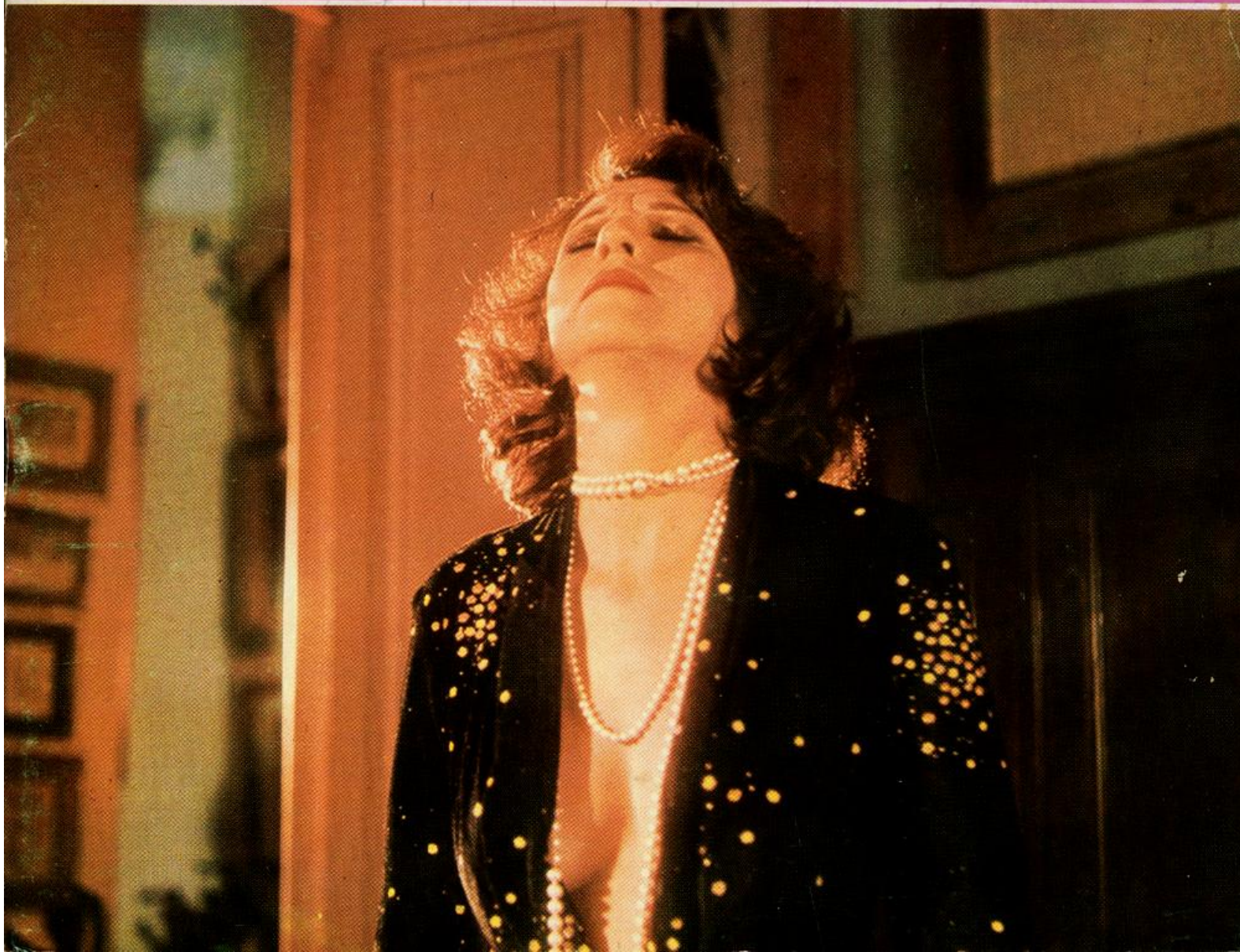
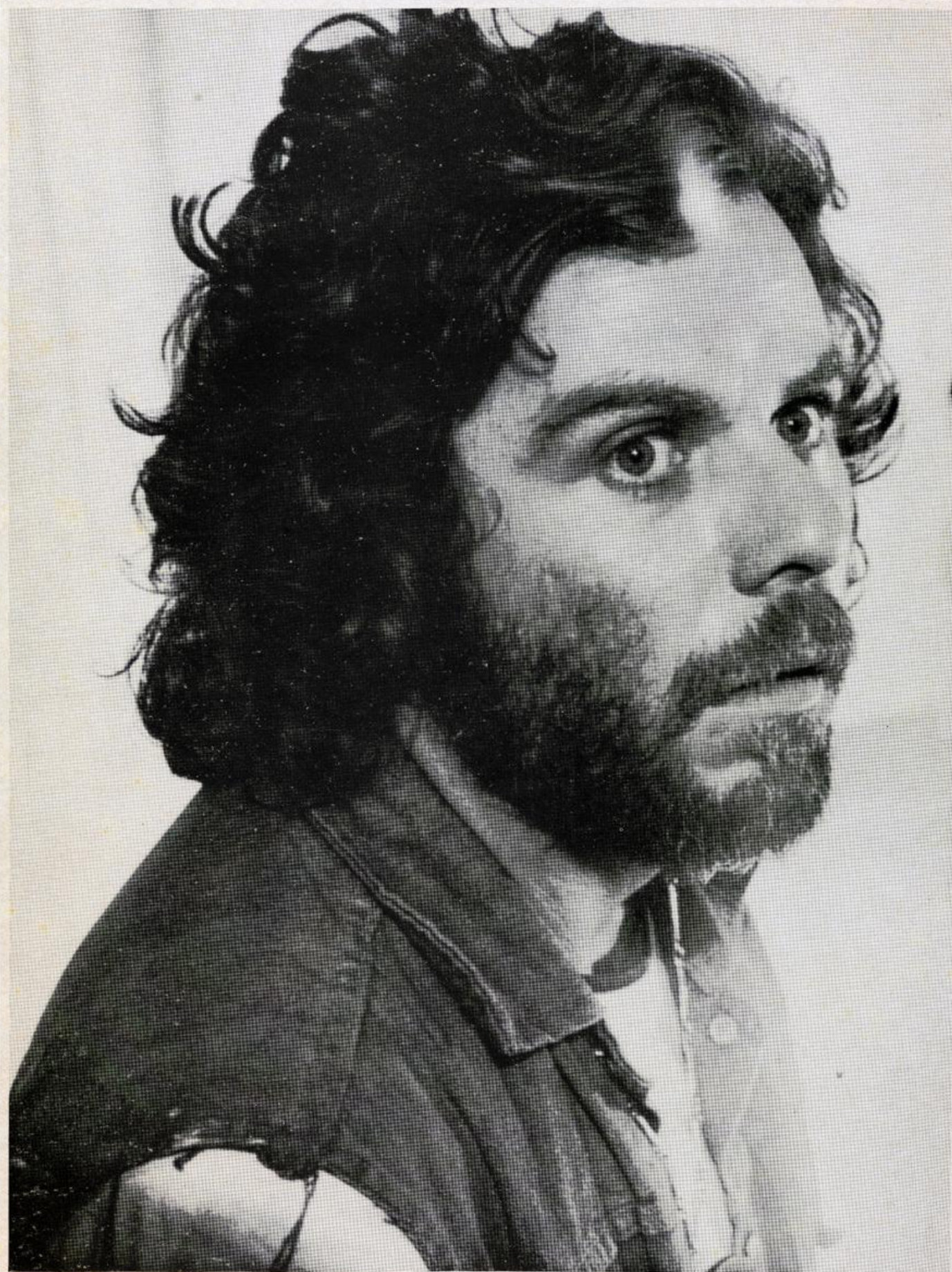


FILME CULTURA

27

Adriana/Domingos
Cobbett/Salvã/Sternheim
Borges/Christensen





Reginaldo Faria em seu filme Quem Tem Medo de Lobisomen?

MOVIMENTO

ESTÍMULOS À CRIATIVIDADE E À DIFUSÃO CULTURAL

A criação do Estatuto do Cinema de Arte, o lançamento das bases de um Concurso de Roteiros Originais, a inauguração do Museu Nacional do Cinema e sua próxima abertura ao público foram anunciados pelo Presidente do INC, Alcino Teixeira de Mello, em entrevista coletiva na sede da Autarquia.

Disse o Presidente:

"Acho importante lembrar que a simultaneidade dessas medidas demonstra como a causa do cinema é ampla e exige de todos nós a consideração global de uma vasta gama de problemas.

É importante criar medidas de estímulo à criatividade na produção: daí a instituição do Concurso de Roteiros Originais.

É indispensável aperfeiçoar os canais de difusão dessa criatividade: daí a disposição de fomento à exibição de filmes de alto nível, instrumentalizada pelo Estatuto do Cinema de Arte.

É inadiável a tarefa de preservação dos testemunhos da criatividade: daí a organização do Museu Nacional do Cinema, que complementará o trabalho de preservação empreendido pelo INC através de seu depósito-modelo para negativos, "masters" e contratipos de filmes. O Museu já conta com um expressivo acervo de equipamentos pioneiros e documentos históricos do cinema brasileiro.

Estatuto do Cinema de Arte

Está em fase final a redação definitiva do Projeto de Resolução que cria o Estatuto do Cinema de Arte.

A atividade de cinemas de arte no Brasil data de 1959. Nes-

ses 16 anos nasceram e morreram muitos cinemas de arte. Nos últimos anos o movimento de cinemas de arte, estimulado pela crítica especializada e pelo crescente número de pessoas interessadas em filmes de valor artístico e cultural, ganhou um fôlego novo. No Rio, por exemplo, os cinemas de arte se tornaram os lançadores de algumas das realizações mais sérias do cinema brasileiro, justamente aquelas que dificilmente conseguem estréia em grandes circuitos. Filmes como **São Bernardo, Uirá, Os Condenados e Um Anjo Mau**, tiveram excelente acolhida de público graças, em parte, ao trabalho de motivação de público empreendido por cinema de arte.

Por outro lado, o lançamento de filmes estrangeiros de especial valor, como **O Criado, Dodeska-Den, Encurralado, O Sétimo Selo** e outros, só se tornou possível com a existência de cinemas de arte.

Estas salas exibidoras desenvolvem um trabalho que, até pouco tempo atrás, só tinha andamento nos auditórios das cinematecas e cineclubes. E, ultrapassando os limites de horários e disponibilidade de salas das entidades culturais, os filmes sem chance nos grandes circuitos passaram a chegar regularmente ao grande público.

No entanto, o repertório disponível é restrito. Para desenvolver-se nas grandes cidades e chegar a todos os pontos do País, os cinemas de arte necessitam de estímulos sistemáticos. Daí o projeto em fase final de redação no INC e que é um aperfeiçoamento do projeto inicial, apresentado pela crítica especializada no I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira, patrocinado pelo INC.

Ao elaborar o Estatuto, o INC parte das seguintes considerações essenciais:

— O fomento à cultura cinematográfica está entre as atribuições do Instituto e coincide com as preocupações do Governo que vêm sendo atendidas pelo Ministério da Educação e Cultura;

— Há necessidade de facilitar o acesso do público a produções de curta e de longa metragem que encontram dificuldade em chegar ao mercado exibidor atualmente;

— As experiências já efetivadas demonstram que os cinemas de arte dão renovada motivação ao público e incentivam o aumento da frequência às salas exibidoras;

— Os cinemas de arte são canais naturais para o lançamento de filmes brasileiros de maior ambição artística e cultural, ou experimental e para reapresentação das produções mais importantes do passado;

— A conveniência de facilitar a exibição em cinemas dos filmes nacionais e estrangeiros de escasso interesse comercial que integram os acervos de cinematecas e outras instituições culturais.

Serão considerados cinemas de arte os que apresentarem:

— filmes de interesse artístico ou cultural;

— filmes que representem experimentação positiva em tema ou forma;

— filmes considerados clássicos ou de especial significação na História do Cinema;

— filmes de valor educativo com nível apreciável de realização;

— filmes que representem a experiência cultural ou artística de países que, normalmente, não encontram oportunidade de lançamento no mercado.

Enfim, não serão as características das salas exibidoras que as credenciarão como cinemas de arte, e sim as características de sua programação.

Somente depois de pelo menos três meses de contínua atividade dentro desta linha o exibidor poderá pleitear o Certificado de Registro de Cinema de Arte. E só não perderá o direito a este Certificado se comunicar de três em três meses a sua programação ao INC, a fim de que seja comprovada a continuidade de sua orientação.

Em suma: não será a intenção de apresentar filmes de valor artístico e cultural que proporcionará ao exibidor os estímulos do Estatuto; e sim a comprovada observância das normas definidoras da categoria cinema de arte.

O Instituto criará, para aferir o tipo de programa das salas de arte, uma Comissão de Exame da Programação de Filmes Para Cinemas de Arte, constituída por um representante da Autarquia e seis críticos de reconhecido valor e experiência profissional.

Estímulos

Os principais estímulos que, com base no Estatuto, o INC deverá conceder aos cinemas de arte serão os seguintes:

— Exibir filmes brasileiros antigos, de longa metragem, de interesse artístico, histórico ou cultural, que poderão gozar de isenção do pagamento da taxa por metro linear de cópia, exclusivamente para apresentação em cinemas de arte e, somente nestes cinemas, cumprir o dispositivo legal de exibição compulsória;

— Apresentar em sessões avulsas, em retrospectivas ou em mostras culturais — promovidas por cinematecas, cineclubes ou entidades afins — filmes pertencentes aos acervos destas entidades, cujas cópias, exclusivamente para projeções em cinemas de arte, poderão gozar de isenção do pagamento da taxa por metro linear;

— Será permitida a importação de uma cópia de filme colorido — sem necessidade de importação de "master" ou inter-negativo — dos filmes destinados à comercialização em cinemas de arte e que não poderão ser exibidos em cinemas não registrados nos termos do Estatuto. Esta medida deverá ter sua aplicação regulada por uma Resolução posterior à efetivação do Estatuto do Cinema de Arte. A Resolução subsequente terá o objetivo de fixar critérios para a aplicação da isenção do dispositivo da Resolução 101, do INC, que estabelece a obrigatoriedade de cópiagem em laboratórios brasileiros.

Com a possibilidade de importação de uma cópia isenta do dispositivo da Resolução 101, a Resolução do Estatuto permitirá aos cinemas de arte existentes superarem a terrível dificuldade de repertório e, resolvido este problema, será viável o surgimento de novas salas exibidoras desta categoria, com evidente benefício para o mercado e elevação do nível cultural da programação oferecida ao público.

Concurso de Roteiros Originais

Ainda este mês serão abertas as inscrições para o Concurso de Roteiros Originais, do INC.

É o primeiro dessa natureza instituído no Brasil. Nunca se fez um concurso exclusivamente para roteiros originais e de âmbito nacional.

Além dos Prêmios e outros estímulos existentes para filmes baseados em obras literárias, sentia-se a necessidade de fomentar o aparecimento de roteiros escritos diretamente para o cinema.

Uma coisa não exclui a outra: não há um conflito de políticas de premiação. A importância da

inspiração de autores de romances e peças teatrais, é facilmente demonstrável: basta lembrar êxitos notáveis do cinema brasileiro como **O Pagador de Promessas, Vidas Secas, Toda Nudez Será Castigada** ou **Macunaíma**.

Por outro lado, não há um cinema de vitalidade artística sem a contribuição de bons roteiros originais. A história de nosso cinema é marcada, em todas as suas fases, por filmes de alto nível apoiados em roteiros originais: **Limite; Ganga Bruta; O Cangaceiro; Os Cafajestes; Assalto ao Trem Pagador**; e — para citar um exemplo mais recente — o filme selecionado pelo INC para representar o Brasil no Festival que se inicia agora em Cannes — **O Amuleto de Ogum**.

Mas o roteirista, apesar de honrosas exceções, ainda é quase uma figura ausente do cinema nacional. A regra é o diretor que acumula os trabalhos de roteirista, dialoguista, produtor. O mercado de trabalho raramente abre espaço para o especialista em roteiro. Dado o elevado custo da produção em longa metragem, a figura do diretor-produtor tende a absorver a do roteirista, como medida de economia. No entanto, a economia do cinema só tende a ganhar — demonstra a História — quando os filmes se tornam mais criativos através da colaboração de mais um elemento criador, o autor de roteiros originais.

Portanto, estimular a criação de roteiros originais e de novos roteiristas equivale a ampliar a criatividade, a diversificação e — em consequência — o poder de atração do cinema.

Além de estimular vocações novas, o Concurso de Roteiros pretende atrair à ficção destinada ao cinema as vocações já realizadas ou em evolução na área da criação literária.

Bases do Concurso

Dentro de alguns dias será iniciada uma ampla campanha de divulgação das bases do Concurso de Roteiros Originais. Mas já podemos adiantar os pontos principais:

— O Concurso será realizado anualmente, em âmbito nacional, aberto a todos os interessados, tenham ou não vinculação profissional com o cinema.

— Os roteiros candidatos aos Prêmios INC de Roteiro Original não poderão ser adaptações — obviamente — de qualquer obra literária, teatral, cinematográfica, nem de histórias já apresentadas em televisão ou rádio, nem de qualquer outra obra de ficção divulgada através de qualquer veículo de comunicação. Também não poderão ser roteiros para documentários.

— A partir da abertura das inscrições haverá um prazo de 60 dias para entrega dos roteiros ao INC. Encerradas as inscrições, a proclamação dos vencedores deverá ser feita 90 dias depois.

— O INC concederá três Prêmios, no valor de Cr\$ 30 mil cada.

— Todas as medidas possíveis serão tomadas para que o âmbito nacional do Concurso seja efetivado: as inscrições poderão ser feitas tanto na sede do INC como em suas Delegacias regionais ou junto às suas Representações.

— Os direitos autorais permanecerão integralmente como propriedade dos roteiristas concorrentes. O INC põe à disposição dos interessados a seção de registro de roteiros para fins de direito autoral, em seu Departamento do Filme de Longa Metragem.

— A Comissão Julgadora, a ser designada pela Presidência do INC, será constituída pelo

Diretor do Departamento do Filme de Longa Metragem e quatro críticos de reconhecido saber e competência profissional.

— A critério dos autores premiados, o INC poderá levar seus roteiros ao conhecimento dos produtores nacionais, a fim de estimular a produção de filmes neles baseados.

Museu Nacional do Cinema

O Instituto inaugurará em junho próximo o Museu Nacional do Cinema, provisoriamente instalado nas dependências do Departamento do Filme Educativo da Autarquia, na Praça da República, 141-A, 2.º andar.

Será, então, aberto ao público, permitindo uma visão sucinta da evolução do cinema através de equipamentos, roteiros, documentos diversos, fotografias, discos, cartazes, livros, revistas e jornais de valor hoje histórico.

A memória cinematográfica nacional já tem um importante núcleo de conservação no Depósito-Modelo para negativos, "masters" e contratipos de filmes, também instalado pelo INC em seu Departamento do Filme Educativo. Aliás, dentro em breve será inaugurado, no mesmo prédio, o segundo Depósito-Modelo, dotado — como o primeiro — de todas as condições de controle de humidade, refrigeração e adequado manuseio, de acordo com as especificações técnicas mais avançadas.

O Museu Nacional do Cinema, além de reunir testemunhos preciosos para a avaliação crítica do cinema brasileiro, permitirá aos pesquisadores, estudiosos e ao público em geral compreender melhor a contribuição dos pioneiros que, muitas vezes, improvisavam ou construíam seu próprio equipamento antes de enfrentar a batalha da criação artística.

Confiado à organização e direção de Jurandyr Noronha, cineasta e pesquisador cuja capacidade e amor ao cinema é do conhecimento de todos, o Museu se tornou realidade graças à colaboração de muitos doadores. Com a inauguração do Museu o INC iniciará uma campanha de âmbito nacional para ampliar seu acervo com novas doações e para enfatizar a importância da participação de todos na preservação desta importante parcela da memória nacional.

Já está sendo editado pelo Instituto um folheto de divulgação do Museu Nacional do Cinema, primeiro passo da campanha pró-ampliação do acervo.

Neste momento em que o Governo, através do Ministério da Educação e Cultura, multiplica seus esforços para preservação do patrimônio histórico e artístico nacional, o INC se sente feliz em anunciar a próxima inauguração do Museu, testemunho comovente do esforço de tantos para que a nossa indústria cinematográfica chegasse ao atual estágio de evolução." (9-5-1975)

EXIBIDORES FUNDAM FEDERAÇÃO

Em assembléia geral realizada no dia 15 de maio, com a presença de representantes dos sete sindicatos de classe, foi fundada a Federação Nacional das Companhias Exibidoras — FENACE — órgão que congrega os antigos Sindicatos de Empresas Exibidoras dos Estados. Ficou assim constituída sua primeira diretoria (provisória): Presidente, Victor Márcio Campos, Minas Gerais; Vice-Presidente, José Borba Vita, São Paulo; Secretário, Roberto Darze, Rio de Janeiro; Tesoureiro, Eduardo de Sousa Martins, Rio de Janeiro; Coordenador Sindical,

Francisco Catarino Pithon, Bahia; Relações Públicas, Felipe Caleffi, do Rio Grande do Sul.



Moysés Weltman

A HISTÓRIA DO BRASIL EM FILMES CURTOS

O Instituto Nacional do Cinema, através do seu Departamento do Filme Educativo adquiriu para o seu acervo 13 filmes sobre a História do Brasil, escritos e produzidos Moysés Weltman, também produtor de rádio, TV e editor da revista "Fatos e Fotos". Os filmes tem os seguintes títulos: **O Caçador de Esmeraldas, Borba Gato, O Ouro De Cuiabá, Antonio 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 Rei.** Estes filmes, interpretados por atores famosos do teatro, da TV e do cinema, têm duração aproximada de 20 minutos cada um e cuidadosa reconstrução da época. Estão à disposição de escolas e entidades culturais e representam valioso apoio para os professores de

História do Brasil, uma vez que dão corpo e vida a personagens famosos de nossa história. O fato dos intérpretes serem artistas conhecidos representa outro fator positivo, a despertar a atenção das platéias.

Como intérpretes desses filmes destacam-se entre outros, Italo Rossi (como Anchieta), Milton Moraes (Amador Bueno), Gracindo Junior (na Batalha de Guararapes, fazendo um patriota brasileiro), Sadi Cabral (o bandeirante Antonio Raposo Tavares). A direção é de Sanin Cherques. A fotografia dos cinco primeiros, de Silvío Carneiro, e a dos outros, de Rodolfo Neder.

HITCHCOCK EM LIVRO

A editora Record (Rio) entra no campo do cinema com a publicação da coleção Cinearte — em homenagem à célebre revista fundada nos anos 20 por Ademar Gonzaga. Trata-se da série "Os Grandes Cineastas", cujo primeiro livro se intitula "Alfred Hitchcock". E editoria está a cargo de Valério Andrade.

O livro, de autoria de Noel Simolo, crítico francês, faz uma análise da obra do cineasta, que está com 75 anos de idade — mais de meio século em plena atividade criativa. São 168 páginas, 50 ilustrações, fichas técnicas completas, opiniões do próprio cineasta e de outros diretores e críticos estrangeiros. Em suma: é uma das mais completas obras já publicadas sobre o diretor.

A edição brasileira foi atualizada com a introdução de opiniões da crítica brasileira: artigos de Antonio Moniz Vianna, Carlos Fonseca, Ely Azeredo, Fernando Ferreira, José Lino Grunewald, Paulo Perdigão, Sergio Augusto, Wilson Cunha e do próprio Valério Andrade.

Darão prosseguimento à coleção Cinearte livros sobre Joseph Losey e John Ford.

UM ESTATUTO NACIONAL PARA CINECLUBES

O Presidente do Instituto Nacional do Cinema, Alcino Teixeira de Mello, afirmou durante a realização da 9.ª Jornada Nacional de Cineclubes, em Campinas, que "muitos problemas das entidades de cultura cinematográfica não podem ser superados sem maior colaboração do Poder Público. A fim de que esta colaboração seja bastante produtiva, parece-me que o primeiro passo deveria ser a criação de um Estatuto das Entidades de Cultura Cinematográfica."

Frisou julgar conveniente que o debate seja intensificado para a elaboração de um projeto de Estatuto e que seus resultados sejam encaminhados ao INC, onde serão estudados com profundo interesse e determinação de proporcionar melhores condições de desenvolvimento às entidades dedicadas à cultura cinematográfica.

"Compareço à esta 9.ª Jornada Nacional de Cineclubes com o objetivo de auscultar os problemas que estas entidades enfrentam e verificar de que maneira o Instituto Nacional do Cinema pode contribuir para solucioná-los. Entre as principais preocupações do Governo Federal, na área de ação do Ministério da Educação e Cultura, figura a de estimular as iniciativas culturais, em especial no que se refere à difusão da criação cinematográfica e à preservação de nosso patrimônio neste campo. As cinematecas e cineclubes exercem um papel de suma importância, despertando o interesse pelos veículos de comunica-

ção da cultura brasileira, em particular entre os jovens. Constatado, portanto, com profunda satisfação, a existência de importantes denominadores comuns nas iniciativas do Ministério da Educação e Cultura e nas atividades não-oficiais de cultura cinematográfica."

"Com a curta-metragem em 16mm e em Súper 8, o cineclubismo constitui precioso celeiro de vocações. A maior parte dos cineastas brasileiros mais significativos teve participação ativa no movimento cineclubista ou foi por este motivada. Verifica-se também que os jovens cineastas empenhados na preservação de nossa cultura através de filmes de curta-metragem encontram no apoio e na programação dos cineclubes e cinematecas um forte estímulo aos seus esforços. As dificuldades encontradas nos circuitos comerciais são compensadas, em certa medida, pela intensiva programação desses filmes por aquelas entidades, que constituem um verdadeiro circuito cultural. Daí a importância de Jornadas como a que agora se realiza, assim como a das mostras de curtas-metragens e de filmes em Súper 8, com as quais o INC colabora com o maior entusiasmo. Estas e aquelas são manifestações de profunda afinidade e de valor inestimável para o desenvolvimento de uma consciência cinematográfica no País."

"Por sua própria bitola, os filmes Súper 8 ainda não contam com uma rede de distribuição e de exibição. Acredito que os cineclubes e cinematecas possam oferecer importantes subsídios ao encaminhamento de uma solução para o problema."

"Através da produção de filmes e diafilmes sobre diversas fases e ciclos do cinema nacional, e da documentação divulgada em suas publicações, o INC

tem dado uma contribuição substancial à pesquisa e preservação de nossa memória cinematográfica. Conseqüentemente, o Instituto acompanha com satisfação os trabalhos realizados pelos pesquisadores brasileiros, com a colaboração dos cineclubes e cinematecas, a fim de localizar e recuperar antigos filmes e documentos que falam da evolução do filme nacional da primeira década do século à atualidade. Na medida do possível o INC está pronto a colaborar com os trabalhos do gênero que se desenvolvem por iniciativa individual ou mediante projetos das cinematecas e cineclubes."

COPIAGEM OBRIGATORIA DE FILMES ESTRANGEIROS

O Instituto Nacional do Cinema, adotando medida da maior importância para o desenvolvimento dos laboratórios cinematográficos nacionais, baixou a Resolução n.º 101/74, tornando obrigatória, em todo o território nacional, a partir de 1.º de janeiro de 1975, a copiagem de filmes estrangeiros de longa-metragem, coloridos, na bitola de 35mm, destinados à exibição comercial. A direção do INC levou em consideração a necessidade de estimular o desenvolvimento da infraestrutura da indústria cinematográfica nacional. Trata-se de um meio que o órgão encontrou para assegurar aos laboratórios nacionais a garantia de copiagem, não só de filmes brasileiros, como de estrangeiros, a serem exibidos comercialmente no país, possibilitando-lhes ampliar desde já seus quadros e instalações técnicas, inclusive, com programação a longo prazo.

A partir de 1.º de janeiro de 1976, a copiagem será compul-

sória para todos os filmes estrangeiros. O percentual de cópias a serem processadas em território nacional, incidente sobre o número de cópias importadas, será de 60% de 1.º de janeiro de 1975 a 30 de junho de 1975; e de 80% no período de 1.º de julho de 1975 a 31 de dezembro de 1975. A partir de 1.º de janeiro de 1976 será de 100%.

A concessão do visto pelo INC para importação de filmes estrangeiros fica, nos casos acima, condicionada à comprovação, pelas empresas importadoras e/ou distribuidoras, da confecção no Brasil das cópias em 35mm dos filmes estrangeiros de longa metragem. Não serão, porém, consideradas, para efeito do percentual estabelecido nesta Resolução, as cópias importadas para exibição exclusiva em festivais sob o patrocínio do Instituto Nacional do Cinema.

FILMES NA TV

Rubens Ewald Filho crítico de cinema da "Tribuna" (Santos) e, desde 1969, do "Jornal da Tarde" (São Paulo), como colunista de filmes na TV, lançou seu livro "Os Filmes de Hoje na TV", uma publicação da Editora Global, em edição popular com uma tiragem de 5.000 exemplares. O livro comenta 3.200 filmes, sempre com algo curioso em torno de cada um. Há um sistema de cotações, de uma a quatro estrelas.

A idéia desse livro nasceu da publicação de "Tudo o Que Você Precisa Ler Sem Ser um Rato de Biblioteca", de Luis Carlos Lisboa. Rubens Ewald pensava que, se havia público para uma resenha bibliográfica, deveria haver também para uma filmográfica, ainda mais ligada à televisão.

Ewald Filho, considera a televisão uma cinemateca e, sob certos aspectos, até mais enrique-

cedora. Acha que o cinema perde muito na TV mas se não fosse ela, não haveria oportunidade de revisão de muitos clássicos.

CONTRIBUIÇÃO POR METRO LINEAR

Ao considerar o índice de correção monetária de 1,354, fornecido pela Secretaria de Planejamento da Presidência da República, o Conselho Deliberativo do Instituto Nacional do Cinema, para efeito de atualização da contribuição de que trata o inciso II do Artigo 11, do Decreto Lei n.º 43, de 18 de novembro de 1966, fixou em 0,93 (noventa e três centavos) a contribuição por metro linear de cópia positiva de todos os filmes destinados à exibição comercial em cinemas ou televisões.

Ficam, porém, isentos de tal contribuição os filmes de curta metragem sem caráter publicitário e os filmes de publicidade em "filmlets" destinados à exibição comercial em televisão. A contribuição é destinada ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira.

CONVÊNIO COM A FUNDEPAR

O Instituto Nacional do Cinema e a FUNDEPAR assinaram convênio com a finalidade de criar um sub-núcleo de distribuição de filmes educativos em toda a rede escolar do Estado do Paraná.

Da solenidade de assinatura do convênio participaram o Ministro da Educação e Cultura, Ney Braga, o Governador do Paraná, Emílio Gomes, e o Presidente do INC, Alcino Teixeira de Mello. Logo após, no Colégio Estadual do Paraná, foi inaugurada uma mostra de filmes educativos.

O sumário deste número de FILME CULTURA já estava encerrado quando o Presidente do INC reuniu a imprensa para anunciar os novos planos do órgão para estimular a criatividade e a difusão cultural. Por isto retiramos outros informes da seção "Movimento" a fim de abrir espaço à íntegra daquele pronunciamento, cujas conseqüências práticas e perspectivas para o futuro serão assuntos do próximo número da revista. A seção "Curta Metragem", com os levantamentos filmográficos e biográficos que vinham sendo apresentados em GUIA DE FILMES, sairá regularmente e, sempre que possível, em maior número de páginas, em FILME CULTURA.

FILME CULTURA

Diretor-Responsável: Alcino Teixeira de Mello
Diretor-Editor: Ely Azeredo

Arte e Coordenação Gráfica: Celso Mesquita
Coordenação Editorial: Maria Helena Viana
Pesquisa e Documentação: Auricélia Rodrigues Barbosa
Assessoria da Direção: Amélia Fonseca Alvim
Colaboradora: Josephina de Gusmão Leão
Revisão: Adalberto Malta

Circulação: Antonio Carlos Torres Machado
Assistente: Virginia Tavares Ramos

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 — RJ — 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), 510 (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	Presença de Adriana
12	Alberto Salvá — Uma atividade lúdica
16	Miguel Borges — O diabo sem susto
21	Carlos Hugo Christensen — Terror demoníaco
24	Domingos Oliveira — Uma volta em dois episódios
26	Alfredo Sternheim — Entre o amor e a repressão
28	William Cobbett — Filmando Josué Montelo
32	Vladimir Carvalho — Documentar a realidade
36	Descobrir o roteiro
38	Wilson Grey — Um ator para todos os filmes
45	Milton Rodrigues — O sucesso em espanhol
50	Gramado 1975 — Maturidade de um festival
58	Curta Metragem
61	Movimento

inc

Capas: Suzana Faini e Paulo Cesar Pereio em A Extorsão, de Flávio Tambellini (primeira); Zelia Moura Costa em A Lenda de Ubirajara, de André Luiz de Oliveira

PRESENÇA DE ADRIANA PRIETO

Em menos de três anos o cinema brasileiro perdeu três atrizes de significação indiscutível — cada uma de especial imantação dentro de suas características. A morte de Leila Diniz, Glauce Rocha e Adriana Prieto impede o pleno florescimento de inúmeros personagens femininos nascidos ou desenvolvidos nos roteiros de nossos autores de filmes, além de deixar vácuos impreenchíveis na comunidade artística.

