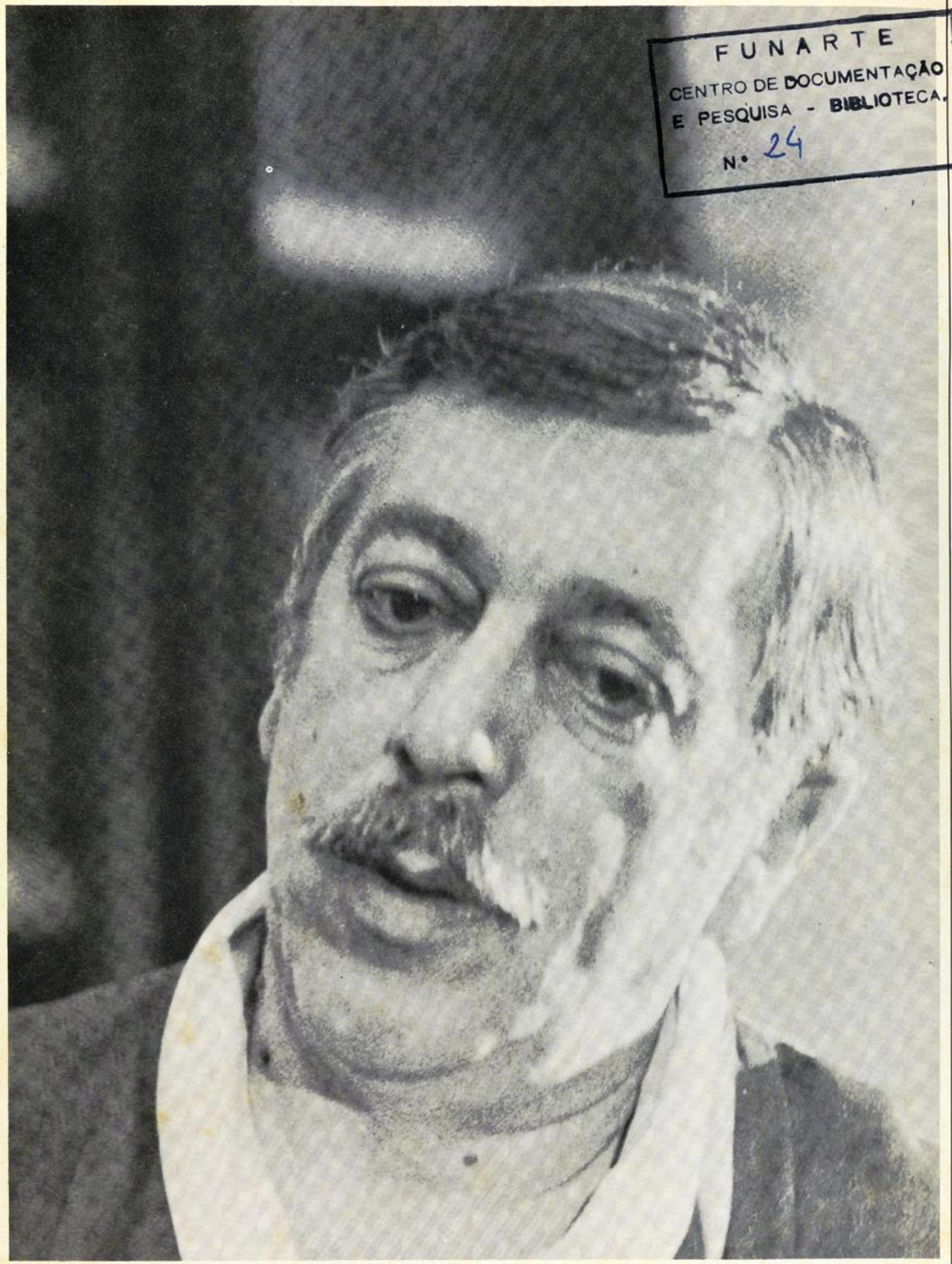


FILME CULTURA

26

Zelito Viana
Pedro Lima
Novos filmes brasileiros





José Lewgoy em Relatório de um Homem Casado, de Flávio Tambellini

MOVIMENTO



Sua Excelência, o Ministro da Educação e Cultura, Senador Ney Braga, dá posse aos novos dirigentes do INC e Embrafilme, Alcino Teixeira de Mello, ao centro, e Roberto Farias, à direita

NOVOS DIRIGENTES: INC E EMBRAFILME

"Acreditô chegado o momento de intensificarmos nossas relações com os mercados de idioma

português, especialmente com os povos da África, aos quais podemos nos dirigir sem legendas ou dublagem. A declaração é do Presidente do Instituto Nacional do Cinema, Alcino Teixeira de Mello, ao ser empossado, no dia 19 de agosto último, no cargo,

pelo Ministro da Educação e Cultura, Senador Ney Braga, que expressou "todo apoio, confiança e solidariedade" ao novo dirigente do INC e ao produtor Roberto Farias, também nomeado, naquele ocasião, para a direção da Embrafilme.

Roberto Farias defendeu "um cinema livre que reproduza a imagem de um povo cada vez mais estimulado pelas oportunidades de objetivar sua autoafirmação". "Nesta etapa de vida do País", observou, "em que o desenvolvimento provoca alte-

rações básicas no comportamento humano, exige-se um cinema brasileiro capaz de contribuir para a formação da nossa comunidade cultural, preservando as raízes da nacionalidade e refletindo as profundas e inevitáveis modificações sociais das últimas décadas, verificadas em todo o País. Um cinema estreitamente ligado às tradições nacionais de construção de um país independente".

Apoio Estratégico

Em sua fala, Alcino Teixeira de Mello manifestou que "a América Latina pode constituir, a médio prazo, mediante acordos de co-produção e de intercâmbio cultural, apoio economicamente estratégico para dotar nosso cinema de aptidão e penetrar mais assiduamente em países de maior desenvolvimento, exercitando-se para preencher em plenitude seu papel futuro no momento em que o País concretizar a sua vocação de grande potência". "Julgo indispensável que produtores exibidores, distribuidores e dirigentes de laboratórios cooperem harmoniosamente a fim de que o cinema brasileiro possa assumir toda a grandeza que lhe será exigida pelas gerações futuras".

Segundo o novo Presidente, "a importância alcançada pela produção nacional, de longa e curta metragem, é inequívoca. A partir de 1953, quando pela primeira vez um filme brasileiro de longa metragem conquistou prêmio em festival internacional de primeira grandeza, nosso cinema situou-se entre os mais laureados. A década de 60, multiplicando a renovação de valores que se esboçara nos anos 50, trouxe surpreendente impulso cultural ao filme nacional,

tornando-o, pelo conteúdo e pela forma, tema de permanente debate nos certames internacionais. Sob o ponto de vista econômico, o êxito das produções mais populares é extremamente animador: nos últimos anos, realizações de nossos cineastas figuram sempre entre os filmes de maior renda no mercado interno".

Para Alcino Teixeira de Mello, "a faixa de produções de renda média, porém, ainda é insatisfatória. Reside aí a vulnerabilidade maior do nosso cinema. Uma linha de produções medianas, comunicativas, de bom nível técnico, é indispensável à saúde de qualquer centro produtor. Dar bases de mercado mais sólidas para o incremento desta linha de produção, evitando graves descontinuidades nas carreiras dos produtores, diretores, atores e técnicos, é o desafio que precisamos enfrentar sem demora, com arrojo e inventiva, a fim de que não se dispersem, como tem ocorrido, tantos talentos maduros ou em fase de amadurecimento".

Ao transmitir o cargo, na sede do INC, no dia 19 de agosto, a Alcino Teixeira de Mello, o Secretário de Coordenação da Autarquia, Luiz Eduardo Esteves de Almeida, respondendo interinamente pela Presidência, ressaltou no novo dirigente o "homem de atitudes e comportamento exemplar, servidor padrão, profundamente humano, companheiro do dia-a-dia, daqueles que fazem de um ideal a razão maior de ser. Irretorquivelmente apto para o exercício da função, carrega a bagagem de conhecimentos da problemática da indústria cinematográfica nacional tão necessária neste momento em que são estudados, para serem traçados, os novos caminhos da nossa indústria".

LONGA-METRAGEM TEM NOVO DIRETOR

O Departamento do Filme de Longa Metragem do INC tem novo diretor: Carlos Fonseca. Ele substitui Alcino Teixeira de Mello, nomeado para a Presidência do Instituto. Fonseca foi fundador da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, atuou na crítica cinematográfica, dirigiu e editou as publicações do INC — *Filme Cultura, Guia de Filmes e Brasil Cinema* — e produziu os filmes *Quelé do Pajeú*, *O Descarte* e (mais recentemente) *Pureza Proibida*.

INC — NOVAS RESOLUÇÕES

- Ao prorrogar a vigência da Resolução 83/73 até 31 de março de 1975, o Conselho Deliberativo do INC estabeleceu em 35 dias, pelo período de um ano, a contar de 1º de abril de 1974, a exibição obrigatória, em todas as salas cinematográficas nacionais, de filmes brasileiros de curta metragem portadores do Certificado de Classificação Especial, cujo número anual não poderá exceder de 30.

- Por considerar fundamental o controle das rendas de bilheteria, no interesse das empresas produtoras, distribuidoras e exibidoras, o Conselho Deliberativo do INC baixou a Resolução 94/74 tornando obrigatório o uso de máquinas registradoras, controladoras e de roletas em todos os cinemas existentes no território nacional, para a venda de ingressos padronizados. Pelo dispositivo da lei, a guarda e a conservação des-

ses equipamentos é de inteira responsabilidade da empresa exibidora, que responderá por quaisquer danos que vierem a sofrer. A Resolução foi baixada a 20 de março de 1974.

- O borderô-padrão e os ingressos padronizados, cujas emissões são privativas do INC, terão utilização obrigatória e exclusiva em todos os cinemas do território nacional, segundo a Resolução 93, de 19 de fevereiro de 1974. A medida estabelece as características de impressão e de formato do ingresso. Para preenchimento do borderô padronizado, entende-se por programa a exibição do(s) mesmo(s) filme(s) durante uma ou mais sessões de um dia, mantidos os mesmos preços dos ingressos.

- Ao prorrogar a vigência da Resolução 85/73 até 31 de março de 1975, o Conselho Deliberativo do INC fixou, pelo período de um ano, a contar de 1º de abril de 1974, a obrigatoriedade para as salas de exibição que normalmente mudem sua programação de uma a três vezes por semana, incluindo três sábados e três domingos. Assim, o cinema que funcione sete dias por semana terá uma obrigatoriedade de 21 dias por trimestre; o que funcione seis dias, 18 dias por trimestre; cinco dias, 15 dias por trimestre; quatro dias, 12 por trimestre; três dias, nove por trimestre; dois dias, seis por trimestre; e um dia, três por trimestre. Pela mesma Resolução, foi estabelecida a obrigatoriedade, pelo período de um ano, a contar de 1º de abril de 1974, para as salas de exibição que normalmente mudem sua programação de quatro a sete vezes por semana, incluindo dois sábados e dois domingos, quando houver

programação nesses dias. Dessa forma, os cinemas funcionando sete dias por semana têm uma obrigatoriedade de 16 dias por trimestre; os de seis dias, 14 dias por trimestre; os de cinco dias, 12 dias; e os de quatro, 10 dias por trimestre. A Resolução 85/73 fixa pelo período de um ano, a contar de 1º de abril de 1974, a obrigatoriedade para as salas exibidoras que somente projetarem filmes estrangeiros em 70 mm: haverá uma quota mínima de 14 dias de exibição obrigatória do filme nacional, podendo os 70 dias restantes serem distribuídos em outras salas localizadas na mesma cidade e possuidoras de idênticas possibilidades de comercialização e de igual condição material, sem prejuízo da quota de 84 dias a que estão obrigados esses cinemas.

JAPÃO VENCE MOSTRA CIENTÍFICA

O documentário *Hospedeiro e Parasita*, representando o Japão, levantou o primeiro lugar na VI Mostra Internacional do Filme Científico, realizada na Cinemateca do MAM em julho deste ano. As outras colocações foram: 2º lugar, *Substituição de valvas cardíacas por valva de duramater* (Brasil); 3º lugar, *Um rio cheio de vida* (Inglaterra); 4º lugar, *Ecologia de um inseto aquático* (EUA); 5º lugar, *Nosso mundo invisível* (Canadá).

O júri concedeu ainda as seguintes menções honrosas: melhor seleção de filmes, Japão; menção honrosa nacional, *O Beco da Fome*; menção honrosa interna-



Cena de *O Forte*, de Olney São Paulo: Léa Garcia e Paulo Villaça

cional, *A Gruta de Hortus* (La Grotte de l'Hortus); melhor filme nacional, *Substituição de valvas cardíacas por valva de duramater*. Apenas 60 filmes, entre 106 representantes de 18 países, foram escolhidos pela Comissão de Seleção, versando sobre Medicina, Oceanografia, Espaço, Biologia, Psicologia, Antropologia, Arqueologia, Energia Nuclear, Aeronáutica, Poluição e Meio-Ambiente.

NA TELA “O FORTE” DE ADONIAS FILHO

“*O Forte*”, romance de Adonias Filho, vem logo depois de sua trilogia do cacau, “*Os Servos da Morte*”, “*Memórias de Lázaro*” e “*Corpo Vivo*”. Embora menos vigoroso como tema do que as anteriores obras citadas, tem, na opinião de Assis Brasil, “tendência mais para o lírico do que para o

trágico, mais para o descritivo e documental do que para a criação”. Talvez tenha sido exatamente por essas características que o diretor Olney São Paulo resolveu transferir o romance para a tela, afi encontrando elementos positivos de plasticidade e de viabilidade cinematográficas.

É a história do amor entre uma jovem baiana e um engenheiro contratado para demolir o Forte de São Marcelo, em Salvador, ainda no dizer de Assis Brasil, “uma amalgama de cal, pedra e sangue”. O filme dirigido por Olney São Paulo, produção de Julio Romiti, com Adriano Lisboa, Paulo Villaça, Léa Garcia e Jurema Pera.

INC CONCEDE 26 CERTIFICADOS DE CLASSIFICAÇÃO ESPECIAL

O Instituto Nacional do Cinema concedeu Certificado de Classifi-

cação Especial a 13 filmes de curta-metragem no primeiro trimestre de 1974:

O Jangadeiro (Cinesul), *Feiras do Nordeste* (Cinesul), *Papo de Anjo* (Transfilme), *Como Nasce uma Cidade* (Regina), *A Ponte Presidente Arthur da Costa e Silva* (Jota Filmes), *Fernando de Noronha* (Jaraguá), *E os Tempos Passaram...* (Primo Carbonari), *Humor Amargo* (S.M.F. Produções), *Encontro das Águas* (Planiscope Planificações), *Reflexões ou Divagações sobre um Ponto Duvidoso* (Sincro), *Ilha Solteira-73* (Jota Filmes), *Vale quem tem* (Batoque), *O Guesa* (David Neves).

No segundo trimestre mais quatro filmes foram classificados: *Um Contador de Histórias* (Bem-te-Vi), *Sorrir* (Transfilmes), *Foz do Iguaçu* (Plantel) e *Rebolo Gonzalez* (Cine Qua-Non).

No terceiro trimestre outros nove curtos saíram beneficiados: *Trajetória* (L.M. Produções), *Ary*

Barroso (Kratex), **Reflexos** (Lente), **Elos da Corrente** (Jota Filmes), **Pequena História do Mundo** (Transfilme), **A Propósito de Futebol** (Renato Neumann), **V Olimpíadas do Exército** (Renato Neumann), **O Fazendeiro do Ar** (Bem-Te-Vi) e **Titãs da Pintura** (Primo Carbonari).

Licitação

Ainda no decorrer de 1974 o INC realizou licitação para a produção de 20 filmes educativos e culturais, investindo cerca de Cr\$ 2 milhões. Os temas e vencedores foram os seguintes: **As carrancas do São Francisco** (Cinesul), **Rendeiras do Nordeste** (Supysáua Filmes), **Teatro brasileiro: origens e mudanças** (Regina), **Teatro brasileiro: as novas tendências** (Regina), **Música brasileira: das origens ao século XX** (Cine TV e Audiovisual), **Música brasileira do século XX: atualidade brasileira** (Terra), **Modinha** (Grupo), **Choro** (Lanterna mágica), **São Luís** (Cinédia), **Pelourinho** (Alter), **Tiradentes e Serro** (Vila Rica), **Pilar** (Grupo), **Conto brasileiro** (Sincro), **Estória infantil** (Lente), **Parapiedismo militar: o salto livre** (Supysáua), **Pinheirais** (Lestepe), **Duque de Caxias** (Filmotec), **Exército Brasileiro** (Cinédia), **A Baiana** (Mariana) e **Carro de boi** (Corisco).

História do Brasil

Através do Departamento do Filme Educativo, o INC adquiriu para o seu acervo 13 filmes focalizando a história do Brasil, escritos e produzidos por Moysés Weltman, profissional de rádio e TV:



Cena de *Presença de Rui*, de Renato Bittencourt

O Caçador de Esmeraldas, Borba Gato, O Ouro de Cuiabá, Antônio de Lara: o Bandeirante, O Ouro do Brasil, As Minas de Prata, Anchieta, Hans Staden, Batalha de Guararapes, Maurício de Nassau, Chico Rei, Zumbi dos Palmares e Amador Bueno: o Paulista Que Não Quis Ser. Os curtos metragens têm 20 minutos de duração cada, e os personagens históricos foram interpretados, entre outros, por Italo Rossi (Anchieta), Milton Moraes (Amador Bueno), Gracindo Júnior (na Batalha dos Guararapes, fazendo um patriota), Adriano Reis (Antônio de Lara), Sadi Cabral (Antônio Raposo Tavares).

CINEMA NA AGÊNCIA NACIONAL

O Serviço de Cinema da Agência Nacional abandonou a fórmula do "Cine-Jornal Informativo" em preto-e-branco, que focalizava so-

bretudo solenidades oficiais e iniciou em 1971 a série **Brasil Hoje**, uma espécie de revista cinematográfica a cores mostrando, além das realizações governamentais, acontecimentos nas áreas da cultura, economia, esporte e turismo. Até o presente, foram feitas 56 edições do BH, cada uma de oito a dez minutos de duração.

No mesmo período, a Agência produziu também cerca de 30 documentários coloridos, a maioria com duração de 10 minutos. Alguns médias-metragens, de uma hora, foram igualmente realizados. Mostrando na prática a eficácia de seu trabalho, o Serviço de Cinema teve o seu documentário **Em Defesa do Verde** colocado pelo júri do INC entre os três melhores curta-metragens de 1972 e exibido em festivais de Milão e Buenos Aires. Além disso, **Arte Brasileira** figurou entre os finalistas do Festival-JB em 1973.

Com seu mais recente documentário, **Presença de Rui**, a

Agência ingressou no campo do filme cultural. Dirigido e montado por Renato Bittencourt — Diretor do setor de cinema da Agência — e fotografado por Jorge Ventura, este curta-metragem aborda a visita de meninos do Colégio Jacobina à Casa de Rui Barbosa.

FILMES DIVULGAM A MECANIZAÇÃO DO INGRESSO PADRONIZADO

O Instituto Nacional do Cinema está exibindo em todos os cinemas brasileiros, filmes especiais de 60 segundos relativos à divulgação do Sistema Mecanizado de Ingressos Padronizados. Resolução neste sentido foi banhada a 29 de março de 1974, tomando o nº 95 e excluindo os exibidores de quaisquer ônus.

N.º 24

Três assuntos de especial importância ocupam grande parte do espaço desta FILME CULTURA: a regulamentação das profissões de artistas e técnicos, motivadora de uma "enquête" com profissionais de cinema; o lançamento de **Os Condenados**, realização de Zelito Viana, cineasta sobre o qual apresentamos um completo dossiê; e a atribuição do Grande Prêmio INC a Pedro Lima, homem de cinema de múltiplas atividades documentadas em páginas que — por mérito de seu protagonista — assumem valor histórico.

Diretor-Responsável: Alcino Teixeira de Mello

Diretor-Editor: Carlos Fonseca

Editor: Ely Azeredo

Pesquisa e Documentação: Auricélia Rodrigues Barbosa

Colaboradora: Amélia F. Alvim

Arte e Coordenação Gráfica: Celso Mesquita

Circulação: Antonio Carlos Torres Machado

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 — na íntegra ou em parte — de artigos assinados só pode ser feita mediante autorização, por escrito, da Chefia do Setor de Publicações do INC.

Instituto Nacional do Cinema
Rua Mayrink Veiga, 28 — ZC 05
Rio de Janeiro — Guanabara — Brasil
Endereço telegráfico INCBRAS
Telefones: 223-8471, 223-8472, 223-8473, 223-8474

Setor de Publicações: salas 507 (Chefia e Redação), 508 (Pesquisa, Documentação e Divulgação), 509 (Circulação) — Ramal telefônico: 41

A circulação da revista é efetuada exclusivamente pelo INC. As pessoas ou entidades interessadas neste número ou em atrasados devem escrever à Chefia do Setor de Publicações, comunicando a natureza de suas atividades e seu nome completo, ou dirigir-se com estes dados diretamente à Circulação.

Esta revista é composta e impressa no Serviço Gráfico do IBGE

- | | |
|----|---|
| 1 | Movimento |
| 6 | Pedro Lima em "Flash-Back" |
| 21 | Dossiê Zelito Viana |
| 31 | Brasil: Novos Filmes |
| 44 | Cultura Cinematográfica em São Paulo |
| 46 | Super 8, Vida Nova |
| 48 | Regulamentação das Profissões de Artistas e Técnicos |
| 53 | Os Melhores de 73 |
| 56 | O Futebol no Cinema Brasileiro |
| 61 | Movimento |

Pedro Lima em "flash-back"

UMA ODISSEIA NO TEMPO

ENTREVISTA A VERA BRANDÃO DE OLIVEIRA

De fã e cinemaníaco a desbravador do cineclubismo e pioneiro do cinema brasileiro, precursor dos movimentos reivindicatórios da indústria, polemista, crítico, repórter, pesquisador, cultor do curta-metragem documentário, Pedro Lima profissionalizou-se sem jamais perder a paixão e a pureza de espírito do amador. O Grande Prêmio INC e o troféu Coruja de Ouro foram o reconhecimento justo por mais de meio século de fecundo amor ao cinema. As páginas dedicadas ao grande premiado neste número de FILME CULTURA refletem, através de uma existência singular, inúmeras facetas da batalha que a produção brasileira enfrentou para atingir suas dimensões contemporâneas. É um mergulho na História, uma odisséia no Tempo. FC

A vida cinematográfica de Pedro Lima começou nos tempos de estudante, no Colégio Pio Americano, "onde tinha por companheiros Adhemar Gonzaga e Leo Reissler, mais tarde publicista da Universal. De 1910, ano da inauguração do cinema Pátria, no Largo da Canceleda, em São Cristóvão, data meu conhecimento com Paulo Vanderley, Álvaro Rocha e Carlos Leal, que formariam, com Gonzaga e eu, possivelmente o primeiro grupo de fãs do Brasil. Este grupo aumentou com L. S. Marinho que, como Álvaro Rocha, foi dos primeiros "privilegiados" a receber fotografias autografadas de artistas estrangeiros."

"Nosso ponto de reunião era o cinema Iris. No Pátria, cujo ingresso custava 200 réis e que mudava de programa três vezes por semana, obtivemos um desconto de 50%, pagando apenas cinco mil réis pela assinatura mensal. Depois, os "Big Five" (como nos intitulávamos) passaram a freqüentar salas mais caras, como o Parisiense, com suas cortinas de veludo verde e tantas recordações: *Jóquei da Morte*, os "astros" Waldemar Psilander e Asta Nielsen. Surgiram ainda os cinemas Odeon e Palais, não esquecendo o Pathé; as casas exibidoras do Passeio Público; aquelas estréias sensacionais da Universal no Palácio-Teatro, como a do

filme do von Stroheim, *Esposas Ingênuas; Civilização*, no Fênix, que dizem ter sido teatro antes de cinema..."

"A época de fã durou muito. Eu via os filmes na cabine da Universal e da Triangle, com Leo Reissler e Gonzaga. Discutíamos cinema até nas aulas e eu escrevia sobre o assunto nos jornais estudantis que publicava ("O Dia", "A Manhã", "A Noite", "O Sol"), onde copiava um folhetim interminável, "Angela", e contos para serem aproveitados em cinema.

Em 27 de setembro de 1917 criamos, com meu irmão Edgar, José Sestruc, Jaime Marques, Alberto Gama e mais dois rapazes, o Nacional Infante Filme — que hoje seria um cineclube — e lá treinávamos para interpretação, direção, fotografia e outras funções técnicas de maneira a formar uma equipe completa de filmagem. Conseguimos com Matu, empregado da empresa alemã C. Furst, uma câmera de 35 mm, que tanto fotografava como filmava em rolinhos de dois a três metros. Luiz de Barros também colaborou, dando a película para a primeira filmagem. Acontece que ele mesmo revelou e entre os convidados a assistir ao grande evento houve surpresa geral: o filme estava todo escuro — "filme espírita", disse Lulu (Luiz). Mas não explicou se fornecera o negativo já velado..."

"Mais tarde, passamos a Grêmio Juventude a fim de arranjar capital para incrementar o Nacional Infante Filme. Tentou-se construir um tablado de filmagem no terreno à venda, mas custaria seis contos de réis! Entretanto, antes de sua dissolução, foram feitas várias tentativas junto aos estúdios existentes, principalmente a Guanabara Filmes, aos quais ofereciamos enredos e artistas. Entre as atrizes destacavam-se Alayde Martins, Salaberga, Scyla e Aquiléa, esta até cogitada para uma produção de Luiz de Barros. No grupo masculino havia um rapaz chamado Henrique Fernandes que todos os anos saía no Carnaval, imitando Billie Ritchie, ator do qual Carlitos copiou a maneira de vestir, exceto as calças, que o extraordinário Billie usava axadrezadas. Depois o grupo se dissolveu, mas a mania de cinema ficou."

Colaboração na Imprensa

O grupo de fãs começou a mandar notas para os jornais. "Correio da Manhã", "Palcos e Telas" e "Jornal do Comércio" passaram a publicar, refundidas, as notícias que Pedro Lima enviava regularmente. Começava, assim, uma ativa participação na imprensa, cujo ponto culminante seria a campanha pelo cinema bra-



Pedro Lima

Pedro Lima Álvares Cabral

Chamado de "Pedro Álvares Cabral do Cinema Brasileiro" pelo ator e economista Olympio Guilherme, por suas incontáveis batalhas pelo filme nacional, Pedro Lima foi um dos principais mentores do 1º Congresso Nacional do Cinema, promovido em 1932, no Rio de Janeiro — o primeiro na América do Sul. Tudo começou com uma promoção dos "Diários Associados", a pretexto de proteger os direitos dos exibidores e importadores de filmes que temiam dar declarações à imprensa. Pedro Lima conseguiu uma entrevista de William Melnikes, da Metro, de grande repercussão, seguindo-se depoimentos de importantes personalidades como Roquette Pinto, Carmen Santos, Venâncio Filho e até Gustavo Capanema. Foi uma campanha

sileiro em 1932, por ocasião do I Congresso Nacional do Cinema.¹

Sua atividade na crítica e noticiário cinematográficos pode ser encontrada em publicações como "Palcos e Telas", "Boa Noite", "Fru-Fru", "Broadway", "Cinema" (8/10/1919 a 9/11/1919), "Cine-Revista" (8/12/1919 a 9/1/1920), "Para-Todos" (1919 a 1926 — onde escreveu algumas das entrevistas fictícias atribuídas ao ator Antonio Rolando, então correspondente em Hollywood), "A Fita" (7/5/1921 a 20/7/1921 — aí Pedro Lima escrevia com o pseudônimo de Metchinikoff); "A Nação" (1923, na primeira fase, sob a direção de Maurício de Lacerda e Leônidas Rezende), "Seleta" e "Fon-Fon" (1924 a 1927), "Cinearte" (7/2/1927 a 23/4/1930), "Diário da Noite" do Rio e "O Jornal" (de 1929 até o fim), "A Vanguarda" (1932-1934, onde criou a seção "Filmando"), "Diário da Noite", "Diário de São Paulo" e "A Gazeta", todos de São Paulo, "Revista do Rádio", "Jornal das Moças", "A Cigarra", "O Cruzeiro" — onde fazia várias seções com pseudônimos como Marius Swendersson, Alex Viany — mais tarde adotado por seu amigo Almíro Viviani Fialho) e outros. Mas quando escrevia sobre cinema brasileiro, em geral se assinava Pedro Lima. Até hoje seu nome é conservado entre os colaboradores de "O Cruzeiro", embora ele tenha deixado de escrever.

