão, procura uma linguagem própria, além dos meios mais adequados para tornar esta linguagem acessível ao povo. Assume o cinema negro-africano papel sócio-cultural e, também, político, de maior importância, neste momento da história africana. Projeta-se como anunciador do que será a África de amanhã, pela apresentação do drama, por exemplo, da necessária evolução dos

costumes e hábitos, sem trair nem violentar as suas mais caras tradições. É assim que se deve compreender o cinema negro-africano, o qual, pelo que tudo indica, veremos numa panorâmica dentro em breve. Neste contexto, destacam-se todos os cineastas africanos, participando, com sua arte e sua visão, para garantir a manutenção de uma cultura original no continente.

Buscando alcançar um maior desenvolvimento para a sua cinematografia, os africanos organizam-se, tendo em vista a produção, a distribuição e a circulação de filmes. Como consequência, vários têm sido os encontros de caráter panafricanos realizados, acompanhados de mostras de filmes, sendo que três na própria África Negra, em Uagadugu, no Alto Volta, país em que as salas de exibição foram nacionalizadas, da mesma forma que na Guiné, seguindo ambos o exemplo da Líbia e da Argélia. Os primeiros festivais registraram-se nos países árabes, cuja produção cinematográfica é mais antiga. Quase todos, diga-se desde logo, organizados pela Federação Panafricana de Cineastas, à cuja frente encontra-se um batalhador, o conhecido Ababacar Samb, do Senegal. Falando aos jornalistas franceses, recentemente, apontou-os como ponto de atração, além de tribuna, para expor, discutir e procurar soluções para os seus problemas fundamentais.

No primeiro daqueles festivais, os cineastas presentes não passaram de meia dúzia. Neste último, foram apresentados 44 filmes, entre produções de curta e de longa metragem, sendo que 19 em caráter competitivo. Pensam os africanos, agora, em realizar uma série de encontros em países onde se fala a língua inglesa, indicando-se que o primeiro deles deverá ser na Tanzânia. Fora da África, cumpre acrescentar, houve há meses uma Semana de Cinema Africano, levada a efeito em Quebec, pela cinemateca local, devendo, pelo que tudo indica, realizar-se no Brasil a segunda. Vai, assim, o cinema africano sendo melhor difundido no próprio continente, como também melhor conhecido e julgado em outros centros, graças àquelas iniciativas.

Pelos pronunciamentos que colhi, oriundos dos festivais africanos, fica-se sabendo das condições em que se desenvolve este cinema, no que tange não só à produção, como também à sua exploração. Todos quantos se manifestam

nos referidos certames mostram-se unânimes quanto à importância de formar um mercado, porém acrescentam que, mais ainda, é poder contar com instrumentos para controlá-lo. Precisam, cada vez mais, multiplicar as mostras, considerando os festivais de grande utilidade, mas também de quem os ajude a vender os seus filmes, dentro e fora da África. Para isso se organizam, como disse, esperando serem tão felizes na comercialização como têm sido nos festivais. Já existem vários projetos para formação de empresas e entidades, inclusive de um consórcio internacional, vinculado à Federação Panafricana de Cineastas, especificamente para tratar da distribuição e comercialização. Pensa-se, também, em garantir a exibição de seus filmes, em seus respectivos países, na base de cotas de obrigatoriedade. A sua grande meta, pois, é assegurar um controle, sem o qual serão afogados pelo mar dos interesses euro-americanos, que despeja anualmente na África mais de mil fitas.

Entram, pois, na África, mercado extremamente exíguo, cerca de mil filmes anualmente, selecionados de subprodutos do cinema mundial. Posso dizer que disso sou testemunha, pois, durante três anos, fui freqüentador assíduo de cinema, apesar de tudo, em Gana, na Costa do Marfim, no Togo, durante minha Embaixada. Era difícil, quase impossível, encontrar-se uma fita de melhor qualidade. Realmente era lá exibido o subproduto da produção cinematográfica mundial. Hoje, segundo leio, as telas continuam oferecendo o mesmo, com os Djingos, os Gringos e os Sartanas.

Existem, no mundo africano de língua francesa, cerca de 400 salas de exibição, em sua maioria esmagadora sob o controle das empresas de distribuição estrangeiras. Como disse, apenas no Alto Volta e na Guiné, entre os países negro-africanos, elas foram nacionalizadas. Raramente se assiste, na maioria desses cinemas, a um filme africano. Têm razão, pois, antes de conquistar mercado, em preocupar-se em contar com os instrumentos que lhes permitam controlá-lo. A FEPACI propõe-se a isso, lançando-se na luta pela conquista do lugar ao sol que o cinema africano deve ter em seu próprio continente. Trata-se de um cinema, como se poderia ver através de uma Semana do Cinema Africano, de estilo, força e originalidade.

O FILME IMPORTADO

O mercado exibidor de cinema, organizado nas bases tradicionais, está em crise. O Brasil começa a sentir os efeitos que outros países mais adiantados vêm sofrendo há mais de uma década.

Os fatores são os mais complexos. A alarmante queda de frequência — de 314.500.000 de ingressos vendidos em 1967 para 220.746.722 em 1972 — não deixa dúvidas. A televisão é um concorrente sério. Nas grandes capitais cosmopolitas como Rio, São Paulo, Belo Horizonte, Recife, Porto Alegre, Salvador, o número crescente de cursinhos pré-vestibulares, que ocupam grande parte do tempo da juventude (felizmente), poderá ser outro índice em favor do êxodo ou fuga ao espetáculo cinematográfico. Mas há um terceiro fator: a avalanche de produto de baixa qualidade, de filmes mal feitos, que afastam não só os jovens, mas também aqueles segmentos etário-sociais inconformados com os subprodutos da sociedade permissiva — sexo e violência em excesso — e que também se julgam burlados, financeiramente, quando recorrem aos filmes que, sem sexo e sem violência, nada oferecem como substitutivo em termos de arte, espetáculo, cultura ou simples passatempo.

Sobre este aspecto convém nos determos. Ele representa — o mau filme importado — o fator mais sério de deterioração do mercado exibidor. E é, simultaneamente, o concorrente mais desleal do filme brasileiro.

Há mais de 20 anos fala-se na vantagem de uma lei de cotas para a importação de filmes. A questão é controvertida. Naturalmente, do ponto de vista de proteção à indústria, é pacífica a sua necessidade. O que se discute é o seu mecanismo. Como e quais os critérios a serem adotados ao ser decretada e regulamentada uma lei dessa espécie? Todos estão de acordo em que a produção nacional será favorecida. Mas restringir em que bases a importação? Pela nacionalidade do produtor? Numa

época de produções multinacionais ou, no mínimo, binacionais, os obstáculos começam a surgir. Pelo porto de embarque, o chamado “país de origem” — que é o critério aceito pela Cacex e sem que a legislação específica, ultrapassada, tenha-se modificado? Perigoso critério — como veremos logo abaixo — inaceitável para uma aferição justa. O problema pede estudo demorado e reflexão. Mas pede, também, ação, antes que o filme brasileiro morra como um corajoso David esgrimindo inutilmente sua espadinha de D'Artagnan contra um exército de mosqueteiros-Golias que invade, ocupa e consolida posições.

Quantos filmes para exibição em cinema são importados anualmente pelo Brasil? Registrados legalmente no Setor de Importação de Filmes Impressos do Instituto Nacional do Cinema, 715 num triênio. Em 1970, 690 filmes de longa-metragem; em 1971, 765 filmes; em 1972, 690 filmes. E se não se tomar cuidado esse índice crescerá.

Mas aqui começa a confusão. Os filmes são importados segundo o porto de embarque. Sua origem é camuflada por importadores — por motivos fiscais internos e, sobretudo, externos. O Instituto Nacional do Cinema já verificou — mas nada pôde fazer, legalmente, junto à Cacex, que segue rigorosamente um conceito obsoleto, mas em vigor — que filmes de Hong-Kong e de Formosa foram importados com títulos em inglês e tendo como “porto de origem” ... Buenos Aires! Entraram, portanto, como produções argentinas — por causa da manobra do distribuidor de lá num passe de mágica ao redistribuidor de cá.

Os favores fiscais oferecidos pelo Liechtenstein, o Benelux (Bélgica, Holanda, Luxemburgo), a República de São Marinho, Trinidad-Tobago, a Jamaica etc. constituem paraíso para os importadores de firmas cinematográficas brasileiras, ou atuando no Brasil. E um bom contin-

gente de filmes italianos, franceses, ingleses, alemães-orientais etc. entra aqui, tranquilamente, até como produções de Andorra.