Não foi fácil reunir alguns depoimentos sobre Adriana. O que dizer de uma artista que perde a vida aos 25 anos? A opção do silêncio, no caso, ainda expressa melhor, segundo certas opiniões, a emoção da perda. Ainda assim, obtivemos três depoimentos (além do voto de pesar do escritor Octavio de Faria no Conselho Federal de Cultura) que, somados a fotografias e a uma filmografia, constituem uma pequena (mas profundamente sentida) homenagem. **FC**

PAULO PORTO

"Conheci Adriana na Líder, quando ela era ainda menina, lutando bravamente para dublar seu primeiro filme, **El Justicero**. Ofereci-lhe condução, e, no trajeto, pude observar o potencial artístico que emanava dela. Foi aí que a convidei para **A Penúltima Donzela**. A princípio, o diretor, Fernando Amaral, não concordou porque a considerava uma criança. Mas, por fim, foi a contratada. Estudante do Colégio Pedro II comparecia ao estúdio em uniforme de colegial. Daí a pouco se transformava numa mulher.

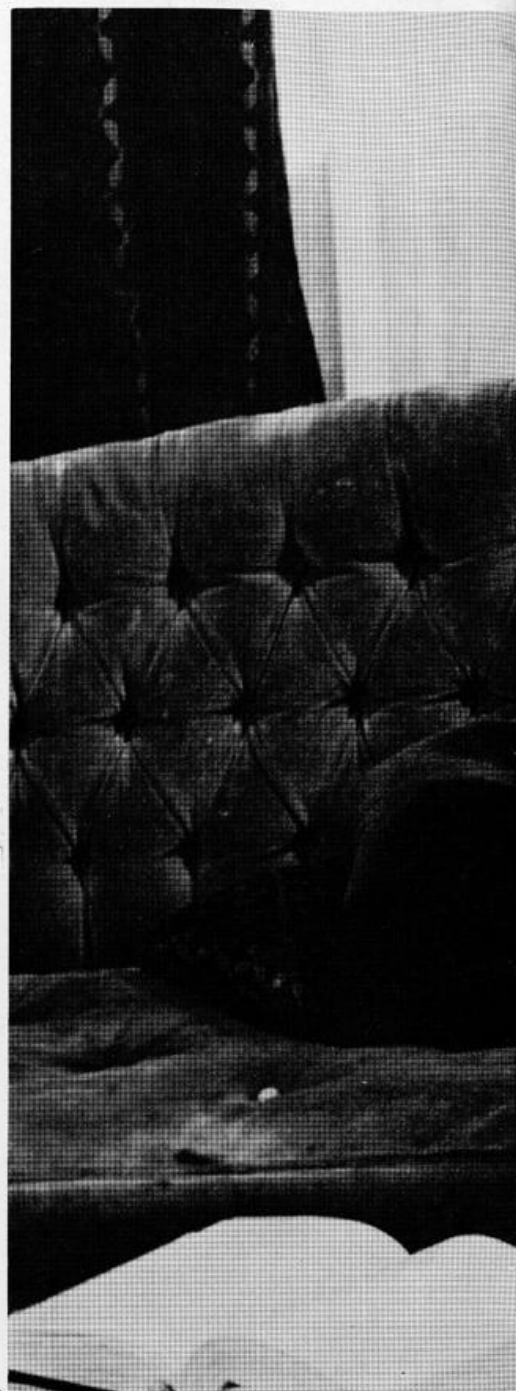
Foi com esse filme de Fernando Amaral que ela mostrou a garra que seria a constante de sua carreira, a coragem que teria em lutar por um papel pelo qual se interessava. A partir de então nasceu nosso relacionamento, ora fraternal, ora paternal. Adriana encontrou em mim amizade e compreensão desde a data em que nos conhecemos, o que se estreitou ainda mais no filme **O Casamento**.

Arnaldo Jabor se empolgou com a idéia de dirigir **O Casamento** desde **Toda Nudez Será Castigada**. Iniciamos a produção. Adriana estava na Europa, mas, quando soube, telefonou imediatamente pedindo que aguardássemos seu

regresso. Antes do telefonema, tínhamos pensado em Renée de Vielmond para viver a Glorinha. Mais uma vez entra em cena a garra de Adriana. Resolvemos esperar por ela para dar início às filmagens.

Um parêntesis: "Eu que fui um bomem de rádio, teatro, televisão e cinema, admirei o acentuado amor de Adriana somente ao cinema tornando-se uma atriz exclusiva do cinema".

Voltemos a **O Casamento**. A identificação da personagem Glorinha com Adriana deve-se a tudo o que ela enfrentou em seus poucos anos de existência. O desespero de vida, de





O penúltimo filme, "Ainda Agarro Esta Vizinha", realizado por Pedro Carlos Rovai

conhecer mais, de não se encontrar. Quando falava comigo era toda otimismo e carinho, mesmo para pedir o papel. Daí a pouco era Adriana, a introspecção.

O Casamento mostra a alma do avesso de uma família. Todo o drama se desenrola 48 horas antes do casamento de Glorinha, quando o médico da família comunica a Sabino (Paulo Porto) que o noivo é um homossexual. Mas, no contexto, o importante é o casamento.

Existe amor demasiado de Sabino por Glorinha. A mulher o acusa, as outras filhas se revoltam, a secretária e amante é assassinada. Então acontece o desmantelamento inte-

rior de Sabino. Em pleno casamento, de casa ca, ele sai e vai à delegacia pedindo para ser algemado, assumindo assim todas as culpas, não ligando mais para o que acontece.

Glorinha, ingênua e depravada, meiga e sarcástica, um personagem ambíguo.

JECE VALADÃO

"Adriana Prieto mereceu e merece todo o meu respeito, por ter sido uma atriz nata, apesar de haver sido um ser humano de difícil convivência, mas mesmo assim foi extre-

mamente profissional. Quando eu a dirigi, tive às vezes que fazer valer minha posição como diretor. Seus problemas psicológicos, seu retraimento, o relacionamento difícil não a atrapalhavam profissionalmente, pois ela não permitia. Mantenho ainda grande admiração por ela e sinto muito o seu desaparecimento.

Eu a dirigi em dois filmes: **As Sete Faces de Um Cafajeste** e **A Lei do Cão**. Neste último, ao meu ver, ela teve um grande desempenho, pois o personagem que interpretava era aquele personagem marcado, "abraçava uma causa, tentava mudar alguma coisa que só se muda em tempo próprio".

Éramos três atores essencialmente cinematográficos, ela, Reginaldo Faria e eu. Mais um dia, por circunstâncias diversas fizemos televisão. Foi a novela "Tempo de Viver", onde Adriana também teve seu desempenho correto, como em tudo que se propunha a fazer como a grande profissional que foi."

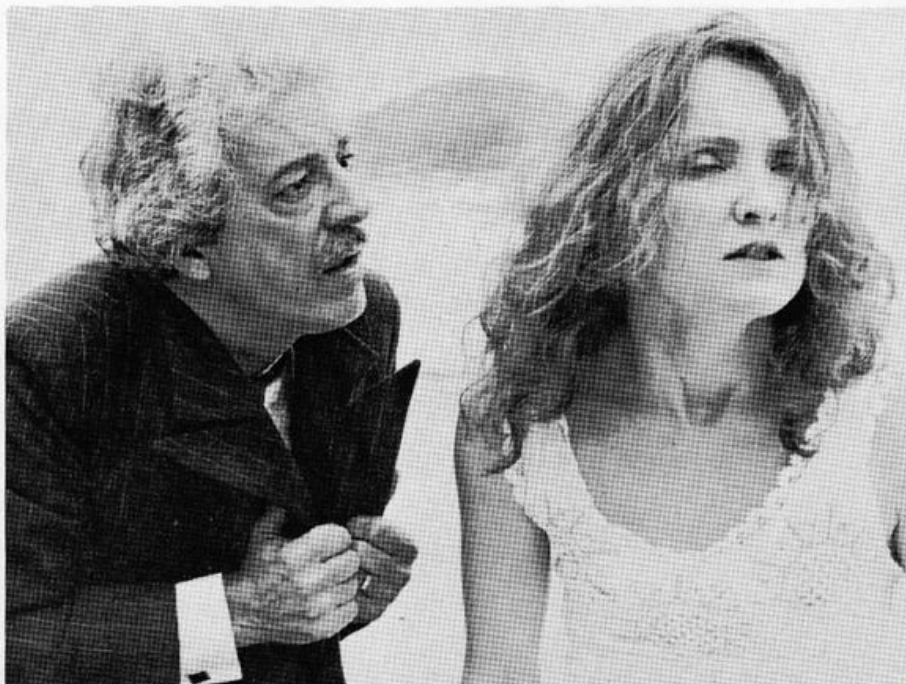
ELY AZEREDO

"Minha contribuição à filmografia de Adriana Prieto foi circunstancial e sem qualquer importância (observação circunscrita ao meu mérito), já que se limitou ao título de um de seus filmes. Mauricio Rittner, às vésperas de estrear na longa-metragem com a adaptação do romance "As Regras do Jogo", de Mario Kuperman, pediu-me um título mais comunicativo em termos de grande público. Sugerí "Mulher Para Sábado" — ou teria sido exatamente a forma aprovada, **Uma Mulher Para Sábado?** O episódio carece de transcendência, evidentemente. Mas, para mim, fica uma ponta de melancolia.

Uma Mulher Para Sábado é um dos poucos filmes de Adriana que (por motivos alheios à minha vontade) não vi. Outro é **Balada da Página Três**, de Luiz Rozemberg Filho, produzido em esquema "underground" e que permanece virtualmente inédito. Como todas as pessoas interessadas no cinema brasileiro aguardo a oportunidade de ver o último filme interpretado pela atriz, **O Casamento**, que reconstitui o trinômio Nelson Rodrigues/Paulo Porto/Arnaldo Jabor, tão feliz com **Toda Nudez Será Castigada**.

O título "Mulher Para Sábado", porém, me lembra como Adriana Prieto ficou limitada na agenda de personagens do cinema brasileiro. Com poucas exceções (vale citar **As Duas Faces da Moeda**, de Domingos Oliveira, e **Um Anjo Mau**, de Roberto Santos), os papéis lhe pediam muito pouco, ao passo que sua imagem na tela — como se pode constatar em qualquer projeção — é múltipla, intensamente sugestiva, mais cinematográfica que os filmes.

Uma Garota de Programa, o segundo título (ou subtítulo) de **Lúcia McCartney**, se associa, na conotação mais exterior, ao rótulo **Uma Mulher Para Sábado**. Para mim tem outra conotação: meu segundo "contato" com a atriz. Aliás, o primeiro real contato, quando ela acabara de participar daquele filme, baseado em duas criações literárias de Rubem Fonseca. Adriana sentira a modernidade e a garra de "Lúcia McCartney" (a "Lúcia" de Rubem Fonseca, que causara um impacto na inteligência brasileira), sofrera — como o escritor — a ansiedade da gestação do filme e me comunicou sua total decepção com o resultado em tela. A nova oportunidade que esperava para realizar um trabalho criativo, longe do erotismo epidérmico de tantos papéis,



Com Paulo Porto no último filme, "O Casamento", dirigido por Arnaldo Jabor

surgiria, a seguir, com **Um Anjo Mau**. A Açucena ela se deu por inteiro, pondo na fúria da personagem de Adonias Filho muito de seus desencantos anteriores.

Um Anjo Mau me traz mais duas lembranças melancólicas relacionadas com Adriana. Mais pelo travo amargo e trágico da história que por certos problemas de expressão do filme, este quase não foi visto pelo público. Um público limitado, a faixa frequentadora de cinemas de arte, pôde admirar Adriana-Açucena. A outra memória se prende à indicação da atriz para o Prêmio INC e o troféu Coruja de Ouro. Eu e outros integrantes do Júri sabíamos que Adriana esperava ansiosamente a vitória. Em outro ano certamente não hesitaríamos em votar em Adriana. Mas em 1973,

por justiça, o Prêmio pertenceria a Darlene Glória. Ou, pelo menos, assim pensou a maioria do Júri, ainda sob o inesperado impacto da criação de Darlene em **Toda Nudez Será Castigada**.

Prêmios não são o mais importante na carreira de uma atriz, mas, naquele momento, para Adriana, a Coruja de Ouro (viemos a saber) teria um significado vital. Ela teve uma compensação: o Prêmio Air France.

A trajetória cinematográfica de Adriana Prieto, tão aquém de suas potencialidades de intérprete — e de artista que não cogitava de outros meios de expressão — deve lembrar-nos a urgência de redimensionarmos o cinema em uma escala de grandeza à altura do artista brasileiro."

OCTAVIO DE FARIA:

Voto de pesar do escritor Octavio de Faria
Conselho Federal de Cultura.

"Em meu nome e no da Câmara de Artes, quero fazer chegar a este Plenário um voto de pesar pelo falecimento, ocorrido há poucos dias, da jovem atriz nacional Adriana Prieto. No decurso de apenas alguns meses, sofreu o nosso cinema, no terreno de suas representantes femininas — e não creio que seria exagerado dizer: no campo eterno da beleza — duas mortes que nos feriram fundamentalmente. Há pouco tempo, foi a linda Leila Diniz, ceifada no esplendor de sua beleza incomum. Há dias, essa flor de feminilidade, de artista e de mulher,

Adriana Prieto — essa Adriana Prieto notável em suas mais recentes interpretações (Prêmio Air France) e em quem tão bem o nosso Conselheiro Adonias Filho, em seu artigo de ontem, em "Última Hora", soube identificar e "rebatizar" a Açucena de sua esplêndida novela levada recentemente à tela: "Um Anjo Mau".

Pediria, Sr. Presidente, caso com isso o Plenário concordasse, que este Conselho transmitisse à família de Adriana Prieto a expressão de seu profundo sentimento."

Filmografia

1967 — **El Justicero** * Direção, produção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos * Baseado na novela "As Vidas de El Justicero", de João Bethencourt * Fotografia: Helio Silva * Montagem: Nello Melli e Raymundo Higino * Música: Carlos Alberto Monteiro de Souza * Cenografia e figurinos: Luiz Carlos Ripper * Elenco: Arduino Colasanti, Adriana Prieto, Marcia Rodrigues, Emanuel Cavalcanti, Alvaro Aguiar, Rosita Thomaz Lopes, Selma Caronezzi, Olga Danitch, Zózimo Bulbul, Hugo Bidet, Germano Filho. (Condor Filmes).

1967 — **A Lei do Cão** * Direção, argumento e roteiro: Jece Valadão * Fotografia: Antonio Smith * Montagem: Rafael Valverde * Música: Maestro Carioca * Elenco: Jece Valadão, Betty Faria, Adriana Prieto, Esther Mellinger, Wilson Viana, Paulo Frederico, Henrique Martins, Neuza Amaral, Wilma Regina, Mario Petraglia. (Magnus Filmes/Herbert Richers).

1968 — **As Sete Faces de um Cafajeste** * Direção e produção: Jece Valadão * Roteiro e adaptação: Jece Valadão e Braz Chediak * História: Helio Bloch * Fotografia: Antonio Smith * Montagem: Rafael Valverde * Música: Edino Krieger * Elenco: Jece Valadão, Odete Lara, Norma Blum, Georgia Quental, Adriana Prieto, Tania Scher, Mariza Urban, Betty Faria, Diana Azambuja, Carlos Eduardo Dolabella, Ary Fontoura, João Paulo Adour. (Magnus Filmes).

1969 — **Os Paqueras** * Direção: Reginaldo Faria * Argumento e roteiro: Reginaldo Faria, André José Adler e Xavier de Oliveira * Fotografia (Eastmancolor): José Medeiros * Montagem: Raymundo Higino * Músicas: Roberto Carlos, Gilberto Gil, Caetano Veloso e outros * Elenco: Reginaldo Faria, Walter Forster, Irene Stefania, Leila Diniz, Adriana Prieto, José Lewgoy, Sonia Dutra, Fregolente, Lícia Magna, Darlene Glória, Irma Alvarez, Maria Pompeu, Valentina Godoy, Milton Gonçalves, Ary Fontoura. (Produções Cinematográficas R. F. Farias/Ipanema Filmes).

1969 — **As Duas Faces da Moeda** * Direção, produção e argumento: Domingos Oliveira * Roteiro: Domingos Oliveira e Joaquim Assis * Fotografia: Dib Lutfi * Montagem: Joaquim Assis e Nazareth Ohana * Música: Joaquim Assis * Cenografia: Ednei Célio Silvestre * Elenco: Fregolente, Neuza Amaral, Adriana Prieto, Oduvaldo Viana Filho, Nazareth Ohana, Isabel Câmara, Rubens Correia, Helio Ary, Jorge Dória, João Bethencourt, Abel Pêra, Procopio Mariano. (B.J.D. Produções Cinematográficas/C.C.F.B.).

1969 — **Memória de Helena** * Direção: David E. Neves * Roteiro: David E. Neves e Paulo Emilio Salles Gomes * Argumento: David E. Neves * Fotografia (Eastmancolor): David Drew Zingg e José de Almeida * Montagem: João Ramiro Mello * Música: Brahms, Beethoven, Grieg, Haendel * Elenco: Rosa Maria Penna, Adriana Prieto, Arduino Colasanti, Joel Barcelos, Olga Danitch, Áurea Campos, Neila Tavares, Humberto Mauro, Mayr Tavares. (Filmes da Matriz/Produções Cinematográficas Mapa/UCB).

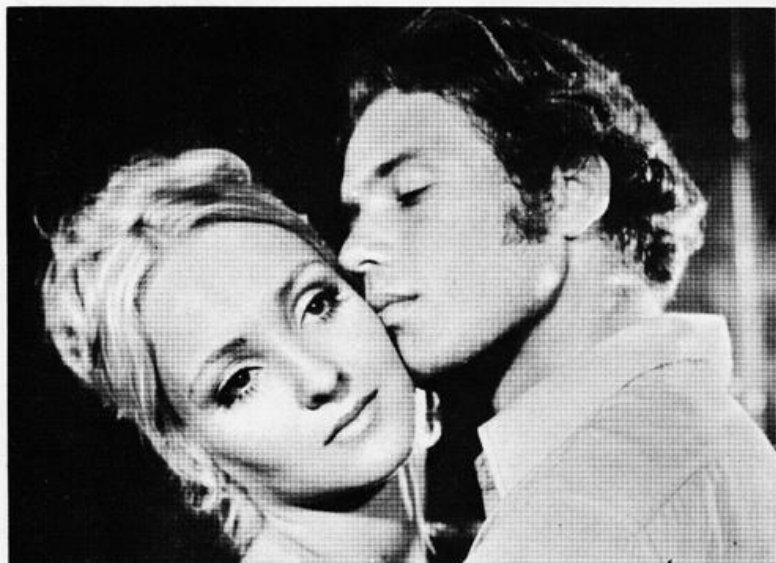


Em "Um Anjo Mau", realização de Roberto Santos



Com Jece Valadão em "As Sete Faces de um Cafajeste"

“... admirei o acentuado
amor de Adriana somente
ao cinema, tornando-se
uma atriz exclusiva do
cinema” (Paulo Porto)



“A Penúltima Donzela”, de Fernando Amaral, com Carlo Mossy



Com Pedro Carlos Rovai (à câmara) na filmagem de “Ainda Agarro Esta Vizinha”

1969 — **A Penúltima Donzela** * Direção: Fernando Amaral * Argumento e roteiro: Fernando Amaral, Germana Delamare, Jorge Dória, Paulo Cesar Pereio e Paulo Porto * Fotografia (Eastmancolor): José Rosa * Montagem: Rafael Valverde * Música: Egberto Gismonti * Elenco: Adriana Prieto, Paulo Porto, Carlo Mossy, Djenane Machado, Fregolente, Jacy Campos, Ida Gomes, Flavio Migliaccio, Beatriz Veiga, Abel Pêra, Henriqueta Brieba, Olga Danitch, Maria Pompeu, Neila Tavares. (Produções Cinematográficas R. F. Farias/Paulo Porto Produções Cinematográficas/Ipanema Filmes).

1970 — **O Palácio dos Anjos/Le Palais des Anges** * Direção, argumento e roteiro: Walter Hugo Khouri * Fotografia (Eastmancolor): Peter Overbeck * Montagem: Mauro Alice * Música: Rogerio Duprat, Renato Mazzo'a e Lanny Gordini * Cenografia: Flavio Phebo * Elenco: Genéviève Grad, Adriana Prieto, Rossana Ghesa, Luc Merenda, Norma Bengell, John Herbert, Joana Fomm, Sergio Hingst, Pedro Paulo Hathayer, Alberto Ruschel, Zózimo

Bulbul. (Cia. Cinematográfica Vera Cruz/Metro-Goldwyn-Mayer do Brasil — Brasil; e Les Films Number One — França).

1970 — **As Gatinhas** * Direção: Astolfo Araujo * Argumento: Hamilton Trevisan * Roteiro: Otto Leme e Astolfo Araujo * Fotografia (Eastmancolor): Peter Overbeck * Montagem: Mauro Alice * Música: Waldir de Barros * Elenco: Adriana Prieto, Joana Fomm, Sergio Hingst, Bárbara Fazio, Miguel Di Pietro, Mauricio do Valle, Francisco Cúrcio, Ewerton Castro, Sergio Ricci, Gilberto Salvio, Alfredo Palacios, Antonio Meliande. Servicine/Famafilmes/Cinematográfica Zonari/Gália Filmes/Titanus).

1970 — **Uma Mulher Para Sábado** * Direção e produção: Mauricio Rittner * Roteiro: Mauricio Rittner e Mario Kuperman, inspirado no romance “As Regras do Jogo”, de Mario Kuperman * Fotografia (Eastmancolor): George Pfister * Montagem: Maximo Barro * Música: Rogerio Duprat * Elenco: Adriana Prieto, Flavio Portho, Miguel Di Pietro,

Inês Knaut, Julia Miranda, Francisco Cúrcio, Pedro Paulo Hathayer, Esther Góes. (Kinetos/Cia. Cinematográfica Vera Cruz/Telesistema Films/Cine-distri).

1970 — **Balada da Página Três** * Direção e roteiro: Luiz Rozemberg Filho * Argumento: Ruy Guerra * Fotografia: Mario Carneiro * Montagem: Luiz Rozemberg Filho * Músicas: Gilberto Gil, Erasmo & Roberto Carlos, Luiz Antonio e outros * Cenografia: Zeca Ripper * Produção: William Cobbett * Elenco: Adriana Prieto, Echio Reis, Sindoval Velico, Chacrinha. (Multifilmes).

1971 — **Soninha Toda Pura** * Direção: Aurelio Teixeira * Roteiro: Aurelio Teixeira e Luiz Antonio Tupinambá, baseado na peça homônima de Ilce-mar Nunes * Fotografia (Eastmancolor): Helio Silva * Montagem: Raymundo Higino * Música: Erlon Chaves * Elenco: Adriana Prieto, Carlo Mossy, Elza de Castro, Zélia Hoffmann, Aurelio Teixeira. (J. B. Produções Cinematográficas/Ipanema Filmes).



“... o personagem que
interpretava era aquele
personagem marcado, “abraçava
uma causa, tentava mudar
alguma coisa que só se muda
em tempo próprio”
(Jece Valadão sobre a
Adriana de “A Lei do Cão”)



“A Viúva Virgem”, de Pedro Rovai, com Carlos Prieto

1971 — **Lúcia McCartney — Uma Garota de Programa** * Direção: David E. Neves * Roteiro: Rubem Fonseca, baseado nas histórias “Lúcia McCartney” e “O Caso de F. A.”, de sua autoria * Fotografia (Eastmancolor): José de Almeida * Montagem: Mayr Tavares * Música: Erasmo Carlos, Ary Barroso, Heitor Villa-Lobos, The Beatles * Elenco: Adriana Prieto, Paulo Villaça, Isabella, Albino Pinheiro, Nelson Dantas, Odete Lara, Marcia Rodrigues, Wilson Grey, Billy Davis, Roberto Bonfim. (Filmes da Matriz/Servicine/UCB).

1971 — **Um Anjo Mau** * Direção e roteiro: Roberto Santos * Baseado na novela de Adonias Filho * Fotografia (Eastmancolor): Helio Silva * Montagem: Miguel Sagatio * Música: Rogerio Duprat e Murilo Alvarenga * Cenografia: José de Anchieta * Elenco: Adriana Prieto, Flavio Portho, Francisco Di Franco, Sergio Hingst, Bárbara Fazio, Emanuel Cavalcanti, Jonas Mello, Claudia Patricia. (Cia. Cinematográfica Vera Cruz/20th Century-Fox do Brasil/Cinedistri).

1971 — **Ipanema Toda Nua** * Direção, argumento e roteiro: Libero Miguel * Fotografia (Eastmancolor): Antonio Meliande * Montagem: Sylvio Renoldi * Seleção musical: Francisco Pinto Jr. * Cenografia e figurinos: Stenio Pereira * Elenco: Adriana Prieto, Dudu Continentino, Osmar Prado, Juan de Bourbon, Odavias Petti, Carlos Alberto Romano, Rosita Thomaz Lopes, Wilza Carla, Labanca, Berta Loran. (Servicine/Serrador/UCB).

1972 — **A Viúva Virgem** * Direção e argumento: Pedro Carlos Rovai * Roteiro: João Bethencourt, Armando Costa e Cecil Thiré * Fotografia (Eastmancolor): Helio Silva * Montagem: Manoel Oliveira * Música: Carlos Imperial * Cenografia e figurinos: Stenio Pereira * Elenco: Adriana Prieto, Jardel Filho, Carlos Imperial, Marcelo, Teobaldo, Darlene Glória, Henriqueta Brieba, Sônia Clara, Ibanez Filho, Carlos Prieto, Meiry Vieira, José Lewgoy, Wilson Grey, José Augusto Branco. (Sincro Filmes/UCB).

1974 — **Ainda Agarro Esta Vizinha** * Direção: Pedro Carlos Rovai * Argumento: Marcos Rey * Roteiro: Oduvaldo Viana Filho e Armando Costa * Fotografia (Eastmancolor): Tony Rabatoni * Montagem: Raymundo Higino * Música: Eduardo Souto e Pedro Carlos Rovai * Cenografia e figurinos: Colmar Diniz * Elenco: Adriana Prieto, Cecil Thiré, Sergio Hingst, Lola Brah, Hugo Bidet, Carlos Leite, Teobaldo, Fregoiente, Wilza Carla, Angelo Antonio, Meiry Vieira. (Sincro Filmes).

1975 — **O Casamento** * Direção: Arnaldo Jabor * Roteiro: Arnaldo Jabor. — Baseado na história de Nelson Rodrigues — Elenco: Adriana Prieto, Paulo Porto, Camila Amado, Mara Rúbia, Fregoiente, Érico Vidal. (Ventania Produções Cinematográficas).

Nota — As datas são as do encerramento de cada produção.

(Filmografia organizada por Michel do Espírito Santo).

ALBERTO SALVÁ

Uma atividade lúdica

Entrevista a Alberto Silva

Espanhol de nascimento (Barcelona, 1938), Alberto Salvá se acha no Brasil desde 1952. Passou a dedicar-se à fotografia de cinema em 1963. Desde então, fez fotografia e/ou montagem de vários filmes. Em 1966, com outros jovens fundou o Grupo Câmara, que realizou em 1968 o longa-metragem de episódios **Como Vai, Vai Bem?** (Salvá dirigiu três episódios).

A seguir trabalhou em outro longa-metragem de episódios, **A Cama ao Alcance de Todos**, dirigindo uma das duas histórias. Depois, dirigiu sozinho outros cinco filmes: **Vida e Morte de um Canalha**, **Um Homem Sem Importância**, **As Quatro Chaves Mágicas** e **Os Maníacos**. Com **Um Homem Sem Importância** e **As Quatro Chaves Mágicas** Alberto Salvá conquistou a Coruja de Ouro de "melhor roteirista" relativa à temporada de 1971. **FC**



José Wilker e Márlia Pêra em "Ana, a Libertina" — "um triunfo técnico"

FILME CULTURA — O que representa **Os Maníacos** em sua filmografia?

ALBERTO SALVA — A produção e filmagem de *Ana, a Libertina* (meu filme anterior) foi extremamente cansativa por causa de problemas intermináveis com a produção, e jurei nunca mais ter um produtor para mandar em mim. Consegui então uma máquina de filmar, negativo e o material necessário. Fiz uma sociedade com Victor di Mello mediante um orçamento ridiculamente baixo — mas, ainda assim, vantajoso para mim — e, segundo aquele princípio de não-interferência comecei a filmar devagar, durante os fins de semana, na casa onde estava morando, em Teresópolis.

Quem aparecia lá filmava. Os atores principais em sua maioria foram pagos ou com dinheiro ou com roupas arranjadas para o filme, mas sempre no clima da maior camaradagem. Fiz este filme com a descontração com que faria um Super 8. Um filme não é (mas acho que é) uma coisa bem engraçada, e a filmagem foi realizada muito mais de acordo — principalmente após o pesadelo industrial da fita anterior — com uma idéia que tenho de filmagem como atividade lúdica. Foi uma primeira experiência, mas pretendo voltar a filmes assim.

FC — Quais a história, ficha técnica e elenco do filme?

AS — A classe média neurotizada está de férias. As pessoas estão descansando mas não conseguem, nem por um momento, livrar-se de seus problemas, que carregam consigo onde estiverem.

Roteiro e fotografia: todo mundo fotografou ou inventou um pouco, mas se necessário assume Salvá. Montagem de Manoel Oliveira; Música: seleção de Roberto Rosemberg, balada de Joaquim Assis. Direção de produção: Phidias Barbosa; Assistente geral: Teresa Trautman. Direção, Alberto Salvá.

No elenco figuram Sandra Barsotti, Stepan Nercessian, Dilma Lóes, Rafael de Carvalho, Gracinda Freire, Moacyr Deriquem, Alberto Salvá, Teresa Trautman, Herbert Jr., Lady Francisco, Mary Neubeauer, Regina Celia, Claudio MacDowell, Domingos Oliveira e Lenita Plonczynska.

FC — Os papéis principais estão bem defendidos?

AS — Não se pode dizer que alguém tenha "interpretado", no sentido comum do termo. Os atores se "divertiram". Quem conseguiu se divertir mais está melhor. Quem tentou levar a "sério" o papel ficou normal em um filme muito louco, e conseqüentemente ficou fora de linha. Mas isso aconteceu em pequeno grau. De um modo geral, gosto de todos os atores-collaboradores da fita.

FC — Qual a linha imprimida à fotografia, montagem e música?



Sandra Barsotti, Rafael de Carvalho e Moacyr Deriquem: "Os Maníacos"

AS — A fotografia de *Os Maníacos* é assinada por mim, se necessário, mas todo mundo fez câmara e segurou as luzes. Até o meu garoto de quatro anos — numa cena em que eu e Teresa (minha mulher) éramos atores. Depois que fiz o enquadramento, ele ligou o fio da bateria e rodou uma tomada, enquanto nós dois representávamos.

A montagem é de Manoel Oliveira, uma pessoa de quem muito gosto e com quem trabalho — em várias profissões, aliás — há 14 anos. Como é um filme constituído de 64 (sessenta e quatro, sim) histórias, qualquer coisa pode ser montada na frente ou atrás de qualquer coisa. De enlouquecer. Só sendo baiano e tendo muita paciência, duas condições que Manoel preenche perfeitamente.

A música é novamente seleção de Roberto Rosemberg (como em *Ana, a Libertina*) e com uma balada especial de um dos meus melhores amigos, Joaquim de Assis.

FC — Em *As Quatro Chaves Mágicas* você percorreu o universo infantil. Não voltará a fazê-lo?

AS — Dos meus filmes, *As Quatro Chaves Mágicas* é o que mais gosto. Ao vê-lo recentemente, consegui — eu, que o fiz — aprender coisas. Deve ser importante. Mas na época em que o realizei, quatro anos atrás, estava num estado de namoro com o mundo. Não foi difícil para mim entrar no universo infantil com uma pureza que hoje me é vedada. No momento, estou um pouco de mal com o mundo. São fases. O meu futuro filme infantil virá, e não será um filme bem comportado, porque os filmes infantis bem comportados são feitos pelos adultos para traír a causa infantil. Abaixo os adultos!

FC — Em seus filmes você não admitiria a colaboração de um argumentista?

AS — Para escrever um argumento destinado a filme meu não bastaria ser um bom argumentista (e há poucos), mas também escrever com profundidade maior que a minha sobre temas que me interessem no momento. Todos esses requisitos são difíceis de preencher, e por isso até agora tenho escrito meus próprios roteiros. A "Coruja de Ouro" que ganhei, aliás, foi como roteirista de *Um Homem Sem Importância* e *As Quatro Chaves Mágicas*. Em futuro breve estou pensando escolher um tema que me interesse e sobre o qual não tenha acesso perfeito devido à falta de dados culturais, etc., e entregá-lo para alguém escrever. Estou pensando seriamente em Dias Gomes, um sujeito que sabe ser profundo sem deixar de lado o espetáculo, e que conseguiu o impossível na TV: criar momentos ("O Bem Amado", por exemplo) ao nível de Garcia Márquez.

FC — Você fez uma experiência na televisão. Foi proveitosa?

AS — Na TV é tudo rápido demais para você poder dar atenção ao "artista" que há em você. E não há tempo para errar. Outra coisa: em cinema, quando o filme entra em cartaz, já está velho para o realizador. Na TV, você faz o trabalho e duas semanas depois já está no ar, assistido por 20 milhões de pessoas num prazo de um mês.

Em *Ana, a Libertina* trabalhei com duas câmaras simultaneamente: uma na mão de Hélio Silva, outra comigo. Em vez de gastar mais filme, isso economiza e facilita muito a montagem. No futuro, quero fazer filmes assim, sem grande estrutura, "teleplays" quase, de exe-

“... cinema se tornou para mim uma coisa mais séria, uma opção de vida mesmo”

a atuar com orçamentos fechados e de baixo custo, sobre os quais co-produtores não hesitavam em se arriscar, já que qualquer bilheteria praticamente pagava o custo do filme. A condição que eu impunha era a de total independência no planejamento e execução da produção. Então criei vários filmes com poucos atores e equipe mínima.

Com o tempo, porém, acabei ganhando imagem de diretor de produção-B, coisa que não me agradava, além de restringir muito o tipo de história que eu podia tratar. Filmes com grande quantidade de atores, cenários construídos, etc., estavam fora do meu alcance.