Na Rádio Tupi, em 1935, criou com Weissmann o primeiro programa "rádio-visual", chamado "Cine-Síntese", em que uma história narrada através do locutor era simultaneamente projetada com filmes musicais para o auditório. O filme de estréia foi **Clo-Clo**, com Martha Eggerth, seguindo-se quase todas as produções interpretadas por Ginger Rogers, Fred Astaire, Shirley Temple, Jessie Mathews, Jan Kiepura, Jeanette MacDonald, Maurice Chevalier, Grace Moore, Allan Jones, Nelson Eddy, Cyd Charisse e outros.



Duas imagens do desaparecido Barro Humano. Acima: Lelita Rosa e Carlos Modesto. Ao lado: Eva Schnoor e Carlos Modesto

nha tão grande que alcançou repercussão internacional, culminando com a criação do Congresso de Cinema. "Pudemos então criar o movimento do cinema brasileiro dentro deste outro movimento, o que era nosso objetivo" — diz Pedro Lima. "Pela primeira vez foram oficialmente discutidos temas como a criação de um Instituto de Cinema, isenção da taxa para filme virgem e material cinematográfico, obrigatoriedade de exibição de filmes de curta e longa metragem, e outros objetivos que mais tarde se concretizariam".

Este movimento, fomentado nos bastidores com a colaboração de Adhemar Leite Ribeiro, teve algumas de suas teses apresentadas por Carmen Santos, Paulo Magalhães e outros, cha-

mando a atenção do Governo e tornando mais forte o lema "Todo filme brasileiro deve ser visto".

(Im)Pressões da Crítica

"Antes da revista "Cinearte" já existia uma crítica honesta e verdadeira, mas constituía minoria. A praxe era a seguinte: o crítico escrevia no jornal e, ao mesmo tempo, era publicista de uma companhia cinematográfica, fazendo comentários de acordo com o valor comercial dos filmes e com o sucesso de bilheteria. Era mais uma promoção do que uma orientação para o público. Então, nosso grupo de fãs passou a enviar noticiário para a imprensa, tentando incrementar um ponto de vista puramente cinematográfico. "Palcos e Telas" tinha Cravo Jr., que dava um enfoque

crítico às notícias. Em 1921, saiu o jornal "A Fita", em que Amador Santelmo comentava cinema de uma maneira original: em apenas um versinho de quatro linhas. Lembro-me bem da crítica ao filme alemão **Ana Bolena** (1929), para o qual a distribuidora pedira aos membros da Academia Brasileira de Letras que fizessem, cada um, uma legenda. Cada escritor queria salientar-se mais, resultando num filme aumentado de quase duas horas e um fracasso total. Que diferença de **Chispa de Fogo** e **Brutalidade**, onde apenas uma legenda em cada um fazia o sucesso do filme! Escrevi que cinema não era literatura e sim imagem e ritmo e a crítica saiu na íntegra, sem censura. Aliás, a censura que havia era a das companhias de cinema. E passamos a sentir isto quando começo-



Pedro Lima

mos efetivamente a batalhar na imprensa, eu na "Seleta", Adhemar na "Cinearte" e, também Alvaro Rocha, Paulo Vanderley e Carlos Leal".

"A crítica da "Seleta" sofreu tremenda pressão porque veio modificar completamente o meio-ambiente. Nesta entrevista eu fazia um comentário muito pessoal e minha opinião, certa ou errada, não tinha compromissos com ninguém. Acontece que ali também fazia a crítica de certos filmes uma pessoa de grande valor, mas que representava os interesses de determinada companhia, gerando, assim, uma disparidade de opiniões. Passei a redigir sozinho toda a matéria de cinema. Convidado pelo diretor da companhia para trabalhar para ele, recusei. Então, o diretor da revista me ofereceu um conto e quinhentos, além do meu salário, que era 200 mil réis, com a condição de eu não escrever mais sobre cinema. Recusei e me demiti. Outros tipos de pressão: ameaça de pancada e boicote de material fotográfico e informativo, por parte das companhias, que mandavam até cobrir as fichas técnicas dos cartazes para que não as copássemos!"

Primeiras revistas

Foi nos jornais que começou, realmente, o apoio à divulgação cinematográfica. O "Correio da Manhã", com Manoel Cravo Jr. e o "Jornal do Comércio", com Vasco Abreu, dedicavam páginas inteiras ao cinema: concursos, entrevistas, noticiário e publicação de seriados completos. Mas nas revistas é que se firmou, realmente, a crítica de cinema, começando por "Palcos e Telas". Algumas abordavam o assunto, mas sem um enfoque crítico. Nestas Pedro Lima procurava introduzir informações sobre o cinema brasileiro, como na "Cine-Re-



Um momento
de Barro Humano,
com Eva Nil



Nordeste, curta-metragem de Pedro Lima



Didi Viana e Mario Marinho em Saudade, filme inacabado do Cinearte Studio



Milton Braga e Anita Morais em Maré Baixa, de Mario Peixoto, do qual Pedro Lima foi assistente de direção

vista" (1919/20), onde começou publicando, na capa, a fotografia de Lucia Tiburcio, atriz de **O Garimpeiro**, de Vittorio Capellaro.

"Seleta", "Cinearte" e "A Cena Muda" eram as publicações exclusivamente de cinema que dominavam o público em geral. "Para Todos" correspondia às atuais "Manchete" e "O Cruzeiro". "Seleta" atingia principalmente os produtores do cinema nacional. Nesta revista Pedro Lima criou, em 1924, a primeira seção permanente sobre cinema brasileiro. Ele recebia volumosa correspondência, apoiava todos os esforços de estímulo ao nosso cinema, orientava e divulgava a exibição dos filmes e, se necessário, criticava depois. "A Cena Muda" era a mais popular, devido às capas e às páginas que reproduziam, em papel "couché", fotografias dos ídolos do "far-west". Em 1931, Pedro Lima e Paulo Vanderley iam fundar uma revista especializada em cinema, "Câmeral!", que não chegou a sair por motivos financeiros. Pedro Lima guarda em seus arquivos a "bonaca" completa do primeiro número.

Pedro Lima

nome da produção, lembra apenas do cartaz: um casal num automóvel e um raio cortando o espaço. "Mas o Pery Ribas sabe", afirma Pedro Lima. Pery Ribas é também um dos pioneiros da crítica e um dos maiores pesquisadores do Brasil, residindo atualmente em Pelotas, Rio Grande do Sul.

Em 1919 o ator português Antonio Silva, da Amazônia Filmes, indicou a Luiz de Barros o roteiro de Pedro Lima "Sonho Dourado", que não foi aproveitado pelo diretor. Em vez disso, Luiz de Barros chamou-o para trabalhar como ator coadjuvante em *Jóia Maldita*, onde fez o papel de "croupier". Pedro Lima já aparecia, por acaso, em outro filme de Lulu. Em 1915, ele e seu irmão regressavam do colégio, quando

mentou tanto que ele comprou uma casa especialmente para alojá-lo. Lá pode-se testemunhar a verdade histórica (arquivo implacável até para a idade feminina) e encontrar coisas singulares, como fragmentos do filme colorido de Paolo Benedetti, filmado com negativo preto-e-branco da Ferrânia, em 1929, com Lia Torá; a âncora do barco utilizado em *Límite*, de Mário Peixoto; peças do gravador em que Paolo Benedetti sonorizou o primeiro filme brasileiro em Vitaphone;² um bilhete, a lápis, de Carmen Santos, no qual lamenta o incêndio que destruiu seu estúdio; o roteiro técnico de *Maré Baixa*, de Mário Peixoto, de filmagem inacabada e do qual Pedro Lima participou, fazendo também as fotos de cena, que o "Correio da Manhã" che-

A crítica ontem e hoje

"Naquele tempo, nós, cronistas, não tínhamos recursos para estar atualizados com as revistas estrangeiras" — lembra Pedro Lima. "Muitas vezes éramos obrigados a criar entrevistas fictícias, cujo texto representava apenas a nossa visão idealista dos atores. Ainda conservo uma carta onde Norma Talmadge agradece e recusa um argumento que lhe enviei..."

"Penso que, na maioria, os críticos atuais julgam-se mais abalizados tecnicamente, seguem escolas estéticas e são influenciados por publicações estrangeiras. A grande diferença que noto é que antigamente nós fazímos críticas de filmes enfatizando a ação do diretor e o ritmo cinematográfico. Achávamos mais importante a sutileza, o subentendido: antes sugerir do que mostrar. A estética da violência crua e detalhada, hoje tão em moda, tirava o valor de um filme, para nós."

Câmara! Ação!

Antes de ser cronista Pedro Lima sentia uma irresistível vontade de trabalhar em cinema. Surgiram os primeiros argumentos, alguns enviados aos Estados Unidos. Ele fez um argumento especialmente para Norma Talmadge, "rejeitado porque ela não se sentia capaz de ambientar-se ao Ceará, onde transcorria a história, de fundo social e caráter documentário, e bastante ousada para a época: a constituição da família sem os preceitos legais". Participou de um concurso de roteiros, organizado pela revista "Cine-Mundial", especialmente para a menina-prodígio Soé Rae. Teve um dos seus argumentos aproveitado numa produção americana, que não lhe deu a menor satisfação. Foi exibida nas telas cariocas (cinema Ideal) e conta a história do salvamento, à última hora, de um rapaz condenado injustamente à cadeira elétrica, que é danificada por uma tempestade. Pedro Lima não se recorda do



Acima: Sandra Dee no estúdio da Universal, entre Pedro Lima e sua esposa, Mitsi. Ao lado: um sorriso e um autógrafo da "Namorada da América", Mary Pickford

pararam na Avenida Pedro Ivo, em São Cristóvão, para ver um atropelamento. Anos mais tarde descobriu que eram as filmagens de *Vivo ou Morto*, uma das produções de custo mais alto da época.

Daí por diante começou a freqüentar os estúdios da Nacional, onde tomaria parte na cena da morte do espião em *Le Film du Diable*, no qual Miss Ray aparecia completamente despidas, inaugurando esta audácia no cinema no país, mas chegou tarde e o espião já tinha caído do telhado... Também ia à Guanabara e à Omega Filme: ali assistiu Carmen Santos se preparando para filmar *Urutau*.

Atualmente seu arquivo é uma das mais preciosas fontes da história do cinema em geral e do brasileiro em particular. Seu volume au-

gou a publicar. O roteiro lhe foi oferecido pelo autor com a seguinte dedicatória: "Este cenário pertence a Pedro Lima. Ele gostou da história e de todo o meu jeito de colocar tudo em forma de cinema. Se não fosse a imaginação da gente, até pouco sobrava, para festear o pai do Cinema Nacional". O acervo de Pedro Lima conta com outras preciosidades, como a coleção completa dos filmes de Carlitos — em 8 e 9 mm — vários de Harold Lloyd, Hal Roach e outros.

"Barro Humano"

Pedro Lima recorda que "nos anos 20, o cinema brasileiro sofreu tremenda crise, com paralisação quase completa de sua produção.

A black and white photograph of actress Mary Pickford. She is standing in a field with tall grass or flowers behind her. She is wearing a light-colored, short-sleeved dress with a dark, patterned sash cinched at her waist. Her hair is styled in soft waves, and she has a gentle smile. A large, irregular white shape, resembling a piece of torn paper, is superimposed over the lower half of the image, covering her legs and feet. On this white shape, there is handwritten text.

Sincerely-
Mary Pickford

Pedro Lima

Uma, senão a principal causa, era a falta de exibição de nossos filmes. Eu e Gonzaga, pela "Seleta" e "Cinearte", respectivamente, pensávamos solucionar a situação fazendo de cada exibidor um interessado na exibição do filme brasileiro. Para isso, sugerimos a criação do Circuito Nacional dos Exibidores. Cada exibidor entraria com uma quota para a produção de filmes que eles próprios apresentariam. A fim de que todos fossem acionistas, fariam, aos domingos, sessões em que as freqüentadoras do bairro seriam filmadas, concorrendo a concurso para escolha de atrizes para as produções que realizariam. Isso lhes aumentaria a renda, sem prejuízo de qualquer ordem. Gonzaga e eu seríamos exclusivamente divulgadores, sem qualquer participação na empresa. Infelizmente o capital foi malbaratado em filmes de "cavação", de publicidade, etc., e o principal trabalho, o longa-metragem "Mocidade", não foi "rodado" por falta de dinheiro. Urgia uma providência para evitar a pá-de-cal em nossa cinematografia. Combinei com Gonzaga que iria à reunião do CNE. Em vista da negativa deles de prosseguir com o plano, procurei Paolo Benedetti, insistindo para que ele produzisse o filme, como havia feito antes com *O Dever de Amar*, *A Gigoete* e *A Esposa do Solteiro*. "Amigo Pedro" — disse ele — "em vez de viajar eu prefiro divertir-me, fazendo cinema. No momento não posso fazer nem uma coisa, nem outra". Conferenciei com Gonzaga, Paulo Vanderley, Álvaro Rocha e achamos outra solução: daríamos a história, os artistas e os técnicos; e Benedetti entraria com filme virgem e laboratórios. Voltara o idealismo de 1917!"

"Assim foi feito *Barro Humano*, um trabalho de equipe, onde cada um tinha uma função demarcada, mas colaborava em todos os setores. *Barro Humano* equacionou quase todos os problemas do cinema brasileiro, como roteiro técnico, iluminação, maquilagem, publicidade, corte, montagem, exibição, dignificando, inclusive, a função de atriz, que passou a ser preenchida também por moças da sociedade. Daí surgiram Eva Schnoor, Gracia Morena, Georgette Ferrez, Tamar Moema, Lelita Rosa, Nita Ney, Eva Nill, Almery Esteves e tantas outras. Em *Barro Humano* somente as coadjuvantes iam a quase uma centena. Até Violeta Coelho



Pedro Lima com Roquette Pinto, entusiasta do cinema educativo, responsável pelo ingresso de Humberto Mauro no INCE e fundador deste órgão depois absorvido pelo INC



Julio Ferrez, exibidor, assina contrato para exibir no Pathé Braza Dormida, de Humberto Mauro. Ao centro: Al Szekler, da Universal. À direita: os atores Luiz Soraia (em pé), Nita Ney, e a testemunha de sempre, Pedro Lima



Pedro Lima exibe a Taça que conquistou no 3.º Festival Mundial de Curta Metragem — com o documentário Nordeste — a Irineu Cabral, Diretor do Serviço de Informação Agrícola

Netto ia ser estrela de **Saudade**, mas seu pai teve que adiar o ingresso dela na vida artística, devido à agressiva carta de um fã... Carmen Santos chegou a trabalhar como "vamp" numa sequência de **Barro Humano**."

"Uma recordação emocionante deste filme, realmente um marco do cinema brasileiro, é uma relíquia que guardo secretamente. Uma tarde, como fazia quase sempre, Roberto Rodrigues, que era meu amigo, veio sentar-se ao meu lado, na redação de "Cinearte". Ele desejava muito ser ator. Nada ficaria a dever a Ramon Novarro, então um ídolo do cinema americano, nem mesmo em estatura. Nessa tarde, seu assunto era outro: queria colaborar em **Barro Humano**, fazendo o cartaz. E desenrolou o canudo que trazia. Um verdadeiro atestado de seu talento. Não havia mais tempo. Então, ele me deu o cartaz de presente. "Talvez seja a minha última lembrança para você". Dias depois, ele morria assassinado."

"**Barro Humano**, escolhido para a inauguração do cinema Paramount, em São Paulo, e primeiro filme brasileiro a ter realmente música adaptada às imagens, foi absoluto sucesso de crítica e de público. Concorreu com **A Divina**

Dama, da Warner, no concurso para escolha do melhor filme do ano. Nas eleições apuradas, ganhou de ponta a ponta, só perdendo porque apresentaram, na última hora, pilhas de sacos fechados cheios de jornais, com votos a preencher e contar. Não ficava "bem" um filme brasileiro ganhar de um americano".

"Por que não continuamos, depois de **Barro Humano**? Continuamos, com a frustrada filmagem, em Hollywood, da parte falada de **Mulher**, o que impediu a realização do filme, e o início, aqui no Brasil, de **Saudade**, que seria realizado no Cinearte-Studio, fundado por Gonzaga, Paulo Vanderley, Alvaro Rocha e eu".

(Re)Visão do Cinema Brasileiro

Com a autoridade de quem viu todos os filmes nacionais, Pedro Lima faz uma "decupagem" crítico-sentimental da nossa cinematografia: "Temos progredido técnica e materialmente. O cinema brasileiro tem que ser marcado por etapas. Começou, realmente, em 1906, quando já havia o sentido de fazer cinema, com Antonio Leal filmando a inauguração do eixo da Avenida Central e a da Fonte Ramos

Pinto, jorrando vinho, na Glória (atualmente, encontra-se na entrada do Túnel de Copacabana). São filmes que marcam o início de um cinema encarado como indústria. Depois vieram os documentários, os filmes de enredo, os de crimes, os cantados, fazendo tanto sucesso. Admira mesmo que não tenham criado efetivamente uma indústria, com Labanca, Auler, Serrador, homens que dedicaram a vida ao cinema e podiam fazê-lo".

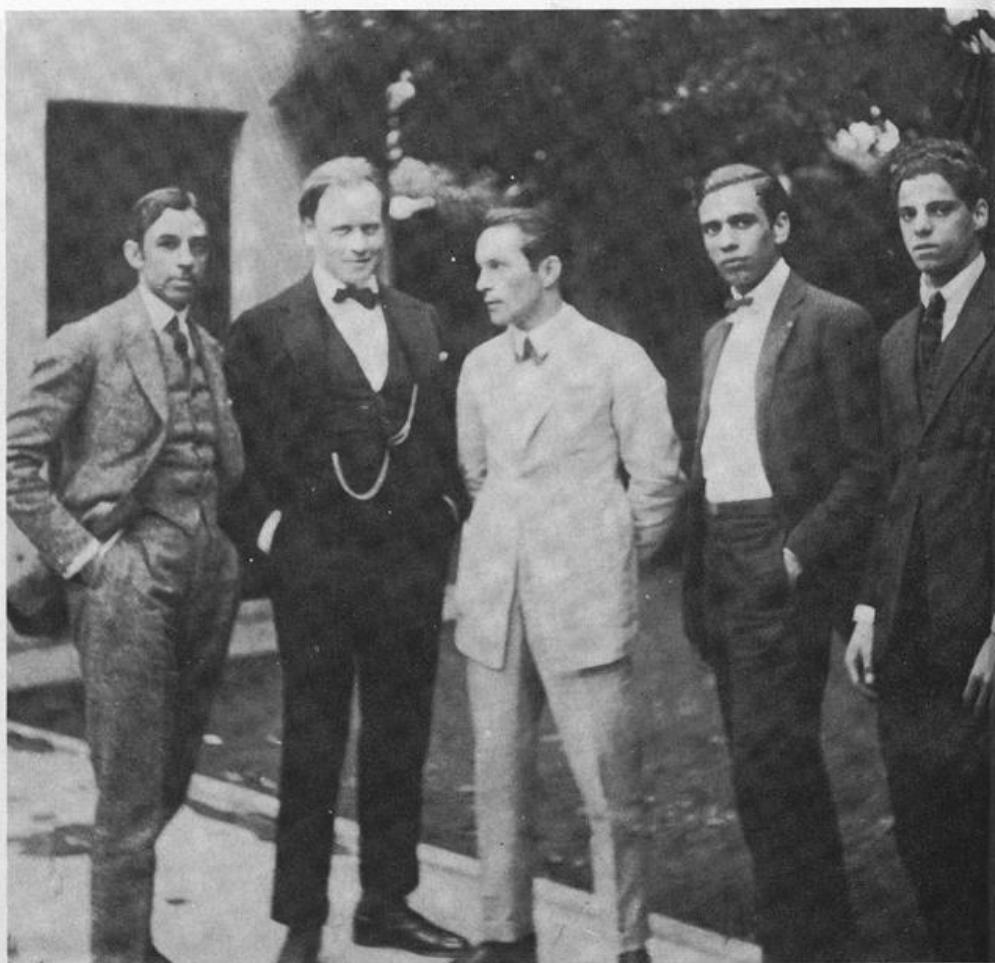
"Desta época, existe um filme que marcou, chamado **Lucíola** (1916), de Antonio Leal, inspirado na obra de José de Alencar, que tinha por estrela Aurora Fúlgida. Fui vê-lo no Palais, que era chique: tinha duas salas de exibição e apresentava a orquestra dos Oito Batutas.³ Na entrada, uma senhora, condóida por meu braço quebrado, deixou-me "furar" a fila. Eu era menino — naquele tempo não havia proibição para menores — e vi quando as senhoras se retiravam chocadas com a ousadia das cenas. Aurora Fúlgida aparecia, não nua (como afirmou Salvyano Cavalcanti de Paiva) mas em trajes íntimos, imitando os quadros lascivos do Comendador Sá.⁴ Foi aí que fiquei fã de Aurora Fúlgida. Depois, tivemos os esforços de Luiz

Pedro Lima

de Barros no filme **Zero Treze**. Na época dos filmes "falantes" (falados por atores ocultos atrás da tela) marcaram sucessos **A Gueixa e Paz e Amor**, de William Auler, no cinema Rio Branco.⁵ Em 1915 **Um Transformista Original**, de Paolo Benedetti, com a música marcada no próprio filme, teve tal êxito que chegou a provocar comício em praça pública. Depois vieram os filmes da Benedetti Filmes, entre outros **A Esposa do Solteiro** e **Barro Humano**. Tivemos ainda **Limite**, de Mário Peixoto, em 1930, que considero a mais avançada realização brasileira. Introduziu muita coisa nova. Por exemplo: o que o personagem pensava, aparecia em negativo. O trabalho de movimentação de câmera, de Edgar Brasil, foi o mais ousado que já vi, e feito sem recursos técnicos."

"A fase da chanchada, condenada por todo mundo, e que eu próprio critiquei (com raras exceções), levantou comercialmente o cinema nacional, que, sem isso, teria acabado. No seu tempo a chanchada foi também um "laboratório" de pesquisas que revelou atores e técnicos e criou uma linguagem cinematográfica tipicamente brasileira, embora mal aproveitada. **Coisas Nossas**, musical paulista de Wallace Downey, confunde-se com os filmes americanos do gênero.⁶ Depois o cinema se arrastou. Veio a Vera Cruz, que poderia ter realizado grandes filmes, mas não possuía mentalidade cinematográfica. Alberto Cavalcanti, cineasta que respeito, trouxe bons técnicos que se perderam por aqui. Em todo caso, a Vera Cruz, a Maristela e outras conseguiram, pelo menos, manter certo nível de produção. Mas não tanto como José Medina, com seus filmes antológicos, retratando com realismo o cotidiano. Humberto Mauro, com **Tesouro Perdido** e **Brasa Dormida**, fixou novos rumos para nosso cinema regional. Acho-o maravilhoso nestes filmes e nos documentários que fez para o INCE, mas não gosto de **Ganga Bruta**."

"Finalmente, temos o chamado Cinema Novo, revelando cineastas com senso de cinema, mas não de indústria. Eles não fazem filmes para o público e sim para si próprios e para um reduzido grupo de pessoas. O que resultou deste movimento foi um grande progresso técnico



Equipe da Guanabara Film (a partir da esquerda): o cineasta Luiz de Barros, Harry Themp (Diretor Assistente), Antonio Rolando (Diretor-Presidente), Pedro Lima (Secretário), João Pinheiro (Assistente de Laboratório)



Intervalo de filmagem de **Gente Honesta**, da esquerda para a direita: Moacyr Fenelon e Oscarito (sentados), Mario Brasini, Milton Carneiro, Vanda Lacerda, José Carlos Burle, Pedro Lima. Na página ao lado: Maria do Carmo Santos (a atriz e cineasta Carmen Santos), em foto autografada de 1924: "Ao meu querido e particular amigo Exmo. Sra. Pedro Lima. Saudade dos meus quinze anos..."



Pedro Lima

para nosso cinema. Em alguns filmes, a fotografia iguala-se à dos melhores filmes estrangeiros."

Filmando o Brasil

Ainda nos tempos do "Cinearte", Pedro Lima conheceu Sérgio Barreto Filho, um pioneiro na luta pela curta-metragem no Brasil, desenvolvendo na revista, com o pseudônimo de Myself (literalmente: Eu Mesmo), uma campanha de divulgação das técnicas e valores do cinema em 8 mm e 16 mm. Mais tarde Pedro Lima também se dedicou ao documentário curto, realizando 27 filmes, entre eles *Nordeste*, 1º Prêmio e Taça Alberto Cavalcanti, na 3ª Exposição Mundial de Curta Metragem, no Rio de Janeiro, 1950.

Admitido no Ministério da Agricultura, no cargo de redator, Pedro Lima ocasionalmente trabalhava como cinegrafista, substituindo Lafayette Cunha, responsável pelo setor de cinema. Assim, realizou os "shorts" que o Serviço de Informação Agrícola exibia regularmente nos cinemas de todo o país. Ele conheceu e filmou o Brasil inteiro, tendo até se perdido, em 1941, no interior de Mato Grosso.

"Fernando Costa, então Ministro da Agricultura, era um homem apaixonado por cinema. Foi ele quem me convidou para participar da expedição que iria a Vilhena, no sertão de Mato Grosso, fazer prospecção de minérios e levantar coordenadas. Éramos seis. No início estivemos no Posto Roosevelt e, durante o percurso, cheguei a fotografar duas índias louras. Passando mil peripécias, fome, o diabo, chegamos a Vilhena, encontrando um campo de pouso abandonado. Na volta, ficamos vagando pela selva, quase um ano, pois os dados geográficos que nos haviam dado estavam errados; a expedição concorreu, inclusive, para corrigi-los. Documentei tudo o que pude, através de fotografias e filmagens, mas infelizmente quase todo o material se perdeu no incêndio do Ministério da Agricultura".

Atualmente queixam-se da falta de recursos para produzir filmes. Queria que fizessem filmes nas condições do meu tempo: sem roteiro (davam-nos apenas a indicação: vá ao Rio Grande do Sul filmar o trigo, e a gente é que tinha de descobrir tudo sozinho), sem material (eu dispunha de uma velha Bell and Howell quebrada, que filmava 15 metros de cada vez).