O remanejamento comercial da produção, internacionalmente, é um dos obstáculos contra a facilidade da execução de uma lei de cotas. Os países que, aparentemente, maior número de filmes “exportam” para o Brasil, na realidade servem, apenas, de ponto de apoio ou triangulação comercial para filmes de outras nacionalidades.

A grosso modo, pareceria que são os americanos os que “invadem” o mercado brasileiro. E por isto a carga verbal contra a produção dos Estados Unidos é forte no Brasil. Mas a realidade da importação não corresponde à realidade da produção estritamente para cinema dos Estados Unidos. E não se diga que essa importação é vultosa por causa dos filmes para televisão. Estes, legalmente, aqui chegam pelas importadoras especializadas no veículo e mencionando — pelo menos perante a Seção competente do INC — a sua destinação.

Assim, os filmes para cinema importados dos Estados Unidos foram 396 em 1970; 395 em 1971; e 389 em 1972. Entretanto a produção de filmes para cinema, nos Estados Unidos, no mesmo período, foi de 232, 234 e menos de 150. Admitindo que toda a produção americana foi consumida aqui — o que não é verdade, por causa de recusas feitas não só pelos próprios importadores, numa seleção comercial, como por devoluções de filmes proibidos pela Censura —, mesmo assim haveria um “superavit” significativo de filmes. Sempre um mínimo de 160 filmes passa por americanos sendo franceses, italianos, russos, suecos etc.

Outro detalhe que tem escapado aos que se lançam, despreparados, a uma luta contra a importação — e não sabem, sequer, a localização dos arsenais do inimigo. Há uma total

dissociação não só entre os países produtores e os países ou portos exportadores, mas também quanto à correlação de lançamentos ou estréias anuais. Os números, novamente, são muito elucidativos. Dos filmes importados em 1970, o maior contingente procedia dos Estados Unidos, 396. Depois vinham a Itália, com 127 filmes; o Japão, com 76; a França, com 29; e o México, com 28, seguindo-se outros de menor contingente. Dos filmes importados em 1971, 395 procediam dos Estados Unidos; 93 da Itália; 73 do Japão; 25 do México; 20 da Inglaterra (o que é um número espúrio, dada a quase impossível separação, hoje em dia, da produção inglesa ou americana, sendo anglo-americana a indústria praticamente); nove da França; e outros menos notórios. E, por fim, dos filmes importados em 1972, 389 procediam dos Estados Unidos; 105 da Itália; 73 do Japão; 37 da França; nove do México; sete "da China" (?), que deve ser Formosa, jamais a China de Pequim; e cinco da União Soviética.

Estes números não têm a menor relação com os efetivos numéricos de filmes produzidos nesses países ou em outros. Já mostramos a produção americana. Para não nos alongarmos, ficamos na produção de 1970 e 1971 — pois os dados de 1972 ainda estão sendo computados. A Itália produziu 170 filmes em 1970 e 134 em 1971; a Inglaterra (Reino Unido) produziu, respectivamente, 96 e 126. Não temos dados do México, nem da França ou do Japão — mas, conforme o índice aferido entre os anos de 1963 e 1969, pelas Nações Unidas, a produção média do México é 63; a do Japão, de 701 filmes por ano; a da França é pouco menor que a da Itália.

Quanto à produção alemã (da República Federal, a Alemanha Ocidental), ela tem crescido consideravelmente, por causa dos "porno-filmes" — exibidos comercialmente — e vários

desses filmes chegam ao Brasil, provavelmente através de Nova York, ou de Roma, ou talvez de Tóquio ou Paris... A Alemanha produziu, em 1970, 89 filmes; e, em 1971, 102 filmes. A Suécia — que nos chega também por Nova York — produziu 22 e 19 filmes. A Espanha produziu 105 e 96 filmes.

E como são lançados no mercado esses filmes? Nossa fonte de referência é a relação

pesquisada por Elena Zanotti para a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro — relação referente aos filmes lançados em São Paulo, anualmente, por país de origem (presumindo-se, aqui, a real nacionalidade da produção). E os números novamente diferem completamente dos que divulgamos acima.

Assim, eis o quadro dos lançamentos, pelos países de maior contingente:

	1972	1971	1970
Japão	113	100	101
Estados Unidos	112	114	140
Itália	108	118	109
Brasil	69	63	49
Inglaterra	41	44	56
França	39	43	50
México	23	8	9
Espanha	12	11	11
Alemanha Ocidental	9	12	8

Por aí já se vê a dificuldade, não só do legislador, mas também do executor da lei para estabelecer as cotas e fazê-las respeitar, sem burlas. O pior é que, no caso de uma lei dessa espécie, os melhores filmes — aqueles que têm reais qualidades artísticas e reduzidas qualidades comerciais — seriam precisamente os eliminados da lista de importação. Pois a lei nos países do "laissez faire" só poderá ser estabelecida com referência a números e não a gênero. O filme substantivo — e substancioso — dará lugar ao filme adjetivo e vazio.

A verdade é que a lei se faz necessária — isto é indiscutível. Mas um critério que se fundamente apenas em números poderá ser um critério nocivo e prejudicial aos bons apreciadores do cinema como fonte de estesia e cultura — ou até mesmo de espetáculo. A avalanche numérica talvez seja contida. Mas como impedir o importador de trazer um "western-

spaghetti" em detrimento de um clássico de Bergman, Antonioni ou John Huston?

O cinema brasileiro ainda não pode concorrer com importação anual de mais de 700 filmes para cinema e mais de 530 filmes para televisão — fora os curtos e as TV-séries. É dose para leão.

NOSSOS COMERCIAIS POR FAVOR!

Hélio Kaltman

Quando a figura sorridente do animador de programas de auditório sai do vídeo, ou o momento mais emocionante da "novela" é interrompido para dar lugar aos comerciais, começa a funcionar a engrenagem de uma indústria cinematográfica que se propõe, em filmes de 30 ou 60 segundos, a contar uma história, vender um produto e — o mais difícil — prender a atenção do telespectador.

Cerca de mil filmes de propaganda comercial são realizados anualmente no Brasil. Sua idéia básica e o roteiro saem das agências de propaganda, onde diretores de arte, redatores, desenhistas e especialistas do áudio-visual procuram, da maneira mais criativa possível, atender às necessidades de propaganda dos seus clientes e situar adequadamente cada produto nos anseios e expectativas do consumidor.

Cada um desses profissionais carrega sobre si uma tremenda responsabilidade: a exibição de um filme de 30 segundos no horário nobre da televisão custa em média Cr\$ 6 mil cada vez que ele vai ao ar. E como ninguém produz um filme de propaganda para exibi-lo pouco, não é difícil avaliar quanto dinheiro está em jogo.

Se as pesquisas que quase todos os anunciantes promovem revelarem que o público não memorizou o filme e se o produto não reagir com vendas ao esforço publicitário — ainda que por outras razões, como a sua má distribuição — invariavelmente a culpa será lançada sobre a agência de propaganda. Ela fica na iminência de perder um cliente, alguns profissionais colocam em risco seu emprego e o anunciante investe mal alguns milhares de cruzeiros.

Apesar do alto custo de produção de um filme de propaganda de 30 segundos — em torno de Cr\$ 30 mil se não for uma superprodução —, ainda existe uma forte dose de amadorismo e de empirismo em torno do negócio.

Depois de criar os filmes, resumindo-os quadro a quadro num roteiro chamado "story board", a agência de propaganda entrega a execução a uma firma produtora. As produtoras são quase



uma centena, mas muito poucas dispõem do capital de giro, equipamento e mão-de-obra capazes de inspirar confiança na sua solidez comercial e no seu profissionalismo técnico.

Produtoras que possam ser consideradas de razoável capacidade devem produzir, no mínimo, 100 a 150 filmes de propaganda comercial por ano. No Brasil, nestas condições, o seu número não ultrapassa 10. E quando conseguem realizar um trabalho tecnicamente aceitável, ainda esbarram no maior e mais lamentável risco dessa atividade: o laboratório.

Todos os serviços de laboratório no Brasil são realizados por uma única empresa, embora se anuncie para breve a instalação de uma concorrente, na qual estão sendo investidos Cr\$ 10 milhões. Mas até que a concorrência comece a disputar o mercado, não há solução: prazo e qualidade dos trabalhos quem estabelece é o laboratório.