Aí aconteceu que estava com um desses roteiros que não podia filmar com o meu tipo de produção, e tive de começar a apresentá-lo a outras produtoras de maior envergadura. Durante certo tempo fiz isso, sem muita paciência, aliás, já que as produtoras andam para estas coisas em ritmo de carro-de-boi. Mas quando já ia encostando o roteiro, Herbert Richers resolveu produzir.

O filme é um produto híbrido: tem os melhores atores, 16 cenários construídos em estúdio, gruas, “zooms” motorizadas etc., mas, em compensação, o realizei em 24 dias, incluindo as quatro folgas da equipe. O filme para mim, no plano pessoal, é um triunfo técnico. Como obra, é muito bem feito, ao nível

da melhor fita estrangeira, mas também com aquela dose de canastrice e lugar-comum da fita estrangeira. É filme de um homem de 36 anos, que bebeu sua cultura cinematográfica nos Fords e Wellmans da vida. Deste filme para cá, cinema se tornou para mim uma coisa mais séria, uma opção de vida mesmo, e não pretendo jamais fazer outro parecido.

FC — Quais a história, ficha técnica e elenco?

AS — Uma jovem mulher é encontrada morta em seu apartamento. Um velho amigo, agora delegado, investiga o caso e, através de “flashbacks” contados pelas pessoas envolvidas na trama — o ex-marido, a amante deste, o homossexual com quem a vítima morava e o próprio delegado — vai surgindo uma imagem complexa e controversa de um ser humano acima de tudo extraordinário.

Roteiro e direção de Alberto Salvá; fotografia de Hélio Silva; montagem de Alberto Salvá e Ulli Mantel; cenografia de Régis Monteiro; música (seleção) de Roberto Rosemberg; direção de produção de José Carlos e Abigail; assistência geral de Teresa Trautman.

No elenco estão Marília Pera, Edson França, Daniel Filho, José Wilker, Wilson Grey, Irma Alvarez, Annik Malvil, Gracinda Freire, Rafael

cução rápida. Sente-se mais o pulso da obra assim, sem aquele aparato paquidérmico de cinema. Acho que o trabalho tipo TV corresponde e se adapta mais ao meu ritmo interno de criação.

FC — Como Vai, Vai Bem? (filme de episódios) foi seu primeiro longa-metragem? Como o vê, hoje, em sua filmografia?

AS — Foi uma fita de minha fase heróica. Adorei trabalhar em conjunto com muitas pessoas. Eram pessoas politizadas, muito jovens e idealistas. Em plena efervescência do Cinema Novo ninguém — ou quase ninguém — deu ao filme o mérito que ele merecia, mas como comédia de cunho popular talvez seja a melhor em muitos e muitos anos. Vi o filme recentemente. Ficou um pouco velho e está cheio de erros, mas tem ainda um grande poder de demolição, motivo pelo qual na época do lançamento feriu tantas sensibilidades abrandadas pelo “nouvellevagismo” brasileiro.

FC — Como está Ana, a Libertina, em sua filmografia?

AS — É o meu sétimo longa-metragem, o terceiro em cores. No início da minha carreira fiz alguns filmes compromissados com outros produtores. Logo após adveio um desgaste em decorrência disso, e resolvi partir para trabalhar com uma certa independência. Então passei



Marília Pera e Daniel Filho: “Ana, a Libertina”



Regina Celia em "Os Maniacos"

de Carvalho, Stênio Garcia, Moacyr Deriquém e Zózimo Bulbul.

FC — Como ficaram a fotografia, montagem e música?

AS — O fotógrafo Hélio Silva (*A Hora e Vez de Augusto Matraga*) é um mestre. *Ana, a Libertina* foi o 42.º longa-metragem de sua carreira. Como também sou fotógrafo, me interessei pelo estilo dele. Ilumina sem complicação e sem esforço. Vai "tocando" as superfícies dos cenários com sua luz bem suave e sem falsos efeitos. Quase não há sombras, a não ser nas cenas de efeito obrigatório.

A montagem é minha e de Ulli, uma alemãzinha que sabe tudo sobre montagem (monta há 13 anos Brasil/Alemanha). O filme era muito maior do que é na montagem final (84 minutos), e numa certa altura foi um grande trabalho de seleção para ver o que iria cair. Ulli cortou sem dó e o filme está aí. De um rigor que eu, por conhecê-lo a fundo demais, nunca teria conseguido.

A música é uma seleção de Roberto Roesberg, meu amigo da TV Globo. Mostrei-lhe o filme uma vez e o mandei escolher a música. Três dias depois ele me mandou gravados em fita 16 trechos musicais. Não precisei pedir mais. Tudo serviu.



Edson França e José Wilker: "Ana, a Libertina"

FILME CULTURA — Depois de **O Último Malandro**, em que você homenageou a velha Lapa e seus antigos boêmios, o que desejou fazer agora?

MIGUEL BORGES — Toda carreira de cineasta, quando forte, é descontínua e incoerente. Um filme não resulta do anterior, nem por oposição. Se existe uma aparência de conjunto, é reconstituída de trás para diante. Os filmes recentes vão informando os antigos, e quem os observa desse ponto de vista vantajoso pode formular uma opinião folgadamente. Eu, por mim, vigio os reflexos condicionados opinativos que se estabelecem a partir de comparações e desanalogias. Quando vou filmar, vou com a guarda baixa. Levanto o elmo. Afrouxo a barrigüeira. Relaxo a malha. E com isso tenho o olho melhor para surpreender as idéias. Elmo tem viseira, é o diabo. Fazer amor de armadura, igual. Filmar e amar se dão bem, até se confundem. Mesmo quando se trata de ganhar dinheiro, pois aí então a vitória comercial assume uma significação de macheza afirmada e confirmada.

É uma conseqüência da divisão do trabalho: uns sofrem, outros gozam, tanto que uns e outros freqüentemente trocam as posições, como no jogo dos quatro-cantos. O gozo interminável é uma forma de sofrimento, como o sofrimento profundo é uma aparência de prazer, e desenvolvo esta filosofia de cercalourenço porque no cinema se trata de disso mesmo, brincar e chorar, pular e cair. O cinema é uma brincadeira, mesmo quando o cineasta é Godard, que brinca de ser o homem que menos brinca no cinema. No Brasil, a moda, há tempos, é brincar de fazer filmes graves, fundamentais. Há pouco, eram os filmes culturalmente importantíssimos, de esbugalhar o olho, de transir pelo respeito, com certificados de garantia passados nos festivais da França eterna. Hoje, são as tentativas empresariais responsáveis, bem sucedidas, com rendas que atordoam os gerentes de banco, comércio em flor e em imagem de loiras, morenas e mulatas do mais alto gabarito, em benefício do cadastro e do balanço. Todos estão certos e todos estão errados, "that is the question." Rendo minha homenagem a Sandra Barsotti, Vera Fischer, Elsa de Castro, Claudette Joubert, Suely Fernandes, Marlene França, Vera Gimenez, Kate Hansen, jovens belas, admiráveis, atrizes de talento, algumas; talentosas à sua maneira, todas, já reveladas ou ainda reveláveis por unanimidade, como o foi, um dia, Marilyn Monroe. Audazes e audaciosas, tecelãs de uma imagem nova da mulher nacional — nem melhor nem pior, apenas nova — superiores aos filmes, voltas-por-cima de roteiros chauvinistas, direções machonas, produções gravemente masculinas.

Deixei por último a outra Vera, esta Gimenez, que vi ultimamente na tela, muito bonita, elegante, bem penteada, enquadrada e fotografada, à vontade no desempenho, no filme de Carlos Manga, **O Marginal**. O diretor-produtor e os só-

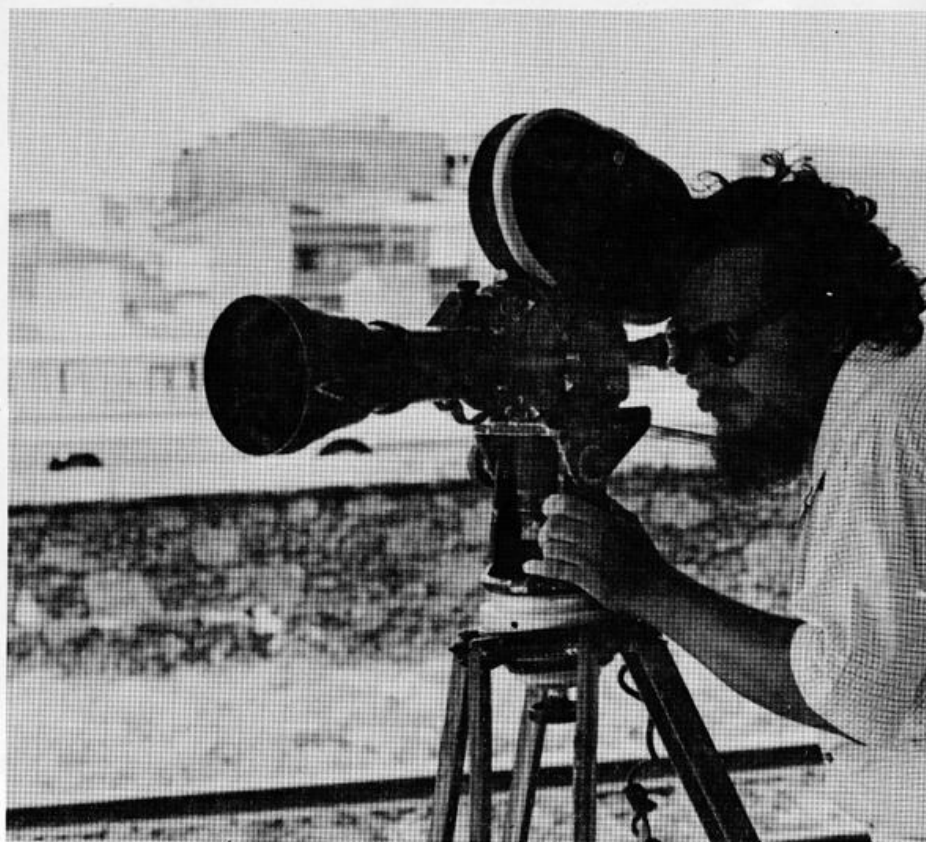
MIGUEL BORGES

O Diabo sem susto

A. S.

Após incursionar pela vereda policial (**Canalha em Crise e Perpétuo Contra O Esquadrão da Morte**), pelo sertão (**Maria Bonita, Rainha Do Cangaço**), pela erotomania (**As Escandalosas**), pela homenagem à chanchada (**O Barão Otelo No Barato Dos Bilhões**) e pela boêmia da Lapa (**O Último Malandro**), Miguel Borges descobre agora insuspeitados vínculos com a demonologia, filmando **Delícias De Satã**.

"... esse personagem não pertence ao elenco da peça que estamos levando", adverte o cineasta, contudo, é, de longe, um de seus autores, ele influi na ação em andamento, repercute na cena, não diretamente, em pessoa. Em **Delícias de Satã** utiliza alguns intermediários, dos quais certamente o principal é o fantasma do cangaceiro Forindo Fede-a-Bode, que tem traços de Diabo." FC





Ivan Cândido e Itala Nandi em "Delícias de Satã"

cios Oswaldo Massaini e Tarcisio Meira homenageiam a luz, o foco, a cenografia, o vestuário, os efeitos, o acabamento, e isto em São Paulo, onde grande desconsideração se tem em geral por esses miúdos de cinema. Mas o que seria de Manga e Meira — que se retiraram durante anos para as terras úberes da televisão, enquanto produtores isolados, irresponsáveis, insistiam em filmar e exibir coisas brasileiras, com a ajuda de atores indisciplinados e marginais como o personagem do filme — se esta escória comercial não tivesse durante quase 10 anos mantido em existência a nossa produção cinematográfica, cobrando datas, dando razão de ser ao decreto, pedindo e até obtendo mais? Nem mesmo a Cinedistri realizaria sozinha a tarefa, enquanto os ganhadores de dinheiro passavam aquela década inativos, esperando a invenção de uma maneira de voltar a ganhá-lo, até que os italianos avançaram com a comédia erotomaníaca.

O cinema brasileiro é pendular: o auge da rentabilidade corresponde ao auge do afastamento da criatividade, geralmente promiscuída com as belas-letas, e vice-versa; mas, ao se pilhar num dos pontos extremos, acumula energia inercial para voltar ao outro, com violência, radicalmente. No conjunto e na projeção da economia cinematográfica, é um perde-ganha, um negócio pendular e perdulário que continuará assim até o dia em que possuímos o

nosso mercado interno, quando então surgirão outros problemas, para consolo e edificação dos que não podem passar sem eles, e na realidade sem eles não dá. Forneço exemplos claros: eu mesmo, veja-se, escrevi **Delícias de Satã** antes de **O Último Malandro**, mas o filmei depois, e eis a razão pela qual o que desejei fazer agora foi desejado antes do que fiz primeiro, e aí a colocação do problema já se torna confusa o bastante para que eu desista de resolvê-lo.

Fora de brincadeira: faço o filme que dá para materializar, dentro da minha faixa de interesse, siderado pelo conceito de que pensar é uma travessura, e ganhar dinheiro, um dever. Por isso me apaixona o mundo marginal, onde justamente se expressam as idéias antes de virarem conceitos, formas, normas. Aquilo é um grande mostruário de criatividade humana posta de lado. O mundo dogmático tenta corrompê-lo, envolvê-lo. Na inevitável divisão do trabalho, há que haver quem o respeite e o ame como ele se propõe, mentiroso, tolo, e não como está provado que ele é, emocionante, revelador. Não sei se me faço entender. Aí está porque o meu malandro não parece malandro coisíssima nenhuma. É mesmo o bom, o excelente Ivan Cândido em busca do tipo, com vagar, com prazer, gozando a busca em si. E **Delícias de Satã** faz questão de não assustar ninguém. É realmente um absurdo:

não se dá um único susto o filme todo. E o diabo não vem aqui. Não tem nada que ver com isso.

FC — O que é **Delícias de Satã**?

MB — Aproveito a pergunta para explicar que diabo afinal é esse diabo do meu filme. Na mitologia arcaica, o diabo, Satã, Lúcifer, não é o Mal personificado. Helena Blavatsky o define como "o adversário da ignorância". Sua rebeldia é contra o dogma, no plano cósmico, daí a incompreensão que lhe dispensam as religiões populares, dogmáticas não por natureza, mas por hábito — aqui talvez então como uma segunda natureza. Satã, porém, mitologicamente, nada tem que ver com religião, crença ou seita. Nas missas negras e nos sábás ele está tão presente quanto Rivelino no Fluminense. Simboliza o sétimo sentido, a síntese mental. Imagino que se manifesta aos nossos olhos, por hipótese, na explosão das "supernovae", como a estrela S. Andrômeda, na vizinha galáxia, onde chegou a brilhar 10 bilhões de vezes mais do que o Sol. Impaciente, acelerador, ele é como Prometeu, que roubou o fogo dos deuses para dá-lo aos homens. Henrique José de Souza, o maior ocultista do mundo moderno e o homem que melhor entendeu os mistérios do Brasil, mostrou que, como uma das sete consciências cósmicas universais, ele

“... me apaixona o mundo marginal, onde justamente se expressam as idéias antes de virarem conceitos, formas, normas”



Ivan Cândido, ator "permanente" de Borges, e Francisco Milani: "Delícias de Satã"

representa a Face do Rigor, pólo equilibrante da Face do Amor. Quando assume seu aspecto rigoroso, atritante, contraditor, pode ser visto, no plano humano, sob uma luz sinistra, e então o vulgo pensa saber porque ele se chama Lúcifer, que no entanto quer dizer, em Latim, "portador de luz". Os antigos romanos conheciam o planeta Vênus por esse nome.

Não quero me alongar mais sem dizer que, como esse personagem não pertence ao elenco da peça que estamos levando, mas é, de longe, um dos seus autores, ele influi na ação em andamento, repercute na cena, não diretamente, não em pessoa. Em **Delícias de Satã** utiliza alguns intermediários, dos quais certamente o principal é o fantasma do cangaceiro Florindo Fede-a-Bode (nota aos exibidores: nem por isso se trata de um "filme de cangaço"), que tem traços do Diabo. Mas é apenas um aspecto remoto de Satã ou Lúcifer, porque estes, excelsos, de uma dimensão muito distante da nossa, para vir aqui necessitam de uma veste, um escafandro, uma espécie de traje dimensional, um aspecto antropomórfico. O povo dá a chave quando usa "simulacro" como sinônimo de fantasma. Não é o Ser em si que aparece na face da Terra, apenas uma simulação dele.

Tomo **O Exorcista** como referência. Escrevi **Delícias de Satã** antes mesmo de sair o livro e verifico que os dois trabalhos estão em pólos opostos — o que significa, bem entendido, que não se anulam mutuamente. A ação de **O Exorcista** se passa diretamente no plano dos resíduos emocionais, o famoso "astral". O diabo que atormenta a menina é também um simulacro, mas de uma personalidade conflitada e poderosa que morreu (deixou o mundo físico, objetivo para nós, paradoxalmente o mais importante de todos, em termos evolucionais) e conservou energia suficiente, em forma residual, para poder realizar a possessão de um corpo, em nossa dimensão (esta freqüentemente se permeia com o astral). É uma trama de pouca ou nenhuma transcendência, em que um resíduo emocional forte simula uma tentativa de continuar vivendo, o mesmo tema-base do final de **Gritos e Sussurros**. A alma penada clássica é o eco forte de uma personalidade extinta. Não tem mente, imita a mente da personalidade de outrora. Não tem existência em si, imita a antiga existência.

Só para o exorcista, o padre velho, a luta com esses resíduos emocionais violentos assume de fato uma importância transcendental.

Ele enfrenta o aspecto sombrio de sua consciência, que lhe barra a entrada no templo individual, interno. Os diabos miúdos que realizam possessões assumem aos seus olhos o papel desse demônio interior. Ao exorcizá-los, franqueia a zona de sombra. Nas ruínas do Iraque — aqui simbolizando o inconsciente em estado caótico — evoca o inimigo. É esclarecedora a imagem em que os dois se defrontam, num plano geral, cada um sobre um ponto elevado, à esquerda o diabo, o aspecto sombrio, a face oculta, à direita o homem, o lado luminoso, o ego consciente, com um abismo entre eles. O padre velho desafia o inimigo para um combate decisivo. O padre jovem é vítima de confusão emocional e ignorância — do personagem e talvez do autor, se é que este não agiu, no caso, por malícia de dramaturgo. O filme ignora que o demônio só abandona a possessa quando dispõe de um outro corpo, um outro veículo, para onde passar. No exorcismo clássico, para facilitar a passagem, põe-se na cena um animal, geralmente um gato. No caso, não há tal, possivelmente em benefício da solução dramática, com o padre jovem, em desespero, oferecendo-se ao demônio e suicidando-se imediatamente com o diabo no corpo.



Cândido e Milani em "Delícias de Satã"

No meu filme estímulo a imaginação no rumo do aspecto transcendental da luta pela individualização, o estabelecimento do contato com a fonte das idéias, a centralização e harmonização da vida psíquica em torno do "Self", segundo Jung; o fazer o seu "Avatara", a realização do deus individual e intransferível, segundo Henrique José de Souza. E aproveito a deixa para passar à terceira pergunta, porque **Delícias de Satã**, vou logo avisando, não tem nada de tese, demonstração. Conta uma história, um caso. E os casos, quando bons e bem contados, dizem tudo.

FC — Qual a história, quem participou da equipe?

MB — Pedro Socó, um cortador de cana, mata o rival, quase por acidente, e, na fuga, vai desfiando um rosário de graças e desgraças, enquanto brada aos céus, interpelando as potestades ocultas sobre as razões de seu sofrimento. A narrativa tem o meu estilo. Não distingo nem discrimino entre o cômico e o dramático, pois o sofrimento é estupidamente engraçado, e o gozo desesperadamente sofrido. O resultado é igual a zero, não há desgraça nem felicidade, apenas vida, essa abstração que se objetiva em casos mais ou menos represen-

tativos da idéia central. Socó, por exemplo, tem vários a contar, o pacto com Florindo Fedea-Bode para a exumação de um tesouro que o surpreende, o duelo com a Cuca debaixo da cumeeira, a aventura com a Mula-Sem-Cabeça — entidade na qual, segundo o testemunho do povo, se transforma a manceba do padre — a descoberta da Mãe d'Água, diferentes aspectos femininos do deus interno, prêmio e castigo ao pecador. Mas este, quando se exime do sentimento de culpa, passa a tomar o sadio pelo sagrado, e vice-versa, e então se dá bem, vai melhor. Vou logo dizendo que esta não é a moral da história, porque isso de moral cada um tem o seu e a sua.

Para realizar **Delícias de Satã** me vali de um elenco versátil e coeso, um leque de talentos. Ivan Cândido, Itala Nandi, Mauricio do Valle (esse mesmo trio está maravilhosamente bem no filme de Marcos Farias e Machado de Assis, **A Cartomante**, já sucesso no Sul), Francisco Milani (um padre Angellini ao mesmo tempo apoplético e cismarento), Roberto Bonfim (ator pela vontade e pelo instinto, um dos nossos melhores), Tina Luísa (morena de fé e de peso), Zezé d'Alice (uma novata, muito bem

na Cuca), mais duas intervenções breves, suculentas, de Wanda Polatchek e Zuca.

Na ficha técnica, destaco cinco nomes: o maestro Remo Usai, realmente o homem que mais entende de música para cinema no Brasil; o associado, Antonio Gibelli, co-produtor respeitador e inteligente, que está entrando firme e forte na produção cinematográfica com uma nova produtora, a Comander, cujo advento saúdo aqui e agora; a cenógrafa e figurinista Cida, responsável, no seu trabalho conjunto com o quarto destaque, o diretor de fotografia Ronaldo Nunes, pelo alto nível de acabamento da imagem do filme, em ambientação, uso das cores, tonificação plástica — são dois profissionais amigos do trabalho e talentosos, a quem muito devo neste filme; e por último, mas não em último lugar, esse profissional universalmente festejado, Juarez Dagoberto, que fez um som direto perfeito. O povo de Volta Grande, Minas Gerais, onde filmamos, foi um grande colaborador, assim como Humberto Mauro, que me desvendou os segredos do lugar, e Alex Viany, que me apresentou a Mauro, com isto me presenteando a chave da cidade, além de me estimular e apoiar por seu apreço. No financiamento, participa a Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica do Rio.

“... escrevi ‘Delícias de Satã’ antes mesmo de sair o livro (‘O Exorcista’) e verifico que os dois trabalhos estão em pólos opostos...”



Maurício do Valle e Itala Nandi

FC — Filme novo em vista?

MB — Estou preparando um documentário de longa-metragem que, mercadologicamente, parte da alta rentabilidade de **Eram os Deuses Astronautas?** (arrecadou 2 milhões e 300 mil cruzeiros no Brasil, só em 1973, colocando-se como um dos filmes de maior renda no período, e isto se repetiu pelo mercado mundial afora). Será uma reportagem sobre os mistérios mágicos do passado e do futuro do Brasil, com as provas que sei existirem no presente. Vou mostrar de onde vêm os deuses que Erich von Danniken supõe, não sem alguma razão, astronautas, só que eles seriam, “obscurum per obscurius”, intra-astronautas, pois navegam dentro, e não fora, enquanto outros se definiriam melhor como “dimensionautas”, pois se deslocam de uma dimensão para outra. E quem quiser saber melhor, que veja o filme mais tarde. Que o Brasil está programado, e muito bem, desde o tempo em que o Sol se punha onde hoje se levanta, como se dizia na Grande Pirâmide.

Enquanto isso, Osíris Parcifal de Figueiroa me convida para dirigir um filme que escrevi para ele. Gosto de Osiris e do roteiro. Resta falarmos em cifras.



Ivan Cândido e Roberto Bonfim

CARLOS HUGO CHRISTENSEN

Terror demoníaco

Entrevista a Valério Andrade

Responsável por filmes como Esse Rio Que Eu Amo, Viagem aos Seios de Duília, Anjos e Demônios, Carlos Hugo Christensen já experimentara quase todos os gêneros no cinema, mas, até Enigma Para Demônios, ainda não franqueara o limiar do terror. O "thriller" policial, no entanto, não é raro em sua filmografia. Além de Anjos e Demônios, experimentou este gênero na Argentina, onde começou a fazer cinema; filiou entre outros autores "policiais" Steeman e William Irish. Enigma Para Demônios abre uma trilogia que já tem o segundo título — A Casa das Sombras. Pretende, ainda em 1975, completar a série com o argumento "Anjo de Setembro". Cenário da trilogia: Ouro Preto. FC

FC — Como surgiu *Enigma Para Demônios*?
CHC — *Enigma Para Demônios* nasceu, poderia dizer, como consequência de um exercício literário. Já fazia anos que namorava essa pequena obra-prima que é *Flor, Telefone, Moça*, o conto de Carlos Drummond de Andrade. Sua brevidade era um desafio. Como transformá-lo em um roteiro de mais de 90 minutos, sem quebrar a sua estrutura ou destruir o seu encanto? Não foi fácil. Mesmo com a ajuda de outro grande escritor, Orígenes Lessa, a adaptação nos deu muito trabalho. Creio, no entanto, que nosso esforço não foi em vão.

FC — Como define o filme?

CHC — *Enigma Para Demônios* é um filme de suspense onde as forças sobrenaturais — neste caso, a prática do demonismo, que, afinal, nunca deixou de preocupar a humanidade — talvez sejam as mesmas responsáveis pela violência que predomina neste século. A narrativa caminha na trilha do filme policial, mas, em sua visualização, *Enigma Para Demônios* filia-se ao gênero de terror.

FC — Já teve alguma experiência no gênero?

CHC — Com filmes de mistério, sim. E, felizmente, fui sempre bem sucedido. Ainda na Argentina, onde iniciei minha carreira, filmei *La Trampa* (A Armadilha), baseado em romance de Anthony Gilbert; *La Muerte Camina em la Lluvia* (A Morte Caminha na Chuva), adaptação de um romance de Steeman; *No Abras Esa Puerta* (Não Abras Essa Porta) e *Si Muero Antes de Despertar* (Se Eu Morrer Antes de Acordar), ambos baseados em contos de William Irish. Não posso me queixar do gênero: esses filmes obtiveram sucesso de público e de crítica.

FC — Alguma razão especial para filmar em Ouro Preto?

CHC — Sim. Uma razão muito especial do ponto de vista cinematográfico. Nenhuma outra cidade poderia substituir Ouro Preto como cenário para um filme com a atmosfera de *Enigma Para Demônios*. Sua misteriosa beleza, o peso de seus quase 300 anos de existência, contribuíram efetivamente para o clima de uma história que mistura suspense, poesia e terror — um terror quase medieval.

FC — Alguma semelhança com *O Exorcista*?

CHC — Nenhuma. Mas isto, é claro, não será suficiente para evitar as comparações

de praxe. Salvo os problemas relacionados com a Demonologia, que, afinal, não são exclusivos de *O Exorcista*, não existe qualquer outro ponto de contato. *Enigma Para Demônios* não aborda o exorcismo. A câmara focaliza as poderosas forças do demonismo, o comportamento das seitas, os seus impressionantes rituais. Antes de escrever o roteiro definitivo, fizemos uma longa pesquisa. Não há um só detalhe no filme que não corresponda às regras do jogo do Demônio...

FC — Foi proposital a escolha de um elenco sem rostos conhecidos?

CHC — Por tratar-se de um tema muito delicado e praticamente inédito no cinema nacional, evitamos escolher atores conhecidos ou rostos divulgados diariamente pela televisão. Só Licia Magna e Rodolfo Arena foram exceções voluntárias, pois, curiosamente, esses dois grandes artistas conseguem o milagre de parecerem sempre diferentes, novos, renovados.

FC — Cinematograficamente, o enigma foi solucionado?

CHC — É sempre difícil ser imparcial com relação ao filme que acabamos de fazer. É preciso tempo... e mais um filme. De qual-



Monique Lafond no "primeiro Christensen de terror": "Enigma Para Demônios" — fotos acima e abaixo

Ouro Preto "contribuiu efetivamente para o clima de uma história que mistura suspense, poesia e terror — um terror quase medieval"





Luiz Fernando Lanelli: "Enigma para Demônios"

quer maneira, creio que **Enigma Para Demônios** correspondeu na tela ao projeto que tínhamos no papel e na cabeça. Penso ter feito uma fita capaz de agradar ao público sem apelar para a chanchada quase pornográfica, ou, o que é pior, sem recorrer a um tipo de cinema que pretende ser de arte e só consegue ser confuso.

FC — Antes dos Demônios, você andou às voltas com cavalos e vaqueiros, lá no interior de Mato Grosso. O que levou-o a fazer **Caingangue**?

CHC — A experiência de fazer um "western" brasileiro sempre me seduziu. E, do ponto de vista técnico, era um desafio. Mas a idéia de fazer **Caingangue** partir de Roberto Farias. Ele tinha comprado o argumento de Péricles Leal e me convidou para trabalharmos juntos — ele na produção e eu na direção. Aceitei o convite e o desafio.

FC — O filme de ação ainda é um problema no Brasil. Como filme de ação, **Caingangue** foi um problema?

CHC — Mais do que isto: foi um pesadelo. A falta de experiência do cinema nacional nesse gênero chega a ser gritante. Qualquer detalhe, por mais rotineiro que fosse, transformava-se não em um, mas numa série de problemas. Era necessário descobrir a forma

de solucionar um a um, antes de "rodar" cada cena. E como chovia... A presença da câmara espantava o Sol. Hoje, sinceramente, pensaria muito antes de decidir-me a voltar a me envolver com cavalos e vaqueiros.

FC — Algo que lembre as aventuras italianas?

CHC — Em absoluto. A única influência de **Caingangue** advém dos elementos clássicos do "western". Tentei apenas uma maior aproximação com os produtos americanos, mas dentro de uma concepção totalmente brasileira e introduzindo algumas implicações humanas que não são comuns ao gênero. Procurei reproduzir, sem deturpações, os costumes e a mentalidade da gente do Sul de Mato Grosso, evitando, cuidadosamente, qualquer exagero na exploração do que de exótico possui essa região. Tudo o que possa parecer estranho ao espectador, reflete a realidade local. Existem, por exemplo, grandes colônias de russos que usam, sem exceção, suas roupas regionais, tanto nos trabalhos agrícolas, como nos dias de folga. Os russos que aparecem no filme não foram importados de **Dr. Jivago**, mas os próprios... É pena que a produtora não tenha feito uma divulgação adequada preparando o espectador para esse imenso e misterioso Estado. A realidade captada "in loco", para quem não a conhece,

será vista como produto da fantasia cinematográfica.

FC — Você está arrependido de ter realizado este ou qualquer outro filme?

CHC — Não renego qualquer filme. Assumo a responsabilidade — e a angústia dos fracassos financeiros. De todos eles, sempre tirei alguma lição proveitosa e interessante. Concordo plenamente com Oscar Wilde: "Arrependeu-se de um ato é modificar o passado".

FC — E os críticos?

CHC — Tenho respeito profissional pela crítica. E, em particular, pelos críticos que — gostando ou não do filme — conservam a serenidade analítica e se comportam como profissionais. Infelizmente, nem todos agem assim. Pessoalmente, já fui até injuriado. E quando isso aconteceu, em lugar de reclamar no jornal, lembrei-me de Oscar Wilde: "eu sabia que tinha tocado as estrelas".

FC — Filme à vista?

CHC — Eu vivo do cinema e para o cinema. É minha profissão, aliás, a minha única profissão. Como produtor independente, jogo tudo em cada filme. Não posso parar. Assim sendo, já concretizei outro projeto: **A Casa das Sombras**. E, logo a seguir, devo continuar com a série dos "enigmas". Já tenho um no papel — **Enigma Para Assassinos** — e espero vê-lo na tela em 75. Decifrado pelo público.

DOMINGOS OLIVEIRA



Uma volta em dois episódios



FILME CULTURA — *Deliciosas Traições de Amor* é uma fita de episódios. Quais os seus? E os outros?

DOMINGOS OLIVEIRA — São quatro episódios. Eu dirigi dois, a Teresa (Trautman) dirigiu outro e o Fidelis Barbosa (produtor do filme) estreou na direção do outro.

FC — Quais as histórias e equipes dos episódios?

DO — **Mais de Cem** ("na qual, mais uma vez, se percebe o quão delicada é a arte do casamento; história na qual Helena, jovem esposa de Mario, aprende coisas que a mãe não ensina") — direção minha — roteiro meu e de Lenita Plonckzynska — fotografia do Zé Antonio Ventura. Os atores são apenas dois, todo o tempo em cena: a Teresa Trautman e o Dino Menasche (meu amigo de infância, solene advogado experimentando corajosamente os primeiros passos da arte dramática). **O Olhar** — direção minha, roteiro meu e de Lenita Plonckzynska, fotografia de Alberto Salvá ("narrativa dedicada aos maridos incautos e às andorinhas que, sozinhas, fazem verão"). Isabel Ribeiro faz o papel da Baronesa, Lenita é a Marquesa, Neila Tavares é a empregada da Baronesa, Katia Dangelo é a empregada da Marquesa, Luis Delfino faz o chofer e o próprio Salvá faz o marido. Não sei ainda como Teresa vai chamar o episódio dela. Trata-se de uma estrutura de historietas com revezamento dos atores (Wilker, Neila, Cristininha Ascher e Stepan). O roteiro era bem interessante, a fotografia foi feita pelo Jorge Monclar. Estou muito curioso de ver o material montado. O episódio de Fídias chama-se **O Marido Enganado**. Carregando os chifres vem Delfino, seguido de Aninha Magalhães, eu (ando muito interessado em trabalhar de ator) e uma patota. O roteiro foi escrito por mim. É uma chanchada.