Perto disto, o curta-metragem de hoje é milionário. Quero prestar, aqui, uma homenagem ao meu companheiro Lafayette Cunha, hoje completamente esquecido, que dedicou toda sua vida ao cinema, especialmente ao gênero documentário ("rodou" cerca de 300). Criou o Setor de Cinema do Ministério da Agricultura, em 1931. Ele antes trabalhara como cinegrafista de estúdio, inclusive de Carmen Santos.

O Curta-Metragem

"Desde que me conheço sou admirador incondicional do curta-metragem, que é a verdadeira escola de cinema. Entre outros valores, o curta-metragem é difusor de cultura, revelando os aspectos regionais e o caráter do povo. Além disso, por suas características peculiares, permite ir diretamente ao assunto. Os documentários atuais são feitos com maior preparo e contam com uma infinidade de recursos técnicos — cor, lentes, laboratórios. Em compensação, acho nossos primeiros documentários mais reais. Penso que o curto não deveria ter tempo de projeção limitado e que sua exibição deve ser tornada obrigatória nos cinemas e na TV, antes do filme de longa-metragem."

"Como membro da Comissão de Classificação Especial do INC, tive oportunidade de assistir a grande parte da produção de curtos brasileiros."

"É uma pena que não se cumpra rigorosamente a obrigatoriedade de exibição, nos cinemas, nem se pague bem por esse gênero de filme, porque existem obras verdadeiramente maravilhosas. Creio que o curta-metragem é o tipo de filme de maior progresso no cinema brasileiro."

Co-protagonistas

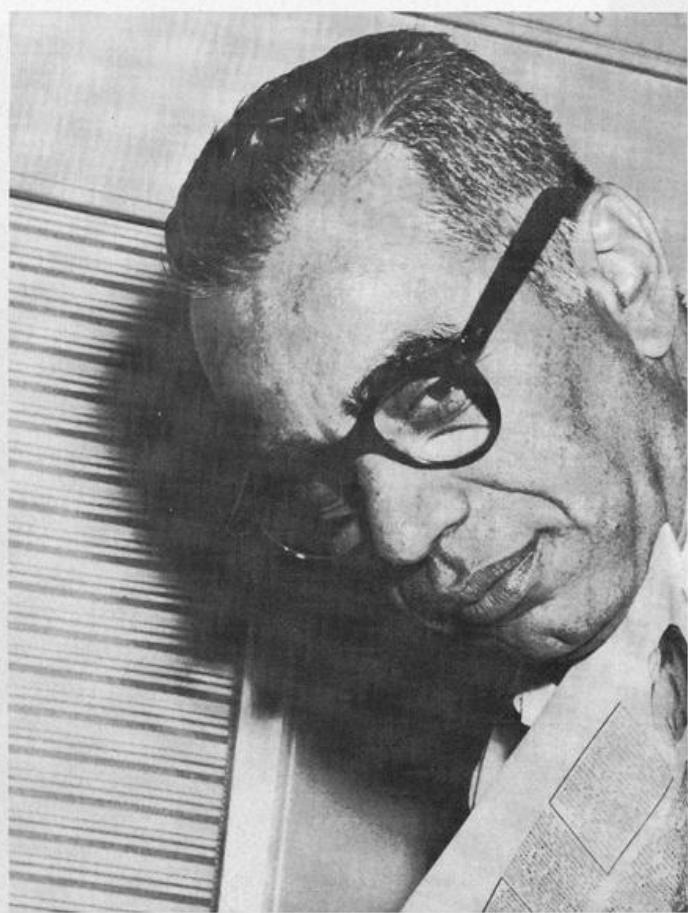
"A Coruja de Ouro me faz lembrar Álvaro Moreyra, o poeta da coruja, durante nossa convivência nas redações de revistas. E ao recebê-la, pela minha dedicação ao cinema através de quase 60 anos de luta pela imprensa, não posso deixar de agradecer aos meus mestres: Manoel Cravo, personalidade extraordinária, que me ensinou a compor matéria quando não havia assunto; Euríclides de Matos, que refundia minhas notas e as publicava; Mário Bhering, diretor de "Cinearte", que não me permitia escrever artigos falando mal de alguém, pois o leitor não paga para ler brigas pessoais; Frederico Barato; e Assis Chateaubriand, que me assegurou completa liberdade de expressão nos "Diários Associados". Agradeço também ao meu pai, Honório, e à minha mãe, Zila, que tanto colaboraram no início do meu arquivo. E ao apoio — de cerca de 30 anos — de minha esposa Mitsi, companheira na luta diária, na imprensa, na conservação do material pesquisado e no estímulo ao que realizei".



O cineasta numa imagem de seu documentário *Além da Rondônia*



Erosões e Terraceamento, documentário de Pedro Lima



Pedro Lima fotografado pelo cineasta Lima Barreto, em 1954

¹ — Foi o primeiro sob essa denominação. Houve um "segundo" I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, em 1952, no Rio de Janeiro, resultante de mesas-redondas regionais englobando produtores, distribuidores, exibidores, atores, técnicos e sobretudo jornalistas da crítica cinematográfica, aos quais coube a convocação do Congresso e a arregimentação dos profissionais. As recomendações deste (segundo) Congresso foram mais tarde incorporadas pelo Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE), dirigido por Flávio Tambellini, ao projeto de criação do Instituto Nacional do Cinema. A este segundo "primeiro" seguiu-se o (nominalmente) II Congresso, realizado em São Paulo, em 1953. E, por fim, houve o I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira, promovido pelo INC, em 1973, no Rio de Janeiro.

² — Vitaphone: processo de gravação em disco sincronizado com o filme. Foi inventado pelo cientista Lee De Forest, dos laboratórios Edison. Os direitos de uso de Vitaphone foram obtidos primeiramente para o cinema pelos estúdios da Warner. Movietone era o processo

de som gravado oticamente no filme, lançado pela Fox Film e que mais tarde se universalizou, adotado pelas mais diversas empresas cinematográficas por sua simplicidade e qualidade técnica superiores e, sobretudo, por seu custo menor.

³ — Famoso conjunto de música popular brasileira, o primeiro que excursionou à Europa (1922). Constituíam Os Oito Batutas os executantes José Alves (bandolim); Raul Palmieri (violão); Nelson dos Santos Alves (cavaquinho); Ernesto dos Santos, o "Donga" (violão baixo); Otávio Viana, o "China" (violão, piano e vocal); Luis de Oliveira (bandola e reco-reco); Jacó Palmieri (pandeiro); e Alfredo da Rocha Viana, o "Pixinguinha", que tocava flauta e saxofone e era o chefe do conjunto.

⁴ — A afirmativa de Salvyano Cavalcanti de Paiva se baseou em informações de terceiros. Em seu livro, a ser editado em breve, "Cinerotika Brasiliensis", o citado autor corrige o equívoco. O livro "70 Anos de Cinema Brasileiro", de Adhemar Gonzaga e Paulo Emílio Salles Gomes, diz que Aurora Fúlgida foi — não somente a primeira — a "atriz erótica de uma

geração", a de 1916-17. As duas precursoras do nudismo no cinema brasileiro, segundo estes dois autores, foram Miss Ray em *Le Film du Diable* (nacional, apesar do título) e Otília Amorim, em *Alma Sertaneja*.

⁵ — O cinema Rio Branco se localizava na Praça XI de Junho, reduto do samba, entre o Canal do Mangue e o Morro da Providência — onde primeiro nasceu uma favela no Rio de Janeiro, com os emigrados de Canudos. Os cinemas Palais, Parisiense e Odeon, mencionados também por Pedro Lima, e o Pathé original (descendente do atual Pathé), cujo nome era Pathé-Palace — ficavam todos na Avenida Rio Branco, então chamada Avenida Central.

⁶ — Coisas Nossas, produzido em 1930, imitava os filmes-revistas da primeira fase dos musicais americanos. Abriu a trilha da chanchada, precedendo os filmes da série "Alô, Alô" da Cinédia (1933-1936) e das chanchadas dos diretores Luiz de Barros, José Carlos Burle, Moacyr Fenelon, Rui Costa, Watson Macedo, Alípio Ramos e Carlos Manga, realizadores que mantiveram vivo o gênero nas décadas de 40 e 50.



A dura trajetória do documentarista: filmando Além da Rondônia

Pedro Mallet de Lima

Nascido em São Cristóvão, Rio de Janeiro, em 20 de setembro de 1902. Estudos secundários nos Colégios Pio Americano e Pedro II. Concurso de Admissão à Escola de Guerra (1920). Cursou até o 3º ano da Universidade Livre de Direito da Capital Federal.

Diplomas:

Da Universidade de Oklahoma, Agricultural and Mechanical College, diploma pela participação em estudos de Educação Técnica-Visual, Rádio e Imprensa, EUA. Da International Corporation Administration, pelo sucesso na participação técnica do Programa de Agricultura, Imprensa e Rádio (1957). Título de Honorary Houstonian, dado pela Houston Chamber of Commerce, EUA.

Filmes documentários, de curta metragem, realizados por Pedro Lima para o Serviço de Informação Agrícola, do Ministério da Agricultura.

Erosões e Terraceamento; Além da Rondônia; Demanda ao Cuiabá; Cuiabá e Seus Arredores; Erosões e Garimpos; Salto Belo; No Coração de Mato Grosso; Em Plena Natureza; Curiosidade de Mato Grosso; X Exposição Nacional de Animais de Belo Horizonte; Leopoldina, Centro Criador de Gado Leiteiro; Carangola, a Princesa da Mata; Pelotas, a Princesa do Sul; Ensino Agrícola em Pelotas; Granjas e Fazendas em Pelotas; Economia Pelotense; Indústria Pastoril em Pelotas; Nivelamento Econômico do Sul; Semana do Fazendeiro em Viçosa; Nordeste; Lindoia, uma Fazenda em Minas Gerais; Araxá; Trigo no Brasil; Trigo no Rio Grande do Sul; Missões Rurais em Itaperuna; Educação Rural para Professores no Estado do Rio.

ALBERTO SILVA

ZELITO VIANA

Da comédia erótica ao drama urbano

Produtor, cineasta, roteirista, Zelito Viana nasceu no Ceará (Fortaleza), em 1938. Transferiu-se para a Guanabara aos quatro anos de idade e aqui se formou na Escola Nacional de Engenharia, em 1964.

Companheiro de turma de Leon Hirszman na ENE, Zelito Viana sofreu deste cineasta as primeiras influências que o levariam definitivamente a esquecer a Engenharia e a abraçar o cinema. Apresentado a outros jovens então desconhecidos — e hoje firmados definitivamente em suas respectivas áreas de atuação cinematográfica — Zelito participou intensamente da euforia e dos planos elaborados pelos integrantes do Cinema Novo: Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Paulo Cesar Saraceni, Ruy Guerra, Gustavo Dahl, Luiz Carlos Barreto, Dib Lutfi — entre outros.

No ano seguinte à sua diplomação na ENE (1965), Zelito associou-se a Glauber Rocha, Walter Lima Junior e Paulo Cesar Saraceni. Nascia a Produções Cinematográficas Mapa Ltda. (o nome Mapa originário da revista cultural dirigida por Glauber Rocha na Bahia), onde ele foi inicialmente produtor executivo de **Menino de Engenho**, de Walter Lima Junior, 1965. Em pouco tempo Zelito firmou seu nome como um dos principais financiadores de realizações cinematográficas. Produziu **A Grande Cidade**, de Carlos Diegues, 1966; **Terra em Transe**, de Glauber Rocha, 1967; **O Homem que Comprou o Mundo**, de Eduardo Coutinho, 1967 (do qual foi também roteirista) e **O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro**, de Glauber Rocha, 1968.

Com o crepúsculo do Cinema Novo, Zelito não perdeu o ímpeto. Continuou produzindo e co-produzindo outras obras igualmente empolgadas em revelar certos dados da realidade, como **Brasil Ano 2000**, de Walter Lima Junior, 1969; **Memória de Helena**, de David E. Neves, 1969; **Azyllo Muito Louco**, de Nelson Pereira dos Santos, 1969; **Na Boca da Noite**, de Walter Lima Junior, 1970; **Cabeças Cortadas**, de Glau-



Zelito Viana com o diretor de fotografia Dib Lutfi

ber Rocha, 1970 (filmado em co-produção na Espanha); **Os Inconfidentes**, de Joaquim Pedro de Andrade, 1972; **S. Bernardo**, de Leon Hirszman, 1972; e **O Picapau Amarelo**, de Geraldo Sarno, 1973.

Nesse período também produziu 11 curtas-metragens e co-produziu outros sete. Dois desses filmes curtos, **A Máquina Invisível** (1970) e **Rodovia Belém—Brasília** (1973), foram dirigidos e roteirizados pelo cineasta.

Insatisfeito, contudo, em se limitar a administrar a produção da obra de arte, Zelito Viana decidiu passar para trás das câmaras, a fim de exercitar "uma capacidade criativa que julgo ter". E então surgiram três longas-metragens: duas comédias, **Minha Namorada** (co-direção de Armando Costa, 1970) **O Doce Esporte do Sexo** (comédia em episódios, 1971), e um filme de época, **Os Condenados** (1973),

adaptado livremente do romance de Oswald de Andrade.

"Dirigir é uma consequência inevitável do trabalho de qualquer pessoa no cinema. Todas — eu disse todas — as pessoas que fazem cinema, desde o fotógrafo até o maquinista, têm vontade de dirigir. Infelizmente, nem todo mundo o consegue, por razões econômicas. No meu caso, era fatal que um dia passaria à direção. Faltava apenas perder o medo" (*Filme Cultura* n.º 19).

"MINHA NAMORADA"

O filme de estréia de Zelito Viana-Armando Costa na direção sofre de confessado auto-controle estético: "Se houve alguma pretensão de nossa parte, foi a de fazer um filme totalmente despretensioso. Creio que nesse

Alma
D'Alvelos
(Isabel Ribeiro),
"uma pessoa
ligada à vida,
ao momento,
e com uma
espontaneidade
fantástica":
Os Condenados



sentido atingimos nosso objetivo. Várias vezes fomos tentados a 'inovar', a fazer bossas de câmera, mas resistimos a este tipo de apelação, mantendo a simplicidade narrativa que dá o tom do filme".

O tema: o comportamento dos jovens metropolitanos de classe média em relação ao sexo. Segundo Zelito o enfoque é completamente novo: "O filme defendeu um tipo de comportamento que as pessoas não estão acostumadas a ver. Este é, ao mesmo tempo, o defeito e a virtude de **Minha Namorada**: o comportamento dos personagens é idealizado, ou seja, todos atravessam as mais difíceis situações com absoluta tranquilidade, sem demonstrar a mínima dificuldade. Exemplos: a adolescente (16 anos) perde a virgindade, a mãe briga, o pai aceita; a menina começa a andar com rapazes, a mãe continua a brigar, o namorado vai embora e surge uma crise; ela sai de casa, para levar uma vida independente, encontra outro homem e depois mais outro. Finalmente, a mãe aceita a situação e o pai a chama de volta. Tudo isso acontece de maneira absolutamente normal. **Minha Namorada** não trata, efetivamente, do conflito de gerações da forma como este é apresentado habitualmente, pois os pais deixam de ser entidades abstratas para se tornarem figuras de carne e osso, com problemas e comportamentos realistas, cotidianos. Isso é o que justifica o filme".

Minha Namorada representa o encontro do jovem consigo mesmo, ao invés de aspirar a ser um filme sobre o conflito de gerações. Os personagens exercem a liberdade em sua totalidade, ignorando (ou simplesmente não sabendo existir) qualquer eventual remorso ou drama de consciência. A adolescente toma a vida nas mãos e a leva a uma situação-limite, embora seja alvo de esporádicas diáatribes dos pais. Esse 'approach' relaxado e sem maiores algemas identifica a obra com uma área da juventude empenhada em superar determinadas regras familiares consideradas repressivas e limitadoras.

Malgrado alguns setores da crítica terem visto no filme uma oposição entre a "idéia renovadora" e a forma convencional, ou o tratamento de um tema instaurador mediante uma narrativa estereotipada, não ocorreu precisamente isso, mas uma mediação que aproximou os dois pólos sem grandes choques.

"O DOCE ESPORTE DO SEXO"

Zelito Viana é franco em relação às limitações do primeiro filme que dirigiu sozinho: "A situação era difícil naquele momento. Tinha de manter a produtora em funcionamento". **O Doce Esporte do Sexo** foi escrito por vários roteiristas (com predominância do próprio Zelito), mas o intérprete central permaneceu o mesmo em todos os episódios: Chico Anísio, seu irmão.

Para enfrentar a situação de insolvência da Mapa, Zelito apelou a uma receita segura de



João do Carmo (Claudio Marzo): *Os Condenados*

bilheteria: sexo e humor. A maioria dos episódios de **O Doce Esporte do Sexo** mostrava Chico Anísio em situações hilariantes, invariavelmente de tom erótico.

Chico Anísio (que trabalhara em cinco produções: **O Palhaço o Que é?**, 1959, **Cacareco Vem Aí**, 1960, **Entrei de Gaiato**, 1960, **Pequeno por Fora**, 1960, e **Eu Sou o Tal**, 1961) dominou seus personagens com a mesma desenvoltura exibida na TV e veiculou "gags" saborosas e de grande efeito cômico.

O Doce Esporte do Sexo é um filme saudavelmente grosso, debochado, liberatório, recheado de lugares-comuns, mas, ao mesmo tempo, revelador de comportamentos simples e alegres, praticamente desaparecidos das grandes metrópoles.

Recordando ligeiramente a chanchada e assemelhando-se ao espírito "carioca" de **Vai Trabalhar, Vagabundo!**, de Hugo Carvana, 1973, evoluía de roteiros propositalmente "apelativos" para uma amostragem de certas cama-

das populacionais marginalmente inadaptadas.

Sem virtuosismos técnicos, Zelito criou uma obra clara e objetiva, de fácil assimilação pelo grande público e que não causa estranheza em sua filmografia.

"OS CONDENADOS"

O terceiro longa-metragem de Zelito Viana é o salto de gato: o criador ocupado em apresentar uma imagem pôstera suficientemente rica, lançou mão de um dos maiores escritores da língua portuguesa, Oswald de Andrade, para adaptar à tela uma de suas obras menos conhecidas, "Os Condenados".

Da comédia lúrica e ingênua (**Minha Namorada**) ao humor epidérmico e linear (**O Doce Esporte do Sexo**), o cineasta não precisou violentar nenhuma de suas visões-chaves até então despreocupadamente reconhecidas como úteis ao cinema. Mas Oswald de Andrade, possuidor de uma estética revolucionária e uma



Isabel Ribeiro com Roberto Batalin: *Os Condenados*

concepção ultra-imaginária da existência, colocaria em cheque qualquer um de seus eventuais adaptadores: o roteiro, concebido livremente, necessitaria estar à altura da obra literária; uma pesquisa intensa deveria abranger toda a cosmovisão do escritor; e a própria realização cinematográfica exigiria os "delírios imaginísticos" inerentes ao universo romanesco.

Partindo das diferenças vitais entre a linguagem narrativa da literatura (a palavra) e a do cinema (a imagem sonora em movimento), Zelito convocou especialistas de ambas as matérias e obteve um resultado, no papel (roteiro), considerado inventivo e instigante por estudiosos oswaldianos habituados às adapta-

de uma mulher que sonha com o cabaré e seus tangos antigos. A atmosfera é opressiva, rarefeita, fechada em comportas e sem saídas aparentes. Os personagens oswald-zelitianos lutam entre quatro paredes, se arranham, falam e se debatem em busca de uma fresta de luz que lhes descerre lá fora a verdadeira existência. Mas essa tentativa é meramente sensorial e involuntária: responde de modo único ao senso de defesa e de sobrevivência inerente a todo ser. Como homens geralmente inscritos na última escala social, sua luta tem o único objetivo de permanecerem vivos. Assim, suas necessidades são primárias: dormir, comer, evacuar e amar até o último grau de degradação (atendendo, por essa via, à necessidade de satisfação estética que difere o homem do animal).

Zelito transmitiu fielmente todos esses elementos constantes da obra literária. A caracterização dos personagens, nem sempre muito

comercial que daf deriva com novos critérios seletivos vai funcionar também como um poderoso fator que redefine as condições e as possibilidades do nosso cinema".

"Um paralelo com o caso da música talvez sirva para nos dar uma visão mais clara do problema. O cinema brasileiro concorre diretamente com o cinema americano que, de certa forma, responde às exigências de um público mais exigente em termos de vanguarda de forma, de conteúdo, público este que no campo da música é comprador dos discos de Caetano Veloso. Mas no caso da música existe uma diferença importante, principalmente no que diz respeito ao problema do custo: a diferença de custo entre um disco americano e um disco brasileiro não tem nem de longe a diferença de custo entre um filme estrangeiro e um filme brasileiro. Este fato faz com que no caso do cinema seja muito mais difícil levar um processo de renovação de linguagem e ainda assegurar vínculos permanentes com o público consumidor".

"O exibidor reclama da baixa renda do filme brasileiro. O computador revelou agora que rende 80% do estrangeiro. Mas este tem preço fixo, baixo, e o lucro é do exibidor. O brasileiro tem direito a 50% de sua renda. Na Zona Sul carioca e na rua Augusta em São Paulo alguns cinemas só passam bons filmes estrangeiros e maus filmes brasileiros. Não pode haver legislação para problemas localizados. Mas em cinemas de bairro brasileiro dá lucro e os exibidores tentam levá-lo para o centro. O que queremos é conquistar o mercado".

"Por que o cinema não deslanhou? Vai cair no problema da exibição. Isso gera insuficiência de capitais que gera as insuficiências técnicas e artísticas, que por sua vez geram as de mercado. O ciclo está fechado e precisa ser partido em algum lugar". Zelito acredita que "o cinema é indústria superestrutural. Consequência do desenvolvimento do país, como a perfumaria. Indústria que vai nascendo para atender a uma necessidade de consumo do público".

"Entre outras coisas, a dura realidade comercial impede a penetração dos filmes nacionais 'underground'. O interessante neste caso é que não se trata de um voto comercial aos 'conteúdos' desses filmes, como muita gente pensa. Até pelo contrário: o que encontra mais resistência da parte dos exibidores é muito mais o problema da 'estética' desses filmes, um problema de natureza formal".

"Por outro lado, existe uma grave contradição nas propostas desses filmes: fazer cinema 'underground' para exibir no cinema Palácio não tem sentido; seria mais lógico procurar um sistema também 'underground' de exibição. Não se podem queixar de que estes filmes não são exibidos, porque em boa medida esta situação de marginalização é procurada pelos próprios realizadores desses filmes. Deveríamos fazer cinemas de arte, salas de 150 pessoas, em circuito paralelo."



Nildo Parente e Claudio Marzo no filme de Zelito Viana

ções do escritor em todos os campos. Da comédia ao drama o cineasta percorreu uma trilha abreviada, mas espinhosa e traçoeira. Da liberação à repressão, Zelito se conteve e, do ridículo/insólito que provoca o riso à problematização que gera explosões irrationais, manteve uma linha sóbria na orientação geral que seria sua marca registrada desde as primeiras manifestações como diretor.

Zelito Viana devolveu sua câmara à São Paulo antiga e efetuou uma reconstituição de época pictórica e nostálgica, sem usar gigantescos cenários artificiais ou grandiloquentes efeitos de estúdio. Ao contrário, a cenografia, eficiente, ignora as freqüentes influências hollywoodianas sobre as mentes provincianas, aproveitando faixas da cidade antiga recordadas na metrópole atual e fazendo aí atuarem seus personagens.

O olho cinematográfico segue as pessoas na "paulicéia desvairada", realizando permanentes incursões em seu habitat magro e paupérrimo: de uma pensão de prostitutas corta para entrar no quarto de um gigolô e daf para seguir um jovem apaixonado disputando o amor

feliz em Oswald de Andrade, ganha, em Zelito, um firme e convincente esboço, capaz de impô-los como pessoas de carne e osso, e não meros bonecos. Compreendendo ter nas mãos figuras problemáticas socialmente, mas não psicologicamente, realiza uma obra acertadamente "narrativa" em vez de "interiorizada". Um cinema direto, fluente, sem academismo resta de **Os Condenados**, permitindo esperar de Zelito Viana outros vôos mais sólidos que o possam situar na galeria dos primeiros realizadores nacionais.

DEPOIMENTO

Para Zelito, "o cinema brasileiro está em impasse e, ao mesmo tempo, caminha para se firmar como arte e indústria. Estamos mais ou menos como estava a indústria cinematográfica americana em 1925, época em que se consolidava a indústria automobilística e outros complexos. Atravessamos hoje uma fase industrial muito desenvolvida, fato que vai se refletir no campo do cinema. A capitalização intensiva e extensiva do cinema nacional, a realidade

OS CONDENADOS

Oswald de Andrade sem tropicalismo

FILME CULTURA — Que motivo o levou a filmar um romance de Oswald de Andrade? Nada parecia indicar que um diretor até então ligado à comédia fosse, de repente, lançar mão de uma experiência tão complexa e audaciosa. Ou os dois primeiros filmes foram apenas ensaios para a obra maior?

ZELITO VIANA — Minha intenção foi realizar um filme que possibilitasse certa liberdade de expressão, e cuja estrutura dramática me permitisse dar vazão a uma capacidade criativa que julgo ter. Nas duas primeiras obras notei, analisando-as, que havia algumas seqüências em que conseguia me realizar como diretor. Partindo disso, resolvi tentar uma fita na qual essas seqüências, em vez de serem minoria, fossem maioria, senão um todo.

Li "Os Condenados" no dia em que foi reeditado pela Civilização Brasileira. Até então meu conhecimento da obra de Oswald de Andrade era limitado a uma única visão teatral de "O Rei da Vela", espetáculo montado por José Celso Martinez Correia. O romance efetivamente me tocou. Achei que dava um filme. E resolvi adaptá-lo à tela. "Os Condenados" integra uma trilogia composta de mais dois livros: "Estrela de Absinto" e "A Escada". Segundo a crítica, esse não é o trabalho mais significativo do universo oswaldiano, mas tem uma atmosfera que pode ser considerada cinematográfica. Os personagens centrais João do Carmo e Alma d'Alvelos me impressionaram muito, porque todos nós temos um pouco dos dois. Visualizei ambos na feitura do roteiro: Alma é uma pessoa ligada à vida, às coisas do momento, possuindo uma espontaneidade fantástica e uma liberdade incrível. João, ao contrário, é a repressão total, um desses homens imersos permanentemente no sonho e cujos confrontos com a realidade constituem choques terríveis. Essa ligação de dois seres tão diametralmente



O desespero de Alma D'Alvelos (Isabel Ribeiro)

OS CONDENADOS

opostos me fascinou. Como tinha intenção de realizar um filme em que pudesse exercitar minha criatividade, fixei o livro prioritariamente na memória. Li depois vários romances, mas tinha sempre "Os Condenados" na lembrança. Mais tarde, resolvi voltar a examiná-lo em definitivo, visando à transposição cinematográfica. A essa altura já conhecia "Memórias Simentais de João Miramar", "Serafim Ponte Grande" e vários ensaios sobre Oswald.