No ano passado, cerca de 200 publicitários brasileiros presentes ao XIX Festival Internacional do Filme de Propaganda, em Veneza, sentiram na carne — e nos olhos e ouvidos — os maus resultados de um serviço de laboratório monopolista. A delegação brasileira confiava na criatividade dos seus filmes e inscreveu-os em grande número na tentativa de conquistar algum Leão (ouro, prata ou bronze), estatueta que equivale ao Oscar na propaganda.

Na sala de projeções do Lido, em Veneza, muitos brasileiros tiveram de baixar a cabeça, envergonhados perante os seus colegas estrangeiros, na hora da exibição. Cópias desbotadas e um som com sincronização digna das pioneiras chanchadas da Atlântida competiam com impecáveis cópias de filmes ingleses, franceses, norte-americanos, espanhóis, mexicanos e dos vizinhos argentinos. O talento brasileiro perdeu quase sempre para filmes pobres de idéias e ricos de acabamento. Por causa do laboratório, os competidores ficaram com "a parte do leão".

Mesmo com aquele "handicap" o Brasil ainda conseguiu salvar alguma coisa. Ganhou Leões de Bronze com os filmes das Torneiras Deca



(Pinga-Pinga), Lady Shave Walita (**Marquês de Sa-de**), Volkswagen (**Transamazônica**), Campanha do Leite (**Leão da Metro**) e Duraplac (**Toc-Toc**). Receberam menções honrosas a série de filmes da Carlsberg (**Os bons tempos voltaram**), Rodox (desenho animado da barata) e Cori (calças). Tudo isso graças à criatividade. E apesar do laboratório.

A realização de um filme de propaganda comercial segue uma trajetória longa: agência-diretor-produtor-laboratório-produtor — (para montagem e sonorização) — laboratório (para as cópias). Isto se não acontecer algum imprevisto. Recentemente cinco negativos de filmes de um grande anunciante foram esquecidos no banho pelo laboratório, tornando-se necessário refilmar tudo com prejuízos para a agência, o anunciante e o próprio laboratório. Só quem não perdeu dinheiro foram as emissoras de televisão: o tempo reservado para a exibição do filme teve de ser pago religiosamente.

Raros são os profissionais que conseguem viver exclusivamente da indústria de filmes de propaganda. Talvez apenas o pessoal das agências de propaganda e uns poucos funcionários mais qualificados nas produtoras e nos serviços de laboratório.

Nenhum ator ou atriz tem mercado de trabalho exclusivamente nos filmes de propaganda. Os artistas consagrados raramente são contratados para este tipo de filme, pois costumam pedir preços altíssimos por seu testemunho a favor deste e daquele produto, manifestando sempre o receio de "queimar" sua imagem junto ao público.

Para participar de um filme de propaganda comercial, a menos que seja um modelo disputado — e a oferta é sempre maior do que a procura —, dificilmente alguém recebe mais do que Cr\$ 500. Acima deste total, só com contratos de exclusividade impedindo o modelo de aparecer em outros filmes de propaganda, pelo menos durante um ano. Além do risco de ficar conhecido pelo resto da vida como **Boko Moko** ou como **Apolônio**, aquele do "um dia eu chego lá".

● Henry Geddes é, desde 1964, Produtor Executivo da Fundação do Filme Para Crianças (Grã-Bretanha) e Presidente do Centro Internacional do Filme Para a Infância e a Juventude. A Fundação surgiu há 22 anos sob inspiração do trabalho executado pela Divisão de Filmes de Entretenimento Para Crianças, ramo da Organização Rank, criada por Lord Arthur Rank em 1944 e entregue à direção da pioneira do gênero, a falecida Mary Field. Inteiramente patrocinada pela indústria cinematográfica britânica, a Fundação realiza um trabalho sem paralelo em todo o mundo, produzindo filmes de média e longa metragens (inclusive seriados cômicos e de aventuras) que são exibidos em salas comerciais, mas sem preocupação de lucro para a entidade. O papel dessa produção no incentivo da frequência aos cinemas e na formação de platéias é de importância evidente através de estatísticas e pesquisas de opinião.

O Centro Internacional do Filme Para a Infância e a Juventude (Cinema e Televisão), originário de um conclave promovido pela UNESCO em 1955, e recentemente admitido como órgão desta entidade, tem sua sede em Paris. O Centro se propõe a "contribuir eficazmente para a realização dos objetivos humanitários visados pela UNESCO em matéria de educação, ciência e cultura", e a estimular a produção, distribuição e exibição de filmes destinados às crianças e jovens. FC

O FILME PARA CRIANÇAS NA INGLATERRA

HENRY GEDDES

Desde seus primórdios, a indústria cinematográfica britânica tem atribuído especial responsabilidade ao cinema como instrumento adequado de entretenimento para crianças. A primeira matinê infantil de que se tem notícia foi realizada há mais de 70 anos, numa escola de Mickleover, Derbyshire, no dia 7 de fevereiro de 1900. Foi anunciada como "refinada, de alta categoria e isenta de vulgaridade". Só a partir de 1927, no entanto, as sessões semanais para crianças ganharam regularidade através dos circuitos comerciais.

Nos Estados Unidos as matinês infantis começaram como um serviço prestado à comunidade e até hoje esse espírito de serviço social tem prevalecido. De um modo geral, os ingressos sempre foram muito baixos. Na Inglaterra, em particular, as matinês infantis têm sido uma das mais baratas formas de divertimento do mundo. Atualmente, em metade de todos os cinemas do Reino Unido há, todos os sábados, matinês especiais para crianças, com uma frequência da ordem de 350 mil espectadores.

Um dos grandes problemas das matinês infantis tem sido a falta de filmes apropriados. Foi por essa razão que a Organização Rank criou, em 1944, a Divisão de Filmes de Entretenimento para Crianças, substituída em 1951 pela Children's Film Foundation (Fundação do Filme para Crianças). Essa organização é dirigida e inteiramente financiada pela indústria cinematográfica