Isabel Ribeiro em "Deliciosas Traições de Amor"

FC — Os papéis principais dos seus estão bem definidos?

DO — Foi bom fazer. Ao redor de uma câmara a vida pulula sempre. Foi bom rever Isabel Ribeiro (que me disse que estreou no cinema em **Todas As Mulheres do Mundo**). Foi bom aprender da comédia com Delfino, conhecer a Neila que é uma moça tão séria, e a Katia que gosta de ajudar. Foi muito rico para mim trabalhar com Lenita (que é minha mulher) e com Dino e Teresa (amigos velhos, atrapalhadíssimos com seus papéis). O contato humano do diretor com os atores é uma coisa muito bonita, muito séria, como todo contato humano. E depois, quando tudo vira copião, a gente olha aqueles rostos com um certo espanto. É como se não os conhecesse, ou melhor, é como se somente agora os estivesse conhecendo, de verdade.

desfigurado em nossa sociedade. Sempre achei que seria uma boa idéia filmar "O Livro Negro do Amor". Além do que, e isto é o principal, o filme cai dentro da faixa da comédia erótica, esta praga do cinema brasileiro. Como é sabido, torna-se muito difícil armar a produção de um filme que caia fora das grosserias que vêm sendo feitas nesse sentido. A propósito, anda me parecendo que é dever de toda pessoa séria ligada ao cinema tentar combater as "comédias eróticas", mas, enfim, este é outro assunto. Quanto aos bons argumentistas do cinema brasileiro, eles realmente não existem. Não há mercado que possa criá-los, os preços que os produtores podem pagar ainda são muito baixos para que os escritores bons possam realmente dedicar-se ao mister.

FC — Você causou impacto no cinema fazendo **Todas as Mulheres do Mundo**. Ultimamente houve entre você e o cinema um distanciamento progressivo. Por quê?

"... o 'Livro Negro do Amor' continha uma boa dose de alegria de viver, uma interessante noção da infinitude do mundo do sexo..."



Isabel Ribeiro e Lenita Plonckzynska: "Deliciosas Traições de Amor"

FC — Qual a linha impressa à fotografia, música e montagem?

DO — A leveza foi sem dúvida buscada, foi buscado o Sade de "O Livro Negro". Que é um Sade antes de ficar louco, mais para Bocaccio que para Sade.

FC — **As Deliciosas Traições de Amor** é baseado no Marquês de Sade. Por que a escolha de uma obra literária para filmar?

DO — Apenas os amadores não sabem que uma boa história e, depois, um bom roteiro, é quase tudo num filme. "O Livro Negro do Amor" continha uma bonita dose de alegria de viver, uma interessante noção da infinitude do mundo do sexo, no qual um homem pode, durante toda uma existência e se este for o seu desejo, deitar e rolar. O livro tinha um lado sadio, como Bocaccio, quase me "lembrou" como é o sexo, este valor tristemente

DO — **Todas as Mulheres do Mundo** é um caso à parte; **Edu Coração de Ouro** é um filme muito interessante, que merece uma revisão porque é tematicamente revolucionário em relação à sua época; **As Duas Faces da Moeda** é meu melhor e mais moderno filme; mesmo o **Simonal** possui estranhezas de interesse; **A Culpa** foi premiado pelo INC como o melhor filme do ano, e é sem dúvida, uma obra de arte, plena das significações e das grandezas, se bem que irrealizadas. Desde então não fiz mais filmes para o cinema porque ando meio sem dinheiro, e sem paciência para envolver produtores.

FC — A experiência na televisão é proveitosa?

DO — Muito, muito proveitosa. Grande escola, em todos os sentidos. Porém insuportável, depois de usada como escola. Não tenho nada contra o modo com que a TV é feita, esse

lado é uma maravilha. O que é terrível é o modo com que ela é vista. Por razões muitas e muito estudadas, a televisão é o eletrodoméstico que emplastra, destrói e confunde os valores artísticos mais evidentes (outro dia vi **Stagecoach** na televisão, era uma droga!). Pessoalmente creio que a melhor parte de meu trabalho até hoje fiz na televisão, nesses três últimos anos em que estive lá (dois documentários de longa-metragem, oito direções de tele-peças e mais de 50 "scripts"). No meio disso tudo estão os meus "melhores momentos". Pois bem, apesar dos milhões de espectadores, são trabalhos que ninguém realmente viu. O próprio aparelho deforma a obra, é uma coisa esquisitíssima. O bom e o mal se confundem, coisa do diabo.

FC — É **Simonal**. Algum arrependimento?

DO — Fica muito difícil para mim me arrepender de uma coisa que já aconteceu. Talvez o arrependimento seja um sentimento adequado apenas a coisas futuras, a intenções. Claro que o filme é ruim, é uma confusão só. Mas a vivência de fazê-lo foi muito rica. Irene, Thedim (de quem ando com saudades), Gladis, pobre Viana, e a ilha de Brocoió com seus sete ventos, e as madrugadas nos bastidores da Globo, e a figura do **Simonal**, e tudo. Como é possível se arrepender? Naquele tempo eu estava muito distante de mim mesmo, eu sofria muito.

FC — Qual o seu novo projeto como diretor?

DO — Tenho um projeto maravilhoso, que me anima todas as células. É uma história de amor, com final feliz, envolvendo um problema social de grave atualidade do qual vale a pena falar. Não sei se o chamo de **Vida, Vida** ou de **Uma Questão de Escolha**. Talvez não seja fácil conseguir a produção, porque não se trata de uma das comédias eróticas, mas seja como for, este será o meu próximo filme.

ALFREDO STERNHEIM

Entre o amor e a repressão

Entrevista a Carlos Maximiano Motta

Alfredo Sternheim se aproximou do cinema inicialmente como crítico. Suas primeiras experiências na prática cinematográfica foram como assistente do diretor Walter Hugo Khouri em A Ilha, 1963, e Noite Vazia, 1964. Realizou diversos filmes de curta metragem, entre os quais, Noturno, 1967, Flávio de Carvalho e A Batalha dos Sete Anos, 1968, e Isei, Nisei, Sansei, 1970. Foi indicado candidato à Coruja de Ouro por sua primeira direção em longa metragem, Paixão na Praia. Na curta metragem conquistou um Prêmio INC com A Batalha dos Sete Anos, 1968. FC



Zózimo Bulbul e Rossana Ghessa: "Pureza Proibida"

FILME CULTURA — Quais as circunstâncias que o levaram à direção, inicialmente em documentários, e depois na longa metragem?

ALFREDO STERNHEIM — Já havia, é claro, a vontade de fazer cinema em 1963, quando fui assistente de Walter Hugo Khouri em **A Ilha**. Khouri, como produtor, tinha de entregar um curta-metragem em troca da hospedagem da equipe numa colônia de férias em Bertogiá. Então me confiou a direção de **Recanto Aprazível**, que assim foi meu primeiro documentário. Posteriormente fiz mais sete, sendo que vários me deram muita satisfação, notadamente **Noturno**, **Flavio de Carvalho**, **A Batalha dos Sete Anos** e **Isei, Nisei, Sansei**, todos os quais contribuíram para meu amadurecimento artesanal. A possibilidade de fazer **Paixão na Praia** surgiu quando houve um concurso de financiamento de roteiros inéditos no Conselho Estadual de Cinema. Este financiamento somado à produção de Alfredo Palacios e Antonio Polo Galante, deram como resultado o filme que foi "rodado" no Rio.

FC — Além do fato de você ser o diretor, existe algo em comum entre seus quatro longas-metragens?

AS — Sim. Embora pareça que não, há um ponto comum entre os quatro. Em todos o amor é o elemento que possibilita às personagens maior conscientização das coisas a seu redor, alterando o rumo de suas exis-

tências. E em todos o meio ambiente atua como elemento deflagrador desse processo. Em **Paixão na Praia**, a alta burguesia, o mundo grãfino e formal da classe "A". No **Anjo Loiro**, o ambiente da classe média em choque com o amoralismo típico de determinada parcela da juventude de nossos dias. Em **Pureza Proibida** é a vida monástica que cerceia a espontânea descoberta da natureza por uma jovem freira. E em **Lucíola** os sentimentos de culpa de uma cortesã e os rigores de uma época passada que cerceiam o amor natural e espontâneo entre dois jovens. Por coincidência, também, em todos os filmes os casais protagonistas são pessoas de diferentes condições sociais. Eu não me preocupei em ser autor no cinema, pois isto, afinal, é um luxo, sobretudo no Brasil, mas estou conseguindo fazer um cinema coerente tematicamente, através de histórias muito diferentes umas das outras.

FC — Como surgiram **Pureza Proibida** e **Lucíola**?

AS — **Pureza Proibida** surgiu quando atendi a um convite de Rossana Ghesa, que já tinha os direitos de filmagem do argumento escrito por Monah Delacy e que era um projeto que havia estado nas cogitações de Nelson Pereira dos Santos. O filme foi inteiramente "rodado" em Cabo Frio, com a preocupação de aproveitar inteiramente os cená-

rios naturais, como parte integrante da ação. E acima de tudo, fazer o possível para que a história fosse intemporal e ao mesmo tempo lírica. **Lucíola** foi também uma proposta. Partiu a idéia dos meus produtores de **Paixão na Praia**. Eu já lera o romance de José de Alencar e ficara fascinado por sua riqueza psicológica. Mas também fiquei amedrontado, por causa das dificuldades que o enredo oferecia. Fazer filmes no Brasil já é difícil, ainda mais filmes de época como esse, desenrolado nos fins do século passado. Neste sentido **Lucíola** foi uma produção que mobilizou muitas pessoas. É paradoxal, mas as cenas intimistas exigiram a participação de 100 figurantes. Digo intimistas porque o que me interessa são os sentimentos dos personagens centrais. Apesar de exigir mais de 200 roupas e adereços, procurei não fazer uma fita deslumbrada consigo mesma, com a beleza dos ambientes, como aconteceu com Visconti em **Ludwig**, e com muitos outros diretores que acabam se perdendo com a riqueza dos "décors". Procurei fazer um filme profundamente romântico e sensual, como é o livro de Alencar, ao qual posso dizer que me mantive inteiramente fiel, sem fazer nenhuma alteração substancial. Agora só espero o sucesso de **Pureza** e **Lucíola**, porque são fitas de linhas diferentes no atual panorama cinematográfico do Brasil. E nosso cinema precisa de maior diversificação.



Carlo Mossy, Helena Ramos e Rossana Ghesa: "Lucíola"

WILLIAM COBBETT

Filmando Josué Montelo

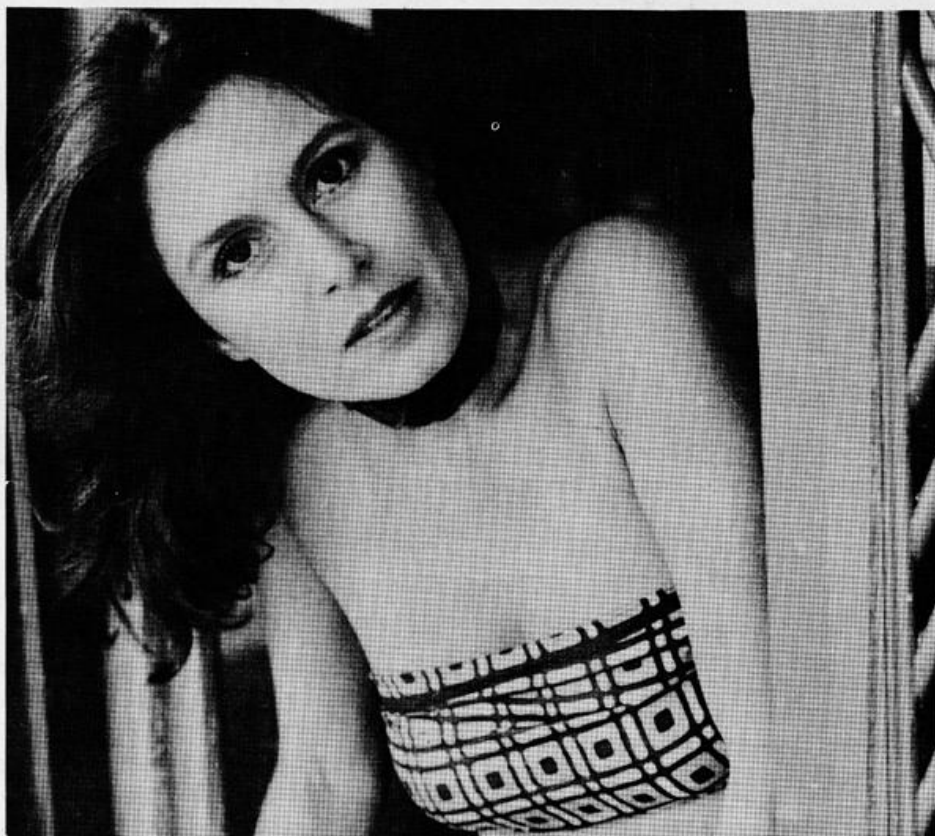
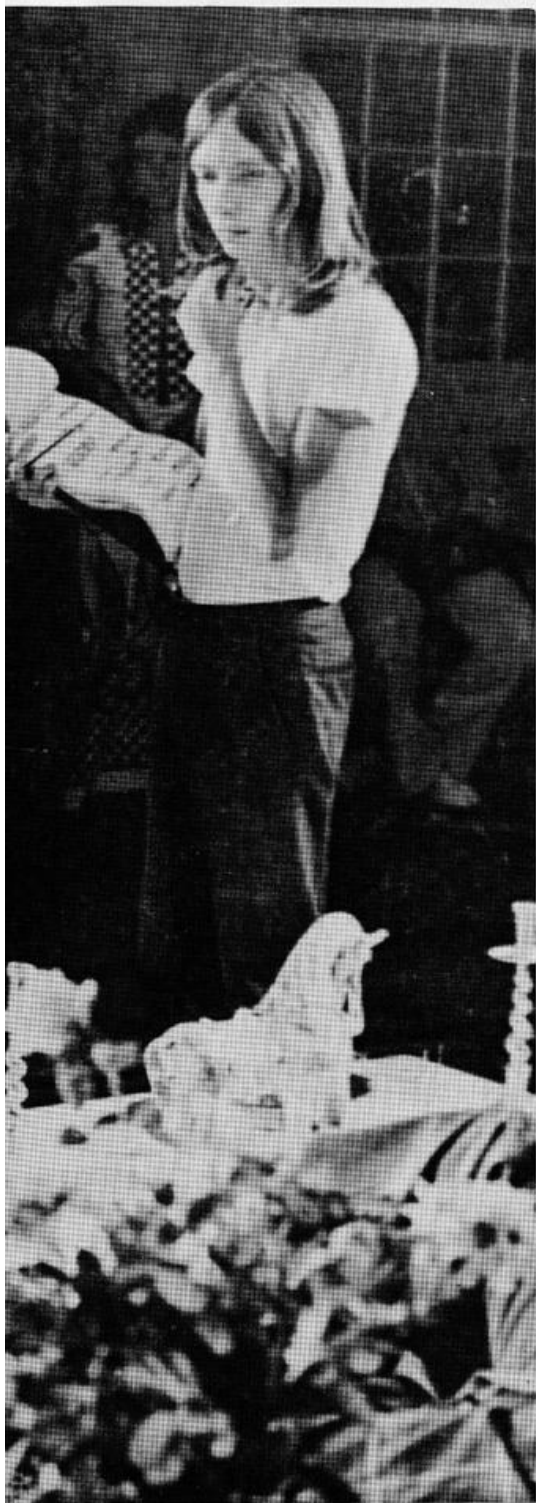
A. S.



William Cobbett, ao centro, na filmagem de "Uma Tarde, Outra Tarde"

Produtor-cineasta de larga folha de serviços prestados ao cinema brasileiro, William Cobett realizou seu segundo longa-metragem, **Uma Tarde, Outra Tarde** (segundo a novela homônima de Josué Montelo), empregando uma grande variedade de recursos inexplicavelmente ignorados na maioria dos filmes nacionais e repetindo a assertiva de que a "todo conteúdo corresponde a sua forma determinada".

Reiterando sua linha evolutiva a partir das concepções literárias de Montelo, o potiguar Cobett filmará proximamente outro livro do escritor, **O Monstro de Santa Teresa**. Nessa entrevista a **FILME CULTURA**, defende a existência de bons roteiristas no cinema brasileiro, reclama a diversificação temática como imprescindível a todo cineasta, prega uma busca maior do livro pelo filme e amargura as incompreensões relacionadas a **Uma Tarde, Outra Tarde**. **FC**



Myriam Skowronski no segundo longa-metragem de William Cobett

FILME CULTURA — Por que a escolha de uma obra literária para o seu segundo longa-metragem? É falta de bons argumentistas no cinema brasileiro?

WILLIAM COBETT — Não é bem isso. Sendo o cinema uma arte de massa, pode ajudar a popularizar ainda mais certas obras literárias de expressão. Por exemplo: o escritor de **Uma Tarde, Outra Tarde**, Josué Montelo, ficou feliz em ver a novela filmada não apenas porque seu universo foi transposto a outra linguagem,

mas também porque isso criou uma nova dimensão para ele, que viu seus personagens materializados em carne-e-osso, vivendo (numa aparência de realidade) a história narrada no livro. Quanto à falta de bons argumentistas, penso de modo contrário. Aí estão os expressivos Armando Costa, Eduardo Coutinho e Miguel Borges para comprová-lo.

FC — Seu primeiro longa, **Jesuíno Brillante, o Cangaceiro**, era um filme violento, de jagunços, coronéis e cabras duelando no sertão.

“... em ‘Uma Tarde, Outra Tarde’ fiz propositalmente o ritmo do filme corresponder ao ritmo do livro”.



Myriam Skowronski e Sergio Hingst em “Uma Tarde, Outra Tarde”

Por que essa mudança para o asfalto e uma temática de amor suave?

W — Qualquer pessoa que se proponha a dirigir cinema não pode se ater exclusivamente a uma determinada linha: precisa diversificar a temática. Isso porque fazer cinema é um aprendizado existencial. Evidentemente, o tema do sertão me toca mais de perto. Contudo, a solidão humana na cidade grande também é um assunto atraente. Sobretudo o problema do amor, que é eterno (com perdão do clichê).

Dessa forma, achei necessário romper o exclusivismo. No primeiro e segundo filmes de qualquer cineasta, o estilo ainda não se define. Na fita seguinte (a terceira), porém, ele pode compensar as duas primeiras obras e desenvolver melhor a linguagem, extraindo certas conclusões sobre qual o estilo que melhor se adapta à sua temática preferida. O resultado pode não ser genial, mas pelo menos o autor fica em paz consigo mesmo.

Este é o caso de **Uma Tarde, Outra Tarde**, cujo tema me agrada, assim como a forma com que Josué Montelo desenvolve os personagens e mostra as reações destes diante da vida.

UM CLASSICO

FC — Por falar em Josué, como vê esse escritor no panorama artístico brasileiro?

W — Segundo Manoel Bandeira, ele é um dos clássicos da literatura nacional — um escritor de grande talento e enorme criatividade.

FC — Ainda nesse campo: nossa literatura tem fornecido ao cinema bons argumentos?

W — É óbvio. Recentemente, por exemplo, Paulo Thiago adaptou **Sagarana, o Duelo**, de Guimarães Rosa; Joaquim Pedro de Andrade filmou **Guerra Conjugal**, de Dalton Trevisan; e Bruno Barreto transpôs à tela **A Estrela Sobee**, de Marques Rebelo — todas obras de inegável valor tanto na palavra quanto na imagem em movimento. Isso sem citar vários outros filmes bem sucedidos que tomaram como ponto de partida o livro. Acho inclusive que os cineastas brasileiros deveriam procurar ainda mais a literatura nacional.

FC — Quais a equipe técnica, elenco e sinópse de **Uma Tarde, Outra Tarde**?

W — Direção e roteiro de William Cobett; fotografia de Tony Rabatony (um senhor ilu-

minador; colocou a alma nesse filme. É forte candidato à “Coruja de Ouro”. Sabe usar a luz e tem consciência vertical da fotografia; argumento de Josué Montelo (baseado na novela de igual título); música (clássica) de Cesar Frank escolhida por Edino Krieger; montagem de Nelo Melli e cenografia de Olímpio Araújo (artista plástico de categoria estreando significativamente no cinema). No elenco figuram, entre outros, Miriam Skowronsky, Sérgio Hingst, Roberto Wendhausen, Henriqueta Briebe, Labanca e Atila Iório (em participação especial).

O filme narra a história de uma milionária morando numa mansão riquíssima. Sua filha única casa e vai morar na Europa, deixando-a em prostração solitária. Como não vivia bem com o marido, a mulher vê sua solidão aumentar assustadoramente. A conselho médico, vai passar temporada numa dessas praias destinadas a recuperação, e lá encontra um jovem ao qual se afeiçoa. Não é amor, mas transferência. A princípio meio maternal, ela evolui nas relações com o rapaz à medida que em casa o diálogo com o marido se torna impossível. O rapaz, à semelhança de sua filha, também é filho único, semi-abandonado pelo pai, um rico advogado que lhe dá uma bolsa de



"Uma Tarde, Outra Tarde": Myriam Skowronski e Roberto Wendhausen

estudos para terminar o curso de arquitetura na França. O jovem e a mulher, porém, não desejam se separar e assim preparam a fuga juntos. No momento de fugir, contudo, ela é atropelada a caminho do aeroporto. O rapaz, ignorando o acidente, toma o avião sozinho e desiludido. E a mulher, sem outra alternativa, termina se reconciliando com o marido.

O SALTO DE GATO

FC — O filme é intimista?

W — Não. Esteticamente eu o defendo. *Uma Tarde, Outra Tarde* foge à regra comum, tem um bom padrão fotográfico, define (quase) o meu estilo, é bem descrito (modéstia à parte) e muito bonito plasticamente. É um salto de gato em relação a *Jesuíno Brilhante, o Cangaceiro* — filme onde abordei a problemática de um cabra valente nas terras áridas do Nordeste. Aliás, parto sempre do seguinte princípio: a cada conteúdo corresponde uma forma determinada. Por exemplo uma fita de canção ou jagunço não se pode imprimir a mesma linha estética conferida à questão da cidade grande, de uma mulher de banqueiro vi-

vendo solitária numa mansão descomunal. São duas formas diametralmente opostas.

Além disso, em *Uma Tarde, Outra Tarde* fiz propositalmente o ritmo do filme corresponder ao ritmo do livro. A fita é "ipsis literis" a novela. Cineasta e escritor se confundiram. Quem ler o livro, vai encontrar todos os personagens na tela, em carne-e-osso. Mas, embora mantendo os elementos essenciais do volume, procurei guardar a diferença das duas linguagens.

Há uma coisa, porém, a me amargurar bastante: se fosse uma obra de Bergman, todos diriam tratar-se de uma fita intelectualiva etc., mas como sou cineasta de Cascadura, poucos aceitam. Acreditam até que elaborei uma simples história de amor à *Love Story*, mas nunca o roteiro instigante da problemática interior de uma mulher solitária e carente.

FC — O elenco está homogêneo?

W — Sim. Todos os atores se comportam de forma bastante uniforme. O filme pode ter defeitos, mas nunca da parte do elenco. Miriam Skowronsky, por exemplo, é uma atriz estreada que foi revelada nessa fita e está muito bem.

RITMO E MOVIMENTO

FC — Qual a linha impressa à fotografia e à música?

W — Preocupe-me sobretudo em não torná-las apenas complementos do filme, mas parte indivisível do todo, fatias inseparáveis da estrutura dramática. No momento exato em que a câmara está parada, captando a reação da mulher, a música entra como elemento descritivo, traduzindo todo o seu sentimento interior. Por isso o filme não ficou lento, transmitindo ao espectador uma gama de reações que o tornam altamente movimentado.

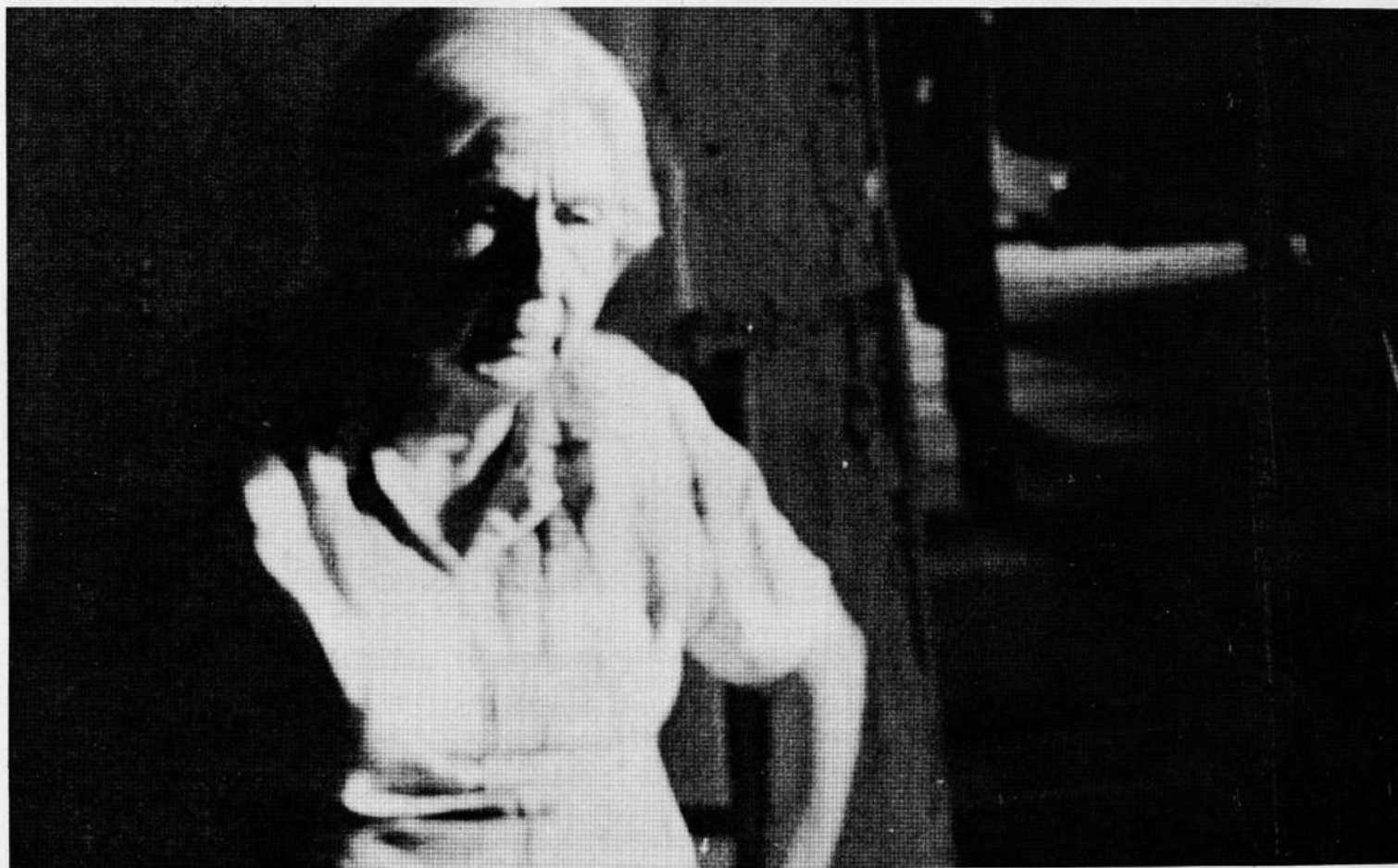
FC — Qual seu novo projeto como diretor?

W — Filmarei outro livro de Josué Montelo, *O Monstro de Santa Teresa* (título provisório). É a história de um funcionário público que se acredita monarca (rei) e tem uma namorada também servidora pública que se imagina uma condessa. Ele é solteiro, mora num quarto em Santa Teresa e o decora como se fosse um "trono". Até que um dia chega a mãe pobre da Bahia e o "destrona". Ele então arquiteta um plano, juntamente com a namorada, para matar a velha.

VLADIMIR CARVALHO

Documentar a realidade

Entrevista a Vera Brandão de Oliveira



Dona Cora Coralina, "a memória viva da cidade": "Vila Boa de Goyaz"

"A Jornada baiana, apoiada pelo INC, além de ser um evento que gratifica o esforço dos curtas-metragistas e documentaristas, ganha dimensão sobretudo pela tentativa de descentralização cultural, dando o exemplo para que outras regiões e outros Estados também assumam uma posição perante o cinema como um fenômeno de interesse público e de educação do povo. Talvez uma outra organização, transformando-a em mostra não competitiva, com ênfase na discussão planejada dos problemas do cinema brasileiro, com seminários e debates, seja o caminho para tornar a Jornada um instrumento de permanente estímulo e apoio do filme curto brasileiro.

Acho que o prêmio a **Vila Boa de Goyaz** distingue principalmente o trabalho coletivo de professores e alunos das Universidades onde funcionam cursos ou disciplinas de cinema. O esforço que vimos fazendo na Universidade de Brasília, para citar apenas um exemplo, é no sentido de desenvolver o gosto pelo documentário, chamar a atenção de elementos jovens para o papel que o cinema de informação cultural pode desempenhar, ainda mais numa região, a Centro-Oeste, onde tudo está praticamente por fazer. Aqui estamos num portal entre a cidade e o campo, entre o Brasil/esquina do mundo, e o arcaico das velhas cidades coloniais, do Xingu e do Bananal. Queremos ser aqui uma

presença tão importante quanto a ciência e a tecnologia.

Creio que a hora é de transição mas também de definição de alternativas. De minha parte vejo uma das alternativas no sublinhamento do papel das universidades no campo da preparação profissional, da qualificação de pessoal técnico para atuar no cinema brasileiro. A força de tanto repetir, alguns vêm conseguindo convencer a pesada estrutura universitária no sentido de se equipar e dotar seus cursos de Comunicação de meios capazes de oferecer uma formação a altura do mercado que já existe.

A formação urgente de um mercado paralelo patrocinado pelo INC, veiculando o enorme

O paraibano Vladimir Carvalho é um dos cineastas brasileiros cuja obra está inteiramente voltada para a documentação da nossa realidade. Esta constância e dedicação a um gênero que enfrenta as maiores dificuldades de mercado entre nós, tem sido demonstrada não só como realizador, mas também, como professor. Vladimir Carvalho analisa a situação do curta-metragem documental, comentando especialmente seu filme **Vila Boa de Goyaz**, que recebeu o 1.º Prêmio INC e o troféu Humberto Mauro na III Jornada Brasileira de Curta Metragem, de Salvador. **FC**



estoque de filmes curtos e documentários por todo o País, através de um sistema cooperativo ou algo semelhante, poderá ser um pólo de estímulo. Outra grande ajuda seria a distribuição dos filmes que obtivessem o Certificado de Classificação Especial passar a ser realizada pelo próprio Instituto, eliminando intermediários, facilitando a fiscalização e, conseqüentemente, criando melhores condições para a continuidade das atividades dos cineastas.

Situação dos curtos

Parte maciça da produção de filmes curtos no Brasil é voltada para o documentário. Pode-se dizer que 80 por cento das realizações per-

tencem a esse gênero de filmes, que se apóia sobretudo na fixação e discussão de nossos valores culturais, com algumas incursões muito bem sucedidas no terreno sociológico, confirmadas todas em concursos nacionais e internacionais.

Ocorre que essa manifestação obedeceu sempre a um espontaneísmo que vem desde o tempo em que o cinema enfrentava crise, sobre crise, frente à televisão, com a perda de espectadores no mundo inteiro. É notório que o documentário no Brasil começa com o movimento do Cinema Novo, dominado pelo sangue novo dos jovens que saíam da universidade e descobriam o cinema como meio de discutir a realidade nacional e exprimir uma vocação artística que, em outras épocas, explodia nos suplementos literários, na poesia, no ensaio e no romance. Esse espontaneísmo acompanhou toda a gestação do movimento, com títulos respeitáveis como **Aruanda**, de Linduarte Noronha, **Couro de Gato**, de Joaquim Pedro de Andrade, e **Arraial do Cabo**, de Saraceni, e desembocou na consolidação de outro grande esforço que foi a criação do Instituto Nacional do Cinema. Aí se reserva, nos moldes de planejamento incipiente que caracterizou a instalação do órgão, um lugar de proteção para o curta-metragem e se preceitua a sua exibição obrigatória, num reconhecimento à sua contribuição cultural e educativa. Alvorçam-se assim os meios do cinema e intensifica-se a produção dos filmes curtos, uma vez que o novel Instituto lhes garante a veiculação e a cena com a continuidade do trabalho, através da arrecadação na bilheteria dos hoje inalcançáveis 0,8% da renda de cada casa, isto é, do total de número de lugares. Foi a euforia por alguns meses. E não faltou também quem não se improvisasse em curta-metragista, em acirrado produtor de filmes culturais. Alguns retrocederam no caminho que haviam escolhido na longa-metragem e descobriram, na venda imediata de seus curtos mal saídos do "forno", um modo — triste mas providencial solução de um cinema subdesenvolvido — de pagar suas contas empenhadas na produção de filmes de ficção e de longa-metragem. Na luta insana que foi sempre o cinema brasileiro, esta solução permitiu em diminuta escala a uns poucos produtores independentes ilusões que pouco perduraram.

Por uma deformação natural do mercado, deixou-se escapar para as mãos dos exibidores todo um controle da produção de filmes de curta metragem. Rompeu-se o breve equilíbrio; em pouco tempo já havia muito mais filmes esperando vez do que obtendo o Certificado de Classificação Especial. Por outro lado, os exibidores haviam comprado por preços irrisórios (as contas de laboratório não podiam esperar o demorado retorno) os filmes da primeira fornada, e se estribando nesse estoque passaram, rápido, a não se interessar mais pela compra de novos filmes, permutando entre si a "mercadoria", cumprindo datas e engrossando suas receitas. A euforia minguou e ficou-se à mercê tão somente dos raros festivais cujos prêmios jamais poderiam cobrir despesas de produção, mesmo porque não haviam sido criados com essa finalidade. As esperanças eram cada vez menores, ainda mais que no setor da longa-metragem aconteciam recuos.