Antes de elaborar o roteiro, entrei em contato com estudiosos da obra oswaldiana e parentes do escritor. Então, surgiu o primeiro problema. O Oswald de "Os Condenados", que mais me interessava, não era o que as pessoas conheciam. A maioria dos consultados só tinha a visão do escritor antropofágico e modernista. E "Os Condenados" é pré-modernista, embora já contenha o germe de toda a obra do autor. Receei que os espectadores futuros, imbuídos da concepção oswaldiana tropicalista, se decepcionassem com o filme. Falei sobre isso a Antonio Cândido, Sábato Magaldi e Rudá Andrade, homens voltados a Oswald por laços culturais ou familiares, e todos me disseram

o que eu gostaria de ouvir: seria curioso revelar essa face oculta do escritor. Antonio considera o romance muito ruim, Rudá me deu inteira liberdade para fazer o que quisesse do livro e Sábato tem, como eu, a visão fantástica do volume — dostoievskiano, terrivelmente sofrido. Estes três diálogos foram fundamentais para mim: deslancharam-me e me descomissionaram de uma rígida vinculação ao Oswald tropicalista.

A partir daí, busquei esquecer ao máximo a existência de Oswald, sem atentar sequer ao fato de ser o primeiro filme extraído de uma obra sua. Não acho, contudo, que seja uma experiência complexa e audaciosa.

Meus dois primeiros filmes estiveram condicionados a fatores alheios à própria obra. Em *Minha Namorada* — co-direção de Armando Costa — eu pensava: "A fita não é minha unicamente, deve ser barata e comercial". Na segunda fita, *O Doce Esporte do Sexo*, a preocupação foi mais acentuada: o intérprete central era Chico Anísio, por si só um aliciador do grande público, e eu precisava manter a produtora em funcionamento (a situação era difícil naquele momento). Contudo, não renego esses filmes e nem me envergonho deles: estão no mercado para serem vistos, e os considero trabalhos dignos. Em ambos senti que tinha alguma coisa a ver com cinema, porque quando a gente faz a primeira fita resta sempre a

dúvida: "Por que sou cineasta e não engenheiro?" Embora *Minha Namorada* seja melhor que *O Doce Esporte do Sexo*, aprendi mais no segundo e notei que nos dois filmes havia situações que me possibilitavam uma experiência mais rica que outra coisa qualquer.

FC — Quais os elementos essenciais de "Os Condenados" que mais o atraíram? Seria a "técnica do romance, a síntese psicológica ou a preocupação realística, o valor da documentação sociológica"?

ZV — Duas coisas me atraíram no romance. Primeiro, a falta de psicologia dos personagens, que agem simplesmente, sem preocupações interiorizantes de raciocínio sobre sua ação. Acho isso bastante cinematográfico. Não tenho muita paciência de filmar seqüências explicativas, e esse livro me permitiu ficar à vontade, ao nível puramente narrativo. Segundo: a técnica do "flash-back" empregada no volume — a cronologia atemporal, a mutilação do espaço e do tempo. Esse recurso, além de moderno cinematograficamente, permite uma liberdade de criação maior.

FC — Você alterou profundamente o roteiro ao filmá-lo ou respeitou as marcações de seus colaboradores, Eduardo Coutinho e Antonio Carlos de Brito? A propósito, já que é admirador dos demais livros de Oswald de Andrade,



"Nesse bordel tentei fazer algo circense — um misto de circo e hospício"

poderia dizer se foram aproveitados elementos das outras obras?

ZV — Houve alterações relativamente profundas. Para começar, simplesmente mudei o foco narrativo. O romance é narrado na terceira pessoa, pelo autor, que dá a visão dos personagens. Transformei, ao contrário, o filme numa história narrada pela prostituta aos freqüentadores do bordel. Ela está trabalhando nesse bordel quando alguém lhe faz chegar às mãos um diário do seu admirador, João do Carmo, e Alma começa a narrar, a pedido das pessoas em volta, sua vida e, ao mesmo tempo, a de João, que está ligada à sua. O filme constitui, então, a dualidade de visões: a de João e a de Alma. Há momentos em que as duas visões se interpõem. A fita transcorre, assim, em três planos: o bordel, realidade; o do diário escrito; e o da recordação de Alma.

Na modificação básica do roteiro, houve, além do transplante do foco narrativo, a fusão de personagens: João do Carmo é João do Carmo e Jorge d'Avelllos, Dagoberto Lessa é Dagoberto Lessa e Carlos Frederico Lobão.

Para fazer a adaptação, convidei Eduardo Coutinho — a pessoa mais antiga de cinema que conheço, à exceção de Leon Hirszman. Trabalhei com Eduardo no roteiro de **O Homem que Comprou o Mundo**, e confio muito nele, pois tem uma grande vivência de dramaturgia.

Depois, convoquei Antonio Carlos de Brito, poeta e crítico literário, que nunca escreveu para cinema. Após atuar com os dois juntos, trabalhei sozinho com Antonio Carlos de Brito e, finalmente, voltei a operar com Eduardo Coutinho. Fiz, assim, uma "salada" da visão de Coutinho e Antonio Carlos sobre o romance. Usei dois especialistas porque acho que um roteiro deve ser feito por mais de uma pessoa. O que me interessava nesses contatos com eles eram os detalhes, as leituras, as novas formas de ver o romance. Foi isso o que me deram: um, mais pelo lado poético; outro, pelo dramatúrgico.

Quanto aos elementos de outras obras: o filme é basicamente "Os Condenados", e metade de "A Estrela de Absinto". Quando fiz a mudança do foco narrativo, contando a fita a partir de um bordel, visava incorporar outras fatias de Oswald. Aliás, o bordel é meio circo e meio hospício — o que constitui a apresentação de alguma coisa do escritor posteriormente a "Os Condenados".

FC — Oswald de Andrade tem uma linguagem livre, cheia de insólitos delírios imagísticos, como lembrou o ensaísta Antonio Cândido. Em que sentido você procurou recriar (ou recriou) a sintaxe voluptuosa do escritor? Houve de sua parte alguma preocupação formal, alguma intenção de tentar dar à imagem a mesma significação lingüística de Oswald?

ZV — Na confecção do roteiro, busquei esquecer completamente Oswald de Andrade, na medida em que adaptava um romance que não pertence ao rol de suas obras consagradas. Uma vez que não estava trabalhando sobre verdadeiros monumentos da literatura brasileira como "Memórias Sentimentais de João Miramar" e "Serafim Ponte Grande", minha preocupação foi mínima. Quanto aos delírios imaginários, estão no filme. Sendo uma obra inspirada em Oswald, eles tinham de existir fatalmente. Mas procurei fazer uma seleção.

FC — Pela leitura do roteiro, nota-se que você condensou bastante a história original. Por quê?

ZV — Porque aquela história narrada diretamente, como está no livro, seria insuportável no cinema. Primeiro, porque é uma história que dura 10, 12 anos e, se fosse narrada cronologicamente, de maneira realista, seria impraticável. O tema em si é banal, não tem nada de importante. O expressivo é a atmosfera, que busquei recriar em cada plano. A condensação se faz necessária inclusive porque no livro há várias cenas se entrecruzando.

FC — Houve muita dificuldade técnico-artística para reconstituir, no Rio de 1973, a São Paulo dos anos 20? Por que entregou a cenografia ao italiano Altan? Ele mostrou conhecimento



"...mantive o máximo que pude dos delírios imaginários, da linguagem livre e do insólito oswaldiano"

OS CONDENADOS

ZV — Qual é o seu maior desafio na realização de um filme? FC — O maior desafio é sempre o tempo. O tempo é o que mais custa em um filme. ZV — O que é que mais gosta de fazer no cinema? FC — A direção de arte. É o que mais gosto de fazer. ZV — O que é que mais gosta de fazer no cinema? FC — A direção de arte. É o que mais gosto de fazer.

mento da fisionomia arquitetônica e da indumentária do Brasil nos anos 20?

ZV — Uma coisa que notei em todos estes anos de cinema é que o diretor fica isolado ao realizar um filme — sua solidão é muito grande. Resolvi então quebrar esse isolamento levando a equipe a fazer a fita junto comigo. A primeira providência adotada foi reunir uma equipe não só de profissionais, mas sobretudo de amigos, pessoas que eram íntimas indepen-

dentemente do cinema. A começar por Altan. Conheço-o há 10 anos. Além de excelente caricaturista, tem senso profissional e é cenógrafo (fez a cenografia do filme de Gustavo Dahl, *Uirá*, e da fita dele, *O Rei dos Milagres*).

Expliquei a cada membro da equipe minha visão do romance, explicando o que desejava filmar e que tipo de colaboração necessitava. Busquei extraír de cada um e de mim mesmo o máximo de atuação criativa. Fizemos um trabalho fantástico de cenografia e figurinos. O filme tem uma atmosfera cinematográfica adequada. Toda a "mise-en-scène" existe em função da fita, nada é gratuito. Sob esse aspecto Altan é precioso: ele não faz cenografia de todo o ambiente, mas apenas do plano através da lente. Uma vez decidido o enquadramento, a angulação da câmera, ele concebe a cenografia. Isso possibilita uma economia de produção muito grande. As dificuldades de reconstituição dos ambientes e do "clima" paulista nos anos 20 ficaram bastante reduzidas, considerando a prescindibilidade de uma cenografia para ambientes amplos. Isso não quer dizer, porém, que tenhamos nos descuidado quanto a esse aspecto fundamental. A reconstituição é perfeita no filme, mas sem objetivo sociológico, apenas de forma poética.

FC — Onde se realizaram as locações interiores e exteriores? E os figurinos, foram especialmente confeccionados? Quantos dias duraram as filmagens? Houve fatos pitorescos nesse período?

ZV — Os interiores foram "rodados" no Rio e os exteriores em São Paulo. O clima repressivo da fita exigia determinadas locações na capital paulista. Algumas cenas externas, poucas, foram feitas no Rio: a estação do trem, o local onde João trabalha e o rio onde nada.

Alguma coisa foi emprestada pelos produtores de *Joanna Francesa*, mas a grande parte dos figurinos mandamos confeccionar. As filmagens duraram 57 dias: 45 no Rio e 12 em São Paulo.

Curiosidades? O interior do bordel foi filmado em um bordel autêntico (as tomadas do quarto, no andar superior). As cenas do térreo foram feitas na mansão carioca do Palácio dos Leilões. Noventa por cento dos locais registrados no filme estão hoje demolidos, quatro meses após a realização da fita. Cláudio Marzo filmou todos os nossos trabalhos em Super-8 (empregou dezenas de latas de película) e Chiquinho (eletricista) também fez o mesmo em 16 mm.



Rose Lacreta e Isabel Ribeiro

FILMOGRAFIA

Direção e Roteiro — Longa metragem

1970 — **Minha Namorada** — Direção, argumento e roteiro de Zelito Viana e Armando Costa — Fotografia de Leonardo Bartucci (Eastmancolor) — Montagem de Alzira Cohen — Música de Gato Barbieri — Elenco: Laura Maria, Marcelo, Pedro Aguinaga, Fernanda Montenegro, Jorge Dória, Arduino Colassanti, Ana Maria Magalhães, Silvio Lamenha, Maria Clara Mariani, Vera Maria de Paula, Antonio Cristiano, Christina, Marcos, Mauro, Lagartixa, Vilma.

Sinopse — A adolescente Maria, namorada de Fernando, interessa-se por Pedro, colega de um curso audiovisual. Passa a sair com o rapaz, que mora numa república de estudantes, acabando por entregar-se a ele. Os pais de Maria aceitam a situação, muito embora não a compreendam, e a jovem decide abandonar a casa. Vai morar com Pedro, e os dois passam um período de amor total, até o dia em que o dinheiro falta. Pedro é reprovado e perde a bolsa de estudos que o vinha sustentando. Maria resolve trabalhar. O rapaz é obrigado a voltar para sua cidade natal e Maria não aceita as novas propostas de Fernando. Reata com os pais sem perder sua liberdade. É quando recebe uma carta de Pedro, que volta para ela.

1971 — **O Doce Esporte do Sexo** — Filme de episódios (cinco) — Direção de Zelito Viana — Argumento de Odvaldo Viana Filho (1), Zelito Viana (2, 4, 5), Arnaud Rodrigues (3), Chico Anísio (3, 4), e Armando Costa (5) — Roteiro de Zelito Viana e Armando Costa — Fotografia de José Antônio Ventura (Eastmancolor) — Montagem de Eduardo Escorel — Elenco do 1º episódio: Chico Anísio, Ana Maria Magalhães, Mário Shigae, Nelson Dantas, Rafael de Carvalho, Nílido Parente, Estrelita Bell. 2º episódio: Chico Anísio, Jorge Dória, Manfredo Colassanti, Mary Vieira, Ângelo Antônio. 3º episódio: Chico Anísio, Olívia Pineschi, Alda Santos, Rodolfo Arena, João Elias, Ivan de Souza. 4º episódio: Chico Anísio, Isabel Ribeiro, Laura Cherques, Renato Coutinho, Carlos Imperial, Luiz Guilherme. 5º episódio: Chico Anísio, Irene Stefania, Wilson Grey, Antonio Carlos de Melo.

Sinopse — O Torneio: Duas cidades do interior disputam há anos um torneio de masculinidade, sempre ganho por Lourenço. No último campeonato, um japonês do lado oposto



Laura Maria, Fernanda Montenegro: Minha Namorada



Marcelo, Laura Maria: Minha Namorada

vence por larga margem. **O Filminho:** Um grande industrial organiza uma noitada com filmes eróticos. Em outra casa, uma família tradicional prepara-se para exibir seu filminho inocente rodado nas férias. Acontece que o laboratório trocou as latas ao entregá-las. Resultado: o grupo alegre vê uma película comum e a família austera, a fita erótica. **A Boca:** Tuneca tem mania de regenerar prostitutas. Uma delas, Vanda, se cansa de tanta perseguição e Tuneca passa a "paquerar" a mulata Iolanda. **A Suspeita:** Dona Sinhá, mulher do "Coronel" Manuel Moreira, suspeita que ele tem uma amante, mas a verdade é bem outra: ela o surpreende como travesti, nos braços de um homem. **O Apartamento:** Virgílio, rapaz tímido e desastrado, marca encontro com Irene num apartamento e, depois de mil peripécias, consegue realizar-se no amor, sob os aplausos dos vizinhos do prédio em frente.

1973 — **Os Condenados** — Direção de Zelito Viana — Roteiro de Eduardo Coutinho, Zelito Viana e Antônio Carlos de Brito — Fotografia de Dib Lufti — Assistente de fotografia: José Antônio Ventura, Chico B. Nunes e Mário Murakami — Montagem de Eduardo Escorel — Assistente de montagem e continuidade: Ana Borges — Maquilagem e figurinos de Mara Chaves e Francesco Altan — Cenografia de Francesco Altan — Produção de Tádito Val Quintans e Alvaro Freire — Música de John Neschling — Som de Vitor Raposeiro (Somil) — Assistente de direção: Francesco Altan — Elenco: Isabel Ribeiro, Claudio Marzo, Roberto Bataglin, Nílido Parente, Rose Lacreta, Elza Gomes, Enio Santos, Antonio Pedro, Lupe Gigliotti, Fernando José Zora Verinha, Olívia Pineschi, Marly, Sônia, Maria, Manfredo Colassanti, Leila, Lisander, Kim Negro, Banzo, Maria do Rocio, Vilma Celeste.



Do alto para baixo: Laura Maria, Jorge Dória: Minha Namorada; Chico Anisio, Olivia Pineschi: O Doce Esporte do Sexo; Chico Anisio, Renata Fronzi: O Dose Esporte do Sexo.

Sinopse — Vide a entrevista do cineasta neste número de FILME CULTURA.

Direção e roteiro — Curta metragem

1970 — **A Máquina Invisível** — Documentário (Eastmancolor) — Direção de Zelito Viana — Fotografia de José Ventura — Montagem de Uly Mantel — Tema: Instituto Brasileiro de Administração Municipal (IBAM) — Duração: 10 minutos.

1973 — **Rodovia Belém—Brasília** — Documentário (Eastmancolor) — Direção de Zelito Viana — Fotografia de Pedro Moraes — Montagem de Gilberto Santeiro — Tema: Estrada Belém—Brasília — Duração: 13 minutos.

Roteiro — Longa Metragem

1967 — **O Homem que Comprou o Mundo** — Direção de Eduardo Coutinho — Roteiro de Eduardo Coutinho e Zelito Viana — Argumento de Luiz Carlos Maciel, Zelito Viana e Arthur Bernstein.

Roteiro — Curta Metragem

Cresça e Apareça — Direção de Paulo Alberto Monteiro.

Produção — Longa Metragem

Menino de Engenho (Walter Lima Junior, 1965), **A Grande Cidade** (Carlos Diegues, 1966), **Terra em Transe** (Glauber Rocha, 1967), **O Homem que Comprou o Mundo** (Eduardo Coutinho, 1967), **O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro** (Glauber Rocha, 1968), **Máscara da Traição** (Roberto Pires, 1969), **Minha Namorada** (Zelito Viana e Armando Costa, 1970), **Em Busca do Susexo** (Roberto Pires, 1970), **Na Boca da Noite** (Walter Lima Junior, 1970), **O Doce Esporte do Sexo** (Zelito Viana, 1971), **Quando o Carnaval Chegar** (Carlos Diegues, 1972), **Os Condenados** (Zelito Viana, 1973).

Produção — Curta Metragem

Oitava Bienal de São Paulo (Carlos Diegues), **Rio, Capital Mundial do Cinema** (Arnaldo Jabor), **Maranhão-66** (Glauber Rocha), **Fantasia para Ator e TV** (Paulo Alberto Monteiro), **Copacabana me Aterra** (Paulo Alberto Monteiro), **A Máquina Invisível** (Zelito Viana), **Cresça e Apareça** (Paulo Alberto Monteiro), **Depoimento** (Roberto Pires), **O Presente** (Álvaro Freire), **Rodovia Belém—Brasília** (Zelito Viana), **Cidade Livre** (Tácito Val Quintans).

Co-produção — Longa Metragem

Brasil Ano 2000 (Walter Lima Junior, 1969), **Memória de Helena** (David E. Neves, 1969), **Azyllo Muito Louco** (Nelson Pereira dos Santos, 1969), **Os Inconfidentes** (Joaquim Pedro de Andrade, 1972), **S. Bernardo** (Leon Hirszman, 1972), **Cabeças Cortadas** (Glauber Rocha, 1970), **O Picapau Amarelo** (Geraldo Sarno, 1973).

Co-produção — Curta Metragem

Amazonas, Amazonas (Glauber Rocha), **Nelson Filma** (Luiz Carlos Lacerda de Freitas), e **Mercado de Peixes** (Julio Gruber).



A NOITE DO ESPANTALHO

Transfiguração do cordel



O Espantalho (Alan Valença) na realização de Sérgio Ricardo

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

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

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

Redução Mitológica

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

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

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

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

Música & imagem

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

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



Maria do Grotão — interpretação de Rejane Medeiros



Sérgio Ricardo durante a filmagem de *A Noite do Espantalho*



Os jagunços-motociclistas no cenário de *Nova Jerusalém*

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

Canção em lata

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

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

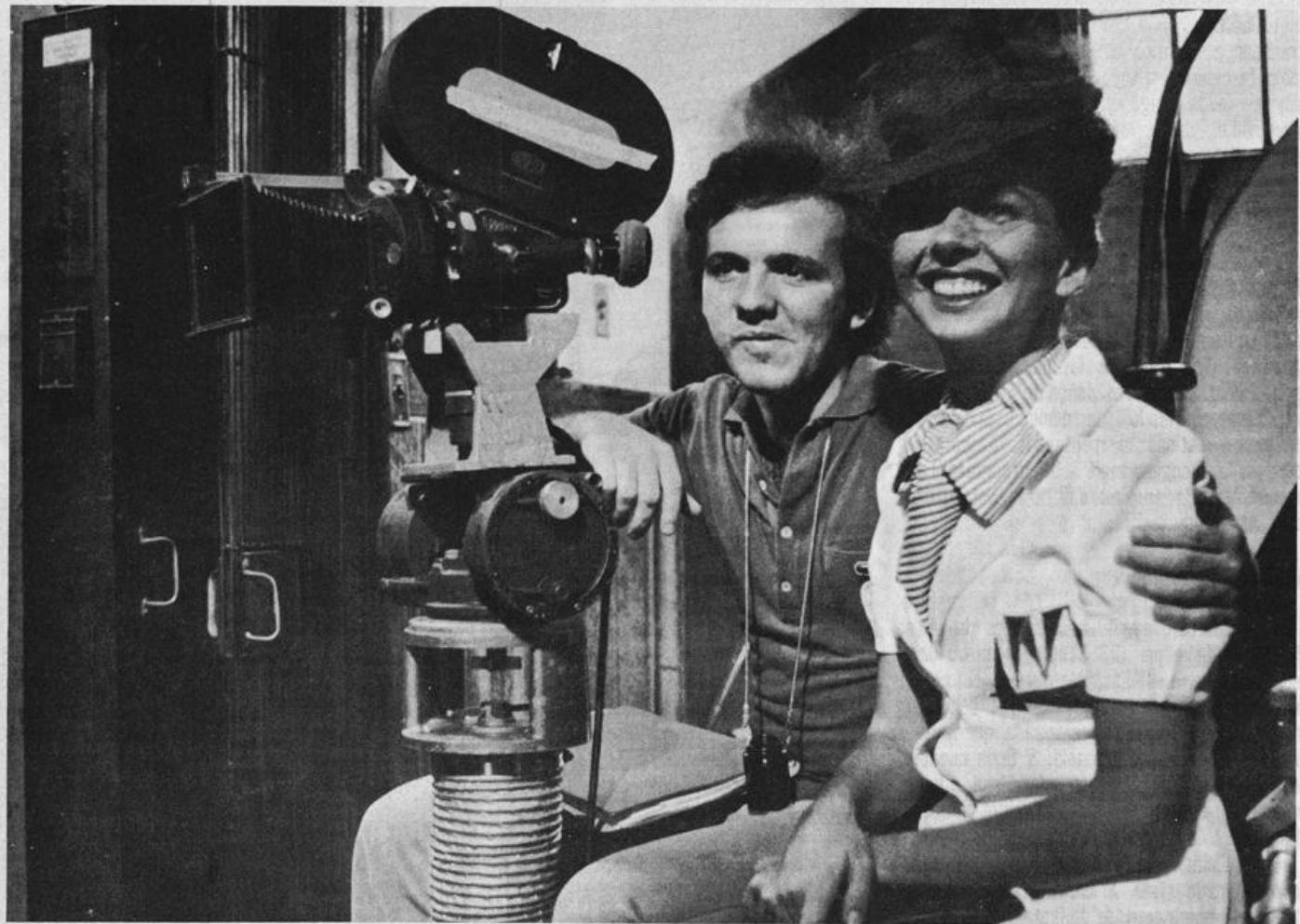
produto enlatado para negociar mundialmente, sem tanto prejuízo da pessoa física. O filme leva a música para os quatro cantos do globo terrestre, além de ser exibido na televisão e em festivais internacionais".

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



A ESTRELA SOBE

Homenagem à chanchada



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

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

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

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

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

APOGUE DO RÁDIO

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

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

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

DIREITOS ADQUIRIDOS

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

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



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



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

Cassino da Urca



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

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

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

DIRETO E LINEAR

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

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

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

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



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

O AMULETO DE OGUM



Uma visão popular

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

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

CONTINUIDADE

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

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



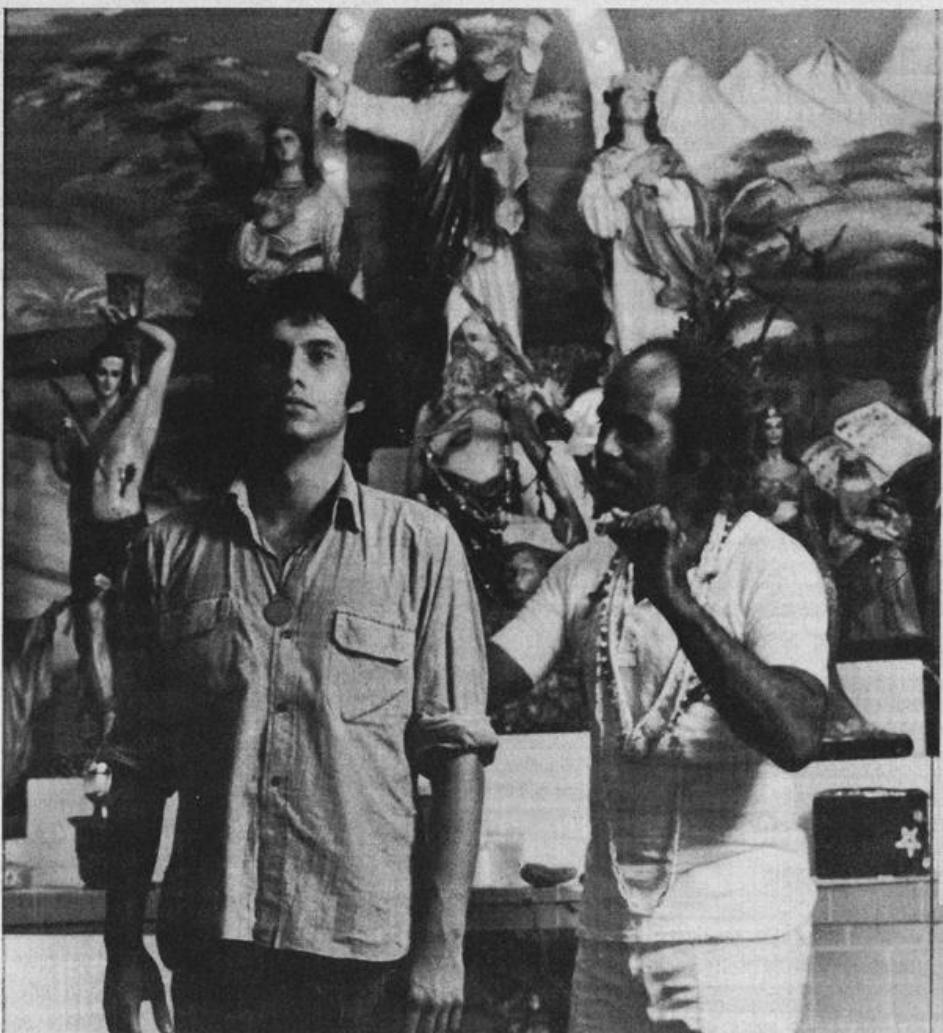
Emmanuel Cavalcanti e Anecy Rocha

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

SEM PRETENSÕES

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

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



Ney Sant'Anna e Erley José



UIRÁ

Uma viagem interior

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

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

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

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

VOLTA AO ÍNDIO

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



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

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

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

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

CRISE MESSIANICA

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

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



Érico Vidal, Ana Maria Magalhães, João Borges, Anazilda



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

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

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

IDENTIFICAÇÃO PSICOLOGICA

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

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

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



O Anjo da Noite FIM DE SEMANA COM O TERROR



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

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

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

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

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

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

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

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

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

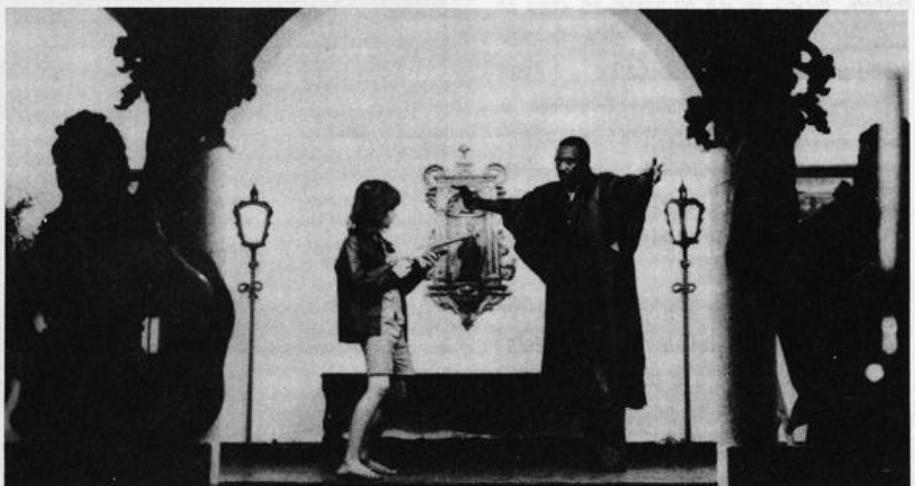
Em **O Anjo da Noite**, atendendo ao convite da L. M. Produções Cinematográficas e dos produtores Luis Miranda de Corrêa e Geraldo Brocchi, Khouri encontrou na total oportunidade de dar vasão a um tipo de cinema, um tipo de emoção que sempre cuidou de colocar espaços em seus filmes sobre deterioramento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

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

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



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



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

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

Depois do Anjo

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

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

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

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

O RELATÓRIO DE FLÁVIO

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

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

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

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

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



Françoise Forton (Norma)



Neri Victor e Leila Cravo: a seqüência no Passeio Público



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

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

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

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

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

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

Todos têm menos de 30 anos, vestem roupas de brim, usam cabelos e barbas compridos. Todas as noites reúnem-se na porta de um bar tomando cerveja e batendo papo na esquina da rua da Consolação com a avenida Paulista. A conversa é sempre a mesma: o clássico de Eisenstein exibido na semana passada, o novo Jodorowski que alguém viu na Europa, a linguagem de Hirschman em **São Bernardo**. São os herdeiros de Godard, os filhos enjeitados de um cinema paulista que teima em não engrenar, parentes próximos daqueles que há alguns anos formaram no Rio a "geração Paissandu". Talvez por isso, alguém já os apelidou "a geração Ponto-4". Em vez do

clamar uma nova programação do diretor técnico da SAC, Bernardo Vorobow. Assim, fazendo parte da "geração Ponto-4", você poderá até ter uma falsa impressão de euforia cinematográfica.