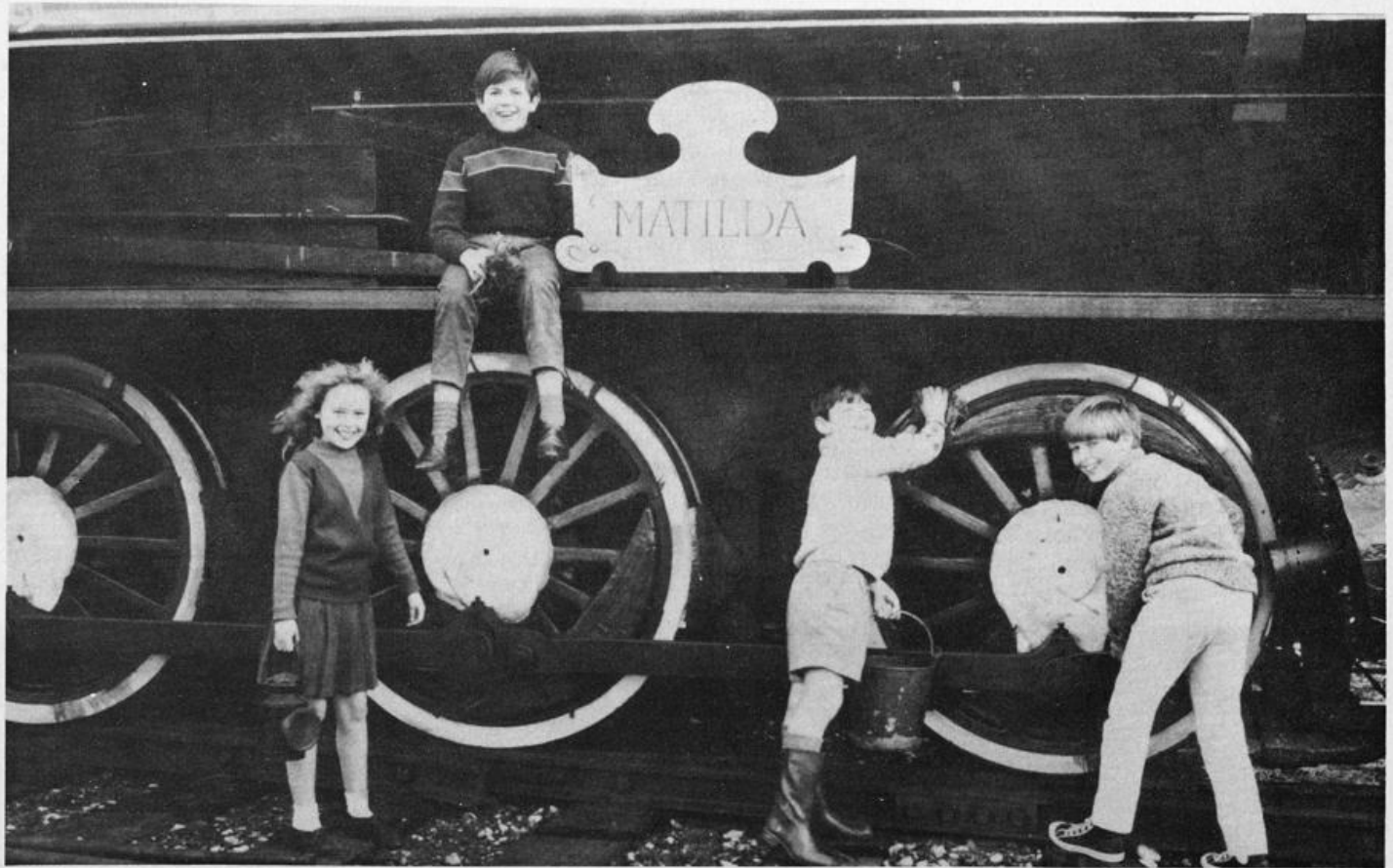


O Produtor Executivo da Children's Film Foundation, Henry Geddes.

inglesa e nem está vinculada a órgãos governamentais, como entidades semelhantes de outros países, nem recebe subvenção do Governo. Com tal propósito, já produziu até hoje 70 filmes de enredo, de uma hora de projeção, 32 seriados e numerosos curtas-metragens. Em média, sua produção anual é de 10 filmes de enredo (ou equivalentes).

Não admira, pois, que a indústria cinematográfica inglesa tenha adquirido uma considerável experiência, não apenas na promoção de sessões especiais para crianças, mas também na produção do tipo de divertimento que as crianças querem. Isso não implica, entretanto, em acreditar que o que foi aceitável no passado seja também aceitável no futuro. O Relatório Carnegie de 1951 e o Relatório de Pesquisa e Vendas de 1965 forneceram as bases para a política de produção da CFF. São bases, todavia, que estão em constante processo de modificação, de acordo com relatórios dos Club Controllers — comissões integradas por crianças em cinemas individuais — e com observações pessoais dos funcionários da Fundação, que invariavelmente comparecem à exibição de cada novo filme produzido, pelo menos em cinco matinês diferentes.

No que tange às crianças britânicas, não há dúvida que suas preferências e exigências diferem bastante das do público adulto. Por outro lado, muitos dos filmes comerciais são



Runaway Railway, produção da Children's Film Foundation, com Roberta Tovey, Kevin Bennett, Leonard Brockwell e John Moulder-Brown, que depois seria intérprete de filmes "adultos"

inadequados à exibição em matinês, seja pela complexidade dos enredos, seja por desenvolverem mais diálogo que ação. As crianças gostam que os filmes consistam de uma série de incidentes animados, com a maior vibração possível. Os papéis principais devem ser assumidos por personagens com os quais elas possam se identificar, ou que lhes seja agradável conhecer e entrar em contato na vida real. Seqüências de cenas de amor e de diálogos longos as entediam. E, seja qual for o grau de interesse do filme, entediam-se também se é longo demais. É por essa razão que planejamos nossos filmes de enredo com a duração de aproximadamente uma hora, e até essa duração poderá ser longa demais para certas faixas infantis. Nossos filmes de maior sucesso sempre tiveram enredo linear e com muita ação visual. Raramente, ou nunca, terá sucesso um filme que se apóie apenas no diálogo.

Em 1965 mais de 1500 crianças foram entrevistadas em 32 diferentes cinemas, para aferição de seu gosto. As seguintes preferências resultaram nítidas:

Comédia/filmes cômicos	35%
Ação/aventura	15%
"Westerns"	12%
Filmes de guerra	10%
Ficção espacial	8%
Desenho animado	7%

Detetive/mistério	7%
Horror	3%
Diversos	3%

Registrou-se também uma boa vontade generalizada para com a fantasia.

Quando as crianças foram convidadas a citar um filme determinado que lhes tivesse exercido especial atração, mencionaram invariavelmente um filme que haviam visto recentemente. E um número considerável chegou mesmo a dizer que o filme da CFF que acabara de ser exibido era "o melhor que eles já haviam visto". Todavia, não foi possível determinar um único filme favorito, embora os seguintes títulos tenham sido mencionados em suficiente número de ocasiões para merecerem registro: **Dick Turpin; Goldfinger (007 Contra Goldfinger); Heracles; Lawrence of Arabia (Laurence da Arábia); Mary Poppins; Old Mother Riley; Snow White and the Seven Dwarfs (Branca de Neve e os Sete Anões); Thunder Riders.**

Visando obter maiores informações sobre a espécie de filmes comerciais de que gostam as crianças (e também para sentir se podemos persuadir os exibidores a programar títulos adequados), pedimos recentemente aos Club Controllers de dois grandes circuitos que organizassem uma lista de filmes já fora de circulação mas que as crianças gostariam de ver. Ao cabo de inúmeras consultas a gerentes de ci-

nemas e a crianças das comissões de matinês, os seguintes títulos revelaram-se em alta demanda: Comédias de **Abbott e Costello** e de **George Formby; The Gold Rush (Em Busca do Ouro); Gulliver's Travels (As Viagens de Gulliver); Hoppity Goes to Town; The Long Ranger; Never Take No For an Answer; Rogues of Sherwood Forest;** filmes de **Shirley Temple; Tarzans;** comédias de **Will Hay.**

A maioria desses filmes é comédia ou enredo de ação, e pouquíssimos constituem o tipo de filmes que os adultos recomendariam para crianças. Muitos deles foram produzidos na década de 30, o que confirma nossa própria experiência de que as crianças não se preocupam com a idade de um filme contanto que o enredo ainda os atraia.

Existe naturalmente o perigo de que isso possa ser interpretado como significativo de que o gosto das crianças não se altera, mas certamente não é esse o caso. Não há dúvida de que elas ainda se divertem com os antigos favoritos, mas a média da idade das crianças que freqüentam matinês vem baixando constantemente. Hoje elas começam a ir ao cinema entre os cinco e sete anos, e deixam de freqüentar matinês entre os 11 e 12 anos. Na verdade, é muito raro encontrar na platéia um pequeno espectador de 14 anos, a não ser em lugares do interior. Embora a idade média da

O FILME PARA CRIANÇAS NA INGLATERRA

platéia seja hoje por volta dos oito anos e meio, comparada com a média de nove anos de um lustro atrás, a platéia é consideravelmente mais avançada do que o foi no passado. Presumimos que isso se deva principalmente à influência da televisão.



Kaplan Kaye, o "assombrador" surpreendido pelas "assombrações" de Eagle Rock, e Roy Kinnear, o pai espantado com o "mascote" dos filhos (Ian Allis, Kay Skinner, Michael McVey), em Raising the Roof, produção CFF.

Antigamente, a matinê infantil representava o batismo da criança com o veículo visual, e a técnica empregada nos filmes da CFF era relativamente elementar. Hoje uma criança de cinco anos já consumiu horas e horas vendo televisão, estando portanto perfeitamente familiarizada com as convenções e a gramática do veículo visual antes de comparecer à sua primeira matinê. A platéia infantil de hoje não precisa que as coisas lhe sejam soletradas. Quer que os filmes tenham andamento. Já não se faz necessário que toda mudança de cenário seja assinalada em plano geral. Ela já aceita cortes violentos. Mas a progressão do enredo ainda terá de ser lógica e em linha reta.

A platéia infantil de hoje também possui maior senso crítico. Sabe do que gosta e não tem medo de expressar seus pontos de vista em voz alta. Já não se contenta em vaiar o vilão e aplaudir o mocinho. Se não gosta do que está vendo na tela, não fará nenhum segredo disso

perante o infeliz gerente. Pode não ser consciente de que um filme é bem feito, porém há de achar muito rapidamente as falhas de um filme mal feito. Por isso é essencial que os filmes feitos especialmente para crianças devam ter o mais alto padrão possível, pois elas aprenderam a esperar e a exigir nada menos que o melhor.