Contudo, em boa hora o INC injetou-lhe uma ajuda: para todo filme que obtivesse o diploma de Classificação Especial, cumprindo assim os supostos 35 dias de obrigatoriedade (antes eram 28) seria concedido um prêmio de fomento correspondente a 50 salários mínimos. Entretanto restringia-se o tempo de projeção a 10 minutos que o exibidor ainda achava por bem diminuir com suas truculentas mutilações.

Nessa situação de transição, poderiam alinhar tanto o setor público como o privado na convocação de serviços que o cinema documentário poderia prestar, da mesma forma como na década de 30, na Inglaterra, e depois no Canadá; o cinema serviu não à propaganda pela propaganda, mas ao espírito comunitário, apresentando problemas e colaborando nas suas soluções. Fosse no cinema convencional ou na televisão, a cada projeto brasileiro, por exemplo, deveria corresponder um documento cinematográfico, um testemunho vivo de nossa auto-construção, participando dele a força das Universidades, dos seus institutos de pesquisa, suas escolas de comunicação. As empresas privadas e as do Governo, aliando técnica (tecnologia também) e criação, desenvolvidas no exercício da livre expressão, sem o que a propaganda, entendida como apelo ao homem para organizar o seu esforço como ser social, perde-se inutilmente como um fetiche dela mesma.

Estética do Sertão

No filme sobre a antiga capital goiana **Vila Boa de Goyaz**, retornei de bom grado ao ambiente poético das velhas cidades brasileiras, mergulhando no clima de ternura que elas despertam com seu casario característico, suas bandas de música, suas celebrações da Semana Santa, suas folias do Divino. O mais angustiante, neste filme, foi recolher uma síntese do que foi o antigo burgo, hoje com seu barroco completamente arruinado pela ação do tempo e dos homens, que vem demolindo um

**"Só poderia fazer
cinema em cima
do que conheço, do
que é recôndito
como material da
infância..."**

patrimônio colonial bem diverso do que tradicionalmente nos acostumamos a apreciar em Minas e Bahia, por exemplo. Ali se compôs um barroco sertanejo, meio despojado, meio requintado, mas que talvez pela própria rudeza do meio teve uma feição muito peculiar.

Para compor essa visão passada apelei para os planos isolados, fixos; evitamos panorâmicas, que poriam a nu a triste desfiguração de Goiás Velho, como é chamada atualmente a adormecida Vila Boa de Goyaz. Os planos gerais são impossíveis de se filmar pois as ruas estão mescladas de estilos. Essa tentativa de "restauro" que adotamos com a câmara e que mostra Goiás como se ainda estivesse intacta, é rebatida pelos depoimentos incluídos no filme, repondo a questão da responsabilidade do tombamento e da conservação, numa hora em que se badala tanto o turismo e se exige a preservação da memória nacional.

Cora Coralina, pseudônimo de Ana Lins dos Guimarães Peixoto, figura quase lendária de Goiás, mistura de doceira e poetisa, patriarca de saias das letras goianas, entrevistada no filme, diz que o comportamento predatório dos vilaboenses é plenamente natural: "Depois de Goiânia e Brasília, os de Vila Boa ficaram entediados dessas coisas velhas, dessas portas pesadas, desses móveis antigos. As pessoas aqui se acham com direito também às novidades que vêm na televisão e nas viagens à capital e a Brasília." Mas, ao mesmo tempo que a anciã faz essas afirmações, sente-se a profunda nostalgia em face da destruição de sua cidade. O filme procura mostrar que Coralina vive sozinha entre seus livros e suas fruteiras, seus originais inéditos, guardados aos montes em arcas e baús, na velha casa à beira do Rio Vermelho. Sem esconder sua revolta, ela termina seu depoimento definindo o belo como "o que é autêntico". O breve painel que tracei inclui ainda os testemunhos de pessoas do povo, integrantes de autos populares nas festas de largo, e de uma artista, Goiandira do Couto, que pinta há 30 anos e cujos quadros constintuem um precioso documentário da paisagem e do caserio, e tem o mesmo sentido de "restauro" de que procuramos impregnar o nosso filme, que não é um ato de exaltação do passado pelo passado, mas de registro da perda estúpida da nossa identidade.



"Vila Boa de Goyaz", de Vladimir Carvalho

O pouco material que a cidade poderia nos oferecer como conjunto arquitetônico foi compensado, na montagem final, por uma espécie de "pastoral" que fizemos no campo, numa reconstituição dos ciclos econômicos pelos vestígios ainda presentes de nossa cultura arcaica, desde os garimpos de ouro à adoção total da pecuária. Com isso, criou-se uma moldura para mostrar o núcleo urbano de hoje, cultivando seu velho estilo de vida dos bons tempos, a mansidão dos campos se estendendo aos hábitos da cidade: missa, cadeira na calçada para as conversas de fim de tarde, banda de música, folguedos populares. Enfim, a enganosa paz desfrutada no seio fofo da alienação. **Vila Boa de Goyaz** tem 17 minutos e foi "rodado" em cores. A música é do próprio lugar, recolhida nas festas do povo e da banda do Batalhão de Vila Boa.

Já no **Itinerário de Niemeyer**, que realizei em 16 mm, preto e branco, a narrativa cinematográfica adotada foi diferente. Como na arquitetura do chamado "concreto aparente em que não se procura disfarçar a mão do homem, deixando as texturas à mostra, também no filme não procurei esconder o "cinema" e aparece toda a movimentação da equipe e dos aparelhos.

Quanto à utilidade do que tenho realizado, a essa altura dos acontecimentos, já me acostumei à idéia de que nosso trabalho no documentário só interessará, de agora por diante, aos cineclubes, museus, cinematecas, instituições que queiram recolher como peças de acer-

vo as fatias de realidade que, bem ou mal, vimos tentando apreender, principalmente no meio rural brasileiro, onde formas superadas de produção e vida se misturam descompassadamente com máquinas milagrosas e transformações equívocas. Coloco-me fora do processo, não por achar que o meu esforço seja totalmente estéril; refiro-me, isto sim, ao sistema implantado que impede que a maciça maioria dos filmes de interesse cultural chegue ao seu público (ou teste o seu público) e busque nesse contato os mecanismos de avaliação desse trabalho. Nem mesmo me enquadro no tempo estipulado (10 minutos) para os recados dos filmes curtos. Tenho realizado por todo esse tempo (cerca de 15 anos), a duras penas, na maior parte das vezes como meu próprio mecenas, filmes que excedem a essa metragem. Assim não alimento veleidades de garantir a continuidade da produção com a enganadora arrecadação dos falidos 0,8% da renda dos cinemas ou dos atuais 50 salários mínimos. Prefiro a liberdade de deixar o filme correr dentro do seu ritmo e tempo naturais. Isso me dá a impressão de uma certa liberdade de expressão e o resto garantimos com as "economias" de uma vida monástica (sujeita a neuroses também) no silêncio de Brasília, onde por sinal sinto, nesses cinco anos de reclusão espiritual, abrirem-se horizontes que me levam de volta, dentro da geografia do Planalto Central, aos temas da mesma natureza dos que tratei na fase nordestina, num prolongamento da linha que sigo desde **A Bolandeira, Incelência Para**

um Trem de Ferro etc., e de que Vila Boa de Goyaz é pura consequência.

Mas a gratificação pretendida hoje reduz-se unicamente às exposições eventuais em universidades, festivais, encontros, e à satisfação de seguir no mesmo passo, registrando, na medida do possível, os últimos vestígios da cultura e do caráter populares da civilização brasileira. Dessa forma, sem querer, estou realizando um tipo de cinema que poderia chamar de "ressentido". Portanto, pode parecer estranha minha insistência em permanecer no documentário ou no apego a fatos da cultura que ultimamente vem tomando uma conotação, digamos, de "folclorização". Explico: com o turismo disparado por tantas estradas e o consumo afluente galopando com a classe média abastada, os lugares santos e os monstros sagrados da cultura popular estão sendo rifados, incrementados, televisados, apalados, como sabemos. Nunca o pitoresco esteve tão em moda, o que nos confirma que a decadência desses valores também chegou.

O meu caso é outro e estamos na jogada faz muito tempo. Nascido e criado na confluência de famílias em que se misturam roceiros, artesãos, jornalistas bissextos (meu pai era entalhador e arquiteto sem título; o avô, um mestre admirável na arte do couro; um tio, ourives muito procurado), deitei e rolei nas raízes durante toda infância e adolescência, entre Recife e o interior da Paraíba. Só poderia fazer o cinema em cima do que conheço, do que é recôndito como material da infância, território poético e recursos de todo artista. A cidade, Itabaiana, era um universo pronto, uma soma de características brasileiras, tinha de tudo. Fora um centro boiadeiro decadente que vinha do século passado, com bondes puxados a burro, telefone, um jornal semanário (José Lins do Rego e Santa Rosa eram colaboradores) e um Carnaval de meter inveja ao de Recife. Aos domingos passava um mestre com uma "brincadeira", com a meninada acompanhando atrás, e sempre pensava que aquilo fosse um sucedâneo das fitas de cinema que via uma vez por semana, quando o trem que trazia o filme da Capital não atrasava. Essa "brincadeira cinematográfica" chamava-se "casa de farinha" e reproduzia em miniatura todas as máquinas e elementos de uma engenhoca de fazer farinha, coberta por uma enorme caixa de madeira com janelinhas por onde se olhava, como nos "nikleodeons" dos começos do cinema. Num vôo no tempo, acho que o apego ao cinema como espetáculo, já começara quando assistia a este ingênuo mas "movimentado" brinquedo. Quer dizer que também minha ligação com o "folclórico" foi inevitável e até hoje fico basbaque perante o espetáculo do mundo em torno, sem necessidade de apelar para ficção. Mas não sou purista no documentário, acho mesmo que nada chega à razão sem primeiro passar pela emoção. Quanto a esse fundo antigo, guardo um "vício" proveniente dessa vivência do interior que foi a paixão involuntária pela coisa elaborada, barroca, às vezes romântica, ao lado

de uma espécie de sentido artesanal, atávico, que de resto é uma marca comum a todo nordestino.

Disso tudo ficou a nostalgia do tempo em que acompanhava o velho que era jornalista nas horas vagas, ajudando a fazer um jornalzinho todo colorido, o "Balão", que saía nas noites de São João, composto em tipografia de caixeta e onde pela primeira vez vi o meu nome em letra de forma. Depois, esse mundo foi desmoronando no tempo, como está ocorrendo agora pelas malhas do progresso. Itabaiana, meu país onde imperou o coronelato, quando deixou de ser um ponto terminal da estrada de ferro, viu se esvaír para outras cidades uma hegemonia que o tornara mitológico, terra do esparto Cancão de Fogo, citada pelos poetas populares nos folhetos de cordel, nas décadas de 20 e 30, e também no "Casa Grande e Senzala", de Gilberto Freyre. Os pastoris (uma versão matuta do teatro de revista) comandados pelo palhaço Bedegueba, sumiram das ruas alegres, com suas dançarinas prostitutas que provocavam cenas de "far-west" entre fazendeiros e ferroviários. Outro lance de cinema que é lembrado pela população com lágrimas nos olhos: o espetáculo da despedida dos pracinhas da cidade, em 1943, com banda de música e noivas e esposas se debruçando em lágrimas. Neo-realismo de primeira...

Essa saudade e essa fixação no universo mágico de minha cidade transferiram-se sublimadas — embora não fosse essa a minha intenção — para o retrato que busquei fazer do sertão em **O País de São Saruê**, trabalhando o material oferecido por outra cidade, Sousa, está no alto sertão, em plena caatinga seca, povoada de xique-xique e fantasmas de cangaceiros. A montagem é, digamos, "ficcional" mas o documento é retirado da dura realidade, cheia de contradições e miséria social. Antes havíamos nos reencontrado com as manifestações do povo em **Romeiros da Guia**, onde peregrinos dançam sensualmente o "coco" após pagarem suas promessas aos santos da igreja. Depois ocupei-me em ajudar tudo que foi cineasta que pintou no Nordeste filmando sua economia, folguedos populares, o que fosse. Em seguida viria **A Bolandeira**, que tencionava ser uma vinheta reveladora do contraste com o assombroso avanço da tecnologia, no momento mesmo em que o mundo vibrava com as peripécias do americano na Lua. A enorme roda de madeira com aquelas pobres criaturas em volta, tentando sobreviver, não sei por que faziam pensar nas preparações de Cabo Canaveral. Fiz nova exploração no tempo e filmei um "eldorado" de pobreza: uma velha mina de xelita abandonada, com homens, velhos e crianças tirando das antigas crateras migalhas de minério que são vendidas aos intermediários de companhias fortes. A paisagem é lunar e os "astronautas" fãiscam suas pedras nas condições mais sub-humanas que já vi. Uma "economia" à parte. Depois foi a vez de voltar à atmosfera de beira de estrada de ferro que curtávamos em Itabaiana, e fizemos **Incelência para um Trem de Ferro**, fixando a imagem dos pe-

quenos trens de usina de açúcar que estavam sendo arquivados por obsoletos nos Museus do Recife, depois de consumir toda a lenha da pouca mata da região, ajudando a formar o deserto e a seca. Os usineiros, uma classe acéfala, não sabe o que fazer desses trens e um maquinista dos velhos tempos se perde em contradições, ora achando melhores os dias atuais ora louvando a fartura do passado. São os depoimentos do filme.

Pantasma

Em outubro de 1974 foi realizada uma retrospectiva dos meus filmes do Nordeste, sob os auspícios da Fundação Cultural do Distrito Federal. **Vila Boa de Goyaz** abriu a mostra — embora não pertença à fase nordestina — porque está sob a mesma temática: a terra e o homem. Foram seis filmes começando com **Romeiros da Guia**, que realizei para o antigo INCE, em 1961, e passando por **A Bolandeira**, **Incelência para um Trem de Ferro**, **O Espírito Criador do Povo Brasileiro** e **Pedra da Riqueza**, este último terminado recentemente. O programa exibido durante uma semana no Cine Cultura, de Brasília, teve o título geral de "Pantasma".

Ao cabo de mais de mês de filmagem nos ermos desolados do sertão paraibano, o preto Manuel se revelara um excelente ator natural como protagonista de seu próprio drama, no documentário que estávamos realizando. E ele, que fora tão lacônico em toda locação, no momento da despedida deixou escapar a frase lapidar: "Vosmicês são uma nação de gente fina, mas eu não sei pra que que vosmicês querem a minha "pantasma" presa aí nestas latas..."

Eram farrapos de palavras antigas, uma algarávia desconhecida, talvez restos de um português quinhentista, que ainda não foram inteiramente apagados da oralidade nordestina. Manuel já tivera oportunidade de ver os "lambes-lambes" nas feiras, tirando retratos como num passe de mágica e nos identificara com eles pela semelhança dos equipamentos. "Pantasma", no pensamento mágico de Manuel, equivaleria naturalmente a sombra, "vulto", a alma, o retrato, qualquer cópia imperfeita das coisas. É possível que o termo tenha que ver com a forma antiga de se grafar palavras com "ph". Fantasma em inglês, por exemplo, é "phantom"; e tela de cinema, em castelhano, é "pantalla", parenta próxima de espantalho. E por aí vai. O fato é que a estranha expressão ecoou por todos esses anos em meu espírito. E penso ainda agora que ela vale como uma definição de arte. A arte não é a realidade, é apenas um signo dela, um "pantasma".

"Pantasma" de romeiros, "pantasma" de engenheiros e trezininhos, de tangerinos, de garimpeiros cobertos de pó de riquezas inatingíveis, de santos e bonecos de vitalinos, estes filmes se propõem ser uma homenagem despreziosa a todos os homens simples que como Manuel se transformaram em sombras."

DESCOBRIR O ROTEIRO

FLAVIO MANSO VIEIRA

No dia em que o cinema brasileiro descobrir a substancial importância do roteiro — o roteiro na real acepção da palavra — terá então descoberto o caminho definitivo para sua independência financeira e comercial. O roteiro é peça fundamental para a feitura de um filme e é ele que prepara o espetáculo, induz o diretor e determina a linha de interpretação dos atores. Com um bom roteiro em mão, temos a certeza de um filme bem encaminhado.

Não são poucos os que confundem roteiro com argumento e vice-versa. Um bom argumento pode ser desperdiçado num mau roteiro, assim como um mau argumento pode ser valorizado por um bom roteiro.

O roteiro é a forma de se contar cinematograficamente a história e nele já está implícito, de certa forma, o ritmo e a montagem, prevendo até certo ponto, o tempo de saturação da cena e motivando o espectador a seguir o filme com curiosidade, graças ao seu ritmo interno que é tão importante quanto o ritmo externo que o diretor irá lhe proporcionar.

Todo o cinema industrial e comercialmente desenvolvido mantém uma linha de roteiristas, que não raro, passam à direção, pois intuitivamente são diretores em potencial que dependem apenas da tarimba técnica. Os grandes estúdios e os grandes produtores e mesmo os diretores importantes têm seus roteiristas certos, que são convocados para a difícil tarefa de se adaptar uma obra literária famosa, um "bestseller" ou simplesmente uma história linear, pois a colaboração desses homens é de inestimável valor.

É muito pouco freqüente encontrar-se entre os grandes diretores do cinema universal, aqueles que trabalhem sozinhos como argumentistas, roteiristas e diretores de seus filmes (ao contrário do que se observa no Brasil). Mesmo quando o diretor é extremamente individualista, ele convoca um roteirista de sua confiança para trabalhar em mútua colaboração. Outros há que preferem uma verdadeira equipe de roteiristas, como Luchino Visconti, pois, segundo sua experiência, diversos cérebros trabalhando uma mesma história encontram soluções logicamente mais adequadas. Outros como Fellini, cujos filmes



Isabella Cerqueira Campos em "As Quatro Chaves Mágicas", de Alberto Salvá, roteiro ganhador do Prêmio INC e troféu Coruja de Ouro

são às vezes estritamente pessoais (Fellini 8 e 1/2, *Giulietta degli Spiriti*, *Amarcord* etc.) tampouco se abstém da colaboração de um roteirista especializado, sendo a arte do cinema, na verdade uma arte de equipe.

A grande falha do cinema brasileiro consiste na pouca importância dada ao roteiro e ao roteirista. Filmes com roteirista que não o próprio diretor, tornam-se uma alarmante exceção e quase sempre os industrialmente mais bem sucedidos. Talvez em face das dificuldades oferecidas pela carência de infraestrutura, nossos diretores são ao mesmo tempo argumentistas, roteiristas e diretores, como que pretendendo realizar um filme de autor. Mas filmes de autor só são realmente bem sucedidos num cinema industrialmente independente, pois o fracasso comercial de um filme pode representar para o autor, o fim de uma carreira que mal iniciou, ou trazer-lhe, pelo menos, grandes dificuldades para a realização de um segundo filme.

Temos observado na sua grande generalidade, filmes com boas idéias sem roteiro. Se a idéia é feliz, o tratamento apresentado no roteiro é deficiente e ela se perde num amontoado de cenas encadeadas sem vibração sem ritmo interno e exterior. Por outro lado, a delineação psicológica dos personagens aparece extremamente depauperada e desprovida de qualquer realidade mais palpável. Essa prática tem prejudicado o cinema brasileiro e de certa forma alienado o sentido de seus resultados práticos.

Por outro lado, no cinema brasileiro existe certa confusão na filmagem de obras literárias, no que concerne à adaptação e ao roteiro propriamente dito. A adaptação não significa roteiro, mas sim a substância cinematográfica extraída da obra, o aproveitamento daquilo que poderá funcionar favoravelmente no cinema, eliminando o contexto exclusivamente literário ou dispensável para a história

cinematográfica. O roteiro é o encadeamento rítmico e emocional dessa adaptação. É a seqüência mais inteligente para o resultado cinematográfico final, que pode assumir várias formas, dependendo do roteirista que a vê. A adaptação é em última análise o argumento (já extraído da obra original) e o roteiro a forma de se contar cinematograficamente essa história. A adaptação de uma obra literária é difícil e importante, porque deve trazer os elementos básicos, a emoção e a intenção do autor, sem subvertê-lo ou interpretar a história de tal forma que o romance original nela não seja reconhecido. O roteiro terá uma tarefa ainda mais ingrata: tomar a adaptação, dar-lhe encadeamento e ritmo cinematográfico, sem subverter a origem literária e esvaziar a adaptação.

Há, porém, livros que são escritos quase como roteiros cinematográficos e nessas circunstâncias uma adaptação é quase o roteiro definitivo. Nesse caso, está Shakespeare que muitos já afirmaram, com muita propriedade, ter escrito para o cinema. Suas peças revelam uma seqüência dinâmica e cada cena motiva uma decomposição de planos, típica dos filmes intimistas. Na verdade, sente-se em Shakespeare que um jogo de câmara flui em primeiros planos, em planos de fundo, em panorâmicas como que antecipando de 400 anos uma estética que apenas o desenvolvimento do cinema no nosso século iria criar. Esse encadeamento de seqüências e essa sugestão ativa de planos é uma excelente definição para o que venha a ser um roteiro cinematográfico.

Urge no cinema brasileiro uma revisão sobre o conceito do planejamento de produção com o aproveitamento dos bons roteiristas que casualmente se revelem. Tal estímulo será de inestimável valor para o aprimoramento de nossa produção cinematográfica e sua conseqüente aceitação no mundo, hoje fixada apenas em exemplos esparsos, representativos talvez, de talentos isolados, mas não de um cinema que anseia por crescer e projetar-se indiscriminadamente.



"O Quarto", de Rubem Biáfara, com Giedre Valeika e Sergio Hingst — Prêmio INC de "melhor roteiro"

Roteiristas: Prêmios do INC

Roteiristas laureados com Prêmios INC e (a partir da produção lançada em 1969) também com troféus Coruja de Ouro:

1966: Walter Lima Junior (**Menino de Engenho**);

1967: Domingos Oliveira (**Todas as Mulheres do Mundo**);

1968: Rubem Biáfara (**O Quarto**);

1969: Antonio Carlos Fontoura (**Copacabana me Engana**);

1970: Carlos Diegues (**Os Herdeiros**);

1971: Alberto Salvá (**As Quatro Chaves Mágicas e Um Homem Sem Importância**);

1972: Jorge Ileli (**Viver de Morrer**);

1973: Hugo Carvana e Armando Costa (**Vai Trabalhar, Vagabundo!**).

WILSON GREY

Um filme em projeto teria Wilson Grey como protagonista: um assaltante, chefe de quadrilha, homem cuja vida mais secreta permanece desconhecida até de seus cúmplices. Até aí nada de surpreendente para quem acompanha a carreira do ator, sempre do lado oposto da lei — o “marginal por excelência”, o vigarista, o bicheiro, o jogador de cartas marcadas, o cigano falcatrueiro, o malandro de muitas caras. Mas aquela personagem, o chefe de quadrilha, rouba para salvar da fome e do mau caminho crianças desamparadas. Ao ser preso, leva a polícia ao casarão onde seus protegidos recebem “todo o trato indispensável a um ser humano”: instrução, alimentação, assistência social. Produtor (em potencial) do filme: Wilson Grey. Censura: livre.

O projeto, no qual coloca o lado noturno e o lado solar da vida do ganhador do Prêmio INC (“melhor ator” de 1973), revela a sua preocupação humanista. O “marginal por excelência” é na realidade uma pessoa de imensa cordura que, em vez de guardar rancor pelas atribulações que sofreu, transformou-as em matéria-prima de sua arte. Apesar da bagagem de uma centena de filmes, sua única fortuna “é a disposição de continuar lutando, sempre esperançoso de dias melhores”. Do pior ele se livrou: “quase fui um marginal em certa fase, mas Deus me ajudou e me deu força de vontade para vencer”.

Desde cedo Wilson Grey foi um apaixonado pela arte. “Quando eu via um ator ficava feliz,

Um ator para todos os filmes

MARIA HELENA VIANA

maravilhado, tinha ganho o dia”. Começou no cinema com grande dificuldade, porque naquela época a década de 50 — filmava-se muito pouco. Não havia muitos estúdios. O mais ativo era o da Atlântida: um ou dois filmes em um ano, ou três em dois anos. Acha que foi um dos atores “mais chatos” daquela fase. Quando tinha conhecimento de alguma filmagem, cercava o diretor à procura de uma chance. E não se conformava com respostas negativas.

Ao perder praticamente as esperanças de carreira no cinema, apareceu a oportunidade de fazer teatro. Terminado o ginásio, estudou na escola de teatro da Prefeitura, hoje Martins Pena, de onde saíram intérpretes como Fregolente e Luis Linhares. Ganhava grande experiência com Paschoal Carlos Magno, no Teatro Duse. Com Luis Linhares passou para o Teatro do Estudante, onde interpretou “Hamlet”. Com a saída de Linhares que foi convidado para a Companhia de Sady Cabral, tornou-se um ator profissional e passou a fazer o papel daquele na peça de Shakespeare. Foi um dos fundadores do Teatro dos Doze, com Sergio Cardoso, Sergio Brito, Jaime Barcelos, Luis Linhares e outros — um dos grupos mais importantes da época. Atuou em “Hamlet”, “Arlequim Servidor de Dois Amos”, “Winterset”. Trabalhou também com Raul Roulien em várias peças e com ele excursionou pelos Estados.

Fez teatro infantil: representava em escolas públicas, asilos, hospitais e outras instituições beneficentes — sem apoio oficial. Não tinha qualquer interesse de lucro. Era pura e simplesmente amor à arte. O seu teatro tinha uma mensagem no final, em que o Bem vencía o Mal. Este tipo de teatrinho foi muito elogiado nos colégios onde era encenado. Tudo isso alimentou o seu gosto pelo teatro, mas somente quando feito com seriedade e respeito ao público. Em 1974 atuou em “O Casamento do Pequeno Burguês”, de Brecht.

Trabalhou pouco na televisão e acha que atualmente ela vulgariza muito os atores. Começou na TV Tupi na série “O Falcão Negro”, com Gilberto Martinho. Era o inimigo mortal do Falcão: fazendo papel do imperador Mink, um personagem tipo chinês. Considera boa a experiência que ali obteve. Como na época o cinema pagava mais, deixou a televisão. Mais tarde foi convidado pela TV Globo para trabalhar na novela “A Gata de Vison”, e, talvez porque tivesse cobrado mais do que me ofereceram, me mataram depois de quatro gravações, de uma maneira brusca, e não me deram notícia. Fiquei chateadíssimo pela falta de consideração. Passado algum tempo fui chamado



Acima, “Pindorama”, de Arnaldo Jabor — Wilson Grey, Itala Nandi. Na página ao lado, “Nem Sansão, Nem Dalila”, de Carlos Manga



para trabalhar para o mesmo canal em "Shazam e Xerife", com direção de Paulo José. Mas como eles continuavam naquela de pagar salários baixíssimos, acabei desistindo de fazer televisão." Acha que a TV precisa, inclusive, dar mais apoio ao cinema nacional.

Voltou novamente à tela, quando convidado por Hugo Lombardi para coadjuvante em **Hóspede de uma Noite**, em 1948. Desde então participou de todas as etapas do cinema brasileiro, sempre como coadjuvante, em atuações marcantes.

Sua primeira grande oportunidade surgiu quando seu amigo Cuca (o falecido Oswaldo Waddington) não podendo aceitar o papel que lhe fora oferecido em **Amei um Bicheiro** porque estava preso às novelas de rádio, apresentou-o aos diretores Jorge Ileri e Paulo Vanderley. "Particpei do filme no papel de um bicheiro, muito pequeno; e, aliás de cachê não maior. Assim mesmo fiquei entusiasmado. Nessa época eu trabalhava numa perfumaria no centro da cidade. Passados três dias recebi um telefonema de Ileri dizendo que, assistindo ao copião, haviam gostado muito e tinham resolvido aumentar o meu papel. Pedi na perfumaria autorização para filmar, mas não deram. Abandonei a firma, certo de que estava engrenado. Mas ainda nesta época filmava-se muito pouco, e, lá fiquei eu novamente desempregado, isto é, na rua da Amargura. Para continuar a viver fui trabalhar em corretagem, mas sempre otimista e com esperança de um dia vir a engranar mesmo, o que aconteceu. Fui convidado para um papel em **Nem Sansão Nem Dalila** e desde então felizmente, não parei mais".

"Um fato curioso aconteceu durante as filmagens de **Amei um Bicheiro**. A equipe estava filmando na rua Itapiru e não sabia que aquele local era uma "fortaleza" do jogo de bicho. Tudo corria bem até que, durante uma cena em que eu fazia o joquinho com os figurantes — diga-se de passagem eu conhecia bem aquele jeitão do bicheiro, o que me deixou empolgado para fazê-lo o mais autêntico possível — chegaram três choques de polícia e foram logo me pegando, querendo me bater e me jogar dentro do carro. Por mais que eu explicasse que se tratava de uma filmagem, que eu era ator e não bicheiro, eles não me ouviram e continuavam me empurrando, até que Ileri e Vanderley explicaram que de bicheiro eu só tinha a vocação."

Sua reivindicação mais importante como ator é a regulamentação da profissão. Num país onde até a profissão de doméstica já é regulamentada, não se entende como a do ator ainda não tenha sido reconhecida.

É sindicalizado, mas todos os sindicatos fundados até agora nunca tiveram espírito associativo. Considera os próprios atores os culpados, porque nas reuniões da classe, só uma minoria comparecia e o sindicato não conseguia assim se fortalecer. Vê com otimismo o atual, dirigido por Luis Olimecha (de tradicional família de circo), que é um batalhador, um profissional, fazendo questão de ouvir a classe

Durante oito anos Wilson Grey fez teatro para crianças em escolas e entidades assistenciais, sem qualquer ambição de lucro



O palhaço Plim-Plim, aliás, Wilson Grey em teatro infantil

para resolver os problemas. Mas só com a regulamentação da profissão é que o sindicato terá mais campo para agir.

A crítica sempre estimulou muito Wilson Grey. Considera o crítico um guardião do nosso cinema. Vê a crítica brasileira como a mais benévola do mundo, a melhor. Quando recebeu a Coruja de Ouro era sua intenção falar sobre vários assuntos, especialmente sobre a crítica e no papel importante que ela tem desempenhado, mas devido ao ritmo da entrega dos prêmios não pôde expor o que pretendia. Em sua opinião deve o que é hoje, em grande parte, à crítica, porque na época em que o cinema brasileiro estava engatinhando, os críticos desempenhavam um papel importantíssimo de apoio ao cinema nacional.

Recebeu os seguintes prêmios: em 1954, o Índio, como "o melhor ator coadjuvante" no filme **Matar ou Correr**, comédia-western; em 1955, como o "ator coadjuvante mais popular do cinema brasileiro", no concurso instituído pelo "Jornal de Cinema" e "Última Hora"; em 1969, "ator coadjuvante" em **Sete Homens Vivos ou Mortos** (na sua opinião, o melhor que já fez em cinema); e, finalmente, em 1973, a Coruja de Ouro como "o melhor ator coadjuvante" nos filmes **Sagarana** e **Vai Trabalhar, Vagabundo!**.

Em **Ana, a Libertina**, direção e história de Alberto Salvá, produção de Herbert Richers, Wilson Grey tem um papel importante — o de um porteiro de prédio de apartamentos "completamente taradinho". A principal figura feminina é Marília Pera. Durante toda a história, o porteiro tem uma fixação terrível naquela mulher que não lhe dá a menor importância.