Nos últimos dois anos o movimento cinematográfico em São Paulo mudou muito. O renascimento pode ser marcado a partir da volta às atividades da Sociedade Amigos da Cinemateca, em 1970. Fundada em 1962 por um grupo de intelectuais — formado entre outros, por Rudá Andrade, Paulo Emílio Salles Gomes e Francisco Luiz de Almeida Salles — a SAC permaneceu inativa durante dois anos (1968-70) até o desdobramento do Cine Belas Artes em três Salas: duas para exibições normais (Villa Lobos e Portinari) e uma para uso exclusivo dos sócios da SAC (Sala Mário de Andrade, com 100 lugares).

Atualmente a SAC tem 350 sócios com direito a freqüentar graciosamente as três

CULTURA CINEMATOGRÁFICA EM SÃO PAULO

RUBENS EWALD FILHO

nome de um cinema (o ex-Paissandu, hoje Studio Paissandu), o de um bar muito paulista: um balcão, umas poucas mesas no porão, medíocre no cardápio e atendimento.

Ali, no "Ponto-4", se reúnem os estudantes da USP, os universitários de Comunicações, os boêmios e aqueles que simplesmente se interessam por cinema. A movimentação do bar é antes de tudo uma questão geográfica: basta atravessar a rua para chegar às três Salas do Belas Artes programadas pela Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC). Mas é também uma questão de moda: todo intelectual em perspectiva tem de freqüentar o Ponto-4, ser sócio da SAC e espectador habitual das programações do Museu de Arte de São Paulo (MASP), algumas quadras acima, na avenida Paulista. Numa das mesas do bar pode ter a emoção suprema de ser convidado para assistir ao copião do último filme de Ozvaldo Candeias, discutir com críticos ou re-

salas, cedidas por um convênio com a Companhia Serrador. A entidade tem um convênio com a Fundação Cinemateca Brasileira, que lhe empresta todos os filmes de seu acervo e trabalha com filmes cedidos por Embaixadas e Consulados. A base de uma sessão diária, já apresentou este ano retrospectivas do Cinema Tcheco e do Neo-Realismo, ciclos em homenagem a Jean Gabin e D. W. Griffith, além de um sobre o Cinema Francês Inédito. E mais um curso sobre a "Problemática dos Anos Vinte", principalmente na "avant-garde" soviética.

Para os próximos meses, o diretor Bernardo Vorobow tem muitos planos e um sonho: "Vamos realizar uma homenagem ao cinema paulista, fazendo uma retrospectiva de todos os filmes importantes desde 1920, ciclos dedicados a dois grandes personagens do cinema brasileiro: Dercy Gonçalves e José Lewgoy, e uma Mostra do Cinema Soviético de 1934 a 1960". Quanto ao so-

nho, ele confessa ser "um pouco pretensioso": aumentar o número de sessões da SAC até o máximo de seis por dia, seguindo os moldes da Cinemateca Francesa. Mas, para realizá-lo, vê muitos obstáculos, principalmente o desgaste das cópias, quase sempre únicas e dificilmente recuperáveis.

A SAC também tem a preocupação de formar aos poucos uma filmoteca, conservando fotos, cartazes e cópias, num trabalho ingrato e difícil. Bernardo Vorobow também faz a programação do MAC (Museu de Arte Contemporânea), que funciona no Ibirapuera. Lá, os maiores problemas são a fixação de horários (as sessões têm de ser às 18 hs.), a liberação de verbas e a localização (o parque Ibirapuera é de difícil acesso).

Também no recém-fundado Museu Segall o problema é a localização (rua Afonso Celso, 362, bairro de Vila Mariana). Sua programação se baseia na reexibição dos clássicos e na valorização do cinema brasileiro, contando ainda com um outro grande ponto de atração: a Biblioteca da Fundação Cinemateca, que ficou sob sua guarda.

No Teatro Anchieta, de propriedade do SESC, o problema é a sala estar continuamente ocupada por espetáculos teatrais. Assim, lhe restam as segundas-feiras para apresentar ciclos em homenagem à crítica (filmes escolhidos pelos críticos paulistanos) ou exibir pela última vez filmes cujo certificado de censura está expirando.

Embora o Curso de Cinema da Escola de Comunicações da USP seja o mais importante e o de melhor equipamento do Brasil, sua atuação cultural tem sido discreta. À exceção da realização coletiva *Vozes do Medo*, a Escola ainda não revelou nenhum cineasta ou obra importante. Atualmente ela está produzindo um longa-metragem: "Aqui Outrora Retumbaram Hinos", documentário sobre a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, utilizando o material de seus arquivos doado à Cinemateca. O filme será, segundo seu diretor João Cândido, "uma visão romântica, mostrando um lado desconhecido da Vera Cruz", inclusive testes de atores, de figurinos, e um filme em 8 mm com a festa de apresentação da Vera Cruz na casa de Franco Zampari, seu fundador.

Mas de todas as promoções cinematográficas, a de maior sucesso tem sido a do MASP (Museu de Arte de São Paulo, avenida Paulista, 1578). Desde que o crítico A. Carvalhaes passou a ocupar o cargo de Supervisor do Departamento de Cinema, há mais de três anos, vem trabalhando sem nenhuma dotação de verba, sendo obrigado a tornar suas exibições autofinanciáveis. E todas têm alcançado um extraordinário êxito. Em 1973 o MASP exibiu ciclos de filmes de Buster Keaton, Edward G. Robinson, James Cagney, Akira Kurosawa e Hiroshi Inagaki, uma Retrospectiva dos "melhores filmes de todos os tempos", semanas de filmes inéditos da Alemanha, Polônia, Bulgária e do Festival de Oberhausen, ciclos sobre o boxe, a guerra, o desenho animado, cursos de cinema, além de sessões especiais para crianças ("Sessão Cebolinha") e filmes em fim de semana ("Sessão Flash-Back").

O MASP conta com dois auditórios: o Grande (440 lugares) e o pequeno (80 lugares), um público fiel e interessado. Uma pesquisa revelou que a maior parte das pessoas que visitam o Museu pela primeira vez estão interessadas em sua programação de cinema. Os pedidos do público jovem são quase sempre de apresentação de filmes que eles não puderam ver por não ter idade suficiente: as realizações do Cinema Novo, de Bergman, Godard, Fellini, os musicais da Metro, da Warner e de Carmen Miranda. E o MASP faz o possível para atendê-los. Este ano, de acordo com a Ci-

nemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Carvalhaes resolveu passar à ofensiva. Viajou da Europa à Ásia, procurando estabelecer uma nova e ousada programação. A partir de outubro os planos do MASP incluem: Os Melhores Desenhos Animados Poloneses (41 filmes premiados em festivais internacionais), Semana do Cinema Húngaro, Semana do Cinema Polônio, Retrospectiva de Andrzej Wajda (com a possível presença do diretor polonês), de Bert Haanstra e palestras de Francis Ford Coppola, o diretor de *The Godfather* (O Poderoso Chefão), que aceitou o convite para vir ao Brasil.

Outras duas organizações também promovem sessões especiais: a Aliança Francesa, que exibe às segundas-feiras, no Teatro da Aliança, filmes do acervo da Embaixada da França (mas sua repercussão é mínima, quase reduzida aos seus alunos) e a Casa de Goethe (mas os filmes alemães têm sido exibidos ultimamente em colaboração com o MASP).

Apesar de todo esse público em potencial, São Paulo ainda tem o seu Cinema I. Prometido há mais de um ano e meio, sua inauguração está prevista para agosto ou setembro, no local do antigo Cine Orly, na rua Augusta. O filme de estréia: *Singin' in the Rain* (Cantando na Chuva).

Por enquanto, é o Cine Marachá-Augusta que vem cumprindo seu papel de cinema de arte. Apesar da projeção deficiente, a programação orientada por Alvaro Moya criou a "sessão maldita" (quartas-feiras às 22 horas), quando é exibido um filme cujo lançamento comercial no circuito normal não teve a repercussão merecida. Nas sextas-feiras à meia-noite é a vez da "Sessão Insólita", com filmes de ficção científica ou terror. E sábados, também à meia-noite, pré-estréias.

Além disso, há uma instituição bem paulista, constituída pelas duas pequenas salas do Bijou na Praça Roosevelt. Há quase 15 anos elas programam exclusivamente filmes de arte. O público, na maior parte universitários, sempre volta para pedir *Zorba, o Grego*, *The Vanishing Point* (Corrida Contra o Destino) ou *Satyricon*. Modestamente, são o equivalente paulista das "art-houses" de Park Avenue ou Saint-Germain-des-Prés.

SUPER 8 VIDA NOVA

O cineasta Silvio Back, coordenador do I Festival Brasileiro do Filme Super 8 (Curitiba), apresenta a FILME CULTURA, um depoimento sobre a bitola e os resultados da mostra. Sempre preso ao cinema por uma inquietação cultural, como atestam seus antecedentes de crítico e cineclubista, Silvio Back realizou vários filmes de curta metragem e dois longos, Lance Maior e A Guerra dos Pelados, este laureado com o Prêmio Adicional de Qualidade, do INC, 1971. Agora trabalha nos preparativos de seu terceiro longa metragem, "Aleluia, Gretchen". (FC)

Sintomaticamente, ao lançar o I Festival Brasileiro do Filme Super 8 à margem do eixo catalizador Rio-São Paulo, e sendo de outra origem profissional, me vi assaltado por uma série de dúvidas e vacilações que se vinha somar ao natural descredito que a bitola mantém entre nós, cineastas do "grande cinema" e o público de um modo geral. Para deixar que a realidade dos filmes decidisse, já na teorização e regulamento do certame abri a discussão sobre o Super 8, questionando desde sua exequibilidade institucional no Brasil, o que move seus cultores, o porquê de suas contradições e distanciamento, se esse amadorismo seria incompatível com um cinema de idéias, e até que ponto o recém-chegado poderia contribuir para um eventual afrouxamento da crise econômico-cultural do cinema brasileiro. Mais ainda, até onde o chamamento à realização prática retiraria o Paraná de sua tradicional atitude contemplativa face ao cinema, e seu complexo castrador face ao cinema nacional, em particular.

A quase centena de filmes inscritos logo veio a desfazer algumas indagações iniciais, estimular novas, aprofundar pequenas certezas entrevistas no consumo de obras produzidas anteriormente, mas também trouxe reformulações sobre o próprio consenso adquirido pela bitola e também quanto às suas pretensões de linguagem e incursões por um cinema de propostas. Levando em conta que um possível caráter público e coletivo do Super 8, em nosso país, tem-se manifestado apenas em festivais, o diagnóstico de seus atuais progressos igualmente pode se medir pela própria dinâmica e pelo fortuito inerentes às poucas exibições exclusivas e para uma platéia informada e **a priori** receptiva. Assim, o festival paranaense, a meu ver, serviu antes para demonstrar o incrível e quase desconhecido potencial do Super 8 do que para colocar na mesa os seus impasses e sua vinculação à problemática geral do cinema brasileiro.

Com temática e minutagem livres, e a eliminação da seleção prévia, as primeiras críticas e o primeiro temor foram de que uma enxurrada de filmes domésticos desencarnasse o certame de sua tábua de propósitos, onde o apelo era para que os cineastas levantassem material mais diretamente relacionado com o processo histórico-cultural do nosso tempo e cinema.

Pessoalmente, intuí o contrário: os filmes falariam por si, e em sua maioria — numa gama que variou da piada gentil às obras de acentuado gosto social, político e/ou ideológico — veio a revelar uma curiosa vitalidade e riqueza de caminhos. Isso fez com que, automaticamente, o Festival do Paraná passasse à condição de divisor de águas, destacando-se por uma singularidade em relação aos anteriores e formalizando com aquele bloco de filmes cheios de criação, perplexidade, desafios e angústia — uma nova imagem para o Super 8 brasileiro, que só me faz acreditar que os próximos certames forçosamente deverão partir daí, sob pena de um retrocesso.

Um dos pecados originais do nosso Super 8, e que tem sido a sua expiação e saco de pancadas — o escapismo — cedeu lugar a uma preocupação política e existencial em boa parcela dos realizadores, situados numa faixa etária dos 17-beirando-os-30 anos. Veja-se, por exemplo, que os nove filmes mais importantes, mesmo quando seus diretores abdicaram de



uma visão mais pessoal da realidade para flagrar o documento bruto ou recorrer à pesquisa formal pura, nem por isso se deixaram seduzir pelo "charme" da esperança aparente, que é o mais recente produto à venda no supermercado da arte de consumo. Essa lucidez, que nem sempre esteve acompanhada por idêntica pesquisa linguística (relação também ocorrida no plano técnico: os filmes de melhor padrão eram os que menos correspondiam em narrativa e ideário), dá bem o tom e ritmo ideológico que hoje voluntarizam à produção inúmeros cineastas da bitola.

Por outro lado, há a considerar que embora negligenciado pelo cinema profissional, e assumindo em relação a ele uma posição tanto falsamente submissa como falsamente superior — o Super 8 visto em Curitiba deu a nítida impressão de que, por inocência ou alienação mesmo da maioria de seus autores, ignora quase todo o complexo econômico-cultural opressivo que envolve o nosso cinema. Como a sua pedra de toque principal ainda é a da circulação dos filmes num segmento social familiar, esse avanço entre o que o cinema brasileiro vem produzindo nos últimos anos e essa produção de laboratório descompromissada de um retorno financeiro, embora substancial no plano de indagação, é muitas vezes inócuo, e ele, no fundo, vem a ser mais um dado triste da conformação cultural a que estamos submetidos.

Platéia e filmes — nessas oportunidades de festival — embora movidos e paralisados pela mesma pressão ideológica — escassamente se interpretaram quando frente a frente. No Paraná o Super 8 congregou apenas uma relativa massa de jovens, dentre os milhares de universitários e secundaristas convocados, mas suficiente para fazer aflorar os conflitos. E no diálogo, por vezes atingido, nada mais fez do que reavivar os mesmos preconceitos que foram e continuam a proscrever o nosso cinema da intimidade da juventude, não ultrapassando os limites do portão de um gigantesco orfanato, onde o Super 8 agora se alista — à proporção que se impõe — como o irmão mais moço desse filho enjetado da cultura brasileira.

Por outro lado, para efeitos de prospecção, irradiação e impacto locais, o Festival convenceu exatamente naquilo a que se propôs: influir para o surgimento de realizadores paranaenses e dar aos neófitos as possibilidades de uma visão eclética de várias tendências, estilos e sistemas de produção de filmes brasileiros nos últimos 10 anos, e de ouvir, pelo testemunho de irreductíveis brigadores da causa do cinema nacional, as lições da história e do que estará se alimentando o futuro ante a abulia presente. Nesse sentido, quer nas palestras e mesas redondas, quer na exibição de cerca de 50 filmes — entre retrospectivas de longas-metragens, documentários e filmes para televisão — registraram-se felizes momentos de interesse, descoberta e reencontro. E as surpresas e decepções explicavam e mesmo justificavam as reflexões sobre os filmes em

concurso, a mais recente safra de um cinema brasileiro marginal e quase premeditadamente autóctone.

Entre os grandes premiados, há uma equipe de Curitiba (Ivens Fontoura); nos prêmios de incentivo, dois outros grupos, um também da Capital (José Augusto Iwersen) e um do interior (Wellington Carlos Soares) — saldo que por si responde à força instigante do Festival. Construindo sozinho um projeto cinematográfico paranaense (sulino), nesses anos venho sofrendo muito desestímulo e assistindo a muitas deserções, umas voluntárias, outras constrangidas pelas circunstâncias óbvias que bloqueiam uma iniciativa no Brasil. Então vi na realização de um certame de Super 8 — sem favor o melhor investimento oficial já registrado nessa área, no Estado — a bela ocasião de, ao tempo em que se retomaria a discussão sobre a infeliz condição deste país misterioso chamado cinema brasileiro e seus estranhos habitantes, reacender e fomentar vocações no Paraná, indígena território de pesquisa e produções cinematográficas.

A prática mostrou-se exitosa, trazendo à tona uma parcela da jovem inteligência regional que, por formação, nem sempre esteve alinhada com os desacertos e destinos do cinema brasileiro, detalhe esse que vem a sublinhar os frutos do certame por romper uma velha tradição colonial e antropofágica comum à província. Em sepultando esclerosadas ambições de outros tempos, o Festival credita a esses e aos demais não laureados, daqui a responsabilidade de, agora coletivamente, implantar uma cinematografia local em bases culturais mais sólidas.

Se é verdade que a seqüência do Festival deu respaldo à sua propositura — "Vida ao Super 8" — e que já pode se afirmar que a bitola vive de fato, igualmente suas sensíveis conquistas no campo da prática ainda são vegetativas e exigem dos realizadores uma melhor definição institucional e uma posição mais articulada com a realidade atual do cinema brasileiro.

REGULAMENTAÇÃO DAS PROFISSÕES DE ARTISTAS E TÉCNICOS

A Comissão de Justiça da Câmara Federal aprovou, a 7 de agosto último, na forma substitutiva apresentada pelo deputado Mauricio Toledo, da Arena de São Paulo, o projeto de lei do deputado Léo Simões, do MDB da Guanabara, que regulamenta as profissões de artistas e técnicos de teatro, rádio, televisão e cinema.

Como artista o projeto enquadra todos os que interpretam papéis falados, mudos, cantados ou dançados naqueles meios de comunicação e congêneres. O exercício da profissão de artista dependerá de registro prévio no departamento regional do Ministério do Trabalho, ouvido antes o sindicato de classe e atendidas exigências mínimas consubstanciadas no parágrafo 1º do artigo 2º do projeto: prova de identidade; prova de quitação do serviço militar; carteira profissional; prova de satisfazer as exigências eleitorais; folha corrida de antecedentes criminais; quitação com o imposto sindical.

O texto completo do projeto foi publicado no número 25 de FILME CULTURA. Apresentada em agosto de 1973, a proposição 1.180 continha 18 artigos e resultaria de um anteprojeto bem mais amplo, de 55 artigos, elaborado pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões da Guanabara e no qual colaboraram Osvaldo Loureiro (então presidente da entidade), Barbara Heliodora, Luciano Trigo e John Herbert. O projeto foi aprovado pelo Conselho Federal de Educação no dia 9 de fevereiro de 1974 e sua relatora, a conselheira Esther de Figueiredo Ferrez, o recomendou frisando que ele vinha "preencher uma lacuna, amparar, disciplinar, legal e especificamente, o trabalho de todos os profissionais, até agora à margem da lei trabalhista".

A redação do projeto não agradou à classe e surgiram manifestações dos sindicatos do Rio e São Paulo criticando-lhe a forma. O novo presidente do sindicato carioca, Luis Olimecha, considerou a proposição incompleta e confusa. Para Olimecha, o projeto mistura a regulamentação profissional com problemas previdenciários, complicando ao invés de simplificar o processo. E reduz para apenas 13 as categorias profissionais, esquecendo as subfunções e as categorias essencialmente técnicas. Ele se pronunciou pela adoção de um projeto paralelo, em estudos, naquela ocasião, com o Secretário do Trabalho, Gildásio Lopes Pereira e que, segundo afirmou, definia todas as categorias profissionais de artistas.

Em junho, um movimento nacional reunindo artistas de São Paulo, Guanabara, Minas Gerais, Pernambuco, Bahia e Rio Grande do Sul divulgou a pretensão de que os diversos projetos sobre o assunto fossem englobados para que um Grupo de Trabalho, nomeado pelo novo Ministro do Trabalho, Sr. Arnaldo Prieto, pudesse elaborar um projeto mais amplo que satisfizesse a todos. Na mesma ocasião, o Sindicato dos Artistas do Estado de São Paulo, presidido por Juca de Oliveira, levou ao conhecimento da Comissão Especial de Regulamentação da Profissão de Artista um novo projeto, de 51 artigos, igual em essência ao preparado em 1966, mas atualizado. Nesse projeto, fixava-se a jornada de trabalho de diferentes categorias, considerando-se o caráter específico das especializações de locutor, ator e bailarino, cujo número máximo de horas de atuação virtualmente colidia com o proposto pelo projeto do deputado Léo Simões.

FILME CULTURA ouviu atores e técnicos, apresentando nesta edição depoimentos que constituem um balanço do pensamento dos interessados diretos no assunto.



Paulo Gracindo

Autor

"Estou entusiasmado porque finalmente parece que vai sair a Regulamentação da Profissão de Ator. É uma batalha muito antiga e todos os nossos grandes atores e atrizes, tendo à frente Juca de Oliveira, Tonia Carrero, Fernanda Montenegro, Cacilda Becker (que lutou muito) se empenharam junto aos governos para que este sonho se tornasse realidade. Lembro-me que a Bibi Ferreira disse que o Presidente Médici daria como presente de Natal, no seu último ano de governo, a Regulamentação. Até hoje não saiu. Penso que foi por causa dos entraves burocráticos. A escolha de Ney Braga para o Ministério da Educação e Cultura é muito animadora, porque ele sempre foi um grande amigo do teatro. Na última vez que mantive contato com ele, fiz-lhe este pedido juntamente com o ator Ary Fontoura. Ary e o Ministro foram amigos lá no Paraná, ao tempo em que aquele estava começando em teatro."

"Acho certas coisas do projeto um pouco empíricas. Realmente, é preciso haver fiscalização para que tudo se torne realidade. Por exemplo, o parágrafo 2º do artigo 1º: será difícil aplicá-lo se não houver uma fiscalização rigorosa. Por que todos estamos cansados de assistir a atores estrangeiros chegam aqui, não darem a menor satisfação (ninguém lhes pede também) trabalharem, fazem espetáculos o tempo que quiserem, irem embora e tudo ficar por isso mesmo. Há o caso de uma orquestra típica de Sevilha que está no Brasil há 20 anos, com ônibus para cima e para baixo, viajando o País inteiro e tirando o pão dos profissionais brasileiros. Ninguém pergunta o que eles fazem ou querem. Em outros países é diferente. Meu amigo, o violinista Fafá Lemos, foi para os Estados Unidos tentar a vida. E me enviou o seguinte cartão postal: 'Gracindo, você que era tão meu admirador, fique sabendo que aqui por enquanto ainda não consegui tocar violino, só

bumbo'. Isto aconteceu, porque lá, Fafá Lemos só poderia realmente tocar o seu violino se fizesse registro no Sindicato. Nos Estados Unidos todos os atores fazem parte do Sindicato. O estrangeiro que ocupar o lugar de um americano terá de pagar um percentual para o ator americano da mesma categoria que estiver desempregado. Na minha opinião, todas essas coisas é que precisam ser consideradas na legislação brasileira."

"A Regulamentação naturalmente vem trazer maior tranquilidade e, pelo menos, fixar, dentro de uma verdade trabalhista, a nossa posição, porque até hoje os atores são marginalizados. Por exemplo, o ator Cláudio Calvanti foi se registrar no Ministério do Trabalho. Ao lhe pedirem a carteira profissional, indagaram a sua profissão. Ele respondeu: 'Ator!' Os funcionários se recusaram a registrá-lo como tal, porque a profissão oficialmente, não existe. Aconselharam-no, então, a se registrar como 'office-boy' ou mensageiro o que foi feito, por que esta, sim, é uma profissão..."

Paulo Gracindo faz referências à fixação do tempo de contrato de trabalho, porque "isto não está sendo respeitado. Como a lei trabalhista (CLT) exige pelo menos quatro meses de contrato experimental, os empresários contratam o ator por este período e exigem do mesmo uma carta de demissão prévia. O ator, então, entrega-a ao empresário — se quiser trabalhar. A carta tem a data em branco, o empresário coloca a data que bem entender. E se fracassar a tentativa do empresário montar uma peça em dois meses, o ator é sumariamente despedido."

Outro ponto abordado por Gracindo é o parágrafo 1º do artigo 2º, que trata da carteira profissional, alíneas B e C. "O ator brasileiro precisará — pelo projeto — provar sua profissão. Só se for através de recortes de jornais. Já o estrangeiro, segundo Gracindo, chega ao Brasil completamente desconhecido, sem identificação profissional, dizendo que é cantor ou ator e imediatamente pode exercer a profissão. Para ele, isto precisa ser fiscalizado".

"Acho excelente o parágrafo que trata da comprovação do contrato de trabalho porque, pelo menos em relação ao cinema, já está funcionando. O artigo 9º, à letra da lei, é muito bom. Refere-se à duração normal da jornada de trabalho dos profissionais. Mas será preciso fiscalização rígida, porque há empresas que trabalham até 24 horas por dia. Seria conveniente que um fiscal do sindicato dos artistas acompanhasse os trabalhos. A lei, no texto, é linda, mas se não for cumprida, nada feito."

"Em se tratando de sindicato, aliás, um dos mais sérios, dos mais bem organizados, é o sindicato mexicano. No México, quando as equipes de televisão saem para fazer filmagens externas, novelas, etc., segue sempre com elas um fiscal do sindicato. Quem determina a hora de almoço é o fiscal. Ele diz ao

diretor ou encarregado das filmagens: 'Vamos parar'. O diretor retruca: 'Falta só uma pequena cena'. Responde o fiscal: 'Não tem importância, é preciso parar, esta é a hora de almoço'. E sua ordem é obedecida cegamente."