As crianças de hoje são mais duras, bem mais duras que há alguns anos e (infelizmente) menos sensíveis à brutalidade. Sabemos, entretanto, que existem limites que não devemos ultrapassar. Cinquenta mil peles-vermelhas levantando poeira não causarão arrepios na criança inglesa, mas qualquer ferimento sério no mocinho há de inquietá-la muito. No que diz respeito às crianças, parece que a morte é aceitável, contanto que seja a de um anônimo. Revólveres não perturbam a platéia infantil, mas descobrimos que é muito aconselhável evitar o emprego de facas ou de armas improvisadas,

os "maus" estejam bem definidos, e possuem um senso moral mais forte do que geralmente se lhes é atribuído. Pois não apenas gostam que se faça justiça, como gostam de ver que essa justiça seja feita. A promessa de 20 anos de trabalhos forçados, para que o vilão receba o que merece, pode satisfazer adultos. A criança britânica quer que algo mais terrível aconteça, para se sentir satisfeita. E esse "algo terrível" terá de ser mostrado em termos que ela possa apreciar — e qual a coisa pior que o ridículo? Seja como for, mande-se o vilão para a cadeia, mas assegurem que ele caia numa poça de água ou que tenha algum outro contratempo pelo caminho.

A mudança realmente significativa que temos observado nas crianças é que elas podem aceitar uma história bem mais forte, e aceitarão tensão muito maior do que no passado. Alguns de nossos filmes recentes, que levaram adultos a sentar na beira da poltrona, não foram inde-

vidamente excitantes para a nossa platéia infantil. Cenas de tortura, loucura ou perturbação mental é que parecem exercer um efeito altamente perturbador.

A criança de hoje se identifica muito de perto com os personagens retratados na tela, desde que esteja interessada nesses personagens. Gosta de ver retratados incidentes que acredita poderem acontecer em sua vida. Não está muito interessada em adolescentes e adultos, porque vivem num mundo diferente. Só se interessa por eles se desempenharem um papel importante na história, se são um tanto maiores que a realidade (como Robin Hood) ou se estão nitidamente rotulados como personagens. É possível que seja de alguma importância nossa constatação de que um homem que dá um pontapé num cachorro ou que maltrate um animal é mais claramente tachado de vilão do que alguém que esteja armado até os dentes. As crianças parecem gostar de que os "bons" e

vidamente excitantes para a nossa platéia infantil.

O único pecado imperdoável é subestimar as crianças. Elas não se incomodam em ser crianças, mas ressentem-se fortemente de qualquer sugestão de que são, de alguma forma, seres inferiores, só porque são crianças. É possível que não gostem de muitos filmes para adultos, porque abordam emoções que elas não compreendem. É possível que se tornem entediadas com outros filmes, porque são longos demais ou complicados demais. Nada disso, entretanto, significa que não sejam inteligentes e que só mereçam filmes "infantis".

Muitos filmes para adultos podem ser, por uma série de razões, inaceitáveis para crianças. Nenhum filme para criança, em troca, deverá ser inaceitável para adultos. Por esse motivo é que, na Children's Film Foundation já não consideramos nossos filmes como "filmes para crianças", mas "filmes para a juventude". (*)

(*) "Junior Features" no original em inglês.

MOVIMENTO

Urso de Prata para Toda Nudez

O filme de Arnaldo Jabob **Toda Nudez Será Castigada**, baseado em Nelson Rodrigues, foi premiado em Berlim, no Festival Internacional do Filme, com um Urso de Prata, por sua "descrição notável de problemas sociais em forma burlesca".

Darlene Glória foi aclamada "a melhor atriz" da mostra pelos representantes da imprensa internacional.

Estímulo ao "filme livre"

O Instituto Nacional do Cinema, através das Resoluções n.ºs 80 e 81, criou dispositivos para estimular a produção de filmes especialmente concebidos para a faixa etária infanto-juvenil. A primeira permite aos cinemas exibirem nas sessões diurnas filmes nacionais classificados como "livres" ou de impropriedade "até 10 anos", podendo desta forma o exibidor cumprir metade da sua cota de exibição compulsória do filme nacional de longa metragem.

A Resolução n.º 81 proporciona aos produtores de "filmes destinados essencialmente às platéias infantis ou baseados em fatos e vultos históricos, figuras de relevo no panorama brasileiro ou em obras literárias de indiscutível valor", uma faixa de renda e um percentual maior do prêmio calculado sobre as rendas de bilheteria. Assim, foram estabelecidas as faixas de rendas e os percentuais de prêmios abaixo:

(a) faixa de renda de 0 até 500 salários mínimos — 10%;

(b) faixa de renda de 500 até 2.250 salários mínimos — 50%;

(c) faixa de renda de 2.250 até 3.000 salários mínimos — 10%;

(d) faixa de renda acima de 3.000 salários mínimos — sem prêmio.

Aumento no Prêmio Percentual

A Resolução INC n.º 81, Artigo 3.º, aumentou o percentual dos filmes de renda média. Assim, a nova tabela para a concessão do Prêmio Percentual sobre as rendas de bilheteria é a seguinte:

(a) faixa de renda de 0 até 1.000 salários mínimos — 5%;

(b) faixa de renda de 1.000 até 4.500 salários mínimos — 25%;

(c) faixa de renda de 4.500 até 6.000 salários mínimos — 5%;

(d) faixa de renda acima de 6.000 salários mínimos — sem prêmio.

"Informativo SIP": Anuário

O terceiro número do "Informativo SIP", realizado pelo Setor do Ingresso Padronizado do INC, é um Anuário com todos os dados de maior importância sobre o mercado de cinema do Brasil em 1972, além de informes retrospectivos que remontam a 1967, primeiro ano de atuação do Instituto.

Em suas 41 folhas, o "Informativo" apresenta: filmes nacionais lançados em 1972, segundo ordem decrescente de rendas; maiores rendas líquidas de filmes brasileiros (50 produções) até dezembro último — lista que inclui títulos do período 1968/72; as 18 maiores rendas de filmes estrangeiros lançados no ano passado; número de espectadores dos 27 filmes nacionais de maior renda lançados a partir de julho de 1970; os 25 maiores Prêmios Percentuais pagos pelo INC em 1971/72 e todos os Prêmios Adicionais de Qualidade do INC de 1968 a 1972; análise e projeção de crescimento da renda líquida de fitas nacionais; as 10 produções brasileiras de maior renda nos 12 primeiros meses de exibição — dados relativos a 1969/72; os 10 cinemas de maior renda, capital por capital — as dos Estados e Brasília; estatís-

ticas comparadas (filme nacional e filme estrangeiro) dos números de lugares oferecidos, espectadores e arrecadação em 1972; diversos gráficos e outros dados úteis.

Novo Diretor de Operações da EMBRAFILME

O diplomata e romancista Leandro Tocantins foi eleito, em Assembléia Geral realizada em 15 de março último, Diretor de Operações da EMBRAFILME — Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Admirador do cinema brasileiro há muitos anos, Leandro Tocantins, durante sua permanência em Lisboa como Adido Cultural da Embaixada do Brasil, realizou mostras de filmes nacionais e promoveu a divulgação de informações sobre nosso cinema em Portugal.

Em seu discurso de posse afirmou: "Venho para esta Casa animado de espírito público.

Joaquim Nabuco, marcado por uma vida em dedicação às melhores causas sociais e políticas do País, escreveu, com saber e experiência feitos, que o espírito público é inseparável de todas as grandes obras.

A Empresa a que neste momento sou investido como um de seus servidores, traz o destino da criatividade, portanto, esforço para alcançar potencialidade.

Isto significa impulso de expansão, de entendimento, de compulsão, de desenvolvimento, de amadurecimento. A 'grande obra', a desafiar a capacidade de nos integrarmos na ação construtiva e no processo dinâmico referente ao 'criativismo de especial talento', que é o cinema, também chamado de sétima arte.

Vivemos, ainda, país novo, as primeiras experiências no campo da cinematografia, por sua vez arte que ainda vive plena juventude.

Mas, já apresentamos um conjunto de realizações que definem, caracterizam, personalizam o cinema brasileiro como um dos mais singulares do mundo.

É certo que passamos por crises cíclicas, naturais em qualquer processo de desenvolvimento sujeito a viabilidades humanas, sociais e econômicas. É certo, por outro lado, que a inteligência, a sensibilidade, a inventiva, o ímpeto criador do brasileiro superam essas dificuldades ocasionais, trazendo-nos de volta, e até com surpreendente vigor, a sensibilidade da imagem, seu calor, sua expressividade humana e estética.

Arte essencialmente complexa, o cinema parte de uma estrutura audiovisual, baseada na imagem dinâmica, permitindo a recriação da vida na razão direta em que esta representa o somatório de problemas emocionais, estéticos, estruturais.