FILMOGRAFIA

- 1950 — "Hóspede de uma Noite", de Ugo Lombardi
- 1953 — "Carnaval Atlântida", de José Carlos Burle
- "Amei um Bicheiro", de Paulo Vanderley e Jorge Ileri
- "A Dupla do Barulho", de Carlos Manga
- 1954 — "Balança, Mas Não Cai", de Paulo Vanderley e Nelson Ribeiro
- "Nem Sansão, Nem Dalila", de Carlos Manga
- "Carnaval em Caxias", de Paulo Vanderley



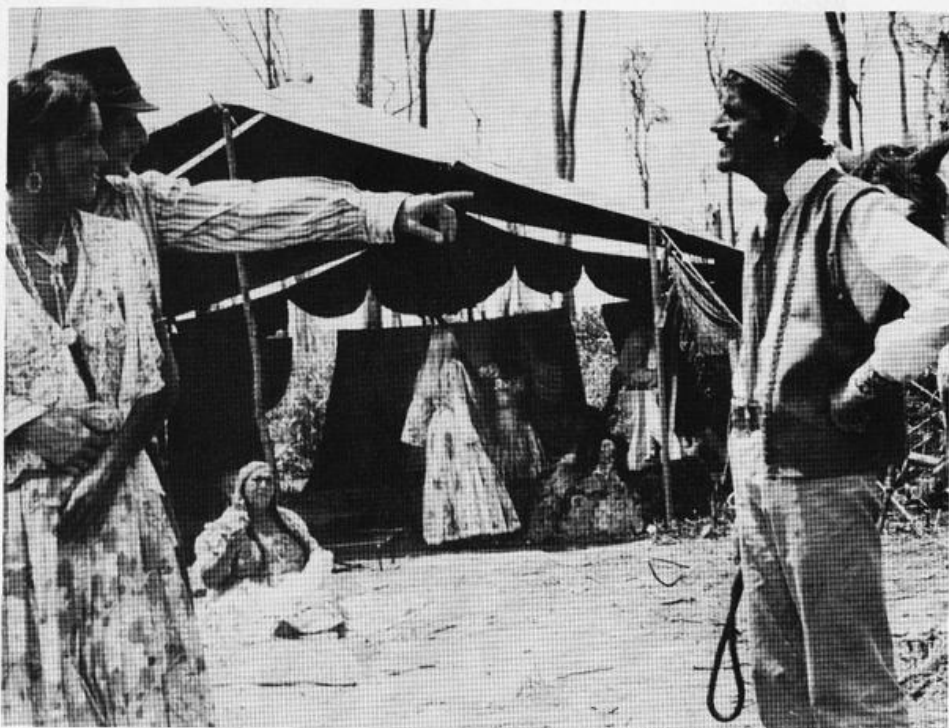
"O Lobisomem", de Elyseu Visconti Cavalleiro

- "O Petróleo É Nosso", de Watson Macedo
- "Matar ou Correr", de Carlos Manga
- "Malandros em Quarta Dimensão", de Luiz de Barros
- 1955 — "Paixão nas Selvas", de Francisco Eichorn; produção brasileiro-alemã.
- "O Rei do Movimento", de Victor Lima
- "O Primo do Cangaceiro", de Mario Brasini
- "Chico Viola Não Morreu", de Román Vignoly Barreto
- 1956 — "O Grande Pintor", de Victor Lima
- "Vamos Com Calma", de Carlos Manga
- "Fuzileiro do Amor", de Eurides Ramos
- "O Feijão é Nosso", de Victor Lima
- "Amor na Terra do Samba" (ou "Terra dos Amores"), de Nilo Machado
- "O Boca de Ouro", de Eurides Ramos
- "Quem Sabe, Sabe", de Luiz de Barros
- 1957 — "Metido a Bacana", de J. B. Tanko
- "Osso, Amor e Papagaios" de Carlos Alberto de Souza Barros e Cesar Mêmolo Junior
- "O Barbeiro Que se Vira", de Eurides Ramos
- "Maluco Por Mulher", de Aloisio T. de Carvalho
- "Canjerê", de Yolandino Maia e Victor Diniz Neto
- "De Pernas Pro Ar", de Victor Lima
- 1958 — "Na Corda Bamba", de Eurides Ramos
- "Sherlock de Araque", de Victor Lima
- "Chico Fumaça", de Victor Lima
- "O Camêlo da Rua Larga", de Eurides Ramos
- "E o Bicho Não Deu", de J. B. Tanko
- "Contrabando", de Eduardo Llorente
- "Cala a Boca, Etelvina", de Eurides Ramos
- 1959 — "Quem Roubou o Meu Samba?", de José Carlos Burle
- "Depois do Carnaval" (ou "Música, Mulheres e Carnaval"), de Wilson Silva

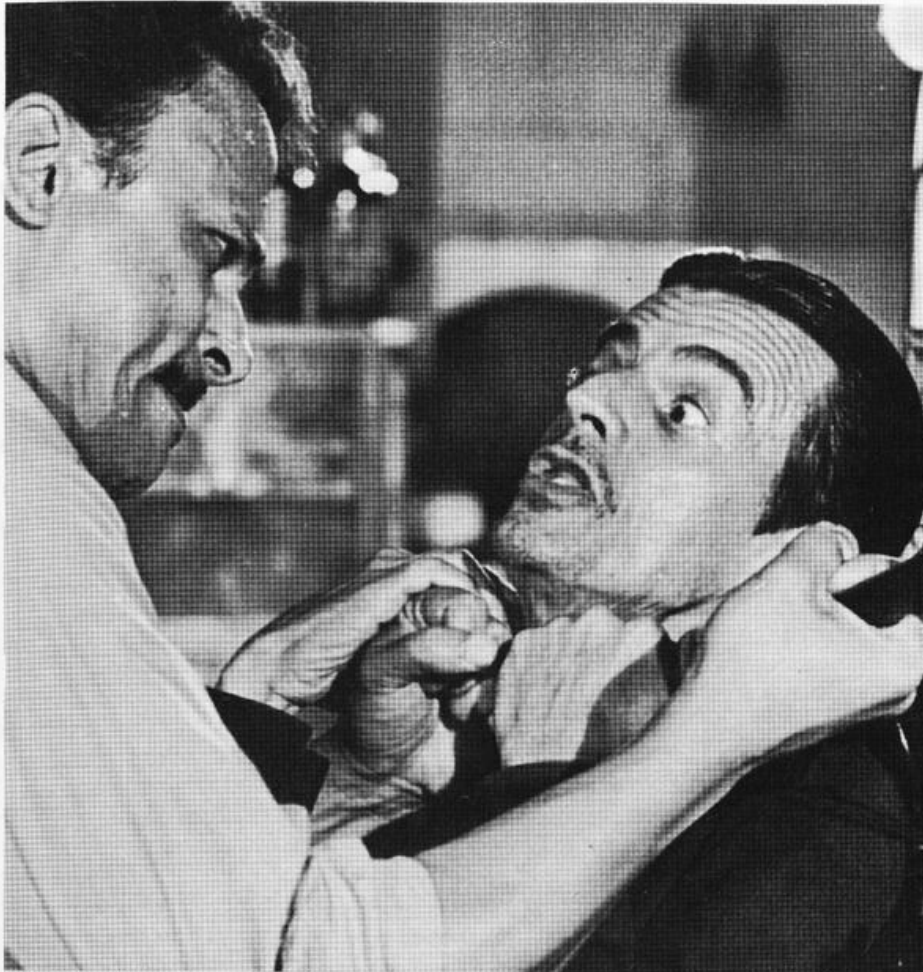
Na telenovela morreu depois de quatro gravações, "de maneira brusca": uma questão de cachê



"Ovelha Negra", de Haroldo Marinho Barbosa



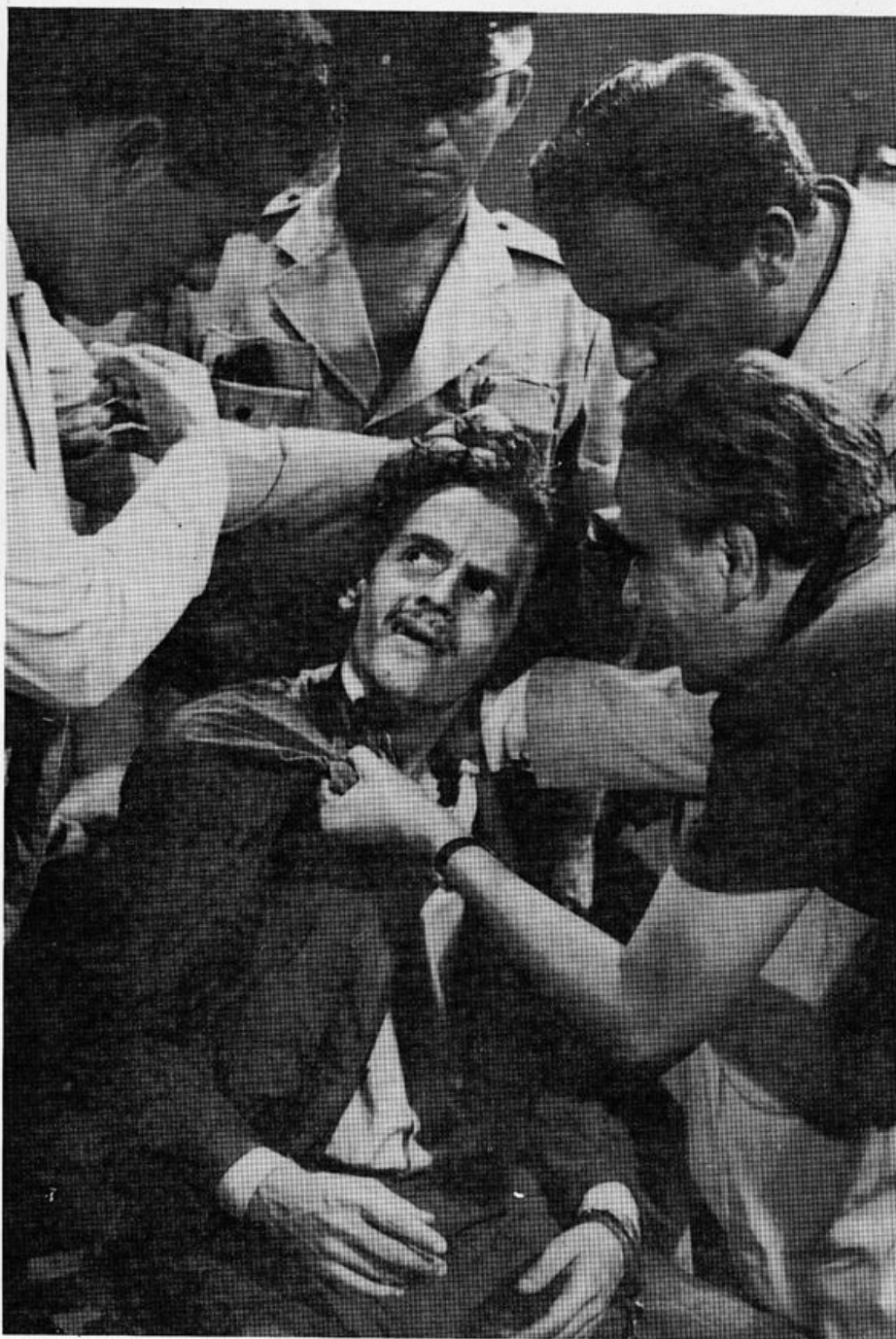
"Sagarana:
o Duelo",
de Paulo
Thiago



"Mineirinho Vivo ou Morto", de Aurélio Teixeira

- "Procura-se um Céu", de Adelino Gianotti Rodrigues
- 1960 — "Titio Não é Sopa", de Eurides Ramos
- "Pistoleiro Bossa Nova", de Victor Lima
- "A Viúva Valentina", de Eurides Ramos
- "Tudo Legal", de Victor Lima
- "Marido de Mulher Boa", de J. B. Tanko
- "Cuidado com Esse Homem", de Nuripê Bittencourt
- 1961 — "O Viúvo Alegre", de Victor Lima
- "Eu Sou o Tal!", de Eurides Ramos
- "Os Três Cangaceiros", de Victor Lima
- "Esse Rio Que Eu Amo", de Carlos Hugo Christensen
- 1962 — "Assalto ao Trem Pagador", de Roberto Farias
- "Os Cosmonautas", de Victor Lima
- 1963 — "Boca de Ouro", de Nelson Pereira dos Santos
- "Quero Essa Mulher Assim Mesmo", de Ronaldo Lupo
- "Manaus" (Und der Amazonas Schweigt), de Helmuth M. Backhaus e Francisco Eichorn; produção brasileiro-alemã
- "Crime no Sacopã", de Roberto Pires
- 1964 — "Os Selvagens (Die Goldene Götter von Rio Beni/Duelo en el Amazonas), de Eugen Martin e Francisco Eichorn;
- produção brasileiro-italo-hispano-alemã
- "Samba" (Samba), de Rafael Gil; produção brasileiro-espanhola
- "Maré Baixa", de Giorgio Mozzi (Itália)
- "Nick Carter Contra Lady L", de Giorgio Mozzi (Itália)
- "O Homem de Duas Cabeças", de Felice D'Alicera (Itália)
- 1966 — "Paraíba — Vida e Morte de um Bandido", de Victor Lima
- "Nudista à Força", de Victor Lima
- 1967 — "Mineirinho Vivo ou Morto", de Aurélio Teixeira
- 1968 — "Na Mira do Assassino", de Mario Latini
- "Chegou a Hora, Camarada!", de Paulo R. Machado
- 1969 — "Sete Homens Vivos ou Mortos", de Leovigildo Cordeiro
- 1970 — "Vida e Glória de um Canalha", de Alberto Salvá
- "Pedro Diabo Ama Rosa Meia-Noite", de Miguel Faria Jr.
- "Salário Mínimo", de Adhemar Gonzaga
- "O Vale do Canaã", de Jece Valadão
- "O Bolão", de Wilson Silva
- 1971 — "Como Ganhar na Loteria Sem Perder a Esportiva", de J. B. Tanko
- "Pindorama", de Arnaldo Jabor
- "O Capitão Bandeira Contra o Dr. Moura Brasil", de Antonio Calmon
- "Lucia McCartney — Uma Garota de Programa", de David E. Neves
- "Procura-se uma Virgem", de Paulo Gil Soares
- "O Barão Otelo no Barato dos Bilhões", de Miguel Borges
- "As Quatro Chaves Mágicas", de Alberto Salvá

Em filmagem de rua de "Amei um Bicheiro"
Wilson Grey foi preso pela polícia (de verdade)
 — "até que Ileli e Vanderley explicaram
 que de bicheiro eu só tinha a vocação"



"O Assalto ao Trem Pagador", de Roberto Farias

- "O Doce Esporte do Sexo" (episódio: "O Apartamento"), de Zelito Viana
- 1972 — "Os Devassos", de Carlos Alberto de Souza Barros
- "Ali Babá e os 40 Ladrões", de Victor Lima
- "A Viúva Virgem", de Pedro Carlos Rovai
- "Os Inconfidentes", de Joaquim Pedro de Andrade
- "Quando o Carnaval Chegar", de Carlos Diegues
- "Guru das Sete Cidades", de Carlos Bini
- "O Supercareta", de Ronaldo Lupo
- "Salve-se Quem Puder", de J. B. Tanko
- 1973 — "Tati, a Garota", de Bruno Barreto
- "O Fraco do Sexo Forte", de Osiris Parcifal de Figueiroa
- "O Rei do Baralho", de Julio Bresane
- "Vai Trabalhar, Vagabundo!", de Hu-Carvana
- "Sagarana: o Duelo", de Paulo Thiago
- 1974 — "O Lobisomem", de Eliseu Visconti
- "Rainha Diaba", de Antonio Carlos Fontoura
- "O Último Malandro", de Miguel Borges
- "A Estrela Sobe", de Bruno Barreto
- "Os Alegres Vigaristas", de Carlos Alberto de Souza Barros
- "O Filho do Chefão", de Victor Lima
- "O Ovelha Negra/Despedida de Solteiro", de Haroldo Marinho Barbosa
- "A Transa do Turfe", de F. M. L. Mellinger
- 1975 — "Ana, a Libertina", de Alberto Salvá

(Filmografia elaborada por Michel do Espírito Santo).



Com Carlos Julio em "La Primavera de los Escorpiones", dirigido por Francisco del Villar

MILTON RODRIGUES

O sucesso em espanhol

F. M. V.

Ao começar a atingir sua maturidade, o cinema brasileiro iniciou também uma "exportação" de atores. Não tardará a se tornar um fato comum ver-se na produção cinematográfica de outros países, um nome feito e cultivado no Brasil, antes de ganhar notoriedade no cinema internacional. Se Florinda Bolkan foi um fenômeno diferente — ela apareceu e se celebrou no cinema italiano — os demais começaram suas carreiras no Brasil e foram se projetando no Exterior. Milton Rodrigues é um dos melhores exemplos desta safra brasileira de atores internacionais, pois em poucos anos, depois de ganhar prestígio no cinema nacional, tornou-se um dos atores

mais importantes do cinema mexicano, o que equivale dizer, um dos atores mais importantes do cinema de língua espanhola.

É possível que no Brasil nem todos saibam dessa súbita ascensão de um ator brasileiro no mercado internacional, mas o cinema mexicano (o bom cinema mexicano) é precariamente difundido no Brasil e, tendo o ator já protagonizado cerca de 12 filmes no México, alguns dos quais com diretores da primeira linha, nenhum de seus filmes foi mostrado no Brasil.

A carreira de Milton Rodrigues no cinema brasileiro, começou com "pontas" em dois ou três filmes. Seu primeiro papel importan-

te seria o de **Morte em Três Tempos**, dirigido por Fernando Campos, ao lado de Irma Alvarez e Josef Guerreiro. O filme revelava as qualidades que Fernando Campos iria confirmar mais tarde e serviu para projetar o nome do ator, que, depois de um ou dois filmes inexpressivos, ganharia fama nacional ao ser escolhido para um dos principais papéis de **Una Rosa Per Tutti** (Uma Rosa para Todos) filme italiano "rodado" no Brasil com Claudia Cardinale, sob a direção de Franco Rossi. Simultaneamente o ator explodia nas bilheteiras em **Rio, Verão e Amor**, uma comédia bem carioca de Watson Macedo. Não tardaria muito a ser requisitado para outra produção in-

MILTON RODRIGUES

ternacional **Jogo Perigoso** (Juego Peligroso) em dois episódios — ele protagonizava **Divertimento** sob a direção de Luis Alcoriza, um dos nomes mais respeitados do cinema mexicano por suas ligações cinematográficas com Luis Buñuel, de quem foi roteirista, ao lado da famosa Silvia Pinal, recém-egressa de **Viridiana**, do mesmo Buñuel. Na sua filmografia brasileira iriam constar ainda os seguintes títulos: **Cangaceiros de Lampião**, de Carlos Coimbra; **Meu Nome é Lampião**, de Mozael Silveira; **O Vale do Canaã**, de Jece Valadão; e **Sangue Quente em Tarde Fria**, de Fernando Campos. Por coincidência, seu último trabalho no Brasil teria o mesmo diretor de seu primeiro filme. Foi então que partiu para o México, a fim de ser co-protagonista de **Las Puertas del Paraíso**, de Salomon Laiter, um dos iniciadores da renovação do cinema mexicano — uma espécie de “nouvelle vague” mexicana.

O namoro do cinema asteca com Milton Rodrigues já era, porém, mais antigo. Em face do grande sucesso de **Juego Peligroso** no México, Luis Alcoriza telegrafou para o ator convidando-o a participar de um projeto ambicioso: co-protagonizar com Meria Felix, **El Carcel de Cristal**, uma história de maceração, superstição e fetichismo dentro de um contexto ousado e revolucionário. Uma greve do Sindicato dos Atores Mexicanos adiou o projeto e o filme nunca foi feito. Mas, dois anos mais tarde, Milton era chamado para “estrelar” **Las Puertas del Paraíso**, produção de Arturo Ripstein, que fora o produtor de **Juego Peligroso**.

Uma vez no México, Milton Rodrigues foi assediado pelos produtores e o resultado foi que acabou se firmando naquele país e a publicação “Cinecompendio 72/73” destacou-o como o segundo ator que mais filmou no México em 1973. **Las Puertas del Paraíso** era um filme esteticamente ambicioso e tematicamente renovador, analisando de maneira audaz o ambiente decadente dos viciados em narcóticos e suas aspirações de um hoje sem futuro. A seguir, sob a direção de Francisco Del Villar, protagonizava com Isela Vega **La Primavera de los Escorpiones**, grande êxito de bilheteria no México onde consagrou definitivamente o nome do ator brasileiro. **Fin de Fiesta**, com um grande elenco e onde ele fazia um “hippie”, dirigido por Mauricio Wallenstein (também da “nouvelle vague” mexicana), foi seu terceiro filme. Luis Alcoriza que o dirigiu em **Juego Peligroso** e que o convidara para o frustrado projeto de **El Carcel de Cristal** foi o diretor de seu filme seguinte **El Muro del Silencio**, “rodado” na Colômbia. A esse, seguiriam **El Juego de la Guitarra**, de José Fernando Unsain, ao lado de Jacqueline



Com Isela Vega no filme “El Festin de la Loba”, direção de Francisco del Villar



No filme “Fin de Fiesta”, uma realização de Mauricio Wallenstein



Com Fabiola Falcon em “El Muro del Silencio”, dirigido por Luis Alcoriza



Realizado por Alberto Mariscal: "Uno Para la Horca"

Andere, **Once al Asalto**, de José Estrada, com Silvia Pinal, e **El Festin de la Loba**, novamente sob a direção de Francisco del Villar e com Isela Vega, como co-protagonista. Faria depois **Cristo te Ama**, de José Fernando Unsain, novamente com Jacqueline Andere, e dois "westerns" de co-produção americano-mexicana, "rodados" em Durango, sob a direção de Alberto Mariscal: **El Juez de la Soga** e **Uno para la Horca**.

Luis Alcoriza voltaria a dirigi-lo no filme que é talvez, seu maior sucesso até agora em terra mexicana: **Fé, Esperança y Caridad**, produção em três episódios. Milton protagoniza o episódio **Esperanza**, como um faquir conduzido à destruição pela máquina publicitária. O filme se baseou numa ocorrência verdadeira e, que na ocasião, muito abalou a opinião pública. Seu desempenho foi muito aclamado e ele obteve o prêmio de "melhor ator" no Festival de Cartagena, Colômbia.

Terminou recentemente **Kaliman en el Siniestro Mundo do Humanon**, com algumas cenas "rodadas" no Rio, o que trouxe o ator para uma curta temporada no Brasil. Mas a

carreira de Milton Rodrigues no México não se tem limitado ao cinema: já apareceu no teatro e, na televisão, protagonizou a novela **La Hiena**, estando gravando no momento, **El Chofer**.

Seria de bom alvitre que a Pelmex, empresa encarregada de distribuir e divulgar o cinema mexicano no Brasil, organizasse um pequeno festival com os melhores filmes feitos por Milton Rodrigues no México e desse aos brasileiros oportunidade de presenciar o sucesso de um ator que em tempo bastante curto conquistou o cinema de outro país, ganhando projeção internacional.

NOTAS

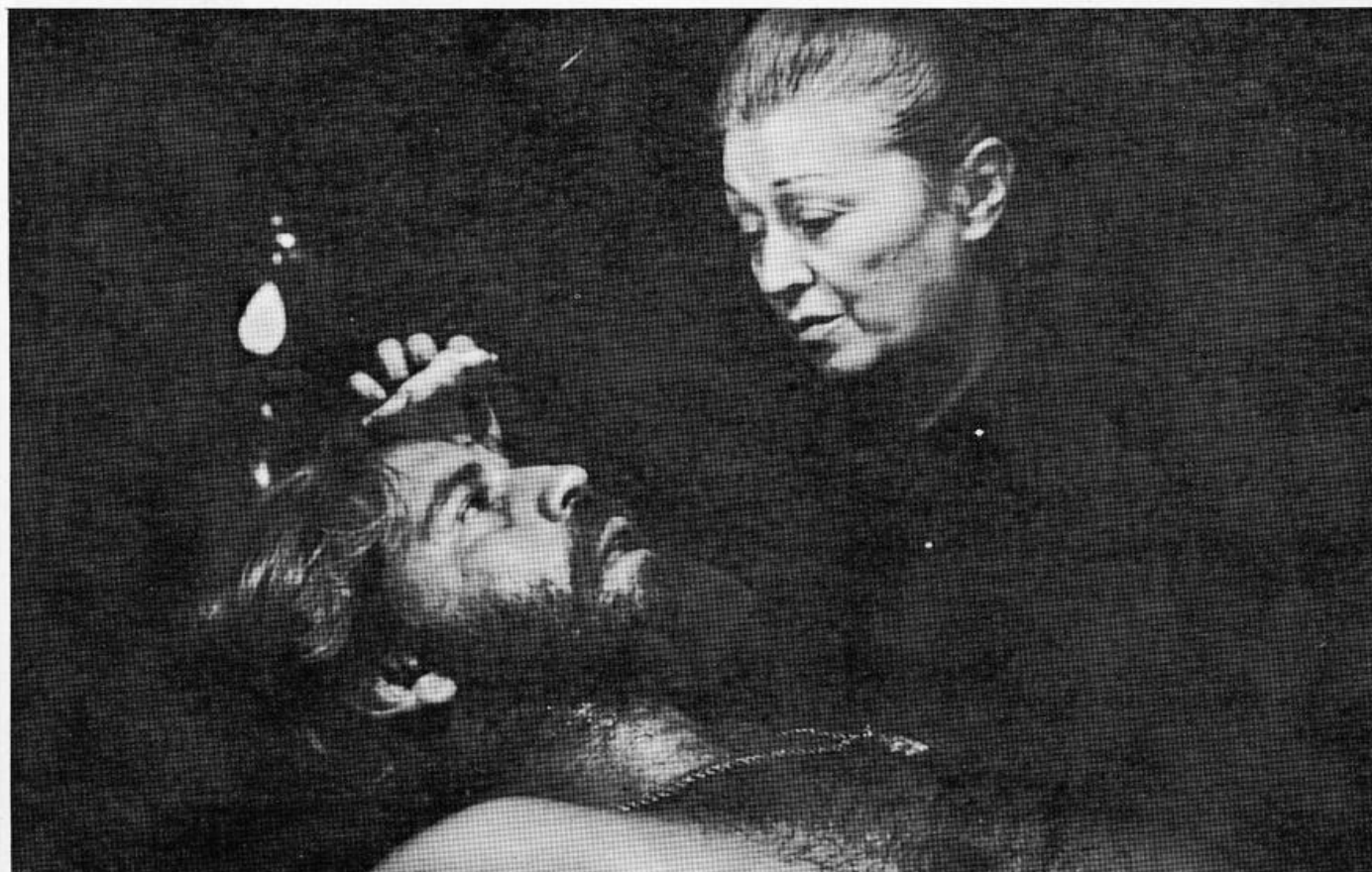
— **La Primavera de los Escorpiones** foi o segundo filme de Milton Rodrigues no México e um grande sucesso de bilheteria, consagrando-o definitivamente naquele país. O filme foi dirigido por Francisco del Villar e Milton dividiu o estrelato com Isela Vega e Enrique

Alvarez Felix (filho da famosa Maria Felix). Distribuído pela Columbia Pictures é possível que o filme ainda chegue ao Brasil.

— O tema de **La Primavera de los Escorpiones** é forte e narra a decomposição de um estranho relacionamento entre dois homens e uma mulher. O filme teve problemas com a censura mexicana que queria retirá-lo de cartaz, depois de sua estréia nacional em Acapulco.

— **Fin de Fiesta**, seu terceiro filme no México, foi dirigido por Mauricio Wallenstein e tem conotações de violenta crítica social: um corpo aparece boiando na piscina da residência de um milionário durante uma festa e todos os convidados estão sob suspeita.

— **El Muro del Silencio** foi filmado por Luis Alcoriza na Colômbia em regime de co-produção. Colaborador de Luis Buñuel em alguns de seus filmes mais importantes (**Viridiana**; **O Anjo Exterminador**), Alcoriza utilizou uma história simples para uma análise social e



Sob a direção de Alberto Bojorquez em "Fé, Esperanza y Caridad"

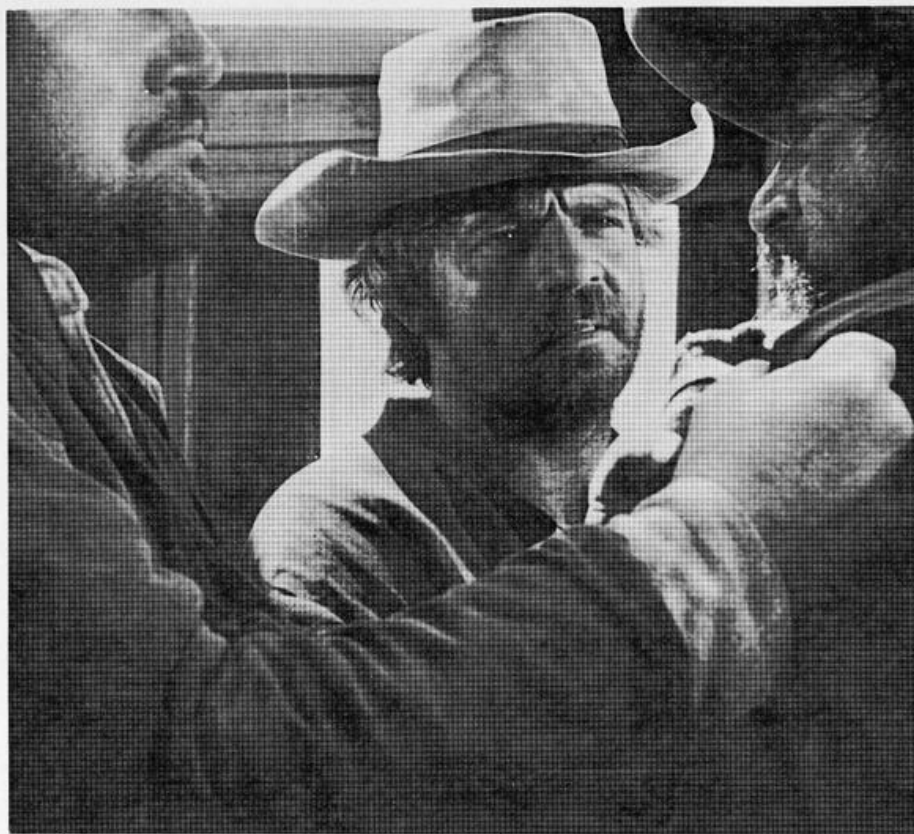
conseguiu um filme elogiado pela crítica e aceito pelo grande público.

— **El Juego de la Guitarra** é uma história poética, dirigida por um dos mais destacados diretores da chamada "nouvelle-vague" mexicana: José Fernandez Unsain e nela Milton Rodrigues contracena com Jacqueline Andere (esposa do diretor).

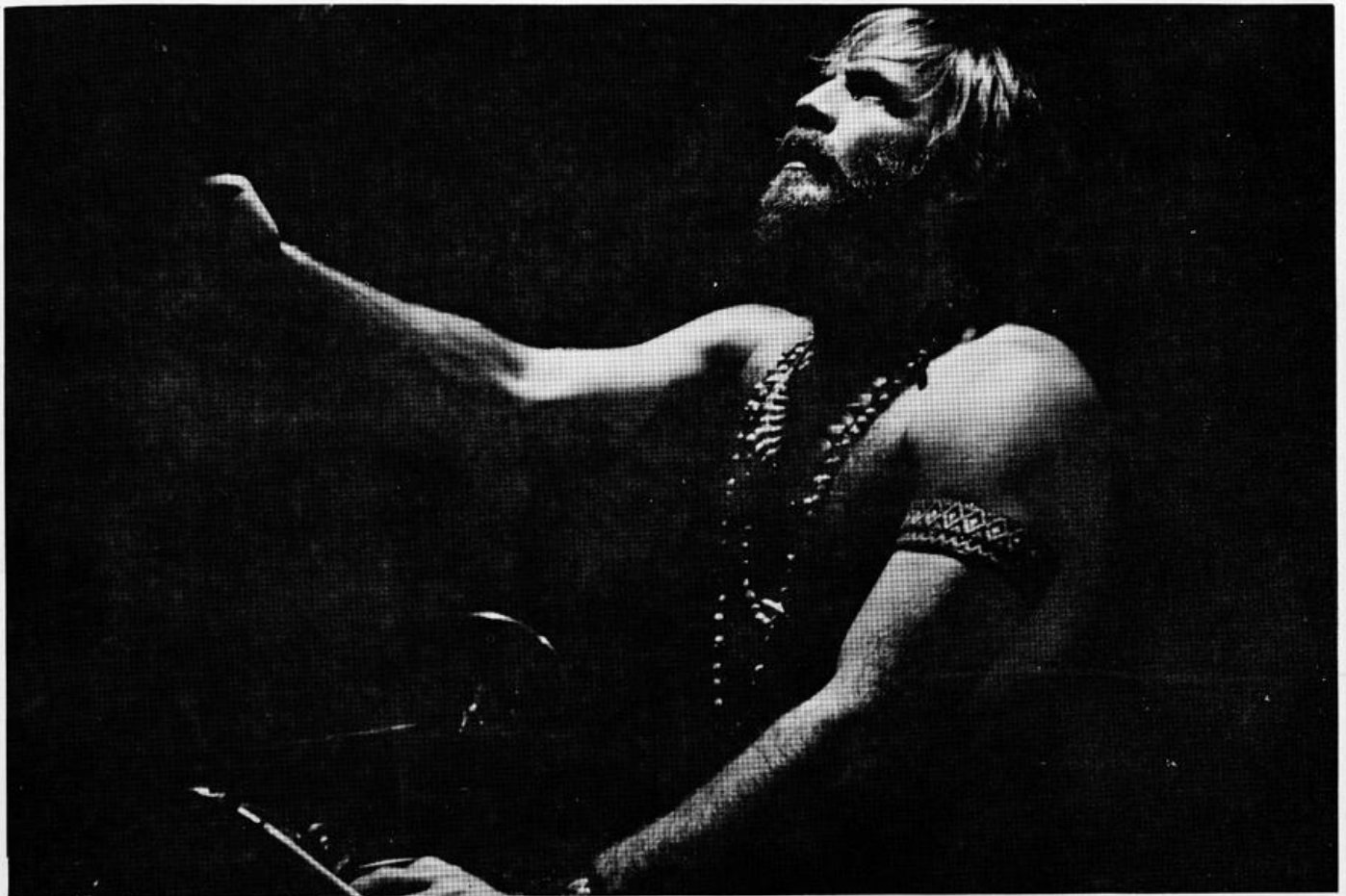
— Em **El Festin de la Loba**, Milton Rodrigues voltaria a ser dirigido por Francisco del Villar e novamente teria Isela Vega como companheira. A fotograifa foi do famoso Gabriel Figueroa e o filme constituiu-se também em sucesso de bilheteria, explorando outro tema de impacto.

— **El Juez de La Soga** foi um dos "westerns" de co-produção americano-mexicana, filmados em Durango, sob a direção de Alberto Mariscal. Milton Rodrigues protagonizcu os dois ao lado de Hugo Stiglitz, que já esteve no Brasil.

— **Uno para la Horca** foi o outro "western" de Alberto Mariscal feito em Durango, com



No filme "El Juez de la Soga", dirigido por Alberto Mariscal



Dirigido por José Maria Fernandez Unsain: "Cristo Te Ama"



Com Jaqueline Andere em "El Juego de la Guitarra", realização de José Maria Fernandez Unsain

Milton Rodrigues, Hugo Stiglitz, Rafael Baledon, Norma Lazareno e Bruno Rey, praticamente o mesmo elenco do primeiro.

— Unsain voltaria a dirigir Milton Rodrigues e Jacqueline Andere em face do grande sucesso de **El Juego de la Guitarra**, em **Cristo te Ama**, de conotações político-sociais.