"O artigo 12º, que trata da remuneração, precisa ter um parágrafo ou cláusula referente ao ator, como ocorre na legislação mexicana. Lá os atores são classificados em classes: A, B e C. Aqui há um desnível terrível. Há casos de atores que ganham Cr\$ 80 mil e outros que só conseguem Cr\$ 1.200. Atores da mesma categoria executando tarefas análogas aos que percebem aquelas quantias vultosas. Por isto, acho que deveria haver um escalonamento: classes A, B, C, e remuneração pré-fixada por classes. Se o Ministério da Educação e Cultura fixar esses critérios junto às empresas, então tudo estará equânime. Discrevo da desproporção existente, terrível, entre o mito e a utilidade. Infelizmente, temos os mitos, os monstros sagrados, e todos eles não trabalham sem o elenco coadjuvante, com um desnível salarial tão grande que desanima."

"Enfim, a Regulamentação é uma garantia para aqueles que virão — não falo por mim mas por todos os que começam agora a carreira. Espero que a Regulamentação saia o mais depressa possível."



Neusa Amaral

Atriz

"Em minha opinião, ser ator é ato instintivo. Sou atriz há 24 anos e nunca passei nem na calçada fronteira de uma escola de teatro. Não existem escolas competentes que possam diplomar atores. Se o ator não tiver um curso e não se registrar no Ministério da Educação — segundo o projeto — ele não

será ator: a maior parte, que tem, 20, 30 anos de profissão, então não existe, não são atores, não têm direitos a serem protegidos..."

"Falei recentemente com o Dr. Walter Borges Graciosa, Presidente do INC, e disse que gostaria que este órgão defendesse os direitos dos atores. No Congresso do Cinema, de 1972, os atores, liderados pela atriz Dilma Lóes, fizeram muitas proposições ao referido órgão, que constam de atas do Congresso. Uma das propostas foi o de um prêmio percentual para os atores".

"Quanto ao Sindicato, acho que ele não luta pela classe. E quanto ao parágrafo 9º do projeto, que se refere à duração normal da jornada de trabalho, acho excelente à letra da lei, mas penso que na prática nunca será cumprido. A televisão nunca irá cumprir esse horário das 5 horas. A meu ver, com a regulamentação da hora extra, talvez eles tentem diminuir o número de horas de trabalho."

"O ator de cinema não dispõe de nenhuma proteção perante o produtor. Os grandes prêmios só beneficiam os produtores. Quando este vai fazer um filme, a primeira coisa que diz ao ator é: "A nossa verba é curta". Na hora do prêmio, quem menos recebe é aquele que foi fator do sucesso do filme: o ator."

Walter Goulart

Técnico de som

"Eu só posso falar sobre a segurança do técnico, que é nenhuma. O técnico de som é contratado para fazer uma produção no interior, viaja com risco de vida e ninguém pensa nisso. O sindicato praticamente não existe na defesa do técnico de som de cinema. Já na televisão o técnico é amparado pela legislação do Ministério do Trabalho. Portanto, qual a segurança do técnico no cinema? Nenhuma. E falo nisso apoiado em tristes experiências. Contrato não adianta. Acho, por isso, que a lei deve trazer uma modificação total. Sou inteiramente a favor da regulamentação, mas que venha trazer um amparo efetivo. Não é só fazer a lei, por que todo dia sai lei nova. O importante é que seja realmente aplicada. A regulamentação tem que ver o homem, os direitos do homem e dar as condições de trabalho. Depois, as garantias de trabalho. Se houver lei, que seja firme e bem definida. Não se pode fazer experiências, porque quem está em jogo é o homem. Por que não estudar, antes, as legislações dos outros países e assimilar o que for adequado ao nosso processo? Garanto que se poderá fazer melhor do que eles porque somos um país novo, em desenvolvimento, e tudo o que fizermos, daqui para a frente, tem que ser certo para não incorrermos nos erros já comprovados."



"Sobre horários: o técnico brasileiro tem um senso profissional incomum. Desde o eletricista, que acorda às 5 horas para preparar uma filmagem que se iniciará às 10, até os setores menos especializados. Em cinema, o horário de trabalho é uma coisa imprevisível (chuva, etc.) e isso tem de ser levado em conta. Mesmo assim, acho que deveria haver uma fiscalização, com horários, datas, locais fixados previamente, e junto com a equipe deveria ir um fiscal do Ministério do Trabalho."

"Sobre escolas e obrigatoriedade do diploma: é um problema sério. Sou um homem formado dentro dos estúdios. Minha escola foi trabalhar diretamente na produção, onde aprendi desde a colocar um prego para pendurar uma fita até saber o que é gravação, qualidade técnica, eletrônica. Hoje, tenho uma vantagem muito grande em relação aos técnicos que estão sendo formados. Onde? Não sei. Mas ainda há quem prefira contratar o vizinho, que entende de eletrola, no lugar do técnico em som direto, que é mais caro. O resultado é que este amador vem, em geral, parar nas minhas mãos para se iniciar nas técnicas mais elementares. E eu ajudo no que posso, não escondo o jogo para ninguém. Mas não se pode formar um técnico em 15 dias. Na parte técnica, a mão-de-obra chega a ser precária, no cinema."

"No Brasil não há escolas para maquinista — o homem que monta os cenários, prega os tapumes, prepara os carrinhos — e o maquinista é um homem-chave, todos são homens-chaves na produção de um filme. Aliás, não há formação profissional para nenhum setor técnico. Como é que um homem que trabalhava numa obra e um dia vai ser maquinista, alcançando no seu setor determinada notoriedade, vai obter um registro no MEC, provando que freqüentou uma escola para o trabalho que executa?"

"Penso que o registro deve ser baseado no currículo. A partir daí, será formada uma escola. Por que não se pode exigir uma escolaridade de segundo grau a um auxiliar de eletricista, que pode ser excelente profissional e ter baixa escolaridade. Idem quanto ao técnico de som."

"Todas as escolas que existem e que, de alguma forma, se relacionam com o cinema,

são de nível universitário. Fui, inclusive, convidado a ministrar aulas numa universidade onde fui recusado como aluno, pelo meu grau de escolaridade. Quer dizer, posso ser professor na mesma universidade em que me impedem de ser aluno. Depois, quem tiver o nível universitário não vai querer trabalhar no setor técnico, vai optar pela direção. Mas para dirigir, ele terá que ser apoiado por um suporte técnico. Onde esta equipe vai ser formada realmente não sei. Sugiro a criação de uma Fundação de Preparação de Técnicos para Cinema. Mas enquanto não for possível o ensino sistematizado, há uma solução imediata, viável, prática. Refiro-me a um estágio, como segundo assistente, com o objetivo e o valor de curso ou escola."

"Vou exemplificar com o meu setor. Sou responsável pelo som do filme. Desde a discussão do roteiro até a finalização do filme o assistente estaria sob minha orientação e julgamento. Deveria haver uma espécie de salário, uma ajuda, pois ele vai dedicar seu tempo integral ao aprendizado, e em cinema ninguém está nadando em dinheiro. Depois que o candidato, inscrito no MEC como estagiário, for solicitado pelo produtor, e acompanhar até o fim uma realização, obtendo sua nota, dada pelo técnico que o orientou, deveria ainda cursar no mínimo uns três filmes. E estas três notas dariam a média que o habilitaria à classificação de primeiro assistente, com carteira profissional. Esta espécie de exame de suficiência seria aceita pelo MEC, com a rubrica dos diversos técnicos com quem o estagiário trabalhou. Então, seria considerado apto."

"Eu próprio pensei em criar uma escola nestes moldes, mas sei que as produtoras não a aceitariam, pois implica em despesas com alimentação e alojamento. Porém, se for um dispositivo legal, as produtoras poderiam receber subvenção oficial e creio que não haveria problema, pois a despesa reverteria, em última análise, em benefício da indústria cinematográfica."

"É preciso não esquecer que o estagiário não faria nenhum trabalho técnico dentro da filmagem, nem mesmo segurar o microfone. Ficaria como aluno-ouvinte. E isto visando resguardar os direitos do estudante e evitar que ele cometesse erros fatais à produção."

"Sobre riscos de vida: se tudo tem seguro, por que não fazer um seguro para os técnicos, não esquecendo os estagiários, incluindo-se as produções estrangeiras?"

"Sobre a diferenciação dos termos técnicos em cinema e TV: a legislação referente ao cinema deveria ser específica, diferindo da de televisão e de teatro. Pois o trabalho na televisão já funciona, praticamente, na base do contrato de empresa, com carteira assinada."

"Outra diferença básica é quanto à caracterização da terminologia empregada nos dois meios de comunicação e que possuem significados diferentes. Contra-regra de TV é o homem que prepara as adereços, é quase o diretor de produção, o que traz as peças para serem montadas no cenário. Contra-regra de rádio é a pessoa que faz os ruídos nas novelas. Contra-regra de cinema é o termo usado erradamente, às vezes, para o homem dos efeitos especiais, o que cria o ruído, a ambientação de determinada cena."

"O mesmo caso na sonoplastia. Em TV e rádio, sonoplasta é o que coloca a música na novela. Em cinema não existe sonoplasta e sim o técnico de som, que registra o som direto ou faz a seleção e a mixagem musical e de ruídos, isto é, o sonografista."(*)

"Quanto à dublagem, creio que não deva haver diferença entre o ator e o dublador, pois o que faz dublagem é também um ator especializado."

"Após a regulamentação, o INC também deverá colaborar no amparo ao setor técnico. Não só amparar a fita já pronta, mas também quem a fez. Penso que já existe uma Resolução do INC segundo a qual o filme só poderá ser liberado com o recibo de quitação dos laboratórios. Seria o caso de se exigir, também, a quitação dos recibos dos técnicos e de toda a equipe do filme. Uma produção só poderia ser realizada após a apresentação, ao INC, de uma lista dos contratados, registrados no Ministério do Trabalho, tal como ocorre nas empresas.

N.R. — (*) No I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, Rio de Janeiro, 1952, uma das resoluções determinava a criação de um amplo grupo de trabalho de trabalhadores na indústria com a finalidade de preparar um glossário básico do cinema brasileiro.

Anísio Medeiros

Diretor de arte

"O que a Lei viria trazer, como benefício ao meu setor, seria a própria caracterização dessa atividade no espetáculo cinematográfico e teatral. O projeto de lei, assim como se apresenta, está muito genérico. Por exemplo, a função de diretor de arte não pode ser confundida com a do cenógrafo, no sentido antigo do "cenotécnico", o que constrói o ambiente. A função do diretor de arte é uma das características das equipes

do cinema americano, e está especificada em todas as grandes cinematografias como o setor responsável pela forma estética da obra cinematográfica. Esta forma, em termos amplos, é a do vestuário, dos objetos, dos personagens, da ambientação."

"No meu caso — e aqui gostaria de citar a colaboração efetiva em todos meus trabalhos, de Tereza Nicolau — eu projeto e crio os objetos, mas não os executo. Por isso, não se pode confundir o papel que, às vezes, é apenas o de um regente, com o responsável direto pela execução do céario. Isso não está especificado no projeto de lei."

"Em relação à obrigatoriedade de diploma, creio que deveria ser exigido para o setor técnico; mas, na área da criação artística, tenho um certo receio de que venha a restringir os criadores. No meu caso, exerço, no cinema uma atividade correlata à da minha formação profissional, que é de Arquitetura. Gostaria de lembrar que, na Inglaterra, só pode fazer o curso de Cenografia de Cinema quem tiver diploma de arquiteto."

"Em termos gerais a legislação é positiva e vai referendar os interesses dos profissionais. Meu único receio, é de que ela venha tolher a liberdade criativa do artista. Acho, também, que deveriam ser melhor caracterizados aqueles setores de sustentação técnica indispensáveis para o exercício do cinema como obra total. A regulamentação deveria abranger certas áreas nas quais os sindicatos são omissos ou inoperantes, como no problema dos contratos. Porque, até então, na maioria das vezes, não há contrato, nem cumprimento do trato. Não falo no meu caso, pois, felizmente, já atingi certa estabilidade nesse setor profissional. Refiro-me à situação geral."

Roque de Araújo

Eletricista-maquinista

"Acho que a regulamentação é uma coisa maravilhosa, mas que veio muito tarde. Deveria ter sido feita há muito tempo, especialmente quando o cinema brasileiro passou a ser uma indústria. Digo isso referindo-me aos meus colegas que se dedicaram inteiramente ao cinema e agora estão praticamente no abandono, no sentido profissional."

"Cinema é uma guerra total, contra tudo e contra todos: tempo, público, horário. Um filme, no Brasil, tem que ser feito rapidamente, mas esses técnicos a que me referi, já estão esgotados, velhos, não possuem aposentadoria, nem são aproveitados pelas equipes novas. Por isso, acho essa idéia do deputado Léo Simões excelente, e falo pela classe dos técnicos de cinema, setor muitas vezes esquecido ou desconhecido do grande público. Por exemplo, muitas vezes o filme ao qual dedicamos o melhor de nós mesmos é premiado, e o técnico não recebe nem um chaveiro, sequer, de lembrança. Ou então é o produtor que esquece de pôr nosso nome na ficha

técnica ou nos letreiros. Isto acontece, às vezes, por esquecimento, mas amplia a falta de divulgação do nome e do trabalho do técnico. Tanto ele é desconhecido que o Ministério do Trabalho ignorava esta nossa profissão."

"Outra coisa que deve ser estudada com muito carinho é a questão salarial. Não temos aposentadoria mas, em compensação, obtemos algumas vezes salários elevados. Há muitos colegas que só conseguem dois trabalhos por ano e é desse dinheiro que vão viver e sustentar a família. E, quando acaba o dinheiro, recorrem aos que estão trabalhando."

"Quanto à obrigatoriedade de formação escolar, acho que quem já fez 50 filmes não vai necessitar de diploma. No meu caso particuiar, assumi a função de técnico em cinema porque já vim de outra profissão. Sou formado pelo SENAI em eletro-mecânica. Na Bahia, onde nasci, assumi uma chefia na Secretaria de Viação, e trabalhei na construção do seguinte: Estádio Mangabeira, Ponte Nova, Ginásio Antônio Balbino, Ginásio dos Esportes e Teatro Castro Alves. Então, comecei a fazer cinema. A maior parte dos meus colegas não tem formação especializada; eles aprendem a trabalhar na feitura dos filmes, propriamente. Apesar disso, chegam a ser bons profissionais e não possuem a garantia da aposentadoria. Eles não têm, na maioria dos casos, carteira de trabalho assinada. Nem eu, tampouco: a que tenho não registra trabalhos em cinema. Não se costuma assinar a carteira do técnico, a não ser quando ele é empregado de uma firma, e há várias, inclusive de produção de filmes de curta metragem. Quanto a contratos, eu sempre peço e obtengo; mas meus colegas não exigem o documento, e são esses os que têm problemas."

"O artigo 9º do projeto, sobre a duração de cinco horas diárias de trabalho, me parece que só deveria ser aplicado em teatro e televisão. No cinema, a gente trabalha normalmente de 10 a 12 horas, e tem de ser assim mesmo, para evitar prejuízo à produção do filme."

"Entrei no cinema como eletricista, mas sempre procurei aprender de tudo. Trabalhei como ator em vários filmes, hoje faço assistência de câmera e estou praticando fotografia. Meus planos são: trocar o setor de técnico em eletricidade pelo setor de fotografia, onde há mais campo para a criação, e também onde poderei ajudar mais meus colegas, incluindo-os nas equipes."

José Medeiros

Diretor de fotografia

"Existe, nos Estados Unidos, uma associação que congrega os técnicos de cinema e funciona como um sindicato. Creio que esta seria a solução ideal para nós. Quanto ao projeto

de lei sobre a regulamentação das profissões de artistas e técnicos, a melhor solução me parece apoiá-lo segundo as reais necessidades dos interessados. E para isso, poderia ser convocada uma assembléa geral de artistas e técnicos, em que seriam discutidas e apresentadas sugestões referentes a cada setor, com o assessoramento de um representante do INC."

"Por exemplo, haveria uma reunião dos diretores de fotografia, na qual se faria um estudo baseado na minuta do plano geral e que levaria subsídios ao projeto de lei. E assim agiria cada um dos setores interessados. Penso que só assim a lei representaria as reivindicações da classe, pois o atual projeto me parece elaborado por pessoas mais ligadas à televisão que ao cinema."

"Outro aspecto a considerar é a caracterização das profissões. Atualmente, minha classificação na carteira de trabalho é a mesma dos trapezistas, pois estou registrado como "artista de espetáculo de diversões". É essencial que se estabeleçam as especializações."

"Quanto à obrigatoriedade de escola, acho sensacional, pois viria dar um nível técnico que a gente só obtém com muito trabalho e tempo, aprendendo com a prática. Acho essencial a criação de escolas de fotografia para cinema, assim como de cenografia especializada. As escolas de cenografia que existem são para teatro."

"Atualmente, no setor de fotografia, o mercado de trabalho é bom, mas não as condições de trabalho. No meu caso particular, não tenho do que me queixar, mas é uma posição que atinge com muita luta. Agora, vou partir para a produção de meus próprios filmes, o que não impede que trabalhe também para outros."

Remo Usai

Compositor

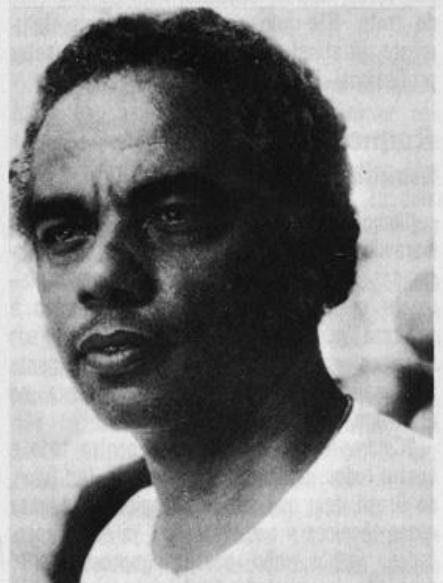
"Quanto à situação profissional do artista brasileiro, e em particular dos músicos, os problemas são tantos e são tão poucas as soluções apresentadas, até o momento, que é difícil a gente tomar um ponto de partida exato. Minha opinião se fundamenta em experiências pessoais no campo profissional."

"Creio que o projeto de lei que regulamenta a profissão de artistas e técnicos já é um ponto de partida para alertar os meios de comunicação (cinema, rádio, teatro, TV) em relação aos direitos que nos assistem, inclusive os direitos autorais. A apropriação indevida de uma obra é fato bastante comum atualmente, tendo ocorrido comigo mais de uma vez. Na realidade, já existem leis sobre direitos autorais e entidades especificamente destinadas à proteção da música nacional, como a Ordem dos Músicos, SBAT, Sindicato

dos Músicos, etc. Exemplificando com meu caso pessoal: dos 63 filmes de longa metragem, cerca de 50 curta-metragens, além de uma centena de sonoplastias de documentários, músicas, temas, etc., de tudo o que musicei em 10 anos de trabalho só recebi até agora, de direitos autorais, cerca de Cr\$ 30 mil.

"Assim como estão as coisas creio que este projeto de lei não vai abrir e sim limitar nosso campo de trabalho, que é mínimo. As gravações que vêm de fora são mais baratas e, pela promoção que recebem, naturalmente vendem mais. Se existisse mercado de trabalho e o artista tivesse possibilidade de operar como profissional — não como artesão, como ocorre atualmente, pelo menos na minha área de ação — então nem haveria necessidade de nova lei. Porque já existem leis que cuidam profissionalmente do artista e as leis trabalhistas brasileiras são razoavelmente boas."

"O que me parece mais importante é outro tipo de solução, como a criação de um Instituto visando a divulgação e proteção da música de autor brasileiro, nos moldes dos já existentes, INC e INL, e a criação de escolas de cinema em todos os Estados, pois está provado que o cinema é uma indústria que pode trazer divisas e criar o campo técnico e artístico imprescindível para compositores e artistas de todos os setores. Assim poderíamos competir não só tecnicamente, mas também artisticamente com outros países mais desenvolvidos na indústria cinematográfica.



Geraldo José
Sonoplasta

"Sem dúvida, a regulamentação do projeto, vem resolver inúmeros problemas, pois embora autônomos, em sua maioria, nós profissionais sempre encontramos dificuldades em usufruir dos benefícios e vantagens a que temos direito, e desta maneira não éramos

aceitos como tal. As nossas profissões não estavam inseridas na relação das demais atividades profissionais de cinema e teatro — haja visto as dificuldades encontradas por veteranos artistas como Paulo Gracindo e Sílvio Caldas, e tantos outros, que embora notoriamente conhecidos do público, tiveram que enfrentar enormes obstáculos para provar sua condição de profissionais e, consequentemente, conseguir aposentadoria; problemas, estes, que, com a regulamentação da profissão de artista, certamente não mais enfrentaremos."

"Esperamos, assim, que o projeto tenha tramitação rápida e a aprovação do Congresso para que se concretize este velho sonho."

Luís Carlos Ripper

Diretor de arte

"Como contribuição ao projeto de lei que trata da Regulamentação da profissão de ator, gostaria de analisar alguns artigos e fazer algumas sugestões:

Art. 1º — A atividade amadora deve constituir uma categoria à parte, podendo e devendo contar pontos para o ingresso ou acesso à carreira.

Art. 2º — Tendo em vista que a exigência apresentada pelo mercado de trabalho é maior do que o número de técnicos existentes, sugiro que sejam criados incentivos — abatimento no Imposto de Renda, por exemplo — para que a empresa contratante mantenha um número proporcional de estagiários, visando à formação de quadros. Este currículo assistencial viria contar pontos para o registro profissional.

Art. 3º — O reduzido número de centros de formação de técnicos de teatro e cinema e de escolas superiores de formação de artistas incidiria sobre a obrigatoriedade profissional especializada. Se o cinema brasileiro chegou ao grau de desenvolvimento atual sem escolas, por que então não oficializar esta realidade ou "fato consumado"? — Se houver a criação de centros de ensino especializado, visando o teatro e a arte e indústria cinematográficas, que sejam em número suficiente para justificar a obrigatoriedade do diploma."

"E ficam, ainda, algumas dúvidas:

Art. 5º, Parágrafo único — Quem vai julgar e qual o critério de aferição da capacidade técnica?

Art. 7º — Quem estipula os prazos de pagamento da equipe?

Art. 9º — O tempo de cinco horas diárias previsto não é suficiente para o trabalho em cinema ou teatro porque, mesmo quando usamos a tecnologia avançada, sempre temos que improvisar.

Art. 9º, Parágrafo 2º — Deve haver exceções.

Art. 11. — Excelente.



Pedro Lima é cumprimentado por Walter Borges Graciosa ao receber o Grande Prêmio INC. Na foto, também, Adhemar Gonzaga, Luiz Eduardo Esteves de Almeida, Manuel Diegues Júnior, Luiz Alípio de Barros, Leandro Tocantins, Alcino Teixeira de Mello

OS MELHORES DE 73

Pela oitava vez, em 19 de junho último, o Instituto Nacional do Cinema procedeu à entrega dos Prêmios INC e, pela quinta e quarta vez, respectivamente, a dos troféus Coruja de Ouro e Humberto Mauro, aos melhores do cinema brasileiro na longa e na curta metragem.

O ato realizou-se no Auditório do Palácio da Cultura, no Rio, e foi presidido pelo professor Manuel Diegues Júnior, Diretor do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura, que representou o Ministro Ney Braga. Também participaram da mesa da solenidade Walter Borges Graciosa, Presidente do INC, Luiz Eduardo Esteves de Almeida, Secretário de Coordenação, Alcino Teixeira de Mello, Diretor do Departamento do Filme de Longa Metragem, Leandro Tocantins, Diretor de Operações da EMBRAFILME, Adhemar Gonzaga, produtor e di-

retor, Luiz Alípio de Barros, crítico de cinema — representando a Comissão Especial de Seleção do Filme Brasileiro de Longa Metragem.

O professor Manuel Diegues Júnior destacou em seu discurso a futura remodelação dos órgãos governamentais de cinema, enfatizando sua importância para a consolidação definitiva da indústria cinematográfica brasileira. O Presidente do INC destacou o espírito de luta dos homens de cinema do País, o prestígio da produção nacional junto ao público brasileiro e no Exterior, e os estimulantes resultados de bilheteria que vêm sendo alcançados por nosso cinema.

Integraram o Júri Nacional de Cinema os críticos Valério Andrade, Alberto Shatovsky, Maurício Gomes Leite, Salviano Cavalcanti de Paiva, Ely Azeredo, P. F. Gastal, Orlando Fassoni, Ida

Laura, Rubens Ewald Filho e Carlos Maximiano Motta. De acordo com o Artigo 7.º, da Resolução 82, do INC, o Júri indicou os melhores técnicos e artistas do ano anterior, a partir de uma lista de nomes selecionados pela Comissão Especial de Seleção do Filme Brasileiro de Longa Metragem. O Artigo 2.º da mesma Resolução atribui a esta Comissão a tarefa de selecionar para o Grande Prêmio INC e o correspondente troféu Coruja de Ouro uma personalidade que se tenha destacado por serviços relevantes prestados aos cinema brasileiro.

Nos termos do Artigo 13, da Resolução 82, os melhores diretores da categoria de filmes curtos, são indicados pela Comissão de Classificação Especial de Filmes Brasileiros de Curta Metragem.

OS PREMIADOS

Melhor diretor: Leon Hirschman, por **São Bernardo** (prêmio: Cr\$ 25 mil).

Melhor roteirista: Hugo Carvana e Armando Costa, por **Vai Trabalhar, Vagabundo** (Cr\$ 17 mil).

Melhor atriz: Tereza Raquel, por **Amante Muito Louca** (Cr\$ 17 mil).

Melhor ator: Jofre Soares, por **A Faca e o Rio** (Cr\$ 17 mil).

Melhor atriz em papel coadjuvante: Vanda Lacerda, por **São Bernardo** (Cr\$ 12 mil).

Melhor ator em papel coadjuvante: Wilson Grey, por **Sagarana: o Duelo** e **Vai Trabalhar, Vagabundo** (Cr\$ 12 mil).

Melhor diretor de fotografia: Mario Carneiro, por **Sagarana: o Duelo** (Cr\$ 17 mil).

Melhor montador: Carlos Coimbra, por **O Desacidente** (Cr\$ 17 mil).

Melhor cenógrafo: Luiz Carlos Ripper, por **Joanna Francesa** (Cr\$ 12 mil).