E que extraordinário poder de persuasão ele armazena e transforma com tamanha versatilidade! É bem aquele olhar fundido no universal da vida que o professor Evaldo Coutinho apreendeu em admirável síntese: 'O olhar do criador, o olhar do assistente em sua cadeira, o olhar da câmara se unificam num olhar que, a um tempo, registra, observa e cria o fenômeno da arte.'

Se alguém definiu a arte como 'o caminho mais curto de um homem a outro', o cinema então se insere neste contexto sócio-cultural, mensageiro de um grande poder de comunicação que o torna agente predominante no desenvolvimento do País.

A Empresa Brasileira de Filmes, integrada nos órgãos de cultura do Ministério da Educação, é também veículo de convergência para a indústria, desde que o cinema, segundo definiu André Malraux, além de ser arte, é indústria.

O complexo de imagem, de som, de salas exibidoras, de recursos técnicos postos à disposição de um grupo social que produz bens de consumo, a própria organização

de empresas dentro de um sistema econômico, que funcionam em nosso País e tendem a crescer lado a lado ao progresso brasileiro, emprestam ao cinema o aspecto de indústria básica. Aspecto que o administrador, atualizado com a saudável aventura de inovação, de experimentação, de renovação, característica da sociedade de nosso tempo, não deve perder de vista.

A propósito dessa convergência, ocorre-me citar o crítico e filósofo de cinema, Marcel Martin, quando observa: 'O caráter industrial, em princípio, da construção das catedrais nunca foi um obstáculo para a sua ascensão à beleza. Deveria acontecer o mesmo com o cinema, apesar de colocar também na obra um numeroso pessoal e consideráveis recursos técnicos.'

O INC e Santos Dumont

Contribuindo para as comemorações do centenário de nascimento de Santos Dumont, o INC produziu um documentário de 11 minutos, em cores, **Os Brasileiros e a Conquista do Ar**, realização de equipe constituída por técnicos do Departamento do Filme Educativo.

O lançamento, em 17 de julho último, no auditório da Autarquia, contou com a presença dos Brigadeiros Nelson Freire Lavanère Wanderley e Paulo Salema Ribeiro, que foram recebidos pelo Presidente do INC, Carlos Guimarães de Matos Junior, e pelo seu Chefe de Gabinete, Brigadeiro Averrois Cellular.

Do "Anjo Azul" a "Anjo Loiro"

Inspirando-se no romance "O Professor Unrath", de Heinrich Mann, que deu origem ao clássico **Der Blaue**



O Brigadeiro Nelson Freire Lavanère Wanderley em palestra com o Brigadeiro Paulo Salema Ribeiro, Carlos Guimarães de Matos Junior e Brigadeiro Averrois Cellular por ocasião do lançamento de **Os Brasileiros e a Conquista do Ar**.

Engel (O Anjo Azul), de Sternberg, e que focaliza a paixão de um professor de meia idade por uma jovem cantora de cabaré, Alfredo Sternheim partiu, em seu novo filme, **Anjo Loiro**, para a transposição ambiental e humana do drama em termos de realidade brasileira. "Sempre me interessei por histórias de paixões obsessivas", diz Sternheim, "e procurei moldura mais realista e cotidiana para a obsessão de um professor de 40 anos que perde a cabeça, não por uma cantora de cabaré, mas por uma aluna bem moderna e produto típico da atual mentalidade permissiva."

A partir desse enfoque, Sternheim, juntamente com Juan Siringo, co-autor do argumento, tratou de trazer

para a realidade de hoje a trama cuja eficiência dramática o cinema já testou por mais de uma vez. No elenco, o diretor contou com intérpretes já afeitos a um desempenho tranqüilo diante das câmeras, com destaque especial para Mario Benvenuti, Vera Fischer, Liana Duval, Célia Helena, Ewerton Castro e outros. Rodado em cores, com fotografia e câmera de Reinaldo Paes Leme, música de Mario Edison e montagem de Eduardo Leone, **Anjo Loiro** é uma produção Brasecran e Condor Filmes. "Procurei fazer um filme fluente sem ser demasiado formalístico. É uma história de amor dramático, servida em papel celofane ou numa garrafa de champaña", diz o diretor.

O passado revive no Cinema II

A equipe do Cinema I — Hanni Rocha, Tony Manne, Alberto Shatovsky — lançou com o Cinema II (ex-Riviera, em Copacabana) uma iniciativa inédita no Brasil: uma sala exibidora especializada em filmes das décadas de 30, 40 e 50. A remodelação do Riviera deu origem a um cinema de "décor" original, com telão à moda antiga em lugar das habituais cortinas, poltronas com nomes de artistas e cineastas que fizeram história, painéis reproduzindo grandes figuras do passado e, no "fumoir", as típicas cadeiras de lona que ficaram relacionadas com a imagem do cineasta em filmagem.

Como o Cinema I e o Studio Paissandu (resultante da reforma do Paissandu), o Cinema II também oferece aos freqüentadores a comodidade de um bar. Mas a razão de ser do Cinema II, naturalmente, está na programação: **Duck Soup** (O Diabo a Quatro), o filme inaugural; **The Cocoanuts** (No Hotel da Fuzarca); **Monkey Business** (Batutas Burlescos); **Horse Feathers** (Os Gênios da Pelota) — todos com os irmãos Marx, sendo que **The Cocoanuts**, sonoro, de 1929, constitui, pela data, exceção no cronograma da sala; o primeiro **Frankenstein**, com Boris Karloff; o **Drácula** interpretado por Bela Lugosi; **The Flame of New Orleans** (Paixão Fatal), de René Clair; **Bluebeard's Eighth Wife**, de Ernst Lubitsch; **An American Tragedy** (Uma Tragédia Americana), **Der Blaue Engel**, (O Anjo Azul), **Blonde Venus** (A Vênus Loura) e **Shanghai Express** (Expresso para Shanghai), de Sternberg; **Seven Sinners** (A Pecadora), de Tay Garnett; e, entre outros filmes brasileiros, **Alô, Alô, Carnaval**, de Adhemar Gonzaga.



Prêmios Air France

Votados por críticos cariocas e paulistas foram escolhidos para o Prêmio Air France da temporada cinematográfica de 1972: Nelson Pereira dos Santos (melhor diretor por *Como Era Gostoso o Meu Francês*); Dina Sfat (melhor atriz, por *A Culpa*); Carlos Kroeber (melhor ator, por *A Casa Assassinada*). O melhor filme foi *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro, e um "prêmio especial" foi concedido a Kate Hansen por seus desempenhos em *Independência ou Morte* e *As Deusas*.

"O Negrinho do Pastoreio"

A Rancho Filmes, de Porto Alegre, está lançando sua primeira produção, *O Negrinho do Pastoreio*, adaptação da obra de João Simões Lopes Neto, com Grande Otelo no papel-título. Antonio Augusto Fagundes é o realizador, acumulando também a criação dos figurinos, a montagem (em colaboração) e a interpretação do personagem "o Gaúcho".

O Negrinho do Pastoreio foi filmado em Eastmancolor, em fazendas dos municípios de Pelotas e Uruguaiana. O guarda-roupa tomou como referência os costumes fronteiriços gaúchos de 1827. Também no elenco: Breno Mello, Rejane Vieira Costa, Darcy Fagundes, Edison Acri, Ortno, Carla Goulart, Carlos Castillos — entre outros.

O INC e o Filme Didático-Educativo

Através do Departamento do Filme Educativo, o Instituto Nacional do Cinema está examinando as 172 propostas recebidas de produtores brasileiros para a realização de filmes didático-educacionais de 10 a 15 minutos,

em cores e 35mm. Os filmes serão destinados a exibição em escolas e entidades culturais do país. Os temas propostos, em número de 19, são os seguintes: Trânsito; Hinário Brasileiro; Comunicação e Expressão na Reforma do Ensino; Natação; O Povo Brasileiro; Iniciação Musical na Reforma do Ensino; Atletismo; A Vida em Comunidade; Matemática no Programa Curricular do Ensino Fundamental; Ciências Naturais no Programa Curricular do Ensino Fundamental; Estudos Sociais no Ensino Fundamental; Comunicação e Expressão no Ensino Fundamental; Regras de Saúde; Como nos Defender da Doença; Iniciação Esportiva Generalizada; Campus Universitários; As Funções dos Alimentos e Vitaminas; Artes Plásticas no Brasil; Músicas Erudita e Popular.