— **Cristo te Ama** deu a Milton Rodrigues a possibilidade de compor um tipo dramático e humano que lhe valeu muitos elogios da crítica mexicana, firmando ainda mais o seu prestígio junto ao público daquele país.

— **Fé, Esperanza y Caridad** é um filme em três episódios, reunindo elencos e diretores diferentes. O primeiro, **Fé**, foi dirigido por Alberto Bojorquez e estrelado por Fabiola Falcon e Armando Silvestre. O terceiro, **Caridad**, foi interpretado por Katy Jurado e Julio Aldama, sob a direção de Jorge Fons. Milton Rodrigues protagonizaria o segundo, **Esperanza** (tido pela crítica como o melhor), sob a direção de Luis Alcoriza, que já o dirigira em **Juego Peligroso** (filmado no Brasil) e **El Muro del Silencio** (filmado na Colômbia).

GRAMADO 1975

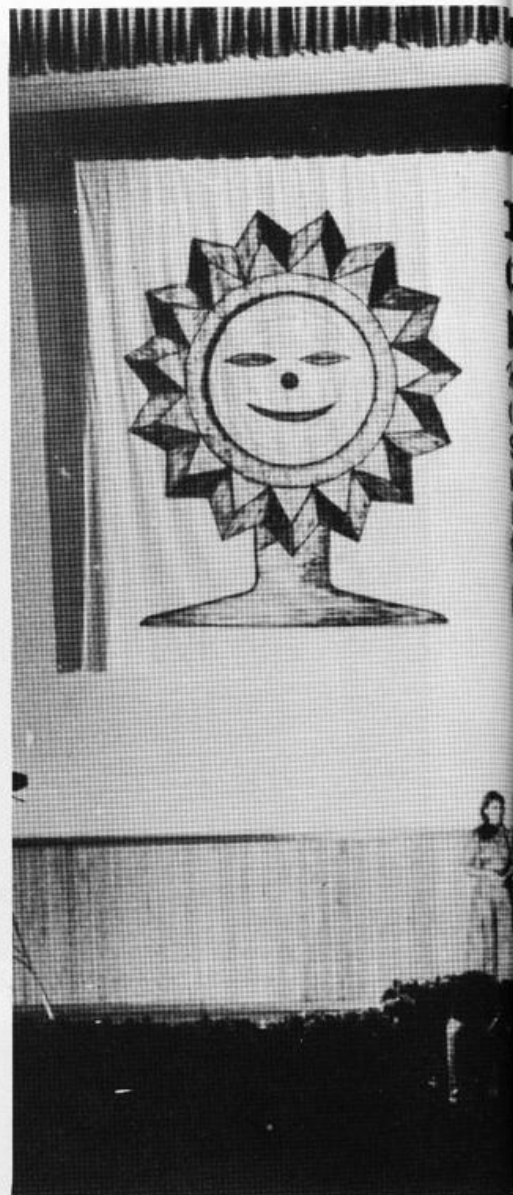
MATURIDADE DE UM FESTIVAL

V. B. O.

A progressiva importância que o Festival do Cinema Brasileiro de Gramado adquiriu em três anos de existência — com a decisiva colaboração do INC — inclusive com a hipótese de se transformar em mostra latino-americana ou mundial de cinema, permite apontá-lo como o de maior significação, atualmente, para nossa indústria cinematográfica. Além do ângulo promocional, comercial, de mercado, estímulo e discussão, o III Festival trouxe a promessa de uma efetiva revitalização de mercado de trabalho gaúcho (um dos poucos, fora do eixo Rio—São Paulo, a manterem a duras penas, uma continuidade de produção), através de convênios em estudo, tendo em vista a descentralização da indústria do cinema e o aproveitamento do pessoal técnico do Sul. **FC**



O Presidente do INC, Alcino Teixeira de Mello, agradece a homenagem que recebeu em Gramado pelos serviços prestados ao cinema brasileiro. À direita, o Prefeito Waldemar Frederico Weber

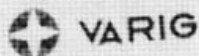


A idéia fundamental de uma mostra de cinema em Gramado nasceu de uma sugestão do jornalista gaúcho Luiz Carlos Lisboa, durante a realização da I Semana do Cinema Brasileiro em Porto Alegre (1968), ao então diretor da COMTUR, Cláudio Behrend, que patrocinou a exibição dos mesmos filmes na cidade serrana, como parte das comemorações da Festa das Hortências. Surgiu assim a I Mostra do Cinema Nacional de Gramado (7,8 e 9 de janeiro de 1969), já com a orientação básica que se tornaria característica das promoções posteriores. Em primeiro lugar, uma bem instalada infraestrutura de organização apoiada pelos órgãos oficiais representantes do turismo gaúcho e pela empresa jornalística Caldas Junior, permitindo uma perfeita cobertura e divulgação promocional, juntamente com a colaboração de outras empresas importantes. Em segundo lugar, a oficialização do certame pelo INC, que colabora com Cr\$ 100 mil em prêmios em dinheiro.

O FESTIVAL DO CINEMA BRASILEIRO DE GRAMADO

Promoção
A. JORNALISTICA CALDAS JUNIOR
SECRETARIA DE TURISMO DO ESTADO
INC - EMBRAFILME
PREFEITURA MUNICIPAL DE GRAMADO
patrocínio

Colaboração



SALESPAR
Ostropo



Em terceiro lugar, o critério adotado quanto à premiação e exibição dos filmes competitivos, valorizando no mesmo nível a curta e a longa metragem, que são projetadas juntas em cada sessão (situação ideal pela qual lutam os curtametragistas nas exibições comerciais), somado a uma programação diversificada.

Esta dupla consideração, visando tanto a parte cultural como o aspecto de promoção turística, trouxe como consequência imediata a modernização da rede hoteleira de Gramado (o Hotel Serra Azul construiu um novo prédio em decorrência do Festival) e a modernização do sistema sonoro do Cine Embaixador, onde são realizadas as sessões oficiais, estando em fase de discussão o desdobramento da mostra num sistema de rodízio, por outras cidades turísticas, como Caxias e Bento Gonçalves.

Evolução

A I Mostra (1969), em que foram exibidos, sem caráter competitivo, os filmes *Anuska-Manequim e Mulher*; *Fábula*; *Como Vai, Vai Bem?* e *O Bandido da Luz Vermelha*, seguiu-se uma II Mostra, em 1971, apresentando os longas-metragens *Um É Pouco, Dois É Bom*, filme gaúcho de Odilon Lopes; *A Moreninha*, *Memórias de um Gigolô* e *Azylo Muito Louco*, e os curtos *A Cidade e o Tempo*, sobre a cidade de Porto Alegre, *São Paulo Composição* e um documentário de Derly Chaves sobre a Festa das Hortências do ano anterior.

As duas mostras anteriores serviram como ensaio para o I Festival propriamente dito, que ocorreu em janeiro de 1973, oficializado pelo INC, com prêmios em dinheiro e a instituição do troféu Kikito, simbolizando a alegria criativa. Filmes participantes: os curtas metragens *Lasar Segall*; *Burle Marx*; *II Festival do Folclore*; *Carmen Miranda*; *O Abre*

Alas; *Uma Vez na Estrada* e os longas metragens *Toda Nudez Será Castigada*; *Janaína*, *a Virgem Prometida*; *A Casa Assassinada*; *Roletta Russa*; *Cassy Jones*, *o Magnífico Sedutor*.

Em 1974, o Festival ampliou sua atuação instituindo, a partir de uma idéia de P. F. Gastal, o Mercado Paralelo do Filme, organizado pela Embrasil. Da parte competitiva constaram os curtos *A Jangada*; *A Via Crucis Segundo Darcy Penteado*; *A Gafieira*; *Emprise*; *Natureza-Objeto*; *O Cinema Gaúcho dos Anos 20* e os longos *São Bernardo*; *Vai Trabalhar*, *Vagabundo*; *O Descarte*; *Amante Muito Louca*; *A Faca e o Rio*; *Um Homem Tem de Ser Morto* e *Primeiros Momentos*.

Gramado 75

O III Festival do Cinema Brasileiro de Gramado — promoção da Secretaria de Turismo do Estado do Rio Grande do Sul, Prefeitura

GRAMADO 1975

Municipal de Gramado, Empresa Jornalística Caldas Junior — desenrolou-se entre 21 e 25 de janeiro, reunindo representantes de todos os setores cinematográficos e apresentando uma programação variada que abrangia desde os filmes em competição, filmes "hors-concours", mostras paralelas em Super 8, 16, 35 mm, Mercado do Filme, debates e mesas redondas com os realizadores e produtores.

Dos 13 filmes concorrentes — **Uirá, o Índio em Busca de Deus**, de Gustavo Dahl; **O Amuleto de Ogum**, de Nelson Pereira dos Santos; **O Anjo da Noite**, de Walter Hugo Khouri; **A Cartomante**, de Marcos Farias; **Pureza Proibida**, de Alfredo Sternheim; **Amor e Medo**, de José Rubens Siqueira; **O Homem Célebre**, de Miguel Faria Jr. e os curtas-metragens **Ukrinmakrinkrin — A Música de Marlos Nobre**, de Carlos Frederico; **Ponto Final**, de José Anchieta; **Missa do Gale**, de Roman Stulbach; **Reflexos**, de Stil e Antonio Moreno; **Trajatória**, de José Carlos Meira Mattos e **Reflexões e Divagações Sobre um Ponto Duvidoso**, de Antonio Moreno — a tônica foi a reconstrução do passado, ou melhor, o uso do pas-

sado como referência ao presente, a inspiração literária e uma surpreendente revelação de vitalidade do desenho animado. Quatro eram filmes de época, três basearam-se em contos de Machado de Assis, dois referiram-se a temas indígenas, três utilizaram direta ou indiretamente o desenho de animação, e apenas **Trajatória** representou o gênero documental embora o espírito de documentação estivesse presente, sob vários aspectos, em **Ponto Final**, **Ukrinmakrinkrin**, **Reflexos** (2.ª parte), **Uirá** e **Amor e Medo**.

Premiação

O Júri de Premiação, sob a direção do Presidente do INC, Dr. Alcino Teixeira de Mello, representado por Luiz Eduardo Esteves de Almeida, Secretário de Coordenação da Autarquia, foi integrado também por Roberto Eduardo Xavier, Secretário de Turismo, Paulo Fontoura Gastal, crítico do "Correio do Povo", Yvete Brandalise, jornalista da Caldas Junior, Luiz Alípio de Barros, crítico da "Última Hora" (Rio), Olga Reverbel, representante do



O crítico Paulo F. Gastal (à direita) aplaude José Lewgoy e Maria Della Costa, homenageados em Gramado por seus 25 anos de carreira artística

Prefeito de Gramado, José Antonio Morais de Oliveira, da MPM Programa, Pola Vartuck, crítico do "O Estado de São Paulo", Hélio Nascimento, crítico do "Jornal do Comércio" de Porto Alegre, Orlando Fassoni, crítico da "Folha de São Paulo" e Vera Brandão de Oliveira, representando FILME CULTURA.

Prêmios — Melhor curta-metragem: **Ponto Final**, de José Anchieta (12 mil cruzeiros e troféu Humberto Mauro, em prata); Melhor Ator — Eliézer Gomes, pelo seu desempenho em **O Anjo da Noite** (12 mil cruzeiros e troféu Kikito); Melhor Atriz — Ana Maria Magalhães, pela sua atuação em **Uirá** (12 mil cruzeiros e Kikito); Melhor Fotografia — Antonio Meliande, por seu trabalho no filme **O Anjo da Noite** (16 mil cruzeiros e Kikito); Melhor Diretor — Walter Hugo Khouri pela realização de **O Anjo da Noite** (18 mil cruzeiros e Kikito); Melhor Filme: — **O Amuleto de Ogum** (27 mil cruzeiros e Kikito).

O Júri decidiu criar um prêmio especial denominado Troféu Secretaria de Turismo do Rio Grande do Sul, constando de um diploma, atribuindo-o ao cineasta Gustavo Dahl pela realização de **Uirá**.

Gramado 76

Na sessão de encerramento foi anunciada a criação de uma Comissão Permanente do Festival, que iniciou suas atividades imediatamente, sugerindo a atribuição de prêmios a outras categorias, além das estabelecidas, como ator e atriz coadjuvantes, roteiro, montagem, trilha sonora. FILME CULTURA ouviu Osmar Meletti, chefe de "broadcasting" da Rádio Guaíba e um dos organizadores do Festival, que afirmou: "Já começou a coordenação do próximo Festival sendo que uma das inovações que esta Comissão vai executar é o contato direto com os produtores e diretores, com bastante antecedência para evitar o que aconteceu com **A Estrela Sobe** e **Sedução** que deixaram de concorrer porque haviam participado do Festival de Guarujá".

Para P. F. Gastal, criador do Clube de Cinema de Porto Alegre e que vem acompanhando a evolução do Festival, o ponto fraco deste ano foi a ausência de certos filmes importantes: "Sou contra latinizar o festival, temos que lutar — é pelo cinema brasileiro. Minha idéia é de incluir um crítico estrangeiro no próximo Júri de premiação e organizar mostras paralelas escolhendo, cada ano, um país latino-americano". Esta idéia é defendida pelo Secretário de Turismo do Estado, Roberto Eduardo Xavier, que sugere inclusive a transferência do Festival para a época da entressafra, mas com vistas a manter vivo, o ano inteiro, o fluxo turístico no Rio Grande do Sul. Segundo este ponto de vista, o Secretário de Turismo de Gramado, Romeo Du-

tra, tem planos para a construção de um Palácio de Festivais e Convenções, que viria colocar Gramado entre as mais completas cidades turísticas. Por outro lado, o Secretário de Produção da Caldas Junior, João Ferreira Netto, atuando este ano no setor de Comunicações, define o Festival como a maior promoção da empresa e por isso, procura aperfeiçoar cada vez mais, a realização deste certame, estando prevista a instalação de um serviço de telefoto. O telex já funciona há dois anos.

É precisamente esta efervescência de idéias e projetos, fundamentados numa infraestrutura econômica que possibilita sua execução, que dá ao Festival de Gramado um posicionamento de excepcional destaque no panorama do cinema nacional.

Mercado Paralelo

O Mercado Paralelo do Filme já é parte integrante da programação oficial. Este ano, contou com a presença do distribuidor argentino Vicente Vigo, representante da Películas

Norma Vigo SRL, que declarou ser indispensável ao seu trabalho, concorrer às mostras de Cannes, Milão e, a partir de agora, Gramado. Afirmando estar em presença de uma cinematografia que conhece seus melhores momentos, revela que já entrou em negociações para a distribuição de seis filmes, para começar, estando aberto a novas ofertas. "Este número representa uma maneira de afirmar o cinema brasileiro na Argentina onde, entre as 400 estréias anuais, só se conhece um ou dois brasileiros. Os recordes de bilheteria de 1974 foram para filmes argentinos. A exibição do cinema latino-americano é ainda pequena e depende de nomes conhecidos como Sanginés, da Bolívia, e Littin, do Chile. Do Brasil só conhecemos, em exibição comercial, sete ou oito filmes nestes últimos 15 anos. Poderia citar **O Cangaceiro**, **O Pagador de Promessas**, **Deus e o Diabo na Terra do Sol**, **O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro**, **Vidas Secas**, **Assalto ao Trem Pagador** e **A Ilha**. Quanto ao Festival de Gramado, creio que é uma excelente idéia mantê-lo como mostra nacional porque já há demasiados festivais internacionais".



Ney Santana, protagonista de "O Amuleto de Ogum"



Erico Vidal em "Uirá", de Gustavo Dahl (acima). Ney Santana em "O Amuleto de Ogum" (ao lado)

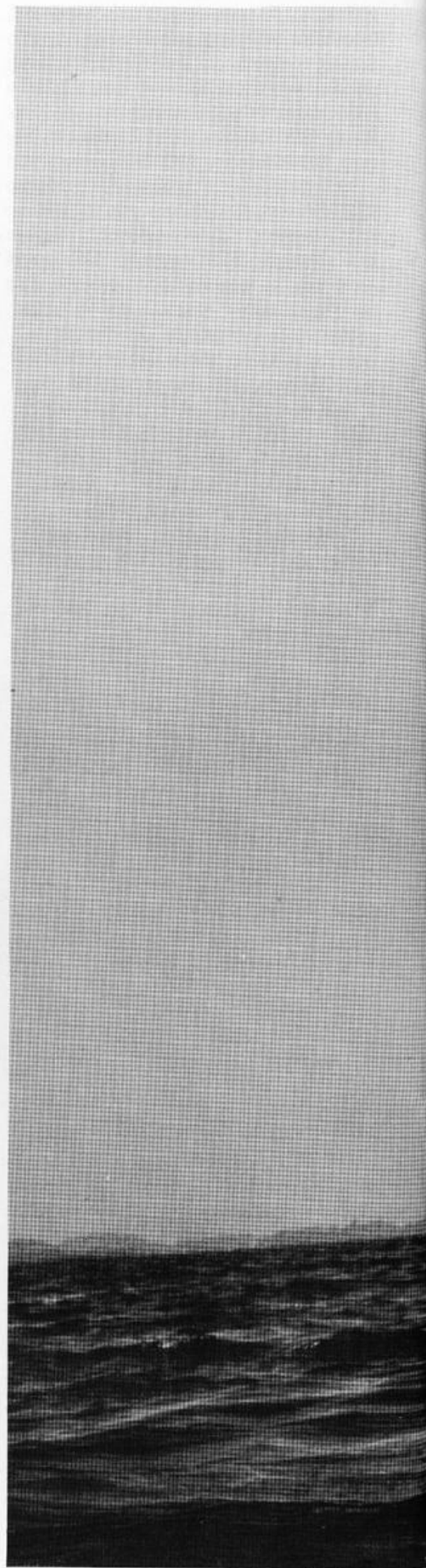
Participaram do Mercado Sagarana: **o Duelo; Os Condenados; Tati, a Garota; Isto é Pelé; Um Edifício Chamado 200; Ainda Agarro Esta Vizinha; A Viúva Virgem; Os Mansos**; além de todos os filmes exibidos fora da mostra competitiva.

Também representando a Argentina, na qualidade de crítico cinematográfico de "La Prensa", de Buenos Aires, Jaime Potenze assim se manifestou: "O que mais interessa ao observador estrangeiro quando encara o fato cinematográfico brasileiro é a sua "marca" nacional. Diz-se que o cinema latino americano deve refletir a realidade nacional, mas o certo é que não há uma, e sim várias realidades e todas elas válidas. Dos filmes deste Festival, destacaria **Amor e Medo** porque é a obra de um jovem com uma idéia formidável, original, ainda que formalmente mal realizada, abordando um problema mais candente que qualquer outro aqui apresentado".

Mostras Paralelas

O enriquecimento cultural do Festival apoiou-se em mostrar paralelas, começando com a Retrospectiva do Cinema Brasileiro, em 16 mm, que mostrou obras de Humberto Mauro, realizadas entre 1927 e 1933, como a versão sonorizada de **Ganga Bruta**, com a reconstituição do som da época; fragmentos de **Sangue Mineiro** e **Tesouro Perdido; Carnaval no Fogo; O Samba da Vida** (estes dois apresentando a fase áurea da chanchada da Atlântida); **Deus e o Diabo na Terra do Sol** e **Os Cafajestes** (como exemplos do Cinema Novo — o rural e o urbano).

O cineasta Silvio Back veio especialmente convidado para coordenar a mostra em Super 8, trazendo trabalhos premiados, nesta bitola, em outros certames como **Valente É o Galo; O Homem do Caranguejo; Reflexos; Bom Dia, Senhora; Isso É Que É ... Crise; Um Minu-**





GRAMADO 1975



Maurício do Valle, Itala Nandi e Ivan Cândido: "A Cartomante", de Marcos Farias

to; todos reveladores de excelente nível de realização.

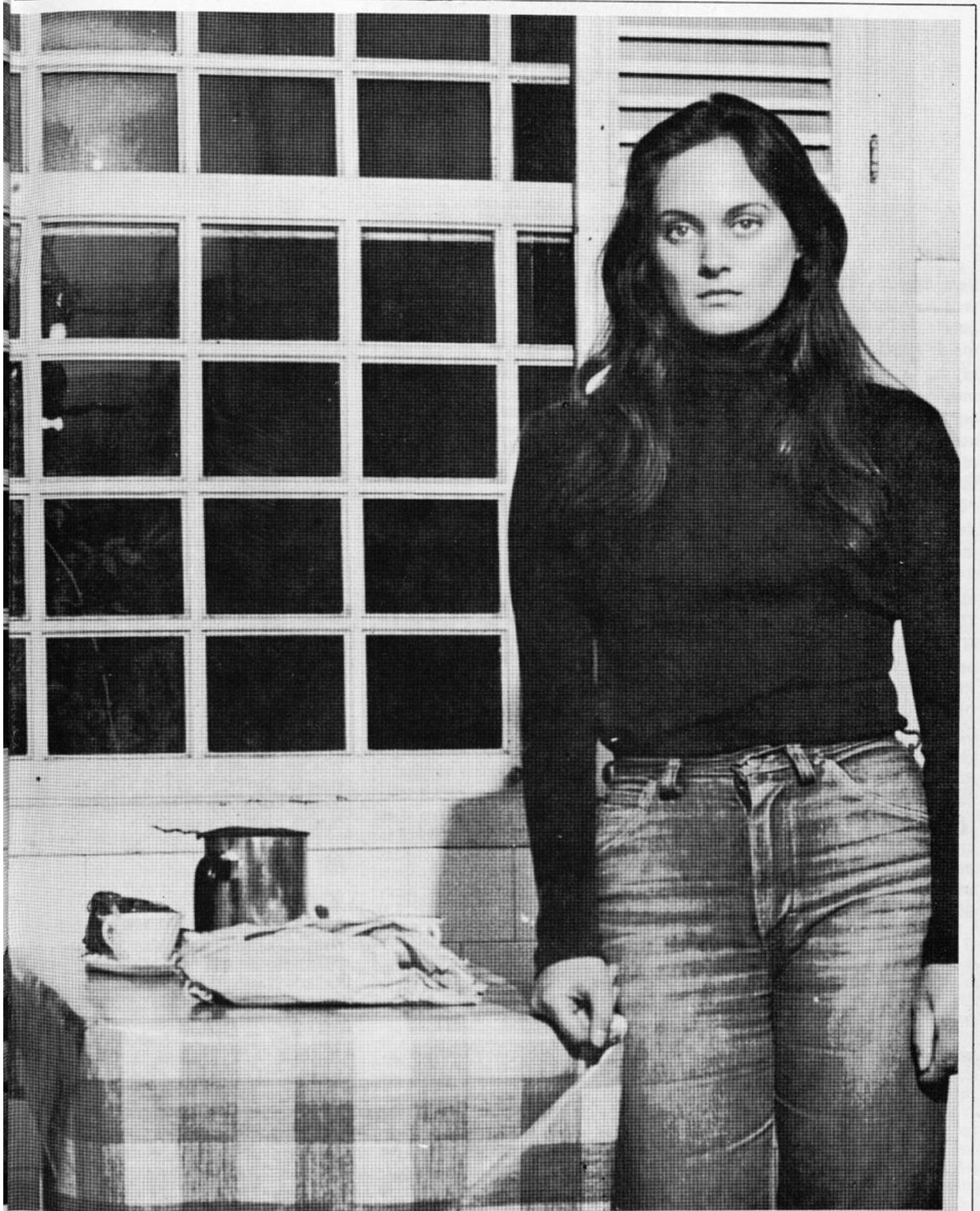
Como programação alternativa, foram exibidos fora de competição, os curtas-metragens em 16 mm **Close-Up** e **PHM**, de José Rubens Siqueira e **Cachorricídio**, de Ítalo Mangeroni. Em 35 mm tivemos os documentários da Ação Cultural do MEC, **Bandeiras e Futebol**, de Hugo Kusnet; **Beco da Fome**, de Sebastião França e **A Imigração e Colonização Alemã no Rio Grande do Sul**, de A. Carlos Textor, que não pôde concorrer à premiação por já ter sido exibido em Porto Alegre. E ainda os longas-metragens **O Signo de Escorpião**; **Sedução** e **A Estrela Sobe**.

Homenagens

O Festival de 1975 ficou marcado como a festa das grandes homenagens. Em primeiro lugar foram lembrados os gaúchos Pery

Ribas, com mais de 50 anos dedicados à pesquisa, crítica e documentação, dono de um dos mais completos arquivos sobre cinema nacional (que não pôde comparecer devido ao estado de saúde de sua esposa e colaboradora); Maria Della Costa e José Lewgoy, completando ambos 25 anos de carreira cinematográfica — numa placa inaugurada no saguão do Cinema Embaixador e oferecida pela Empresa Jornalística Caldas Junior. Outra placa foi dedicada ao Presidente do INC, Dr. Alcino Teixeira de Mello, pela Prefeitura Municipal de Gramado. Também completando 25 anos, a Cinedistri foi homenageada na figura de Anibal Massaini, representando Osvaldo Massaini. Como homenagem póstuma a Adriana Prieto, recentemente falecida, Paulo Porto, produtor do último filme da atriz, exibiu um plano-seqüência de **O Casamento**, provocando grande emoção na numerosa plateia da sessão de encerramento do Festival.





Eliezer Gomes e Selma Egri em "O Anjo da Noite"

CURTA METRAGEM

Vera Brandão de Oliveira, jornalista e pesquisadora, é a responsável pela seção que, a partir deste número, FILME CULTURA apresentará sob o título acima, com informações sobre filmes brasileiros de curta metragem. O mês e ano abaixo do título de cada filme se referem à época da produção. As abreviaturas são as mesmas da revista "Guia de Filmes", onde esse tipo de informação foi veiculado do número 38 ao número 46.

DIR: Direção. **AS. DIR:** Assistência de direção. **ROT:** Roteiro. **FO-TO:** Fotografia. **CEN:** Cenografia. **TIT:** Títulos. **EF. ESP:** Efeitos especiais. **MONT:** Montagem. **CO-REO:** Coreografia. **MÚS:** Música. **DIR. MUS:** Direção musical. **CAN:** Canções. **SOM:** Sonografia. **EL:** Elenco (atores e personagens). **PROD:** Produção. **PROD. EX:** Produção executiva. **PROD. AS:** Produção associada. **GER. PROD:** Gerência de produção. **CIA. PROD:** Companhia(s) produtora(s). **DIST:** Distribuidora. **TP:** Tempo de projeção. **BIT:** Bitola. **NAR:** Narração.

Alimentação

Guanabara, fevereiro de 1974

Dir: Adhemar Gonzaga. **Arg/Rot/Texto:** Benjamim Albagli. **Foto** (Eastmancolor): José Rosa. **Mont:** Jaime Soares Justo. **Nar:** Sérgio Chapelin. **Prod:** Departamento do Filme Educativo do INC. **Prod. Ex:** Cinédia. **Dir. Prod:** Vinícius Silva. **TP:** 13,20 min. **Bit:** 35 mm. **Dist:** DFE-INC.

Sinopse: — Filme didático abordando os vários aspectos da alimentação: valor, processo, descoberta das vitaminas, valores nutritivos, etc.

Observação — Incorporado à filmoteca do DFE-INC para empréstimo gratuito, cópias em 16 mm. A Cinédia é uma das mais antigas produtoras ainda em atividade, tendo produzido desde sua fundação em 1930, cerca de 60 longas-metragens; 280 curtas-metragens e 800 jornais cinematográficos.

Caipora

Bahia, Julho de 1974

Dir/Arg/Rot: Francisco Liberato. **Foto** (Eastmancolor): Gilberto Mello. **Mont:** Francisco Liberato, Gilberto Mello. **Texto:** Alba Liberato, Rufo Herrera. **Mús:** especialmente composta por Rufo Herrera. **Tec. Som:** Raul, Jarmy Oliveira. **Prod:** Francisco Liberato. **TP:** 8,30 min. **Bit:** 16 mm.

Sinopse — Filme de animação interpretando a concepção popular da lenda brasileira Caipora.

Observação — Obteve Menção Honrosa na III Jornada Brasileira de Curta Metragem, Salvador, 1974. A música (instrumental com coro) foi composta especialmente para o filme. Liberato, atualmente na Alemanha aperfeiçoando seus conhecimentos técnicos, em bolsa de estudos do ICBA-Bahia (co-produtor de alguns de seus filmes), declara: "Em Caipora busquei captar toda uma mística do pessoal do interior que vê na natureza a essência (pora) de todas as coisas. Então apre-

sento animais, plantas e ligo tudo isso ao plano existencial, do esforço (seqüência do coração sangrando). Neste filme afirma-se nossa tomada de posição que é trazer ao desenho animado, um conteúdo maior da manifestação da forma em oposição ao sentido de charge, com figuras estilizadas. Estou tentando animar as imagens dentro de um sentido plástico, informado por uma estética que defendemos (Jung), e que representa o valor maior do filme. Formalmente, procuro utilizar as concepções de vanguarda em artes plásticas a partir da arte popular e manifestações primitivas da forma, a exemplo do que fez Picasso com a escultura negra africana. Rufo Herrera fez a sonorização a partir das imagens já montadas. Ele capta o clima dos aspectos da natureza, utilizando instrumentos indígenas, como a quena, e o guarani por ser uma língua de manifestação bem naturalista. Quanto à cor foi trabalhada sem preconceitos, sem nenhum intelectualismo embora tenha um sentido de contraponto. Com excessão do preto e do vermelho, empregados como elementos de dramatização, o resto é baseado na sensibilidade nordestina, vale dizer, o uso de todas as cores, como se vê nas lameiras dos caminhões. Também os letreiros estão relacionados com o tema do filme, criando um clima de mistério e preparação".

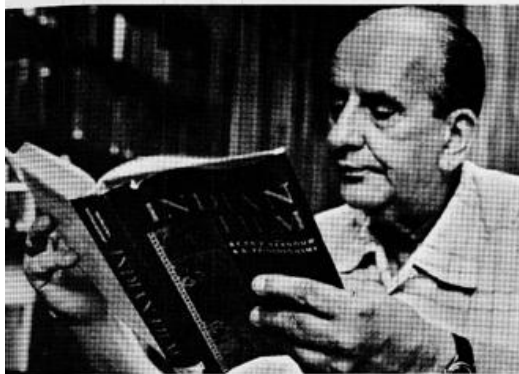
Folia

Guanabara, maio de 1974

Dir: Rodolfo Neder. **Foto** (da época): A. P. Castro, Carlos Braga. **Mont:** Jaime Justo. **Texto/Nar:** Sérgio Cabral. **Mús:** "Seu Oscar"; "Solteiro É Melhor"; "Yes, Nós Temos Banana"; "Cái, Cái"; "Malmequer"; "Eva Que-rida"; "As Pastorinhas". **Tec. Som:** Cesar Abreu. **Prod:** Cinédia. **Dir. Prod:** Alice Gonzaga Assaf. **TP:** 10 min. **Bit:** 35 mm. **Dist:** Embrafilme.

Sinopse — Documentário sobre o carnaval do início da década de 40, utilizando cines-jornais da Cinédia onde são focalizados personagens e músicas que se tornaram famosos.

Observação — Folia inicia uma série de documentários denominados Cinédia-Documento



Adhemar Gonzaga

realizados com o imenso material de arquivo da Cinédia (cines-jornais e curtas-metragens), reorganizados sob um enfoque histórico numa visão retrospectiva das manifestações populares, culturais e sociais mais significativas. Em **Folia** foram selecionadas imagens, registradas pelos cinegrafistas da época (A. P. Castro e Carlos Braga), mas sem o som original. A trilha sonora foi totalmente regravaada, com comentários e narração de Sérgio Cabral. Vemos alguns costumes já em extinção como o corso; cenas do carnaval de rua; o baile das atrizes em que Nena Napoli é coroada rainha; o baile do Municipal onde aparecem Mesquitinha, Procópio Ferreira, Joraci Camargo, Paulo Gracindo, Joel e Gaúcho, Vicente Celestino, Gilda de Abreu, Margot Louro, Oscarito, Heloisa Helena e outros. Os cine-jornais especiais da Cinédia eram apresentados por artistas conhecidos, com introdução posada; como Jararaca e Ratinho juntamente com Derci Gonçalves enfrentando pela primeira vez as câmeras cinematográficas. Aparecem ainda Nilza Magrassi, George Fausto, Nelson Gonçalves, Morais Cardoso, América Cabral, Zaíra Cavalcanti e Rei Momo. Rodolfo Neder nasceu em Santa Fé, Argentina estando, atualmente, radicado no Brasil. Diplomado em Direito, integrou o grupo fundador do Instituto de Cinema de La Universidad Nacional del Litoral, onde formou-se em Direção de Fotografia e, posteriormente, lecionou Ótica e Sensitometria, disciplina na qual aperfeiçoou-se, em estágio de 12 semanas na Kodak, Rochester, EUA. No Brasil, foi assistente da Coordenação de Produção da Porta-

ria 408/70, na FCBTVE, dirigida por Gilson Amado, onde criou o Departamento de Cinema. Técnico em Comunicação Audio-Visual, trabalhou em publicidade na Agência Benson e na Image, onde dirigiu o Departamento Audio-Visual. Na Argentina, participou de inúmeros documentários e no Brasil possui extensa filmografia: como diretor de fotografia — **Crime de Amor, Entre o Amor e o Cangaço, A História de um Crápula, Rio, Verão e Amor, Essa Gatinha É Minha, A Virgem Prometida e Aventuras da História do Brasil** (fotografia e câmara). Direção de documentários: **Uma Nova Fronteira, A Boa Alimentação Faz Parte da Lição, Olha que Coisa Mais Linda, Mais Luz Para Minas, Operação Gurguéia, Mais Indústria Para o Nordeste, A Olho Nu, O Bandeirante do Ar, A Linguagem do Teatro** (fotografia e roteiro), **Forças e Seus Efeitos** (fotografia), **O Paraíso do Turismo** (fotografia), **A Última Ceia Segundo Ziraldo, Museu Histórico Nacional** (fotografia), **Eleições, São Luiz** (fotografia e produção executiva).