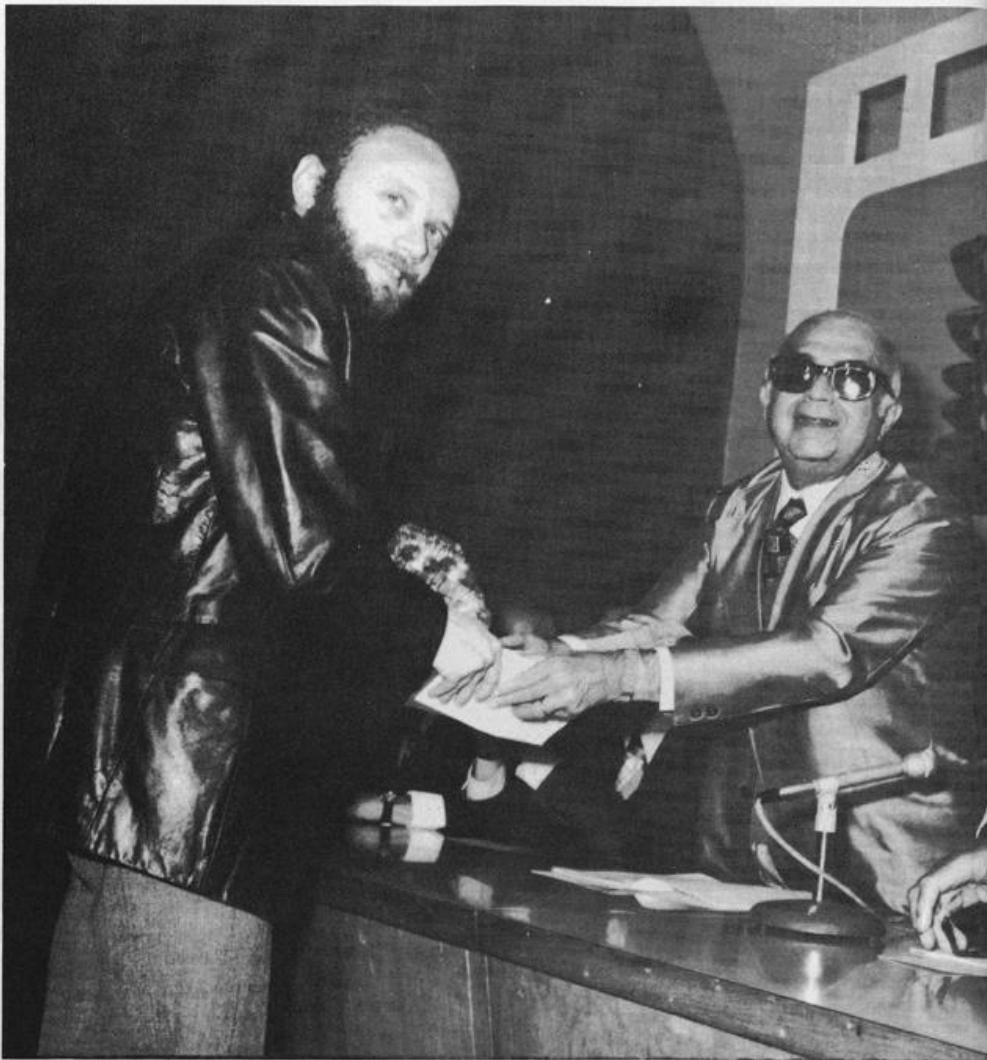
Melhor autor de partitura musical: Chico Buarque de Holanda; e Roberto Menescal, por **Joanna Francesa** (Cr\$ 12 mil).

Melhor figurinista: Luiz Carlos Ripper, por **São Bernardo** (Cr\$ 12 mil).

Melhor técnico de som: Michel Uberaldi e Alberto Taiana, por **O Fabuloso Fittipaldi** (Cr\$ 12 mil).

* A Comissão de Seleção do Filme Brasileiro de Longa Metragem escolheu Pedro Lima para o Grande Prêmio INC (Cr\$ 28 mil) e o troféu Coruja de Ouro.

** A Comissão de Classificação Especial do Filme Brasileiro de Curta Metragem apontou os três melhores diretores de filmes curtos. Receberam o troféu Humberto Mauro e os Prêmios INC os seguintes realizadores: 1.º lugar: Roland Henze, pelo filme **A Jangada** (Cr\$ 22 mil). 2.º lugar: Harry Roitman e Reinaldo Marques, pelo filme **Parati — Impressões** (Cr\$ 15 mil); 3.º lugar: Roman Stulbach, pelo filme **Missa do Galo** (Cr\$ 12 mil).



O melhor diretor de 1973, Leon Hirschman, recebe o Prêmio INC das mãos do professor Manuel Diegues Junior

Tereza Rachel com a Coruja de Ouro que conquistou por sua interpretação em Amante Muito Louca



Doze filmes receberam o Prêmio Adicional de Qualidade, escolhidos pela Comissão de Seleção do Filme Brasileiro de Longa Metragem — cada prêmio no valor de Cr\$ 93.600,00.

Compasso de Espera, dirigido por Antunes Filho.

O Descarte dirigido por Anselmo Duarte

O Fabuloso Fittipaldi, dirigido por Roberto Farias

A Faca e o Rio, dirigido por George Sluizer.

Joanna Francesa, dirigido por Carlos

Obsessão, dirigido por Jece Valadão.
Os Primeiros Momentos, dirigido por Pedro Camargo.

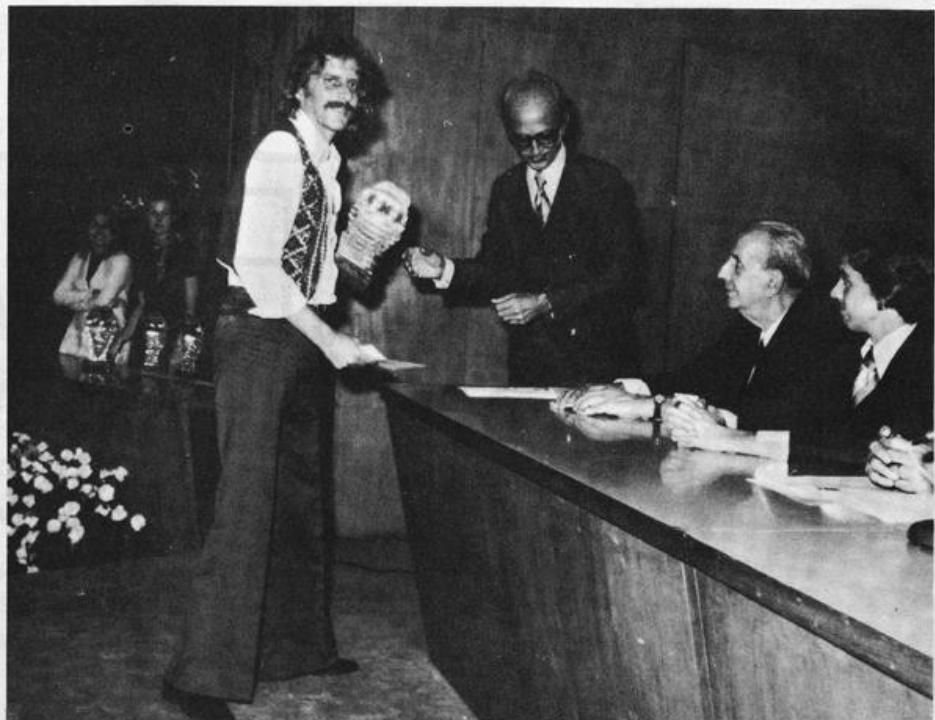
Sagitarian: o Duelo, dirigido por Paulo Thiago

São Bernardo, dirigido por Leon Hirszman.

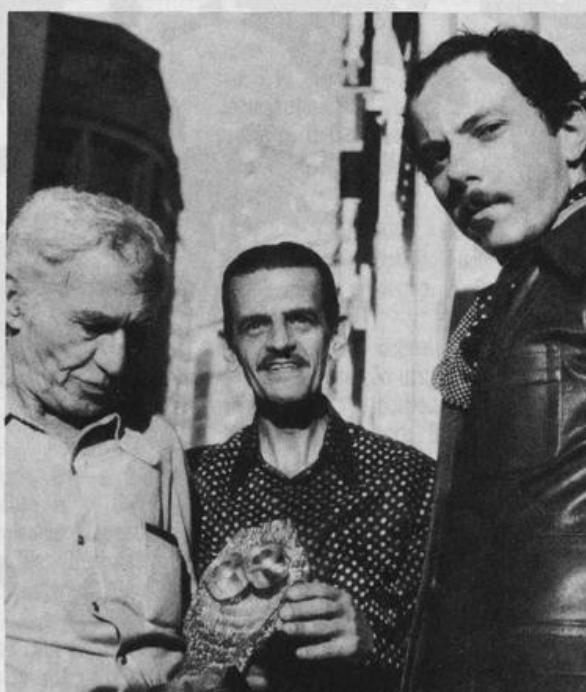
Tati e Geraldo, dirigido por Ruy de Carvalho.

O Último Extase, dirigido por Walter Hugo

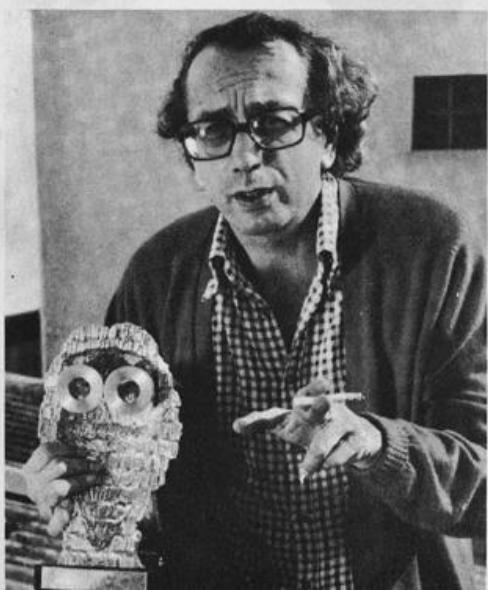
Vai Trabalhar, Vagabundo!, dirigido por Hugo
Garcia



Pedro Lima (foto acima) e Mario Carneiro (abaixo): o Grande Prêmio INC e o ganhador do Prêmio INC de "melhor diretor de fotografia"



Hugo Carvana recebe o Prêmio de "melhor roteirista", atribuído a ele e Armando Costa, pelo filme Vai Trabalhar, Vagabundo! Também na foto acima, Adhemar Gonzaga e Luiz Eduardo Esteves de Almeida. Foto ao lado: Joffre Soares ("melhor ator"), Wilson Grey ("melhor ator em papel coadjuvante") e Luiz Carlos Ripper (vencedor nas categorias cenógrafo e figurinista)



Roland Henze, primeiro colocado entre os ganhadores do Prêmio INC e troféu Humberto Mauro para a curtametragem, pelo filme A Jangada

FUNARTE
CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO
E PESQUISA - BIBLIOTECA.
N.º 24

O FUTEBOL NO CINEMA BRASILEIRO



O primeiro filme nacional sobre futebol estreou em 1908: o documentário de atualidades *Brasil x Argentina*. Depois disso houve um hiato de 23 anos até aparecer outra fita do mesmo gênero: a comédia *O Campeão de Futebol* (1931), de Genésio Arruda. A partir de então, e até 1974, o Brasil produziu cerca de 52 filmes focalizando o "esporte das multidões", entre curtos (abrangendo documentários) e longas-metragens. Além disso, a documentação cinematográfica acerca do assunto é vasta em cine-jornais, destacando-se o trabalho realizado pela equipe do Canal 100 de Carlos Niemeyer.

FILME CULTURA apresenta a seguir um trabalho realizado pelo pesquisador Michel do Espírito Santo, sobre 66 anos de futebol no cinema brasileiro. (FC)

1908 — BRASIL X ARGENTINA
— Foto Cinematografia Brasileira (Rio). Direção e fotografia: Antônio Leal.

Filme de atualidades sobre a sensacional disputa entre brasileiros e argentinos. O primeiro filme brasileiro sobre futebol.

1931 — O CAMPEÃO DE FUTEBOL — Victor Film (São Paulo). Direção: Genésio Arruda. Argumento: Menotti Del Picchia. Fotografia e produção: Victor Del Picchia. Câmara: José Grillo. Som: José Del Picchia. Elenco: Genésio Arruda, Tom Bill, Vincenzo Caiaffa, Henry Cortes, Otilia Amorim, Luiz Vedrosi, Rina Weiss, Bugrinha Mamede e os jogadores Arthur Friendreich, Ministrinho e Tufi Curi.

Comédia em que aparecem cenas de futebol de rua e campo, principalmente as já então célebres "peladas".

1938 — ALMA E CORPO DE UMA RAÇA — Cinédia/D.F.B. (Rio). Direção, argumento e roteiro: Milton Rodrigues. Produtor: Adhemar Gonzaga. Fotografia: Afrodísio de Castro e Luiz de Barros. Câmara: Ruy Santos. Montagem: Máximo Serrano. Música: Francisco Mignone. Cenografia: Hipólito Colomb. Som: Hélio Barroso Neto. Elenco: Roberto Lupo, Ligia Cordovil, Neuza Cordovil, Marly Castilhos, Carlos Barbosa, Maria Muniz, Ronaldo Lupo, Francisco Soroa e atletas do Clube de Regatas do Flamengo.

1938 — FUTEBOL EM FAMÍLIA — Sonofilmes/Distribuidora Nacional S.A. (Rio). Direção, roteiro e montagem: Ruy Costa (J. Ruy). Baseado na peça teatral de Antonio Faro e Silveira Sampaio. Produtor: Alberto Byington Jr. Supervisão: Wallace Downey. Fotografia: Edgar Brasil. Música: Gaó. Cenografia: E. Sá. Elenco: Jayme Costa, Dircinha Batista, Arnaldo Amaral, Grande Otelo, Heloisa Helena, Itala Ferreira, Jorge Murad, Renato Murce, Gagliano Neto, Apolo Correa, Norma Andrade, Gaó e Orquestra, Olga Nobre e o time principal do Fluminense Futebol Clube (Batataes, Tim, Hércules, Romeu, Machado, Guimarães, Gonzalez, etc.).

Comédia familiar que centralizou grande parte de sua ação na sede e no campo do Fluminense.

1940 — O ESTÁDIO MUNICIPAL — Rossi/Rex Filme (São Paulo). Curta-metragem documentando as diversas fases da construção do Estádio do Pacaembu até a sua inauguração.

1940 — INAUGURAÇÃO DO ESTÁDIO DO PACAEMBU — Vitória Filmes (São Paulo). Direção: Arthur Neiva.

Curta-metragem sobre as festas de inauguração do Pacaembu, São Paulo.

1940 — INAUGURAÇÃO DO ESTÁDIO MUNICIPAL PACAEMBU —

Campos Filme (São Paulo). Direção: J. F. Campos.

Documentário de curta-metragem sobre os festejos da inauguração do Estádio Municipal do Pacaembu.

1944 — URUGUAIOS, HÓSPES DO BRASIL — Botelho Filmes (Rio). Direção e produção: A. Botelho Filho.

Curta-metragem documentando a chegada da seleção uruguaia ao Rio de Janeiro, sua hospedagem e trechos do jogo entre Brasil e Uruguai.

1945 — O GOL DA VITÓRIA — Atlântida (Rio). Direção e roteiro: José Carlos Burle. Assistente de direção: Roberto Machado. Argumento: Silveira Sampaio. Fotografia: Edgar Brasil. Montagem: Waldemar Noya e José Carlos Burle. Assistente de montagem: Watson Macedo. Música: Lírio Paniçalli. Som: Jorge Coutinho. Cenografia: Cajado Filho. Elenco: Grande Otelo, Itala Ferreira, Ribeiro Martins, Cléa Marques, Restier Junior, Humberto Catalano, Jorge Amaral, Dominginhos, Grace Moema, Vera Jordão, Osvaldo Mota.

Comédia em cujo enredo o futebol é assunto importante, mesclado ao drama familiar.

1947 — O HOMEM QUE CHUTOU O CONSCIÊNCIA — Tapuia (Rio). Direção, argumento e roteiro: Ruy Costa (J. Ruy). Assistente

de direção: Guilherme Teixeira. Fotografia: Ruy Santos. Câmara: Antônio Gonçalves. Montagem: Inácio Jesman. Música: Walter S. Porto Alegre. Cenografia: Antônio Barbosa. Som: Victor de Barros. Produtor: José Souza Barros. Elenco: Delorges Caminha, Jurema Magalhães, Aimée, Ricardo Lemos, Mario Lago, Mario Salaberry, Grace Moema, Jorge Murad, Armando Ferreira, Quatro Ases e UM Coringa.

Ficção. O enredo desenvolve uma certa crítica ao futebol.

1949 — PAULISTAS, CAMPEÕES BRASILEIROS DE FUTEBOL — Milton Rodrigues (Rio). Direção e produção: Milton Rodrigues.

Documentário curto, mostrando seqüências dos jogos da seleção de São Paulo, campeã brasileira do ano.

1950 — POR QUE O BRASIL PERDEU A COPA DO MUNDO — Milton Rodrigues (Rio). Direção, produção e roteiro: Milton Rodrigues.

Documentário focalizando os jogos da Copa do Mundo realizados no Brasil em 1950. Mostra todos os jogos do Brasil realizados no Estádio do Maracanã, recém-inaugurado, e a tristeza do povo ante a derrota do selecionado brasileiro frente aos uruguaios.

1950 — FLAMENGO — Renato Gonçalves (Rio). Direção e roteiro: Renato Gonçalves.



Garrincha, Alegria do Povo, de Joaquim Pedro de Andrade

Documentário de curta metragem sobre o Clube de Regatas do Flamengo.

1954 — O CRAQUE — Multifilmes (São Paulo). Direção: José Carlos Burle. Argumento: Hélio Tys. Roteiro: Alberto Dines, Saul Lachtermacher e José Carlos Burle. Fotografia: Ruy Santos. Montagem: Gino Talamo e Carla Cavigli. Música: Guerra Peixe. Cenografia: Teresa Nicolao. Elenco: Carlos Alberto, Eva Wilma, Herval Rossano, Liana Duval, José Carlos Burle, Américo Taricano e o time do Corintians.

Aproveitando especialmente os lances do ponta-esquerda Carbonne, do Coríntians, campeão de futebol em São Paulo, em 1954, José Carlos Burle realizou este drama.

1955 — RIO, 40 GRAUS — Equipe Moacyr Fenelon (Rio). Direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Argumento: Arnaldo de Farias. Fotografias: Helio Silva. Montagem: Rafael Justo Valverde. Música: Radamés Gnattali. Cenografia: Julio Romiti e Adrien Samailoff. Produtores: Ciro Curi, Nelson Pereira dos Santos, Mario Barros, Luiz Jardim, Louis Henri Guitton e Pedro Kosinski. Elenco: Jece Valadão, Glauce Rocha, Claudia Morena, Modesto de Souza, Al Ghui, Jackson de Souza, Roberto Batalin, Sady Cabral, Walter Sequeira, Paulo Montel, Arnaldo

Montel, Renato Consorte, Elza Via-ny, Escolas de Samba da Portela e dos Unidos do Cabuçu.

O Cinema Novo brasileiro dava seus primeiros passos em busca de linguagem e conteúdo autenticamente nacionais. O filme aborda aspectos diversos da vida carioca, inclusive no episódio de futebol — o jogador esquecido pela torcida, o brigão das gerais, o torcedor fanático, em cenas filmadas no Estádio do Maracanã.

1958 — REGRESSO DOS CAMPEÕES DO MUNDO — Vitoria Filmes (São Paulo). Direção: Arthur Neiva.

Documentário curto. O regresso da seleção brasileira, campeã da Copa do Mundo de 1958, ao Rio de Janeiro, e a chegada dos jogadores paulistas à cidade de São Paulo.

1959 — O PREÇO DA VITÓRIA — Ubayara Filmes (São Paulo). Direção, argumento, roteiro, adaptação e produção: Oswaldo Sampaio. Produtores associados: Verah Sampaio e Lorenzo Serrano. Fotografia: Hildo Passos. Música: Hervê Cordovil. Elenco: Mauricio Morey, Maria Dilnah, Iolanda Gobbis, José de Jesus, Maurício Barroso, Xandó Batista, Inezita Barroso, Jacira Sampaio, Germano Matias, e os Campeões Mundiais de Futebol (em 1958) Gilmar, De Sordi, Djalma Santos, Belíni, Nilton Santos, Zito, Garrincha, Pelé, Didi,

Vavá, Zagalo e o técnico Vicente Feola.

A vitória da seleção nacional na Copa do Mundo em 1958, a primeira conquistada pelo Brasil, é o "leit-motiv" da trama.

1959 — CAMPEONATO SUL-AMERICANO DE FUTEBOL — Ampliavision (São Paulo). Direção: Pri-momo Carbonari.

Documentário curto. Os principais lances dos jogos do Brasil no Campeonato Sul-Americano de Futebol.

1962 — UM DOMINGO NOS ESPORTES — Atlântida (Rio). Direção: Montenegro Bentes.

Curta-metragem sobre diversos esportes, principalmente o futebol.

1962 — NA COPA DO MUNDO — Badger Silveira (Estado do Rio). Direção: Badger Silveira.

Documentário curto. Mostra a concentração e alguns lances dos jogos do Brasil na Copa do Mundo de 1962, na Suécia, onde a seleção brasileira se sagrou bicampeã.

1962 — PRAÇAS ESPORTIVAS DE SÃO PAULO — Márcio Souza (São Paulo). Direção: Márcio Souza.

Curta-metragem. As praças de esportes na cidade de São Paulo: o futebol, o basquete, o voleibol etc.

1963 — SANTOS F. C., CAMPEÃO DO MUNDO — Emílio Vieira (São Paulo). Direção: Emílio Vieira.

Curta-metragem. As viagens, as concentrações e os jogos do Santos em diversos países, conquistando o título de Campeão do Mundo.

1963 — GARRINCHA, ALEGRIA DO PVO — Luiz Carlos Barreto/Armando Nogueira/Herbert Richers (Rio). Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Assistente de direção: David Neves. Roteiro, documentação e produção: Luiz Carlos Barreto e Armando Nogueira. Fotografia: Mario Carneiro e David Neves. Montagem: Nello Melli. Narração: Heron Domingues. Música: Ceverino Tertuliano da Silva ("Rei dos Reis").

Documentário de longa metragem. Foi o primeiro filme do gênero a abordar especialmente um jogador de futebol. No caso, Garrincha. A trajetória de um ponta-direita, suas glórias e a catarse que provocava nos torcedores, no Brasil, na Suécia ou no Chile.

1963 — O HOMEM QUE ROBOU A COPA DO MUNDO — Herbert Richers (Rio). Direção: Victor Lima. Argumento e roteiro: Victor Lima e José Cajado Filho. Fotografia: Amleo Daissé. Montagem: Rafael Justo Valverde. Música: João Negráo. Cenografia: José Cajado Filho. Produtor: Herbert Richers. Elenco: Ronald Gólias, Grande Otelo, Renata Fronzi, Angela Bonatti, Dary Reis, Kleber Drable, Marivalda, Tutuca, Maurício do Valle, Arnaldo Montel, Braz Chediak, Aloisio de Castro, Dorinha Duval.

Comédia. A história de dois detetives amadores girando em torno de um imaginário roubo da Taça Jules Rimet e de um time estrangeiro que veio ao Rio para se defrontar com o Botafogo de Futebol e Regatas.

1963 — O REI PELÉ — Decine-Denison Propaganda S.A./UCB (Rio). Direção e roteiro: Carlos Hugo Christensen. Argumento: Fábio Cardoso e Nelson Rodrigues. Diálogos: Nelson Rodrigues. Fotografia: Mario Pagés. Montagem: Waldemar Noya. Música: Lírio Panicalli. Cenografia: Benet Domingo. Elenco: Edson Arantes do Nascimento (Pelé), Nelson Rodrigues, Celeste Arantes do Nascimento (mãe de Pelé), Maria Lúcia do Nascimento, Jair Arantes do Nascimento, Georgina Rodrigues, José Gonzales, David Neto, Clementino Kelé, Eduardo Abas.

Misto de documentário e ficção sobre a vida e a carreira futebolística de Edson Arantes do Nascimento, ou seja, Pelé.

1965 — SUBTERRANEOS DO FUTEBOL — Thomaz Farkas (São Paulo). Direção e roteiro: Maurice Capovilla. Colaboradores: Clarice Herzog, Francisco Ramalho, João Batista de Andrade, José Américo Viana e Canal 100. Assessores esportivos: Celso Brandão e Onofre Gimenez. Texto: Celso Brandão, narrado por Antero de Oliveira. Fotografia: Thomaz Farkas e Armando Barreto. Montagem: Luiz Elias. Seleção musical: Walter Lourenço. Produtor executivo: Edgardo Pallero.



Hélio de Freitas, de Gilberto Macedo

Documentário curto. Focaliza o drama do jogador submetido às violências das jogadas, as saídas de campo e as paradas motivadas pelas contusões, bem como a paixão do brasileiro pelo futebol. O filme foi incluído na coletânea do longo **Brasil Verdade**, em 1968. 1968.

1965 — ESPORTES NO BRASIL — Líder Cinematográfica/Socine Produções Cinematográficas (São Paulo). Direção e roteiro: Maurice Capovilla. Fotografia: David Neves e Armando Barreto. Montagem: Glauco Mirko Laurelli. Música: Francisco Mignone. Narração: Hamilton Almeida e Fábio Perez. Produtor: Luiz Sérgio Person. Caçador, Francisco Teixeira, Mau-ry França.

Curta-metragem sobre os diversos esportes praticados no Brasil, principalmente o futebol, com entrevistas de Pelé, Garrincha, Eder Jofre, José Teles da Conceição, Maria Ester Bueno, Vlamir Marques e outros.

1967 — O CORINTIANO — PAM — Filmes (São Paulo). Direção: Milton Amaral. Argumento: Milton Amaral e Amácio Mazzaropi. Produtor: Amácio Mazzaropi. Fotografia: Rudolf Icsey. Montagem: Maximo Barro. Música: Hector Lagna Fieita. Elenco: Mazzaropi, Elizabeth Marinho, Lúcia Mambertini, Nicolau Guzzardi, Carlos Garcia, o árbitro Olten Aires de Abreu, Leonor Pacheco, Xandó Batista, Rosalvo

Comédia. As atribuições de um torcedor fanático do Corintians.

1967 — HELENO DE FREITAS — Victor Rangel (Rio). Direção e roteiro: Gilberto Macedo. Produtor: Victor Rangel. Fotografia: Gunther Paper e José William de

Dois torcedores do Flamengo, após a derrota de seu clube, passam uma noite de bebedeira e decidem dar uma surra nas suas mulheres. Mas, na verdade, nenhum dos dois é casado.

1969 — ACONTEceu NO MARACANÃ — Produções Cinematográficas Nilo Machado (Rio), Direção, produção e argumento: Nilo Machado. Roteiro: Nilo Machado e A. Abbott. Fotografia: Angelo Riva. Montagem: Renato Neumann. Elenco: Décio Leal, Jomara, Suely Morelli, Luiz Nunes, José Romeiro, Helio Nascimento, Ana Maria Machado, Bezerra de Moraes, Paulo Cruz, A. Abbott, Adelaide Machado.

por toda a defesa contrária, frente a frente com o goleiro, chuta a bola para fora, decepcionando sua grande torcida.

1970 — A MATEMÁTICA E O FUTEBOL — Frieda Dourian, para o INC (Rio). Direção: Frieda Dourian, Sanin Cherques e Lygia Pape. Roteiro e texto de narração: Sanin Cherques. Fotografia Pompilho Tostes. Montagem e produção: Frieda Dourian. Música: Gil. Narração: Claudio Cavalcanti. Assessor pedagógico: Jairo Bezerra.

Curta-metragem. Através de imagens relacionadas com o futebol, o filme ensina as quatro operações e as primeiras noções de conjunto da matemática.



Isto é Pelé, produção de Luiz Carlos Barreto e Carlos Niemeyer

Longa-metragem. Um velho mecânico, paralítico, quando jovem era um amante do futebol. Na Copa do Mundo de 1950, não perdeu um só jogo do Brasil no Maracanã.