REGISTROS

PAULO VANDERLEY — Crítico, jornalista, argumentista, diretor, produtor. Mesmo atuando em áreas de acirrada competição, sempre se distinguiu como profissional de absoluta integridade e como homem incompatível com atitudes "menores", um exemplo de afabilidade e cavalherismo. Sempre animado de amor às suas atividades criativas, começou fazendo jornalismo amadoristicamente, em 1919. Escreveu para "Palcos e Telas", "Rio-Jornal", "Para Todos", "Cinearte". Com o indomável pioneiro Adhemar Gonzaga, foi um dos primeiros críticos de cinema realmente empenhados no estudo da arte do filme. Quando Gonzaga realizou *Barro Humano*, 1929, Vanderley contribuiu com o roteiro. Na década de 20, a efervescência do cinema-arte aproximou-o de outras criaturas fora-de-série como Pedro Lima (crítico, cineasta) e Gilberto Souto (também crítico, mas sobretudo brilhante cronista, publicista). É importante citar esse "entourage" para caracterizar um "clima" afetivo que deixou de existir

e situar ("en passant"), na crônica dessas décadas, a presença positiva, mas sempre deliberadamente discreta, de Vanderley.

Barro Humano, trabalho de vanguarda do nosso "silencioso", marcou a disposição de produzir cinema numa escala de grandeza artística — segundo o testemunho da época (já que o filme se perdeu). O título que vincula Vanderley ao melhor cinema brasileiro sonoro é *Amei um Bicheiro*, 1953, realizado em colaboração com Jorge Ileri. Mas desde 1947 ele atuava na Atlântida, escrevendo roteiros (*Fantasma por Acaso*; *Luz dos Meus Olhos* e outros). Em 1951 dirigiu e escreveu o roteiro de *Maria da Praia*, obra apreciável, fugindo às influências (então dominantes) do "lacrimogêneo" radionovelsco e da chanchada. Em 1952 chegou a filmar cenas de "Com o Sacrifício da Própria Vida" (relato dos acontecimentos revoltantes da tentativa de golpe comunista de 1935), infelizmente não levado adiante por falta de apoio dos produtores. Também realizou: *Balança Mas Não Cai* (roteiro e direção — filme terminado por Nelson Pereira dos Santos); *Carnaval em Caxias* (roteiro e direção) — ambos de 1954. Apesar de seu mau estado de saúde, o cineasta continuava planejando novas realizações: a morte o colheu quando estudava um roteiro de Salvyano Cavalcanti de Paiva, que pretendia filmar nos estúdios da Cinédia.

Vanderley participou das lutas pela implantação industrial do cinema brasileiro em vários congressos da classe. Foi Presidente da ABCC (Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos) e ocupou cargos de direção nessa entidade de 1947 a 1952. Participou de várias Comissões do Instituto Nacional do Cinema. (EA)

OLYMPIO GUILHERME — Ator, cineasta, economista, jornalista e escritor brasileiro nascido em Bragança, São Paulo, a 13 de janeiro de 1902. Era repórter de "A Ga-

zeta" (SP) quando a Fox lançou concurso para escolha de um ator e uma atriz que seriam aproveitados em Hollywood, 1927. Olympio Guilherme, encarregado de reportagem sobre o concurso, apresentou-se candidato e saiu vencedor, juntamente com Lia Torá. Atuou em *The Lawnecker*, de Wallace Mc Donald, 1927; *Making the Grade* (Bastará Ser Rico?), de Alfred Green, 1928; apresentação (com Lia Torá) da versão de *The King of Jazz* (O Rei do Jazz) destinada ao Brasil. Com recursos próprios, produziu, escreveu, dirigiu e interpretou *Hunger* (Fome), em Hollywood, 1929. De volta ao Brasil lançou seu livro "Hollywood".

GUSTAV MOLANDER — Um dos nomes importantes do cinema sueco, morreu aos 84 anos no dia 21 de junho em Estocolmo. Molander realizou seu primeiro filme em 1920, *Bodakingen*. Um dos seus últimos filmes importantes *Eva* (A Mulher e a Tentação) teve roteiro de Ingmar Bergman. Dirigiu *Ingrid Bergman* na versão (a primeira) sueca de *Intermezzo*, lançando-a internacionalmente.

CARMINE GALLONE — Morreu aos 88 anos de idade no dia 11 de março, em Frascati, Itália. Seu nome é famoso na cinematografia italiana por ter sido o diretor de *Cipião o Africano*, realizado em 1937 e um dos carros-chefes da história do cinema peninsular. Outros filmes: *O Beijo de Cirano* (1913) e *Dom Camilo e o Deputado Peppone* (1956).

JOE E. BROWN — Conhecido no Brasil como "o Boca Larga" e um ator que levou para a tela a marca inconfundível da comicidade circense, Joe E. Brown faleceu aos 80 anos de idade, em Los Angeles, Califórnia. Natural de Holgate, Ohio, Brown atuou em mais de 50 filmes ao longo de 60 anos de carreira artística. Em sua filmografia destacamos *Sonhos de uma Noite de Verão*, de William Dieterle e Max Rein-

Anna Magnani em O Milagre, de Roberto Rossellini



hardt, em 1935 e **Quanto Mais Quente Melhor**, de Billy Wilder, em 1959.

VERONICA LAKE — Constance Keane na vida real, a moça do penteado tapa-olho tornou-se uma das personalidades fascinantes da Hollywood dos anos 40, morreu em Burlington, Vermont. No auge da popularidade, por mostrar-se aversa a cooperar com jornalistas, foi alvo de um boicote da imprensa a seu nome, fato que se revelou drástico para o prosseguimento de sua carreira. Mas seu nome fica ligado à história do cinema em pelo menos um filme marcante, **Casé-me com uma Feiticeira**, 1943, de René Clair. A dupla que ela formou com Alan Ladd em vários filmes, **Alma Torturada** entre estes, tornou-se famosa.

ROBERT RYAN — Intérprete de mais de 70 filmes, muitos dos quais de méritos artísticos, Robert Ryan desaparece aos 63 anos, em Nova York. Seu ingresso no cinema deveu-se a uma experiência teatral em bases firmes, como "partner" de atrizes de prestígio como Louise Rainer, Tallulah Bankhead e Katharine Hepburn. Deu às suas interpretações na tela o mesmo nível de seriedade atingido na Broadway, em filmes como **Punhos de Campeão** e **Rancor** — estes talvez os mais importantes — entre outros.

REGINA LECLERY — Fez o papel principal de **Quem é Beta?**, de Nelson Pereira dos Santos, e certamente haveria de firmar posição no cinema se um desastre de avião em Paris não lhe tivesse resultado fatal. Regina Roseburgo Leclery, nascida no Rio de Janeiro, desaparece aos 33 anos.

NOEL COWARD — Teatralo, ator, diretor e produtor teatral e cinematográfico, nascido em Londres, e "um homem espirituoso por natureza" como definiu a si mesmo, Sir Noel Coward faleceu a 26 de março, na Jamaica. Ao longo de mais de um meio século de carreira de-

dicada sobretudo ao teatro, Coward teve contatos mais que esporádicos com o cinema, a partir de uma experiência como ator em **Hearts of the World** (1918), de David W. Griffith. Com muitas de suas comédias levadas à tela com adaptação e roteiro próprios, não se furtou a interpretar papéis de vez em quando, como em **A Volta ao Mundo em 80 Dias**, **Nosso Homem em Havana** e **Paris Me Alucina**.

ANNA MAGNANI — Figura-símbolo do neo-realismo cinematográfico italiano, que encarnaria melhor do que ninguém a observação de G. K. Chesterton, de que "na Itália a essência humana é tão forte que se sente no ar um cheiro de queimado", Anna Magnani desaparece da vida aos 65 anos (26/9). A instantânea comunicabilidade na tela como se num palco ao vivo e a identificação com personagens mais vívidos que interpretados fizeram da Magnani um singular exemplo de atriz em convivência com uma pessoa sem nada de extraordinário, a não ser a capacidade de ser ela própria tanto na arte como na vida. Esse timbre está presente em todos os seus filmes, de **Roma**, **Cidade Aberta** a **A Rosa Tatuada**, de **L'Amore a A Fúria da Carne**, de **Angelina**, a **Deputada** a **O Segredo da Santa Vitória**. (LD)

JACK HAWKINS — Um dos bons atores do cinema britânico, faleceu no dia 18 de julho, vítima de um implante (o primeiro a ser realizado no mundo) de laringe artificial. Neste aspecto é notável assinalar que desde 1956 vítima de uma operação de câncer na laringe perdeu a voz praticamente e por este motivo era dublado. Iniciou sua carreira cinematográfica em 1932 e foi sempre um excelente ator em papéis importantes de filmes como **A Ponte do Rio Kwai**, **Lawrence da Arábia**, **Sem Barreiras no Céu**, estes três dirigidos por David Lean. Outros desempenhos importantes: **Mar Cruel**, **Nas Garras do Leão**, **Um Crime por Dia**.