Iniciação Musical na Reforma do Ensino

Guanabara, abril de 1974

Dir/Rot: Adhemar Gonzaga. **Foto** (Eastman-color): Toni Rabatoni. **Mont:** Jaime Soares Justo. **Texto:** Leda Coelho de Freitas. **Nar:** Sérgio Chapelin. **Mús:** "Bachianas" e "Seres-ta" de Villa Lobos; "Chorinho" de Nazaré; "Rosa Amarela"; "Corta Jaca", de Frutuoso Vianna. **Téc. Som:** Cesar Abreu. **Prod:** Departamento do Filme Educativo do INC. **Prod. Ex:** Cinédia. **Dir. Prod:** Vinicius Silva. **TP:** 13,13 min. **Bit:** 35 e 16 mm. **Dist:** DFE-INC.

Sinopse — Filme didático sobre os princípios fundamentais da Iniciação Musical no 1.º grau do ensino e as técnicas didáticas de realização escolar, segundo a lei de Diretrizes e Bases.

Observação — Produzido para o Departamento do Filme Educativo do INC e incorporado à filmoteca para empréstimo gratuito, cópias em 16 mm. Realizado nos estúdios da Cinédia e na Escola Nacional de Música da Guanabara. O filme conta com orientação didática e musical da prof. Ana Maria Porto de Moura e inclui demonstrações de expressão corporal do movimento sonoro, percepção rítmica e melódica e exercícios de grafia musical; mostra como as crianças fabricam seus próprios instrumentos (na maioria de percussão) desenvolvendo assim a criatividade na pesquisa dos mais diversos efeitos sonoros. É focalizada a pianista Sonia Maria Vieira, premiada em diversos concursos nacionais.

Os Mortos Viram Terra

São Paulo, janeiro de 1972

Dir: Suzana Amaral Rezende. **Arg/Rot:** Carlos Eugênio Marcondes Maura. **Foto:** Antonio

Mateus. Mont: Eduardo Leone. **Ef. Esp:** Marcelo Tassara. **Mús:** Lundus, melodias do tempo do Império, Villa Lobos, Pink Floyd, gravações dos Índios do Xingu, Carmina Burana, John Cage. **Prod:** Suzana Amaral Rezende Prod. Cinemat., Grypha Filmes. **Dir. Prod:** Suzana Amaral Rezende. **TP:** 10 min. **Bit:** 35 mm.

Sinopse — Documentário sobre o desenvolvimento do Vale do Paraíba, na época áurea do café, durante os dois Impérios e sua consequente decadência com o término do ciclo do café.

Observações — Premiado no concurso de roteiros da Comissão Estadual de Cinema do Estado de São Paulo. Exibido em inúmeras universidades de São Paulo e em simpósios e congressos de História. Participou do Festival de Oberhausen de 1972. "É um filme-clima sobre a decadência atual do vale do Paraíba em função do grande esplendor que alcançou e que gerou a morbidez de "status" que mantém até hoje a aristocracia rural". Na apresentação, um poema de Carlos Drummond de Andrade e ainda gravuras de Debret e Rugendas, em contraponto com fotos-fixas e imagens vivas da arquitetura, dos objetos, instrumentos de tortura dos negros, mobiliário, prataria e baixelas, numa reconstrução de hábitos e tipo de vida de Guaratinguetá, na segunda metade do século 19. É focalizada a antiga casa da Fazenda do Barboza (1861) e o cemitério local, desde os pontos de vista do passado e em sua vigência, numa perspectiva histórica. Suzana Amaral Rezende é paulista, graduada pelo Departamento de Cinema da Escola de Comunicações e Arte da USP, onde leciona desde 1971. Participou do V Festival do Cinema Amador JB (1969) com **Eu Sou Você, Nós Somos Ele**, P/B, 35 mm, e no ano seguinte concorreu no I Festival de Curta Metragem JB-INC (1970) com **Semana de 22** (Classificação Especial do INC) que também participou do I Festival do Cinema, em Brasília (1971). Realizou vários filmes experimentais como pesquisa de forma e movimento: **Experiência 3** (1969), 16 mm, animação de fitas de telex; exibido durante dois meses no espetáculo teatral PLUG, teatro Ruth Escobar; **Operários** (1969) 16 mm; inspirado num poema de Rimbaud; **Isto É São**

CURTA METRAGEM

Paulo (1970), 16 mm. Em 1971, organiza a firma Grypha Filmes que produziu **Semana de 22, Sua Magestade Piolin** e prepara seu primeiro longa-metragem.

Museu Histórico Nacional

Guanabara, julho de 1973

Dir/Foto (Eastmancolor): Rodolfo Neder. **Mont:** Jaime Soares Justo. **Nar:** William Mendonça. **Mús:** Descobrimento do Brasil, Villa Lobos; Concerto de Quintz; Lundus e música do 2.º Império; Hino da Independência do Brasil. **Téc. Som:** Cesar Abreu. **Prod:** Departamento do Filme Educativo-INC. **Prod. Ex:** Cinédia. **Dir. Prod:** Alice Gonzaga Assaf. **TP:** 12 min. **Bit:** 35 e 16 mm. **Dist:** DFE-INC.

Sinopse — Filme didático apresentando uma aula de História do Brasil contada através das peças do acervo do Museu Histórico Nacional, que é mostrado em sua arquitetura, aspectos interiores e principais atividades.

Observações — Filme realizado para o Departamento do Filme Educativo do INC. Incorporado à filmoteca para empréstimos.

Reflexões ou Divagações Sobre um Ponto Duvidoso

Guanabara, janeiro de 1973

Dir/Arg/Rot/Texto/Tit: Antonio Moreno. **Foto** (Eastmancolor): Ronaldo Foster (ao vivo), Akira Murayama (truca). **Mont:** Raymundo Higino. **Mús:** Pink Floyd; Procol Harum; Iannis Xenakis; Emerson Lake&Palms. **Nar:** Pedro Ernesto Stilpen (Stil). **Ef. Esp:** Geraldo José de Almeida. **El:** Lincoln Albuquerque, Antonio Moreno. **Prod:** Sincro Filmes, Telstar Prod. Cinemat., Antonio Moreno. **TP:** 8 min. **Bit:** 35 e 16 mm.

Sinopse — Desenho animado (com partes ao vivo) que mostra o processo de conhecer de um rapaz que tenta escrever um conto desenhando. Conta a história de um ponto mutante que parte em busca de novas formas até transformar-se num homenzinho, que ao descobrir o sol, vê nele seu primeiro mito. De repente, em suas metamorfoses, volta a

ser ponto, sendo apagado e substituído por uma vírgula. O jovem desiste do conto e joga fora o que escreveu. Mesmo assim o processo de metamorfose continua na folha amassada jogada fora.

Observações — O filme é dedicado a Norman McLaren. Exibido no Cinema-I, Fundação Getulio Vargas e Universidade Fluminense. Locações da parte ao vivo: Quinta da Boa Vista; a parte animada foi realizada em seis meses. Antonio Moreno, ver **A Raposa e o Passarinho**, GF 39, pág. 91.

Os Tempos Passaram

São Paulo, dezembro de 1973

Dir/Mont/Foto (Eastmancolor): Domenico Pennachia. **Arg:** Primo Carbonari. **Rot.** Vicente Carbonari. **Nar:** Oswaldo Calfat. **Prod:** Primo Carbonari. **Dir. Prod:** Primo Carbonari. **TP:** 10 min. **Bit:** 35 mm. **Dist:** Primo Carbonari.

Sinopse — Documentário sobre a história da energia elétrica no Estado de São Paulo: usina de Jupia e Ilha Solteira, implantação da eletricidade no Brasil, aplicação na indústria, comércio e tecnologia atual.

Observações — Obteve Certificado de Classificação Especial do INC. Domenico Pennachia nasceu na Itália e veio para o Brasil em 1956, naturalizando-se brasileiro. Especializou-se em curta-metragem e filme educativo em Nápoles e Roma (INCOM) e trabalhou neste setor no plano de expansão cultural do Ministério de Educação italiano. No Brasil, começou como assistente de câmara de Persin Perrin, que dirigia as curtas-metragens de Jean Manzon. Trabalhou para a Persin Perrin Produções Cinemat. (PPP) durante seis anos como realizador e diretor de fotografia, colaborando com Marcel Camus nas tomadas extras da co-produção **Le Tout Pour le Tout** (1964). Ainda para a PPP, realizou 25 documentários, como diretor de fotografia, da série **A Grande Jornada** que a VASP patrocinou para a TV Tupi, onde trabalhou também como iluminador. De 1963 a 67 voltou a colaborar com Jean Manzon, realizando cerca

de 20 documentários. Participou do longa-metragem **Portugal do Meu Amor** (1966), na direção de fotografia juntamente com Antonio Esteves. De 68 a 73 trabalhou com Primo Carbonari, no setor de curta-metragem, realizando cerca de 30 documentários dos quais **Um Santo no Tempo, D. Pedro — 150 Anos Depois, O Trabalho das Abelhas e Os Tempos Passaram** obtiveram Certificado de Classificação Especial do INC. Atualmente, é sócio da Ecran Filmes, Estúdio 1000, de Gunther Bonn, sendo responsável pela direção, fotografia e roteiro de todo o material referente ao Estado de São Paulo. Projeta uma série de documentários educativos para cinema e um longa-metragem baseado na peça teatral **Olho Mecânico**, de A. C. Carvalho.

O Vôo do Silêncio

São Paulo, março de 1973

Dir: Vicente Carbonari Neto. **Arg:** Primo Carbonari. **Rot/Texto:** José de Oliveira Martins. **Mont/Foto:** Revair Marques Jordão. **Nar:** Oswaldo Calfat. **Prod:** Primo Carbonari. **Dir. Prod:** Primo Carbonari. **TP:** 10 min. **Bit:** 35 mm. **Dist:** Primo Carbonari.

Sinopse — Documentário sobre a história do nascimento da aviação moderna, tendo como ponto de partida os primeiros heróis do espaço que realizaram vôos em planadores. Posteriormente, a motorização do planador até o surgimento do avião, com Santos Dumont.

Observações — Obteve Certificado de Classificação Especial do INC. Primeiro curta-metragem dirigido por Vicente Carbonari Neto. Aparecem figuras históricas da aviação como Lilienthal, Pilder e Santos Dumont. "O volovelismo, embora bastante conhecido na Europa, ainda não encontrou seu verdadeiro lugar no Brasil, por isso procuramos focalizar a formação do piloto de planador, suas vantagens perante a lei brasileira, como transformá-lo em reservista das Força Aérea e em piloto de jato. Mostramos também treinamentos em escolas de pilotos de planadores, como em Bauru e Jundiá, e competições esportivas e desenvolvimento dos vôos."

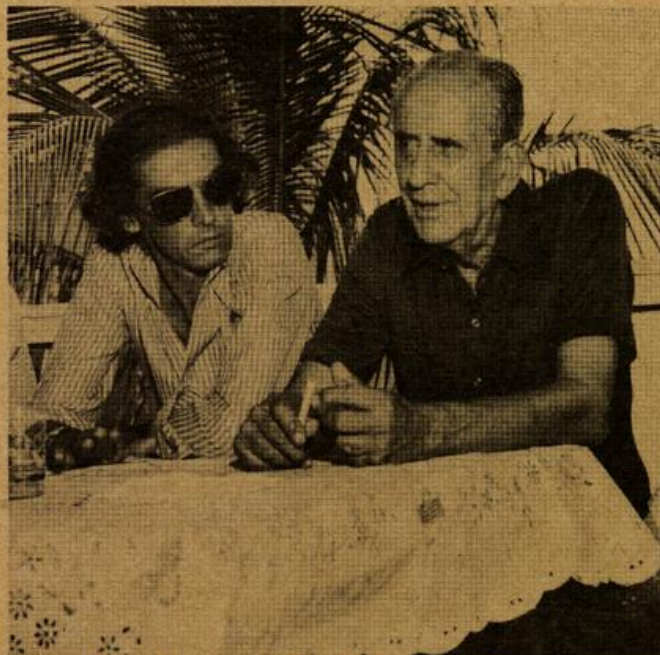
MOVIMENTO

45.º ANIVERSÁRIO DA CINÉDIA

"Foram muitos os que plantaram a árvore, que dela cuidaram e que, por modéstia, não gravaram as iniciais em seu tronco", escreveu Gilberto Souto, referindo-se ao frondoso cinema brasileiro da década de 60, em depoimento-homenagem a Adhemar Gonzaga (FILME CULTURA/8). Produtor, diretor, argumentista, roteirista, historiador, pesquisador, crítico, criador da revista "Cinearte" e da Cinédia, lutador de ontem e de hoje, Adhemar Gonzaga continua ativo na empresa que fundou em 1930, e que, portanto, chega este ano ao seu 45.º aniversário.

Comemorando este quase meio século de atividade a Cinédia reuniu dirigentes e assessores do Instituto Nacional do Cinema em almoço informal em sua sede, na estrada da Soca, 400, Jacarepaguá, Rio, no dia 27 de fevereiro. Além do Presidente do INC, Alcino Teixeira de Mello, e do Secretário de Coordenação, Luiz Eduardo Esteves de Almeida, compareceram quase todos os Diretores e Chefes da Autarquia. Adhemar Gonzaga e Alice Gonzaga Assaf, sua filha e, nos últimos anos, grande animadora da Cinédia, acompanharam os visitantes numa visita aos estúdios.

Quando a Cinédia começou a produzir, em 1930 (**Lábios Sem Beijos**), as leis de proteção ao cinema brasileiro ainda eram sonhos muito distantes da concretização. Lembra Jurandyr Noronha (FC/8) que os primeiros estúdios da empresa, em São Januário, já tinham três palcos de filmagem, camarins, restaurantes, almoxarifado (onde "praticamente eram encontrados qualquer móvel, roupa ou objeto"), câmaras Super-Parvo e Mitchell, refletores Moly-Richardson, sala de corte "com as primeiras moviolas surgidas



Adhemar Gonzaga fala a Luiz Eduardo Esteves de Almeida sobre os 45 anos da Cinédia



Biasino Granato, Van Jafa, Adhemar Gonzaga e o Presidente do INC em visita aos estúdios da Cinédia

por aqui" e laboratório, "tudo moderníssimo". A Cinédia "fazia seus filmes inteiramente dentro do seu território, inclusive revelando-os em máquinas Multiplex e copiando-os em Bell & Howells e Matipós".

Os novos estúdios de Jacarepaguá já propiciaram a outros produtores condições de filmagem para inúmeros longas-metragens, além de filmes de publicidade e trabalhos para TV. A Cinédia tem realizado ultimamente filmes de curta metragem. O último longa-metragem de Adhemar Gonzaga em seus estúdios foi **Salário Mínimo**, 1970. Nos últimos anos Alice Gonzaga Assaf vem procedendo a minuciosa prospeção do acervo da empresa, que abrange — contando algumas co-produções — meia centena de longas-metragens e mais de mil filmes curtos, inclusive cinejornais e documentários.

(A história da Cinédia figura no dossiê "Gonzaga, um Pioneiro", realizado para FILME CULTURA/8 por Carlos Fonseca, com a colaboração de Jurandyr Noronha, Jaime Rodrigues e Michel do Espírito Santo).

PRÊMIOS AIR FRANCE

O Júri do Prêmio Air France presidido por Joseph Halfin, escolheu como os "melhores do cinema brasileiro em 1974". Betty Faria, por sua interpretação em **A Estrela Sobe**, foi considerada a melhor atriz; Milton Gonçalves, por **A Rainha Diaba**, o melhor ator; Nelson Pereira dos Santos, melhor diretor com **O Amuleto de Ogum**, eleito também o melhor filme; e Bruno Barreto, diretor de **A Estrela Sobe**, Prêmio Especial.

O Prêmio Air France de Cinema foi distribuído, pela primeira vez, em 1968, para filmes referentes ao ano anterior. Terra em

Transe e Glauber Rocha receberam os prêmios de melhor filme e melhor direção; Paulo José e Leila Diniz, a dupla de **Todas as Mulheres do Mundo**, receberam os prêmios de melhor ator e atriz, e Marcia Rodrigues, a **Garota de Ipanema**, foi considerada a melhor revelação (Prêmio Especial).

Em 1969, **Fome de Amor** foi escolhido o melhor filme; Nelson Pereira dos Santos, melhor diretor; Sergio Hingst, por sua atuação em **O Quarto**, melhor ator; Irene Stefania, por **Fome de Amor**, melhor atriz; e Pagano Sobrinho, por sua interpretação em **O Bandido da Luz Vermelha**, Prêmio Especial. Em 1970, o melhor filme foi **Macunaíma**; melhor diretor, Joaquim Pedro de Andrade; melhor ator, Grande Otelo, por sua atuação em **Macunaíma**; melhor atriz, Odete Lara por **Copacabana me Engana** e **O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro**; e Pedro Carlos Rovai, diretor de **Adultério à Brasileira**, Prêmio Especial.

Em 1971, **O Profeta da Fome**, foi escolhido o melhor filme; Maurice Capovilla, melhor diretor; Mauricio do Valle, melhor ator; Joana Fomm, melhor atriz pelos filmes **As Gatinhas** e **Gamal, Delírio do Sexo**; o Prêmio Especial foi dado a João Batista de Andrade, pelo filme **Gamal, Delírio do Sexo**.

Em 1972, **Os Deuses e os Mortos** foi escolhido o melhor filme; Ozualdo Candeias, o melhor diretor por **A Herança**; Procópio Ferreira, o melhor ator, por **Em Família**; Adriana Prieto, por **Lucia McCartney**, a melhor atriz; Alberto Salvá por **As Quatro Chaves Mágica** e **Um Homem Sem Importância**, Prêmio Especial.

Em 1973, **Os Inconfidentes**, foi escolhido o melhor filme; melhor diretor, Nelson Pereira dos Santos por **Como Era Gostoso o Meu Francês**; Carlos Kroeber, melhor

ator por **A Casa Assassinada**; Dina Sfat, pelo filme **A Culpa**, melhor atriz; Kate Hansen, por **Independência ou Morte** e **As Deusas**, Prêmio Especial.

Em 1974, **São Bernardo** foi escolhido o melhor filme; Leon Hirszman, melhor diretor; Othon Bastos, melhor ator, por **São Bernardo**; Isabel Ribeiro, por sua atuação em **São Bernardo**, melhor atriz; Hugo Carvana, ator e diretor de **Vai Trabalhar, Vagabundo**, Prêmio Especial.

MELHORES DE 74

Em solenidade que teve lugar na Terrazza Martini, em São Paulo, no dia 14 de abril, foram homenageados os melhores do cinema brasileiro, promoção organizada pelo crítico Joaquim Menezes, dos Diários Associados, do Rio de Janeiro. Receberam diplomas de Honra ao Mérito, os Governadores Faria Lima e Paulo Egydio Martins, e o Presidente do Instituto Nacional do Cinema, Alcino Teixeira de Mello.

Foram escolhidos os melhores de 74 em diversas categorias profissionais: **O Descarte** (filme); Carlos Manga (diretor); Carlos Coimbra (produtor); Tarcísio Meira (ator); Glória Menezes (atriz); Wilson Grey (ator coadjuvante); Selma Egrei (atriz coadjuvante); Lillian Lemmert (revelação); Antônio Gonçalves (fotógrafo); Primo Carbonari (documentarista); Ivan Lamounier (distribuidor); Luiz Severiano Ribeiro Junior (exibidor); Waldemar Torres (publicista); Luiz Alípio de Barros (crítico cinematográfico); Adolfo Cruz (comentarista de rádio).

Foram também homenageados Oswaldo Massaini, Airton Rodri-

gues, Mazzaropi, Hermantino Coelho (distribuidor), Roberto Sá Freire (CAIC), Luiz Severiano Ribeiro Neto e Anibal Massaini Neto. Guarujá foi apontado o melhor festival de cinema brasileiro.

HOMENAGEM A FREGOLENTE

Em solenidade que teve lugar a 7 de março no Plenário do Palácio Pedro Ernesto, e, a requerimento do Deputado Mario Saladini, foi entregue o título de "Cidadão do Estado da Guanabara" ao Dr. Ambrósio Fregolente, o consagrado ator de cinema e teatro conhecido nos meios artísticos simplesmente como Fregolente.

REGISTRO DE ROTEIROS

Para registro de roteiro cinematográfico no Setor de Registro de Direitos Autorais do Departamento do Filme de Longa Metragem, INC, os interessados devem preencher um requerimento-modelo (formulários no local) e entregar dois exemplares do trabalho, acondicionados em pastas de cartolina. Todas as páginas devem levar rubrica do autor ou autores.

O formulário de requerimento faz as seguintes observações: "(a) ocorrendo a existência de mais de um autor, é exigida a qualificação e assinatura de todos no requerimento; se houver, porém, cessão de direitos autorais, anexar ao requerimento o respectivo documento de cessão; (b) se estrangeiro, o autor deverá colocar no requerimento o número da carteira modelo 19; (c) os advogados deverão decla-

rar no requerimento o número da inscrição na Ordem ou no Conselho; (d) o requerimento está isento de taxas".

O Setor está instalado na sala 504, 5.º andar, da sede do INC.

APCA ELEGE OS "MELHORES DE 74"

O Setor de Cinema da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) escolheu os melhores do cinema brasileiro de 1974 em reunião que contou com sete críticos: Alfredo Sternheim, Rubem Biáfora, Pola Vartuck, Ida Laura, Carlos Maximiano Motta, Wladimir Soares e Paulo Emílio Salles Gomes. O resultado foi o seguinte: **O Anjo da Noite**, de Walter Hugo Khouri (melhor filme); Denoy de Oliveira por **Aman-te Muito Louca** (melhor diretor); Julio Colaço Jr. por **Longo Caminho da Morte** (melhor argumento original); **A Estrela Sobe**, adaptação do livro de Marques Rebelo (melhor roteiro); Cecil Thiré por **Ainda Agarro Esta Vizinha** (melhor ator); Odete Lara pelo conjunto de trabalhos incluindo **A Rainha Diaba**, **Vai Trabalhar, Vagabundo!**, **Os Primeiros Momentos** e **A Estrela Sobe** (melhor atriz); Francisco Curcio por sua atuação no primeiro episódio de **O Leito da Mulher Amada** (melhor ator coadjuvante); Lola Brah por sua atuação em **Ainda Agarro Esta Vizinha** (melhor atriz coadjuvante); Claudio Portioli pelo filme **Sedução** (melhor fotografia em cores); Fernanda Ferraz por **Amante Muito Louca** (melhor cenografia); **O Fabuloso Fittipaldi**, de Roberto Farias (melhor documentário de longa metragem); Rogerio Duprat por **O Anjo da Noite** (melhor música).

O Grande Prêmio da Crítica de 1974 coube ao cineasta mineiro

Francisco de Almeida Fleming. Fleming dedicou-se ao cinema desde criança. Estreou no longa metragem em 1921 com o **In Hoc Signo Vincas**, de tema religioso, do qual, além de diretor, foi autor, produtor e cinegrafista. Em 1925 realizou **Paulo e Virgínia** e, em 1927, fez **O Vale dos Martírios**.

INC E MOBRAL ASSINAM CONVÊNIO

O Instituto Nacional do Cinema e o Mobral assinaram convênio com a finalidade de construir subnúcleos de distribuição gratuita de filmes.

O ato de assinatura confirma a posição adotada pela atual direção do Ministério da Educação e Cultura, no sentido de mobilizar esforços e recursos públicos para o atendimento de programas de extensão e melhoria do ensino, em especial o aperfeiçoamento do sistema nas zonas rurais, pela utilização dos meios tecnológicos audiovisuais.

O INC autoriza o Mobral a proceder à cópiagem de seu acervo para o Mobral Cultural, colocando à sua disposição, em laboratório indicado pelo próprio Mobral, os negativos ou contratipos dos filmes previamente selecionados, ficando excluídos do Convênio os filmes sobre os quais o INC não possui direitos de cópia ou distribuição.

PEDRO LIMA EM "FLASH-BACK": "ERRATA"

Matéria de elaboração complexa, incluindo transcrição de várias fitas gravadas, "Pedro Lima em flash-back/Uma Odisséia no Tempo", de FC-26, tem vários pontos de retificação necessária.

Por estes senões o Editor assume plena responsabilidade. As retificações e acréscimos que se seguem são de Pedro Lima.

Página 6 — "Não esquecendo ainda os cinemas Pathé, Odeon, Palais e o Cassino, no Passeio Público (...)"

Pág. 6 — José Struc (não Sestruc), um dos criadores do Nacional Infante Filme.

Pág. 8 — "Cine-Síntese" em que a história era contada pelo locutor, intercalada com os trechos musicais do filme, numa continuidade perfeita para o auditório (...)"

Pág. 8 — William Melniker (não Melnikes), da Metro.

Pág. 10 — "... com a condição de eu não escrever mais a crítica cinematográfica" (em vez de "não escrever mais sobre cinema")

Pág. 12 — "... a menina-prodígio Zoe Rae" (não Soé Rae).

Pág. 12 — "... as filmagens de **Vivo ou Morto**, a produção de custo mais alto da época"

Pág. 12 — Segundo Pedro Lima, Miss Ray não apareceu despida em **Le Film du Diable**. Ele também afirma que, ao contrário do que escreveram os pesquisadores Adhemar Gonzaga e Paulo Emílio Salles Gomes (nota n.º 4, pág. 19), Otilia Amorim "não apareceu nua em **Alma Sertaneja**". E acrescenta: "o nudismo nos filmes brasileiros é coisa recente".

Pág. 16 — "Penso que o curto não deveria ter o tempo de projeção limitado a 10 minutos, mas, pelo menos, a 25 minutos, e que sua exibição deve ser obrigatória mesmo, nos cinemas e na televisão, antes do filme de longa metragem".

Pág. 16 — "Agradeço também a meu pai, Honório, e a minha irmã Zilda (...)"



Odete Lara em "A Rainha Diaba"

FILMES NACIONAIS LANÇADOS EM 1974

Ainda Agarro Esta Vizinha, de Pedro Carlos Rovai — 14/Julho, São Paulo-SP.

Aladim e a Lâmpada Maravilhosa, de J. B. Tanko — 19/Janeiro, Fortaleza-CE.

Amor e Medo, de José Rubens Siqueira — 18/Novembro, Rio de Janeiro-RJ.

O Amuleto de Ogum, de Nelson Pereira dos Santos — 29/Dezembro, Caxias-RJ.

O Anjo da Noite, de Walter Hugo Khouri — 30/Setembro, São Paulo-SP.

A Banana Mecânica, de Braz Chediak — 27/Setembro, Rio de Janeiro-RJ.

Bone, o Homem Virgem, de George M. Serkeis — 1.º/Março, Monte Santo-MG.

Brutos Inocentes, de Líbero Luxardo — 20/Novembro, Belém-PA.

Caçada Sangrenta, de Ozualdo R. Candeias — 23/Maio, Aquidauana-MT.

Café na Cama, de Alberto Pieralisi — 22/Abril, Rio de Janeiro-RJ.

As Cangaceiras Eróticas, de Roberto Mauro — 5/Agosto, Rio de Janeiro-RJ.

A Cartomante, de Marcos Farias — 27/Dezembro, Juiz de Fora-MG.

Como nos Livrar do Saco, de Cesar Ladeira Filho — 10/Junho, Rio de Janeiro-RJ.

O Comprador de Fazendas, de Alberto Pieralisi — 29/Dezembro, Rio de Janeiro-RJ.

Os Condenados, de Zelito Viana — 26/Agosto, Rio de Janeiro-RJ.

As Delícias da Vida, de Maurício Rittner — 13/Abril, Curitiba-PR.

Desejo Proibido, de Tony Vieira — 29/Abril, São Paulo-SP.

Divórcio à Brasileira, de Ismar Porto — 4/Fevereiro, Rio de Janeiro-RJ.

E Ninguém Ficou em Pé, de José Vedovato — 9/Outubro, Belo Horizonte-MG.

Enigma Para Demônios, de Carlos Hugo Christensen — 1/Dezembro, Ouro Preto-MG.

Essa Gostosa Brincadeira a Dois, de Victor Di Mello — 7/Outubro, Rio de Janeiro-RJ.

A Estrela Sobe, de Bruno Barreto — 10/Outubro, Rio de Janeiro-RJ.

Exorcismo Negro, de José Mojica Marins — 23/Dezembro, São Paulo-SP.

O Exorcista de Mulheres, de Tony Vieira — 31/Agosto, São Paulo-SP.

O Forte, de Olney São Paulo — 27/Dezembro, Rio de Janeiro-RJ.

Gente Que Transa, de Sílvio de Abreu — 4/Novembro, São Paulo-SP.

Getúlio Vargas, de Ana Carolina T. Soares — 16/Setembro, Rio de Janeiro-RJ.

Isto É Pelé, de Luiz Carlos Barreto — 13/Maio, Rio de Janeiro-RJ.

Karla — Sedenta de Amor, de Ismar Porto — 26/Outubro, São Paulo-SP.

O Leito da Mulher Amada, de Egydio Eccio — 23/Setembro, Rio de Janeiro-RJ.

Macho & Fêmea, de Ody Fraga — 24/Agosto, São Paulo-SP.

Mais ou Menos Virgem, de Mozael Silveira — 2/Dezembro, Rio de Janeiro-RJ.

O Marginal, de Carlos Manga — 19/Dezembro, São Roque-SP.

O Marido Virgem, de Saul Lächtermacher — 20/Junho, Rio de Janeiro-RJ.

O Mau Caráter, de Jece Valadão — 25/Novembro, Rio de Janeiro-RJ.

Mestiça, a Escrava Indomável, de Lenita Perroy — 25/Fevereiro, São Paulo-SP.

As Moças Daquela Hora, de Paulo Porto — 26/Agosto, Rio de Janeiro-RJ.

As Mulheres que Fazem Diferente, de Adnor Pitanga, Lenine Ottoni e Claudio MacDowell — 4/Novembro, Rio de Janeiro-RJ.

Nas Garras da Sedução, de Nilo Machado — 13/Fevereiro, Cornélio Procopio-PR.

A Noite do Espantalho, de Sergio Ricardo — 2/Setembro, Rio de Janeiro-RJ.

A Noiva da Noite, de Lenita Perroy — 11/Novembro, Rio de Janeiro-RJ.

Núpcias Vermelhas, de J. Marrecó — 2/Dezembro, Recife-PE.

Obsessão Maldita, de Flavio Nogueira — 6/Abril, Rio de Janeiro-RJ.

Oh! Que Delícia de Patrão, de Alberto Pieralisi — 18/Novembro, Rio de Janeiro-RJ.

Phobus, Ministro do Diabo, de Luiz Renato Brescia — 10/Outubro, Divinópolis-MG.

O Picapau Amarelo, de Geraldo Sarno — 1.º/Fevereiro, Rio de Janeiro-RJ.

Piranhas do Asfalto, de Neville Duarte d'Almeida — 11/Outubro, Amparo-SP.

O Playboy Maldito, de Nilo Machado — 14/Agosto, Bebedouro-SP.

Portugal... Minha Saudade, de Pio Zamuner e Amacio Mazzaropi — 21/Janeiro, São Paulo-SP.

A Primeira Viagem, de Geraldo Vietri — 14/Agosto, Valinhos-SP.

Pureza Proibida, de Alfredo Sternheim — 18/Dezembro, Araraial do Cabo-RJ.

Quem Tem Medo de Lobisomem?, de Reginaldo Faria — 27/Dezembro, Rio de Janeiro-RJ.

A Rainha Diaba, de Antonio Carlos Fontoura — 27/Maio, Rio de Janeiro-RJ.

Regina e o Dragão de Ouro, de Líbero Miguel — 11/Fevereiro, São Paulo-SP.

Relatório de um Homem Casado, de Flavio Tambellini — 16/Setembro, Rio de Janeiro-RJ.

Robin Hood, o Trapalhão da Floresta, de J. B. Tanko — 29/Junho, Rio de Janeiro-RJ.

Saravá Brasil dos Mil Espíritos, de Miguel Schneider — 10/Março, Salvador-BA.

Sedução, de Fauzi Mansur — 4/Dezembro, Curitiba-PR.

O Segredo da Rosa, de Vanja Orico — 5/Dezembro, Belo Horizonte-MG.

Setenta Anos de Brasil, de Jurandy Noronha — 28/Dezembro, Rio de Janeiro-RJ.

O Signo de Escorpião, de Carlos Coimbra — 2/Dezembro, Rio de Janeiro-RJ.

Sinfonia Brasileira, de Jaime Prades — 23/Dezembro, Juiz de Fora-MG.

Travessuras de Pedro Malazar-tes, de Celso Falcão — 1.º/Junho, Camanducaia-MG.

Trindad... É o Meu Nome, de Edward Freund — 11/Janeiro, Araçatuba-SP.

Triste Trópico, de Arthur Omar — 5/Outubro, Rio de Janeiro-RJ.

O Trote dos Sádicos, de Aldyr Mendes de Souza — 29/Dezembro, São Paulo-SP.

Uirá, o Índio em Busca de Deus, de Gustavo Dahl — 30/Maio, Rio de Janeiro-RJ.

O Último Malandro, de Miguel Borges — 2/Setembro, Rio de Janeiro-RJ.

Um Edifício Chamado 200, de Carlos Imperial — 23/Setembro, Rio de Janeiro-RJ.

Uma Tarde, Outra Tarde, de William Cobbett — 21/Dezembro, Guaratinguetá-SP.

A Virgem e o Machão, de J. Avelar (José Mojica Marins) — 15/Junho, Curitiba-PR.



Rossana Ghesa no papel-título de *Lucíola*, dirigido por Alfredo Sternheim