1969 — SUPERSTIÇÃO E FUTEBOL — Andrea Tonacci (Rio). Direção e roteiro: Silvio Lanna. Fotografia: Milton Gomes Lanna. Montagem e produção: Andrea Tonacci.

Documentário de curta-metragem sobre as crenças e superstições do povo ligadas ao futebol. O filme foi premiado no Festival do Filme de Esportes realizado em Oberhausen (Alemanha Federal).

1970 — O FILHO DE URBIS — B.J.D. Produções Cinematográficas/Batukfilm (Rio). Direção, roteiro, animação e montagem do som: Stil. Fotografia (em cores): Mariano Wach. Assistente de direção: Antonio Moreno.

Desenho animado curto. O jogador Fio após driblar e passar

1970 — TOSTÃO A FERA DE OURO — Filmes da Serra (Belo Horizonte-Minas Gerais) e Tekla Filmes/Trifilme (Rio). Direção: Paulo Laender e Ricardo Gomes Leite. Roteiro: Roberto Drummond. Fotografia: (Eastmancolor) Fernando Duarte. Câmeras: Fernando Duarte, Tiago Veloso, David Neves, Mário Carneiro, Carlos Alberto Tourinho, Ricardo Stein e Claudio Portioli. Fotos aéreas: Pompilho Tostes. Trucagem: José Ribeiro da Costa. Montagem: Gustavo Dahl. Música: Milton Nascimento. Som: Juarez Dagoberto da Costa, João Ramiro Mello e Aloísio Viana. Produtores: Tairone Feitosa, Antonio Calmon, Marcelo Albuquerque, Rubens Gomes Leite e Geraldo Linares Filho. Produtores executivos: Mauricio Gomes Leite, J.P. de Carvalho e Geraldo Veloso.

Cinebiografia futebolística em estilo de reportagem filmada, sobre a vida e a carreira do jogador de futebol Tostão (Eduar-



O Rei Pelé, de Carlos Hugo Christensen

do Gonçalves de Andrade). Mostra seus primeiros tempos de jogador — apresentados através de depoimentos de parentes, técnicos, jogadores e do próprio biografado. Conquistou a Medalha de Prata no Festival Internacional de Filme Esportivo de Cortina D'Ampezzo.

1970 — PARABÉNS, GIGANTES DA COPA! — Cinemundi (São Paulo). Direção e roteiro: Hugo Schlesinger. Fotografia: João Cerqueira e Giuseppe Romeo. Montagem: Achilles Tártari. Música: Victor Dagô e Mangeri. Som: Gilberto Pavesi. Texto: Cardoso Silva, narrado por Osvaldo Calfat.

Documentário de longa-metragem sobre as vitórias do Brasil nas Copas do Mundo de 1958 e 1962 utilizando trechos de filmes e tomadas dos jogos de 1970, no México, captadas através de receptor de televisão.

1970 — BRASIL BOM DE BOLA — Canal 100 (Rio). Direção e produção: Carlos Niemeyer. Pesquisa: Hamilton Fernandes. Roteiro e texto: Alberto Shatovsky. Fotografia (preto-e-branco/Eastmancolor): Francisco Torturra, Liercy de Oliveira, João G. Rocha, Milton Correa, Hugo A. Pavanello. Montagem: Walter Roenick e João Sampaio Satori. Narração: Cid Moreira. Som: Walter Goulart. Documentário de longa metragem sobre a participação do Brasil nas Copas do Mundo, suas seleções e conquistas. Focaliza particularmente a Copa de 1970, no México, filmada em cores.

1970 — DENTE DE LEITE — Futura Filmes (São Paulo). Direção: Flávio Porto.

Curta-metragem. Analisa os jogos de futebol de crianças, os "dentes-de-leite", futuros "craques" do futebol brasileiro.

1970 — PELE — Daniel Fernandes (Santos, São Paulo). Direção, produção e roteiro: Daniel Fernandes.

Curta-metragem. A vida cotidiana, os treinos e os jogos de Pelé na cidade de Santos.

1970 — A BOLA — CASB Produções Cinematográficas (Rio). Direção, produção, argumento e montagem: Carlos Alberto de Souza Barros. Fotografia (Eastmancolor): Ruy Santos. Som: Hart Sprager.

Curta-metragem. Associação livre de imagens entre o futebol, rugby e a chegada dos americanos à Lua, através de um confronto das grandes massas na prática dos esportes com bola.

1970 — BOLA DE MEIA — Cassia Filmes (Rio) e Tele Centauro Filmes (Itália). Direção, produção, roteiro, argumento: Carlos Couto. Texto: Carlos Couto e Lionello De Felice, narrado (em francês) por Jacque Stany. Câmara e fotografia (Eastmancolor): Jorge Veras. Montagem: Lina Caterini. Música: Remo Usai. Som: Renato Caduera.

Curta-metragem. Inicia com a despedida de Pelé da seleção brasileira, no Maracanã e apresenta o futebol amador como base e acesso ao profissionalismo. Foi contemplado com o Prêmio Olímpico Italiano — Prato de Prata — em Cortina D'Ampezzo, Itália, como representante daquele país.

1972 — ESPORTES NO PAIS DO FUTEBOL — Central Globo de Produções (Rio). Direção, roteiro e texto: Domingos de Oliveira. Fotografia (Eastmancolor): Rogério



Tostão, a Fera de Ouro, de Ricardo Gomes Leite

Noel. Montagem: Ismar Porto. Som: Jair Vieira.

Média-metragem, realizado especialmente para a televisão, analisando diversos esportes num país como o Brasil, com uma tradição de muitos anos voltada para o futebol, agora também voltada para outras modalidades esportivas como o basquete, voleibol, atletismo, etc.

1972 — VIVER É UMA FESTA — Cinemateca do Museu de Arte Moderna (Rio). Direção: José Carlos Avellar, Tereza Jorge, Iso Milan, Manfredo Caldas e Alvaro Freire. Texto, produção e fotografia: José Carlos Avellar. Montagem: Manfredo Caldas e José Carlos Avellar. Música: Paulinho da Viola. Som: Iso Milan, Jorge Rueda e Walter Goulart.

Curta-metragem sobre as comemorações do povo nas ruas do Rio de Janeiro, por ocasião da conquista definitiva da Taça Jules Rimet pela Seleção brasileira, na Copa do Mundo de 1970, realizada no México.

1972 — RECEITA DE FUTEBOL — Filmes da Matriz (Rio). Direção, argumento, roteiro: Carlos Diegues. Câmara e fotografia (Eastmancolor): David Neves. Montagem: Mayr Tavares.

Documentário curto. O Brasil na Copa Roca e a Seleção brasileira depois da saída de Pelé.

1974 — ISTO É PELE — Rede Globo/Luis Carlos Barreto/Carlos Niemeyer (Rio). Supervisão geral: Luis Carlos Barreto. Texto: Paulo Mendes Campos, narrado por Sérgio Chapelin. Fotografia (Eastmancolor): Helio Silva. Montagem: Gilberto Santeiro. Edição: Eduardo Escorel. Produtor executivo: Lucy Barreto.

Documentário de longa metragem. Pelé comenta sua carreira de 17 anos de futebol. As grandes conquistas do futebol brasileiro desde a Copa do Mundo de 1958 até 1974. O jogador presta depoimento sobre técnica e dá um testemunho e um legado de ensinamentos para as atuais e futuras gerações do futebol brasileiro.

1974 — PASSE LIVRE — Oswaldo Caldeira Produções Cinematográficas/Filmes da Matriz/Tecnisom (Rio). Direção e seleção musical: Oswaldo Caldeira. Argumento, roteiro e texto: Oswaldo Caldeira e Almir Nunes. Fotografia (Eastmancolor): Renato Laclette. Câmera: Dileni Campos, Carlos Tourinho, José Cavalcanti, Milton Corrêa e Liercy de Oliveira. Montagem: Gustavo Dahl. Som: Walter Goulart, Jorge Rueda e Almir Muniz. Narração: Tite de Lemos. Produtores: Oswaldo Caldeira, David Neves, Aloisio Leite Filho e José Luiz Vieira.

Documentário de longa metragem, analisando o futebol brasileiro a partir do jogador Afrôninho, dono do seu próprio passe. Mostra também diretores e jogadores profissionais reunidos em debates ou dando entrevistas sobre os principais problemas relacionados com o futebol nacional e a situação dos atletas.

* Além destes, seis curtas-metragens foram realizados pelo Departamento do Filme Educativo do INC em convênio com a Confederação Brasileira de Esportes (CBD). Todos obedecem ao tema futebol brasileiro, abrangendo as áreas administrativa, médica, de teste, de treinamento técnico e de treinamento tático.

MOVIMENTO

FILME BRASILEIRO VENCE NO EXTERIOR

Diversos prêmios foram levantados recentemente pelo cinema brasileiro no Exterior:

- O Festival L'Écran Fantastique (França) conferiu o prêmio máximo (medalha de ouro) a duas obras de José Mojica Marins: *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* e *Zé do Caixão*.
- O Festival Internacional de Messina, Itália, atribuiu a *Vai Trabalhar, Vagabundo!*, de Hugo Carvana, os títulos de melhor música e melhor argumento.
- O Festival Internacional de Toulon, França, deu o prêmio de melhor música ao filme de Sérgio Ricardo *A Noite do Espantalho*.
- O XVIII Congresso e Festival Internacional do Filme Científico, efetuado na Hungria, conferiu diploma e medalha de ouro (primeiro lugar na categoria Ensino Superior) ao documentário *Substituição de Valvas Cardiacas por Valvas de Duramater*, de Benedito Duarte.
- *A Faca e o Rio*, de George Sluizer, baseado no livro homônimo de Odylo Costa, filho, e *Sagarana: o Duelo*, de Paulo Tiago, adaptação parcial da obra de Guimarães Rosa, conquistaram diplomas, respectivamente da Academia de Artes Cinematográficas de Hollywood e do Festival Cinematográfico de Berlim.

FESTIVAL PREMIA ESQUIRE

A Esquire Propaganda venceu o I Festival Brasileiro do Filme Pubblicitário, realizado em maio na Guanabara, apresentando o comercial *Cruzeiro-Lima* e obtendo o



José Mojica Marins recebe o prêmio do Festival L'Écran Fantastique, das mãos de Stéphane Bourgois

Grande Prêmio-Cinema oferecido pela CP (Cinema e Propaganda).

O Grande Prêmio-Televisão, outorgado pela Rede Globo, foi concedido ao filme *Pub*, da Agência Cosi, Jarbas, Sergino Propaganda, patrocinado pela Abril Cultural.

A seguir, o Festival atribuiu os Prêmios Lâmpada de Ouro-Cinema aos seguintes filmes publicitários: *Os dias eram difíceis*, da DPZ Propaganda, patrocinado pela Singer do Brasil; *Pai e filha*, da DPZ Propaganda, patrocinado pela Johnson & Johnson; *Opala "sapo"*, da MacCann Erikson Publ., patrocinado pela General Motores do Brasil; *Gosto muito de você*, da APL-Antares Propaganda, patrocinado pelos Gravadores Sony; *Bola basquetebol*, da SGB Publicidade, patrocinado pelos Brinquedos Estrela; *Pic-nic*, da J.W. Thompson, patrocinado pela Debeers Consolidated; *Cuíca*, da Mauro Salles, patrocinado pelos Laticínios Po-

ços de Caldas; *Kung frio-Gallup*, da SGB Publicidade, patrocinado pela Globex Utilidades; *Das lágrimas ao sorriso: menino*, da DPZ Propaganda, patrocinado pela Destilaria Continental; *Pai e filho*, do Departamento de Relações Públicas da Esso, patrocinado pela Esso; e *Interrogação*, da CNBB, patrocinado pelo CNBB.

Os Prêmios Lâmpada de Ouro-Televisão foram concedidos aos filmes *Freirinha*, da Esquire, patrocinado pela Emp. Águas Min. S. Lourenço; *Tarzã*, da Publicidade Casabranca, patrocinado pela Lysoform; *1.º comunhão*, da Alcântara Machado, promovido pela Richard Merrel M. Brasil; *Carroceria descendo*, da Alcântara Machado, promovido pela Volkswagen do Brasil; *Pescadores*, da Alcântara Machado, promovido pela União dos Revendedores; *Gargalhadas*, da Lage, Daman & Stabel, promo-

vida pela Cori; *Palhaço*, da Artplan Publicidade, patrocinado pela Casa Garson; *Japonês italiano*, do Bureau Publicidade, patrocinado pela Ultracred; *Homens e máquinas*, da MPM Propaganda, patrocinado pelo Serpro; e *Opinião*, da SGB Publicidade, patrocinado pelos Brinquedos Estrela.

Os Prêmios Especiais do Júri-Cinema foram os seguintes: *Festa no Beija*, da Alcântara Machado, promovido pela Cia. Antártica Paulista; *Das lágrimas ao sorriso: mulher*, da DPZ Propaganda, patrocinado pela Destilaria Continental; e *Joaquim*, da DPZ Propaganda, patrocinado pela Máquina Singer.

Prêmios Especiais do Júri-Televisão: *Gravadora*, da Mauro Salles, patrocinado pelos Laticínios Poços de Caldas; *Mágico*, da Lintas Publicidade, patrocinado pelo Inst. Medicamentos Fontoura; *Olhos vendados*, da Alcântara Ma-

chado, patrocinado pela Volkswagen; e **Executivo negro**, do Bureau Publicidade, promovido pela Ultroncred.

Prêmio Especial do Júri para Melhor Animação: **Adams: ponha música na sua boca**, da J. W. Thompson, patrocinado pelo Chile Adams.

Prêmio Especial para Conjunto de Qualidade de Produção: José Pinto Produções:

DAC Também Produz

O Departamento de Ação Cultural (DAC) do Ministério da Educação também produziu 22 documentários, de 10 minutos cada, divididos em duas séries: "Temas gerais", ao custo de Cr\$ 80 mil, e "Cine-museu", de Cr\$ 45 mil. Os temas e respectivos autores são:

Arquitetura rural paulista (Sérgio Santeiro), **Música popular no campo** (Zelito Viana), **O que é patrimônio histórico e artístico nacional** (Luiz Carlos Oliveira), **O Cinema como é, como se faz** (Paulo César Saraceni), **Do Filme à cinemateca** (Cinemateca do MAM), **Feiras populares do Nordeste** (Geraldo Sarno), **O Folclore, o que é, como se faz** (Luiz Carlos Barreto), **Artes e tradições populares** (Lygia Pape), **Cantos de trabalho no campo** (Leon Hirszman), **Primórdios da Arquitetura no Brasil** (Mário Carneiro), **Arquitetura rural nordestina** (Eduardo Escoré de Moraes), **Cidades históricas do Nordeste e do Norte** (Ipocuca Pontes), **Conjuntos urbanos tradicionais no Brasil** (Marcos Farias), **Azulejaria no Brasil** (João Carlos Horta), **Música popular na cidade** (Sérgio Sanz e Lúcio Rangel), **O que é o IPHAN** (José Renato Santos Pe-



Sinésio Mariano de Aguiar (Syn de Conde)

reira), **O laboratório de recuperação do IPHAN** (Gustavo Dahl), **Museu Goeldi** (Ivan Cardoso), **Museu Paulista** (Susana de Moraes), **Museu do Ouro** (Paulo Tiago) e **Museu do Açúcar** (Jorge Laclete).

CO-PRODUÇÃO BRASIL-MÉXICO

O Instituto Nacional do Cinema, representado por Alcino Teixeira de Mello, e o Banco Nacional Cinematográfico S/A, pelo seu Presidente, Rodolfo Echeverría Alvarez, firmaram Declaração de Intenções, em 24 de julho do corrente ano, estabelecendo o prazo máximo de seis meses para celebrar um Acordo de co-produção cinematográfica entre o Brasil e

o México, "a ser elaborado por comissão especial com os respectivos representantes incumbidos de estabelecer as bases e condições do documento".

CR\$ 5 MILHÕES PARA FILME EDUCATIVO

O Departamento do Filme Educativo do INC investiu nos últimos dois anos cerca de Cr\$ 5 milhões em curtas-metragens e diafilmes, emprestando 8.150 documentários a mais de 4.000 entidades culturais em quase 1.500 municípios. Doou também 44.034 diafilmes, correspondentes a 1.761.360 "slides", a 4.917 associações em 1.231 cidades.

Além disso, o DFE estabeleceu 25 convênios para produção de filmes com Universidades que dispõem de cursos ou disciplina de Cinema no currículo de suas Escolas de Comunicação.

SYN DE CONDE, UM BRASILEIRO DE HOLLYWOOD

Sinésio Mariano de Aguiar (Syn de Conde na vida artística), 79 anos, paraense educado na Suíça, Alemanha, França e Inglaterra, em 1918, com pouco mais de vinte anos resolveu fazer-se ator de cinema. Suas andanças pelo mundo levaram-no a Hollywood, e o temperamento expansivo ao convívio direto com astros e estrelas da estatura de Rodolfo Valentino, Alla Nazimova, Douglas Fairbanks, Dorothy Gish, Richard Barthelmess e Anita Stewart.

Da experiência de Syn de Conde em Hollywood sobrevivem registros de sua passagem por filmes como **The Revelation**, de George D. Baker, com Alla Nazimova (1918); **Out of the Shadow** (A Defesa de um Inocente), de Emile Chautard, com Pauline Frederick (1918); **The Girl who Stayed Home**, de D. W. Griffith, com Clarine Seymour (1919); **Rose of the West** (Rosa do Norte), de Harry Millarde, com Madlaine Travarse (1919); **Flame of the Desert** (A Chama do Deserto), de Reginald Barker, com Geraldine Farrar (1919); **Rouge and Riches**, de Harry L. Franklin, com Kitty Gordon (1920); **The Moon Gold**, de Will Bidwell (1920); **Mary Regan**, de Lois Weber, com Anita Stewart (1921).

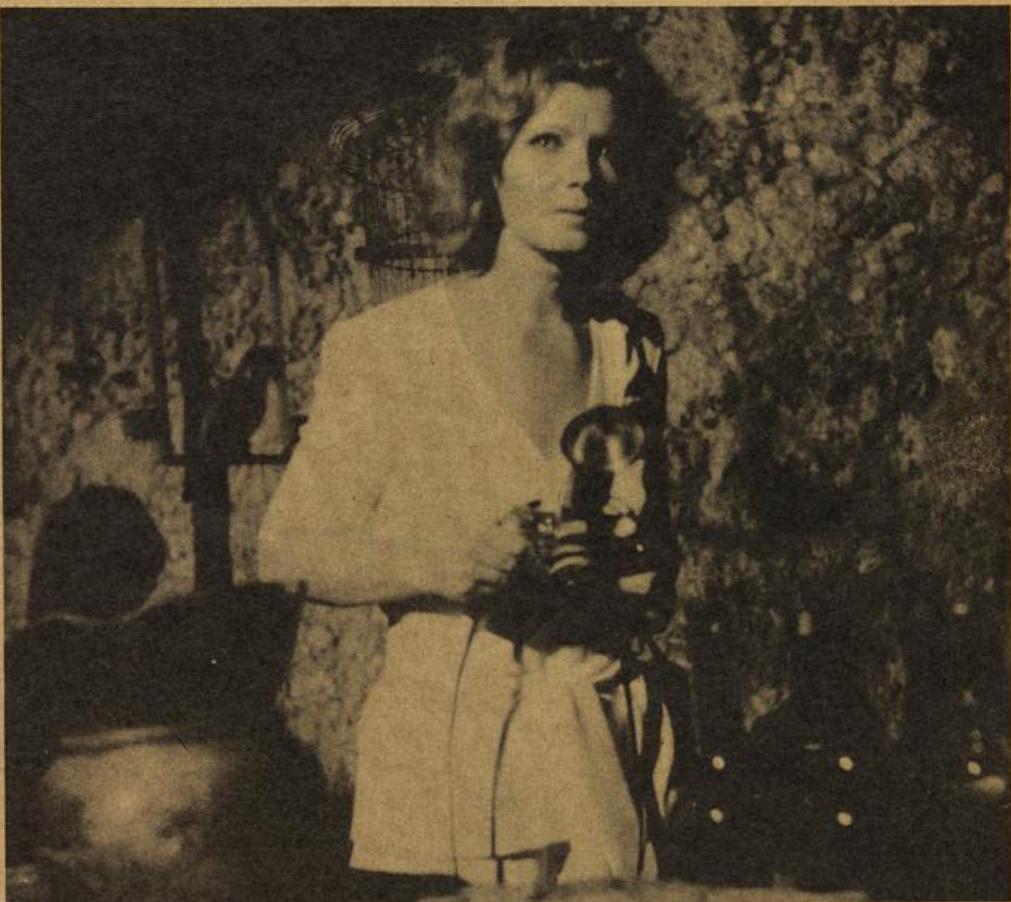
AIR FRANCE ACLAMA "SÃO BERNARDO"

São Bernardo, de Leon Hirszman, segundo o romance de Graciliano Ramos, ganhou quase todos os títulos do VII Prêmio Air France de Cinema, atribuído anualmente aos melhores do filme brasileiro por um júri composto de críticos e personalidades do Rio e São Paulo.

Por esta película Isabel Ribeiro obteve o prêmio de melhor atriz, Othon Bastos o de melhor ator e Leon Hirszman o de melhor diretor. **São Bernardo** foi apontado ainda como o melhor filme de 1973. Hugo Carvana recebeu o troféu-revelação pela comédia **Vai Trabalhar, Vagabundo!**

BIBLIOTECA DO INC

A Biblioteca do INC está atendendo a profissionais e estudantes de cinema, críticos, pesquisadores e ao público em geral, de 12 h a 17 h, de segundas a sextas-feiras. Faz parte do Departamento do Filme Educativo e está instalada no 2.º andar do número 141-A da Praça da República, Rio de Janeiro. Conta com uma monitora e uma equipe de quatro funcionárias. Consultas e pesquisas só podem ser feitas no local e mediante preenchimento da ficha de controle estatístico. A Biblioteca não mantém serviço de empréstimo de livros ou quaisquer outras publicações.



Maria Della Costa em **O Signo de Escorpião**, de Carlos Coimbra

O SIGNO DE ESCORPIÃO

Maria Della Costa, completa 25 anos de carreira artística no filme de Carlos Coimbra **O Signo de Escorpião**. O filme narra uma trama policial e se desenrola numa ilha, onde convidados que correspondem aos signos do Zodíaco vão sendo eliminados um a um, num crescendo de suspense.

Foi realizado por Carlos Coimbra, a partir de um argumento que escreveu com Ody Fraga e Sergio Coimbra. Coimbra é autor

do roteiro. A fotografia em cores é de Antonio Meliande. Maria Della Costa tem como companheiros de elenco Rodolfo Mayer, Kate Lira, Carlos Lira, Sebastião Campos, Wanda Kosmo, Sandro Polonio, Paulo Hesse, Roberto Orosco, Maria Viana, Alan Fontaine e, em participação especial, o famoso astrólogo Omar Cardoso. Produção de CBC — Produções Cinematográficas Ltda.

INFORMATIVO SIP 1973

Saiu o novo Informativo SIPP, Anuário de 1973, editado pelo

Instituto Nacional do Cinema. Cobre todos os lançamentos nacionais do período julho de 1970 a dezembro de 1973, e filmes estrangeiros lançados em 1973, assim como os prêmios do Brasil, estudo do crescimento de rendas e espectadores e cinemas de maior renda. Uma publicação de grande interesse para o cinema nacional.

O Informativo é elaborado pelo Setor de Ingresso Padronizado do INC, tendo como diretor José Augusto Lemos de Almeida e como coordenador Ney Rodrigues de Faria.

MOVIMENTO

NOVAS PRODUÇÕES

Entre as novas produções brasileiras figuram:

* **Uma Tarde, Outra Tarde**, de William Cobbett (William Cobbett Produções Cinematográficas)

* **Enigma Para Demônios**, de Carlos Hugo Christensen (Carlos Hugo Christensen Produções Cinematográficas)

* **O Marginal**, de Carlos Manga (Cinedistri)

* **A Guerra Conjugal**, de Joaquim Pedro de Andrade (ICB — Indústria Cinematográfica Brasileira Ltda.)

* **Pureza Proibida**, de Alfredo Sternheim (Rossana Ghessa Produções Cinematográficas Ltda.)

* **Amor e Medo**, de José Rubens Siqueira (Batukfilm Produção e Distribuição de Filmes Brasileiros Ltda.)

* **Triste Trópico**, de Arthur Omar (Melopéia Cinematográfica)

* **O Segredo da Rosa**, de Vanja Orico (Produções Artísticas T. A. Ltda. e A. F. Sampaio Produções Artísticas Ltda.)

* **O Forte**, de Oliney São Paulo (Julio Romiti Produções Cinematográficas)

* **Quem Tem Medo de Lobisomem?**, de Reginaldo Faria (Ipamina Filmes Ltda.)

* **A Cartomante**, de Marcos Farias (Septembres Filmes Ltda.)

* **Os Alegres Vigaristas**, de Carlos Alberto de Souza Barros (CASB Produções Cinematográficas Ltda.)



* **O Mau Caráter**, de Jece Valadão (Miragem Filmes Ltda.)

* **Um Varão Entre as Mulheres**, de Victor di Mello (Di Mello Produções Cinematográficas)

* **A Gata Devassa**, de Raffaele Rossi (E. C. Distribuidora e Importação Cinematográfica Ltda.)

* **Gente Que Transa**, de Sílvio de Abreu (Phoenix Filmes do Brasil Ltda.)

* **Núpcias Vermelhas**, de J. Marreco (Prodisnort Filmes Ltda.)

* **Sedução — Qualquer Coisa a Respeito do Amor**, de Fauzi Mansur (Brasecran Distribuidora Importadora e Exportadora de Filmes Ltda.)

* **Adulterio... As Regras do Jogo**, de Ody Fraga (Regino Filmes)

* **A Grande Guerra**, de Wilson Silva (Wilson Silva Produções Cinematográficas Ltda.)

* **Karla — Sedenta de Amor**, de Ismar Porto (Brasecran Distribuidora, Importadora e Exportadora de Filmes Ltda.)

* **Falta um Pedaço em Meu Marido**, de Mozael Silveira (Rio Grande Produtora e Distribuidora de Filmes Brasileiros)

* **A Última Bala**, de Luigi Picchi (LP Produções Cinematográficas Ltda.)

* **O Trote dos Sádicos**, de Aldyr Mendes de Souza (Servicine — Serviços Gerais de Cinema Ltda.)

* **Brutos Inocentes**, de Líbero Luxardo (Líbero Luxardo Produções Cinematográficos)

* **As Mulheres Sempre Querem Mais**, de Roberto Mauro (Servicine — Serviços Gerais de Cinema Ltda.)

* **O Exorcista de Mulheres**, de Tony Vieira (M. Q. Mauri de O. Queiroz Produções e Distribuições de Filmes)

* **Essas Mulheres Lindas, Nuas e Maravilhosas**, de Geraldo Miranda (Futurama Cinematográfica Ltda.)

* **Ele, Ela e o Etc. (A Noite dos Andróginos)**, de Carlos Imperial (Carlos Imperial Produções Artísticas Ltda.)

* **O Lobisomem**, de Elyceu Visconti Cavaleiro (Elyceu Visconti Produções Cinematográficas)



Adriana Prieto em *Ainda Agarro Esta Vizinha*, de Pedro Carlos Rovai