LON CHANEY JR. — Ator veterano do cinema americano do qual participou em mais de 100 filmes, em sua maioria de terror — gênero que tornou famoso seu pai Lon Chaney. Um dos seus melhores desempenhos foi em **Ratos e Homens**, de Lewis Milestone. Fez pequenos papéis em muitos filmes de diversos gêneros. Faleceu aos 67 anos no dia 13 de julho.

JEAN-PIERRE MELVILLE (1917-1973), nascido Jean-Pierre Grumbach, adotando o pseudônimo Melville em homenagem ao autor de "Moby Dick", era um dos diretores mais "americanos" (em gosto e estilo) do cinema francês. Em 1945 fez seu primeiro filme, um curto: **Vingt Quatre Heures de la Vie d'un Clown**. Em 1947 chegou ao grande público realizando uma adaptação da novela de Vercors **Le Silence de la Mer**. Por suas atitudes independentes em relação à indústria cinematográfica é considerado pela crítica francesa um dos precursores da Nouvelle Vague. Realizou, entre outros, **Les Enfants Terribles**; **Le Doulos**; **Le Samurái**; **Le Cercle Rouge**; **Un Flic**. Faleceu no dia 2 de agosto.

BETTY FIELD — Certamente uma das grandes atrizes dramáticas do cinema americano, muito embora seu nome poucas vezes tenha sido citado ao lado de uma Bette Davis, de uma Katharine Hepburn e outras do mesmo nível. Mas os grandes diretores viam nela todas as qualidades da atriz nata, perfeita, capacitada a transmitir qualquer emoção exigida por papéis às vezes os mais difíceis, como atesta sua filmografia, principalmente na primeira fase: **Of Mice and Men** (Carícia Fatal), de Lewis Milestone; **The Shepherd of the Hills** (O Morro dos Maus Espíritos), de Henry Hathaway; **Kings Row** (Em Cada Coração um Pecado), de Sam Wood; **Flesh and Fantasy** e **Tales of Manhattan** (Seis Destinos), de Julien Duvivier; **The Southerner** (Amor à Terra), de Jean Renoir — todos realizados na década de 40. Mais recente-

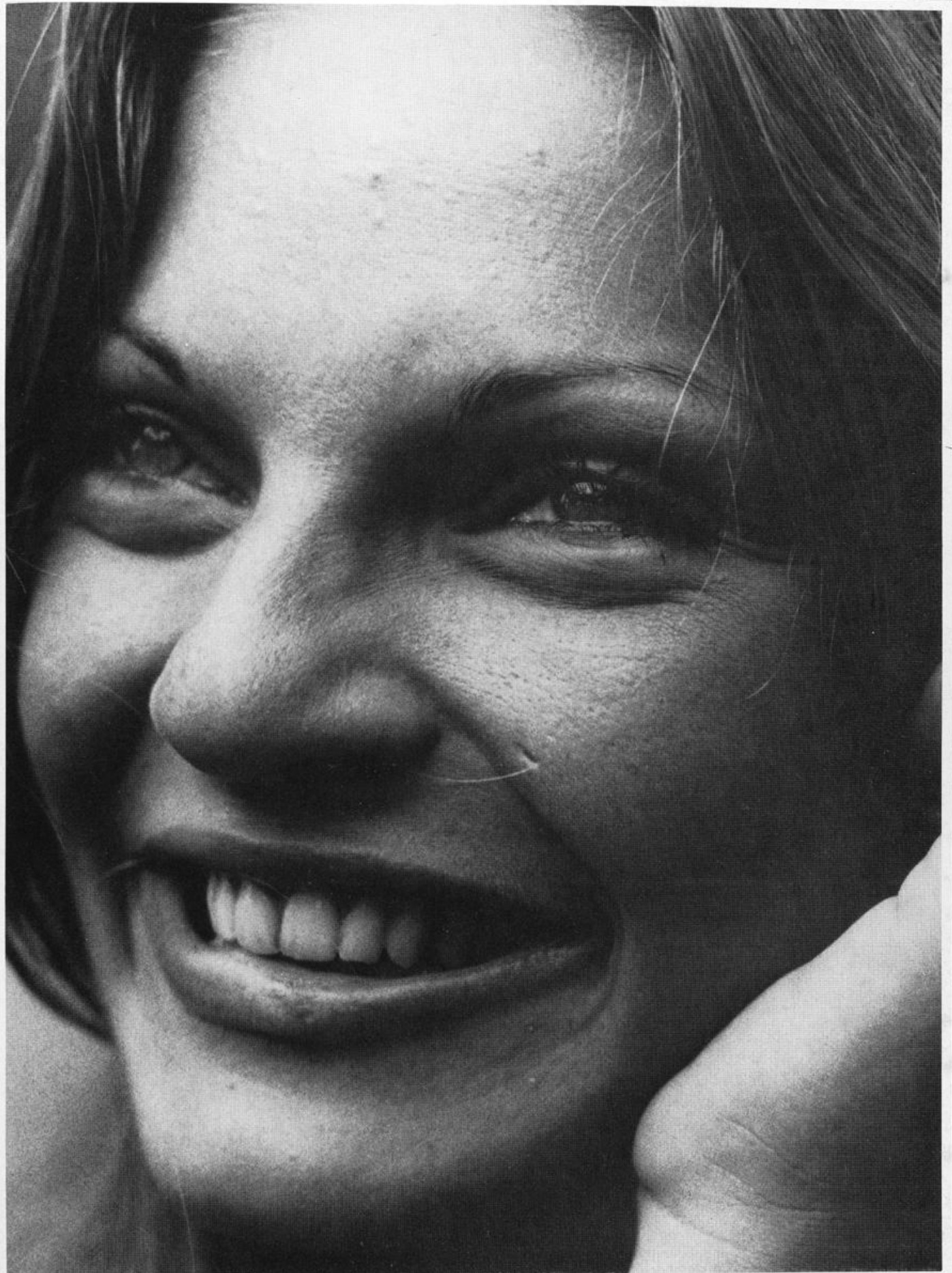
mente destacou-se em papéis importantes, mas de coadjuvante, em filmes como **Picnic**, de Joshua Logan, **Bus Stop**, também de Logan, **Peyton Place**, de Mark Robson. Betty Field foi também atriz de prestígio no teatro americano. (CAF)

MERIAN C. COOPER — Aos 80 anos de idade faleceu no dia 22 de maio o produtor do célebre **King Kong**, realizado em 1933, periodicamente reprisado — e do qual foi também co-diretor. Outros títulos em sua carreira assinalam a produção de filmes de John Ford (**Domínio de Bárbaros** e **Depois do Vendaval**), e ainda, **Voando para o Rio**, produção de 1933 com Fred Astaire e Ginger Rogers.

ROBERT SIODMARK — Aos 72 anos de idade faleceu em Ascona, Suíça, no dia 10 de março, o cineasta americano Robert Siodmak, que iniciou sua carreira na Alemanha em 1929 (filme **Menschen am Sonntag** — documentário de longa metragem co-dirigido com Edgar G. Ulmer) mas que teve seu forte no cinema americano onde são assinaladas obras tão importantes como **The Spiral Staircase** (Silêncio nas Trevas), 1945; **The Killers** (Os Assassinos), 1948, versão do conto de Hemingway — na opinião dos críticos a melhor; **The Cry of the City** (Uma Vida Marcada), 1948 e muitos outros. Abordou praticamente todos os gêneros e ultimamente fez filmes em diversos países. Irmão de Curt Siodmak, também diretor de cinema.

JOHN FORD — Falecido em 2 de setembro último, o cineasta John Ford será amplamente abordado em **FILME CULTURA 25**, em virtude de sua posição na história do cinema — considerado, em geral, pela crítica "o mais importante cineasta americano desde Griffith".

Redação de textos de "Movimento": Carlos Fonseca, Ely Azeredo, Livio Dantas, Gilda Roquette Bojunga, Jorge Alves Cabral.



Sandra Barsotti é protagonista de **O Marido Virgem**, comédia de Saul Lachtermacher

